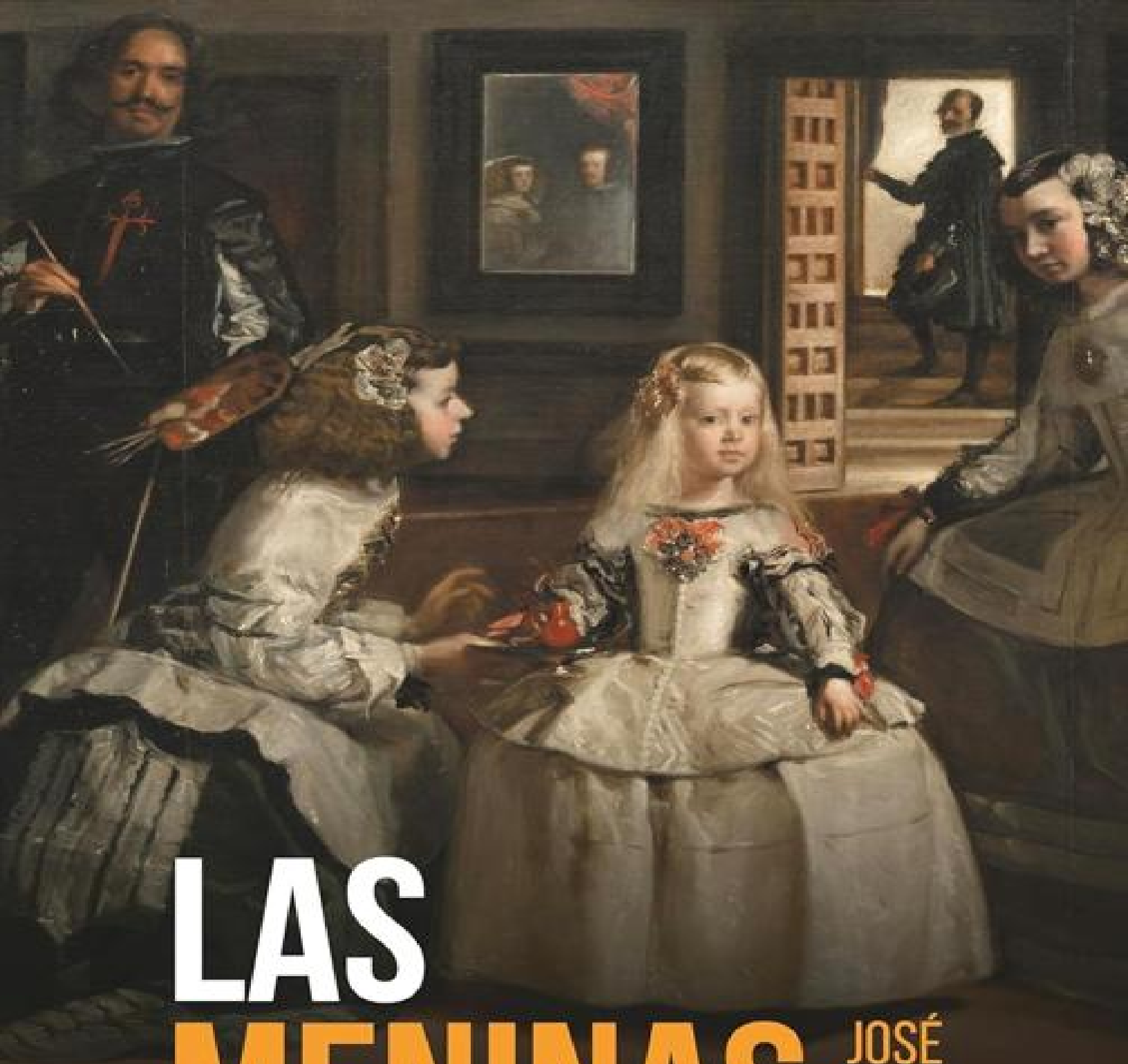




LAS MENINAS

JOSÉ
LUIS
DE NÓ

LA HABITACIÓN DE LOS SECRETOS

JOSÉ LUIS DE NÓ

Las Meninas

La habitación de los secretos

EDICIONES RIALP
MADRID

© 2025 *by* JOSÉ LUIS DE NÓ
© 2025 *by* EDICIONES RIALP, S. A.,
Manuel Uribe 13-15, 28033 Madrid
(www.rialp.com)

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita reproducir, fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Preimpresión: produccioneditorial.com

ISBN (edición impresa): 978-84-321-7247-2

ISBN (edición digital): 978-84-321-7248-9

ISBN (edición bajo demanda): 978-84-321-7249-6

ISNI: 0000 0001 0725 313X

*A Fátima y a mis hijos. A los que están y a los que
estuvieron.
Y a mi padre, por disimular cuando le dije que quería
estudiar Bellas Artes.*

ÍNDICE

PRÓLOGO. ESCRIBIR SOBRE EL AIRE

INTRODUCCIÓN

I. EL INCENDIO DEL ALCÁZAR

II. *LAS MENINAS* Y LA GUERRA CIVIL

III. LA TÉCNICA PICTÓRICA DE VELÁZQUEZ

IV.: *LAS MENINAS*

V. LOS PERSONAJES

VI. ORIGEN E HISTORIA DEL CUADRO

VII. EL ESPACIO ESCÉNICO

VIII. EL «MALDITO» ESPEJO

IX. LA COMPOSICIÓN

X. LENTES, VELO Y CÁMARA OSCURA

XI. *LAS MENINAS* DE KINGSTON LACY

XII. *LAS MENINAS* BAJO RADIOGRAFÍA

XIII. LA MODA EN *LAS MENINAS*

XIV. EL PRADO Y «*SUS MENINAS*»

XV. LA RESTAURACIÓN DE *LAS MENINAS*

XVI. REFLEXIONES ANTE «EL CUADRO»

XVII. MIS EXPERIMENTOS

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

IMÁGENES

PRÓLOGO. ESCRIBIR SOBRE EL AIRE

Emilio Gil

*«Somos enanos a hombros de gigantes.
Podemos ver más y más lejos
no porque nuestra vista sea más penetrante
sino porque estamos subidos a su colosal estatura».*

BERNARDO DE CHARTRES

ESCRIBO ESTAS LÍNEAS a comienzos de un mes de mayo. Acaban de pasar esos «abrilés exquisitos», como califica a estos días Eugenio D'Ors en su prólogo a *Tres horas en el Museo del Prado*, siempre ideales para una visita ilusionada al «sin par Museo». No es difícil adivinar que José Luis de Nó dedicara más de tres horas a "sus" *Meninas* durante las numerosas visitas que revela en su texto. Y el resultado de esa obsesiva fijación y de su investigación son estas páginas que ahora nos ofrece.

Es suficientemente conocida la anécdota de aquella respuesta ingeniosa de Dalí a la pregunta de qué salvaría durante un incendio en el Museo del Prado. «El aire de *Las Meninas*», contestó el genio de Figueras. Escribir sobre el aire parece una tarea inalcanzable, pero Velázquez logró pintar el aire y también la realidad, simultáneamente. Y así nos lo explica José Luis de Nó en esta

investigación, al escribir sobre el aire de Dalí, el aire de Velázquez y su propio aire.

Como dice Bernardo de Chartres en la cita que encabeza este prólogo, gracias a estar subidos a hombros de gigantes —los de Diego de Silva Velázquez en este caso— somos capaces de tener una vista que penetre ese aire de “enorme calidad” que salvaría Dalí. Resulta paradójico escribir un libro, como ha hecho José Luis de Nó, con una extensión en el manuscrito original de doscientas páginas, acerca de una pintura que al contemplarla el poeta Théophile Gautier lanzaba retóricamente la pregunta: «¿Dónde está el cuadro?».

La tarea no era sencilla.

José Luis de Nó, ante *Las Meninas*, es tal vez ese contemplador del que habla D’Ors que, como el Ser Supremo, «parece verlo todo en acto único, de una vez». Y se adivina que ese ha sido su intento: verlo todo de una vez, pero paso a paso, desvelando datos históricos, artísticos e incluso de oficio. Y en ese sentido ha jugado a favor la formación y trayectoria profesional del autor, como se aprecia en la descripción técnica del cuadro y en la elaboración que desgrana. «En mis años de estudio, me esforcé...» —escribe el autor—, o «recuerdo perfectamente las clases de pintura de mis primeros años de carrera...» son frases que le permiten afirmar, desde la experiencia: «Para nosotros, resultaba casi inconcebible que un pintor afrontara una obra de tal magnitud (*Las Meninas*) sin un estudio previo detallado».

Por si no fuera suficiente toda la información aportada sobre el perfil de los personajes y la vestimenta con la que posan —admirable su manejo de la terminología—, los recursos de oficio

utilizados por los pintores en la época, la técnica pictórica de Velázquez, *Las Meninas* de Kingston Lacy o la relación del cuadro con el Museo del Prado y sus vaivenes históricos, De Nó completa su estudio con un interesante capítulo final sobre lo que él llama sus “experimentos” alrededor del espacio físico donde Velázquez trabajó *Las Meninas*.

El interés de José Luis de Nó por investigar en este cuadro se entiende mejor cuando uno se asoma a la abrumadora literatura generada a lo largo del tiempo y a la variedad de sus enfoques. Desde las consideraciones de Jonathan Brown sobre la paradoja entre forma y contenido —un aspecto que justifica la fascinación por *Las Meninas*—, a la novela gráfica —por no emplear el término “comic” o tebeo— de Santiago García y Javier Olivares, en el que su guionista establece un paralelismo entre imagen y texto: «Es de pura reciprocidad, leemos un texto desde el cual, a su vez, nos lee un escritor».

La *sprezzatura* es ese concepto renacentista de la elegancia sin esfuerzo, de destreza que sabe ocultar la dificultad. En este completo trabajo de José Luis de Nó, sin embargo, es elegancia con esfuerzo. Afortunadamente el autor —como escribe con sentido del humor— no cumplió su tentación de «tirar la toalla y soñar con dedicarse a la observación de ánades o al cultivo del pistacho», y completó su objetivo. En el interesante capítulo dedicado a la restauración de *Las Meninas* —crónica detallada de un momento crucial— el autor recoge una reflexión de Rocío Dávila, una de las restauradoras españolas que participó en el proceso: «Tienes que mirar la obra una y otra vez hasta comprenderla».

La lectura de estas páginas anima a adoptar esa misma actitud. Porque estamos ante una de las cumbres del arte y la cultura, un lienzo que interpela.

EMILIO GIL

Diseñador Gráfico

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, 2015

INTRODUCCIÓN

DURANTE LAS PASADAS NAVIDADES, recibimos la visita de una familia de amigos estadounidenses. Su entusiasmo por nuestra cultura se hizo evidente desde el instante en que aterrizaron en España, lo que me llevó a ofrecerme como su guía en el Museo del Prado, una visita que ya tenían planeada. En la majestuosa sala basilical, ese vasto espacio donde Velázquez despliega su grandeza, decidí animar el recorrido con una pequeña trampa. Había notado que, tras su paso por las salas de los primitivos maestros, el interés de mis acompañantes comenzaba a desvanecerse, así que les propuse un reto: identificar cuál de los lienzos allí expuestos no pertenecía a Velázquez. No era una tarea sencilla. En aquella sala, dominada por dieciséis de sus obras, se ocultaba un intruso, un cuadro que, para más inri, era uno de los más *velazqueños* de todos. Se trataba del retrato de la Infanta Margarita de Austria, pintado por Juan Bautista Martínez del Mazo poco después de la muerte de su maestro. Mis cuatro amigos —un matrimonio y sus dos hijos— aceptaron el desafío con entusiasmo. El padre, tras una breve pero confiada observación, señaló un cuadro sin titubear. Para mi asombro, su dedo apuntaba directamente hacia *Las Meninas*.

Este episodio me hizo darme cuenta de que, más allá de nuestras fronteras, aún quedaban personas que nunca habían contemplado una de las cumbres de la pintura, que ni siquiera sabían de su

existencia. Pero lo más revelador no fue el desconcierto de mis amigos, sino la lección inesperada que me dejó aquella anécdota: para alguien completamente ajeno a Velázquez, *Las Meninas* se percibe como algo radicalmente distinto a todo lo demás. Un cuadro singular en su esencia, extraordinario no solo por su maestría, sino por la extraña sensación de ruptura que provoca. Lo que podría parecer un detalle menor se convirtió, con el tiempo, en el tronco argumental de este libro.

Recuerdo con claridad el instante en que comenzó mi propia fascinación por *Las Meninas*. Fue en febrero de 1985, cuando aún era estudiante de primer curso en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Nuestro profesor de dibujo organizó un viaje a Madrid para visitar las galerías de arte contemporáneo más destacadas del momento. Sin embargo, tras la segunda parada, empecé a preguntarme si realmente valía la pena dedicar todo el día a contemplar arte conceptual, videoarte o instalaciones construidas con basura.

No podía, no debía desaprovechar la ocasión de encontrarme con los grandes Maestros. Así que, con la audacia propia de la juventud, me separé del grupo y me dirigí al Museo del Prado. Aunque no era la primera vez que lo visitaba, en esta ocasión lo hacía con una mirada distinta, consciente ya de mi vocación artística. Lo que ocurrió allí pueden imaginarlo, porque quizá también les haya sucedido alguna vez: frente al cuadro, sentí que algo me atrapaba. Intenté descifrar lo aparentemente irresoluble. ¿Por qué me miraban todos a mí? ¿Acaso estaba ocupando el lugar de los Reyes reflejados en el espejo? Sabía que Velázquez estaba jugando conmigo, retándome con un acertijo visual del que no podría escapar. Me

había convertido, sin quererlo, en un invitado más de *la ceremonia de la confusión*, cautivo de un hechizo del que ya nunca supe desprenderme. Por entonces, aún ignoraba el verdadero alcance del ilusionismo barroco, pero ya era demasiado tarde: *Las Meninas* me había elegido. Pasé casi media hora delante del cuadro probando a entornar los ojos para sentir la profundidad de la habitación, en un deseo de búsqueda de su tercera dimensión y percibir la verdad de una atmósfera que tanto ha obsesionado a decenas de pintores a lo largo de su vida; de Goya a Manet, de Bacon a Picasso, de Sorolla a Dalí.

Fue precisamente este último el más creativo, al analizarlo en una conocida anécdota. Tuvo lugar en una conferencia de prensa, allá por los años cincuenta del pasado siglo, en la que le entrevistaron, junto a Jean Cocteau. Después de su visita al Prado, se le preguntó a este último:

—Sr. Cocteau, si se hubiera quemado el Museo del Prado... ¿qué hubiera salvado usted?

—Yo hubiera salvado el fuego —contestó.

—¿Y usted, Sr. Dalí?

Y hablando en tercera persona y con su característica voz engolada, contestó:

—Dalí se llevaría nada menos que el aire, y específicamente el aire contenido en *Las Meninas* de Velázquez, que es el aire de mejor calidad que existe.

Más allá de la verdad que encierra esta frase —que, según él mismo, había preparado con antelación—, resulta esperanzador encontrar, en una zona tan contaminada de Madrid, un aire con la mejor calidad del mundo.

Pasó el tiempo y el enigma visual que Velázquez me planteó en aquella visita al Prado quedó grabado en mi mente como uno de esos archivos informáticos dañados que, al intentarse abrir, provocan siempre un error. Aún no sé exactamente por qué, pero en algún momento, treinta años después, decidí sumergirme de lleno en la investigación sobre este tema.

A las pocas semanas de iniciar el proyecto, me percaté de la gran dificultad que iba a suponer construir una biografía de *Las Meninas* tal y como yo la concebía: una visión poliédrica de la obra, que recorriese sus diferentes momentos históricos, sus personajes, su técnica, sus incógnitas, su escenario, etc., y unirlo todo ello al resultado de mis propios experimentos y análisis.

Como aperitivo encontré una avalancha bibliográfica casi inabarcable que me dio la medida del interés suscitado hacia Velázquez y su obra más conocida, que ya desde hacía tiempo había alcanzado un enorme interés internacional.

Autores de toda índole y opinión nos hemos enganchado al carro de esta estrella, intentando penetrar en la piel del genio que la creó. Sin embargo, hasta ahora la obra ha conseguido, y sigue consiguiendo, superar todas nuestras interpretaciones.

Encontré extraordinarios libros sobre Velázquez en los que se analizaba someramente el cuadro, y una ingente cantidad de información en artículos, tratados, archivos, inventarios, publicaciones, boletines, etc. Los más interesantes me obligaron a una lectura lenta y difícil. Otros, los más, contenían demasiados «lugares comunes».

Para trabajar mejor me hice Amigo del Museo del Prado y pude así contemplar el cuadro las veces que fuese necesario. Comencé

creando una maqueta física de la escena, para analizar mejor el espacio escénico representado en el lienzo, y acabé, años más tarde, recreando físicamente ese espacio en un plató fotográfico a escala real.

Rafael Sánchez Ferlosio, Premio Cervantes de las Letras, desaconsejaba escribir sobre *Las Meninas*, y afirmaba «*Dios me libre de ponerme ahora a hacer literatura sobre este cuadro, que se presta tanto a ello*». En mi caso, fue mi entusiasmo al hablar sobre la obra y mis «experimentos» en torno a ella, lo que llamó la atención a mi editor en una ponencia en la que tuve la suerte de que estuviese presente. A él le agradezco la oportunidad y el valioso empuje que me dio para escribir este libro.

En 1848, Stirling Maxwell, cautivado por el novedoso invento de la fotografía, trazaba un paralelismo entre el realismo de *Las Meninas* y el daguerrotipo. Para él, nunca se había alcanzado una perfección en la que el arte oculto dentro del arte brillara de manera tan absoluta. Cuántos fotógrafos debieron soñar entonces con ser testigos de aquel milagro, capturarlo con su cámara: deslizar con sigilo el obturador de la cámara, oprimir el disparador y dejar que la explosión del *flash* envolviera la estancia en una neblina de magnesio. Luego, entre estornudos y carcajadas, percibir el rumor alegre de las meninas, el bufido festivo de los enanos y el ladrido profundo del mastín, por fin incorporado. Pero nada debió parecerse a la emoción secreta que sintió Velázquez cuando, en el más absoluto recogimiento, apoyó por última vez el pincel sobre aquel lienzo infinito.

A lo largo del tiempo, los estudiosos de la obra han intentado penetrar en su esencia, buscando una explicación definitiva a su

significado. Pero, finalmente, insisto, lo único que han comprobado es que la pintura ha sabido esquivar con éxito cada una de las complejas trampas intelectuales que le han tendido. Debemos aceptar que ninguna interpretación individual, tampoco la mía, logrará desentrañar todos los aspectos que abarca.

Ni el tiempo agota *Las Meninas*, ni su misterio es mayor que nuestra ignorancia.

I.

El incendio del Alcázar

Madrid, Nochebuena de 1734.

Poco después de la medianoche, el silencio gélido se ve desgarrado por un estruendo metálico. Las campanas repican sin descanso. No es el llamado habitual a la Misa del Gallo. Es otra cosa. Algo más urgente. Más grave. En el Convento de San Gil, la puerta se abre una y otra vez, dejando salir a los frailes que, envueltos en sus hábitos oscuros, avanzan a toda prisa. El tañido incesante se extiende por las calles, despertando a los vecinos. Algunos entreabren sus postigos, asoman la cabeza, se estremecen con el aire helado y escuchan. No pueden ver lo que sucede en Palacio, pero lo presienten. Lo saben por los gritos, por el rumor creciente que trepa por las fachadas de piedra. Algo terrible está ocurriendo en Palacio. Pronto, el resplandor anaranjado sobre los tejados les revelará la magnitud del desastre. Algo que cambiará la historia de Madrid para siempre.

LAS MENINAS Y LA NOCHE DE FUEGO

Si hoy podemos contemplar *Las Meninas*, es porque el destino —o quizás algo más— ha velado siempre por su supervivencia. En tierras árabes dirían que posee *baraka*, esa bendición inexplicable que preserva lo valioso para las generaciones futuras. Aquella

Nochebuena de 1734, el Alcázar ardía en un infierno de llamas y humo. Entre el caos, cuando las obras maestras eran devoradas por el fuego o se precipitaban al vacío sin remedio, un golpe de suerte salvó la joya de Velázquez. Su gran tamaño, que en otro momento habría sido un obstáculo, permitió que fuera descolgada y puesta a salvo. No hubo tiempo, ni medios, para hacer lo mismo con otras muchas pinturas, condenadas a consumirse en la vorágine de la noche.

Desde hacía años, una amenaza silenciosa acechaba al Alcázar. En 1706, el propio Condestable advertía en una carta dirigida al arquitecto Ardemans sobre el temor a un posible incendio: «*A fin de que si subzede (lo que Dios no quiera) algun ynzendio se asista prontamente*». La advertencia no era exagerada. Dos décadas después, en 1726, cuando Felipe V se hallaba en San Lorenzo, las llamas amenazaron con devorar el palacio. Fue solo un amago, apagado a tiempo gracias a la rápida intervención del maestro mayor. Pero la sombra del fuego seguía latente.

En la fatídica noche del 24 de diciembre de 1734, apenas habían pasado dos semanas desde el regreso de los reyes a Madrid tras su estancia en El Escorial y La Granja. El día 13 visitaron el Alcázar para supervisar los avances en la galería de poniente, donde el pintor Jan Ranc trabajaba en nuevas obras. Sin embargo, decidieron no instalarse allí, prefiriendo la comodidad del Palacio del Buen Retiro. A pesar de su ausencia, la guardia permanecía en el Alcázar. Hacía años que se habían dispuesto centinelas nocturnos para evitar robos y altercados. Lo que nadie podía imaginar era que aquella precaución no bastaría cuando llegara la noche que sellaría el destino del palacio.

A las doce y cuarto de la noche, la alarma quebró el silencio invernal. Los guardas apostados en el lienzo de la Priora, con la vista perdida en la negrura del cielo, distinguieron un resplandor funesto. Fuego. Había fuego en el cuarto nuevo, aquel mismo que los reyes habían visitado días antes.

Cuando las campanas del convento de San Gil rompieron el silencio de la noche, los frailes ya corrían hacia el Alcázar. Llegaron con presteza, con las manos desnudas y el alma en vilo, dispuestos a salvar lo que pudieran de aquella vorágine de fuego. Pero el incendio no se apiadó de su esfuerzo. Las llamas se alzaban furiosas, devorando muros y techumbres con una voracidad insaciable. Intentaron forzar las rejas del relicario, donde reposaban tesoros de incalculable valor, pero el metal resistió y el tiempo jugó en su contra. El fuego avanzaba sin clemencia, y el relicario quedó sepultado bajo las ruinas humeantes, con su botín de historia y fe encerrado para siempre.

Las llamas nacieron, según se contaba, en el estudio del pintor Jan Ranc. En los rumores que circularon en los días posteriores, se culpó a sus ayudantes, mozos de palacio que, quizás embriagados por el vino y la celebración de la Nochebuena, olvidaron vigilar la chimenea. Así lo narró en sus memorias Félix de Salabert, marqués de la Torrecilla, cuando aún se alzaban columnas de humo sobre las ruinas del Alcázar.

El incendio se extendió con la voracidad de un depredador. En cuestión de horas, devoró la Torre Dorada y atravesó el Patio del Rey como una marea de brasas incandescentes. A las cuatro de la madrugada, las techumbres de la crujía central cedieron al peso de las llamas y se desplomaron, sepultando bajo su propio esqueleto la

escalera y la capilla. La piedra resistió, pero la madera fue alimento para el fuego. Madrid despertó con el alba entre cenizas y escombros, testigos de la noche en que el Alcázar dejó de existir.

En la plaza, el pueblo asistía impotente a la agonía de la Torre Dorada, cuyos pisos superiores ardían con un resplandor casi sobrenatural. Allí, en el «tercer alto», se guardaban los documentos más valiosos de la monarquía: bulas pontificias, derechos reales de las Indias, papeles de Estado..., un archivo entero convertido en ceniza.

Mientras tanto, los frailes seguían con su lucha inútil. Se afanaron en salvar las pinturas del Salón Grande, pero muchas estaban embutidas en las paredes, atrapadas en su propia arquitectura. Solo pudieron rescatar algunas, aquellas que la altura de sus brazos les permitía alcanzar, porque no había una escalera que les permitiera llegar más allá. Y así, ante sus ojos, desaparecieron siglos de arte y memoria, consumidos por una noche maldita.

El cuadro de *Las Meninas* colgaba, majestuoso e intacto, en el despacho de verano del Rey, en un rincón del Alcázar que miraba hacia el norte, donde hoy se extienden los Jardines de Sabatini. Nadie sabe con certeza quién lo salvó del fuego. Me gusta imaginar que fueron los frailes de San Gil, silenciosos guardianes que, en la penumbra de la catástrofe, lo arrancaron de su sitio y lo llevaron a un refugio seguro.

Aquella noche fatídica, en medio del caos, las puertas del Alcázar permanecieron cerradas por temor al saqueo. En la plaza, el espectáculo debía de ser desolador: desde los balcones se arrojaban cofres con dinero, arcones de plata labrada y todo objeto que pudiera alimentar las llamas. La plazuela quedó sembrada de

escombros y riquezas desperdigadas, testigos mudos del desastre. Las pérdidas fueron incalculables. Según el inventario realizado en 1686, el Alcázar albergaba 1547 pinturas antes del incendio. Entre ellas se encontraba una de grandes dimensiones, descrita como «*Una pintura de quatro varas y media de alto y tres y media de ancho, retratada la señora Emperatriz, Infanta de España, con sus damas y criados y una enana, original de Diego Belazquez*». Afortunadamente, *Las Meninas* logró salvarse. No corrieron la misma suerte otras muchas obras de gran valor. El que fuese director del Museo del Prado, Alfonso Pérez Sánchez, estimó que, de las 1547 pinturas catalogadas, 1038 fueron rescatadas y 509 quedaron reducidas a cenizas. Entre estas últimas figuraban diez atribuidas a Leonardo da Vinci, aunque estudios recientes han determinado que en su mayoría eran copias de Bernardino Luini. De todas ellas, Pérez Sánchez solo mencionó una como destruida: «*Una batalla de tres quartas de alto y media vara de ancho, de mano de Leonardo de Avinci, marco negro*».

Hoy, cuando el mercado del arte ha convertido en mito cada trazo de Da Vinci, cuando un *Salvator Mundi*¹ ha alcanzado en subasta cifras inimaginables, uno no puede evitar estremecerse. ¿Qué tesoros ardieron aquella noche? ¿Cuántos genios murieron con sus obras sin que podamos siquiera nombrarlos? Lo que no se salvó ya no existe. Y lo que existe... existe por milagro. Hay tragedias que no pueden medirse solo en números. Seis Velázquez ardieron en la noche del incendio: su *Retrato ecuestre de Felipe IV*, tres cuadros mitológicos y *La expulsión de los moriscos* quedaron reducidos a cenizas. Desapareció también el *Erasmus de Rotterdam* de Holbein, un *Autorretrato* de Rafael, dos Tizianos, tres Riberas, cinco Rubens,

cinco Tintoretos. Demasiadas ausencias, demasiadas imágenes que nunca volveremos a ver.

Pero el fuego, caprichoso en su furia, no lo devoró todo. Entre los rescates milagrosos, quedaron entre nosotros *Salomé con la cabeza del Bautista*, de Caravaggio; *La Primavera*, de Arcimboldo, *Carlos V en Mühlberg*, de Tiziano, obra que tuvo que ser cortada a toda prisa antes de ser arrojada por una ventana, etc. Sobrevivieron también *La Gioconda* del taller de Leonardo y *Las tres gracias*, de Rubens.

A veces, la historia se escribe con un golpe de suerte. Felipe V, sin sospechar la desgracia que vendría, había trasladado algunas de las obras más preciadas de la colección real al Palacio del Buen Retiro. Fue así como *El Pasma de Sicilia*, de Rafael, escapó a su destino de cenizas. También hubo otros rescates, no solo de lienzos, sino de esculturas y tesoros. Entre ellos, la legendaria perla *La Peregrina*, que durante siglos brilló entre las joyas reales, hasta que las tropas napoleónicas la arrancaron de su historia².

Transcurridas veinticuatro horas desde el inicio del incendio, las llamas habían arrasado ya las principales estancias de la fachada, devorando la Sala Ochavada y el Salón de los Espejos. En el interior, el fuego avanzaba con rapidez, avivado por un fuerte viento de poniente. La situación era alarmante: no solo peligraba la integridad total del palacio, sino que se temía que el incendio alcanzara la Casa del Tesoro, situada en las inmediaciones del actual Café de Oriente, y el Monasterio de la Encarnación.

Pero entonces, el fuego se replegó sobre sus propias ruinas. En la fachada principal pareció frenarse, aunque por la parte trasera siguió su avance implacable, reduciendo a escombros el ala norte. Allí, por fortuna, *Las Meninas* ya habían sido rescatadas.

A medida que las llamas perdían intensidad, el incendio comenzaba a ser controlado. Para el día 28 de diciembre, aunque aún quedaban focos activos, se pudo iniciar el desescombro de la capilla, con la esperanza de recuperar los objetos sagrados y de valor que habían quedado sepultados entre los restos calcinados.

El análisis de los planos del Alcázar permite constatar la magnitud de la destrucción. La mayor parte del palacio había sido devastada, y solo las viejas torres de la fortaleza Trastámara, por su solidez, actuaron como un improvisado cortafuegos. Apenas unas pocas estancias lograron escapar al desastre: las habitaciones del ala oriental del Cuarto de la Reina, la torre sudeste —donde se hallaba el aposento del Príncipe de Asturias— y los siete primeros balcones de la fachada principal. El resto, incluyendo las salas de mayor relevancia histórica y artística, quedó reducido a cenizas.

El 4 de enero de 1735, como muestra de gratitud hacia el pueblo de Madrid, se publicó un bando que reconocía la labor de quienes intentaron frenar el incendio del Alcázar:

La noche del 24 al 25 del pasado se apercibió que en el Palacio de la Real Villa se había pegado fuego; y aunque inmediatamente acudió multitud de gentes, personas de distinción, religiosos y tropas, el fuego no pudo atajarse, sino que, con la violencia de un impetuoso viento, fue creciendo en tanto grado, que superó toda industria humana y consumió casi todo el edificio. En medio de tan horroroso espectáculo, ha podido, sin embargo, la actividad de los asistentes salvar de la voracidad de las llamas casi todas las más célebres pinturas y tapicería y gran parte de las singulares reliquias de oro, plata y piedras preciosas de la Real Capilla del Palacio.

Como se mencionó al inicio, los monarcas, Felipe V e Isabel de Farnesio, no se encontraban en el Alcázar en el momento del

sinistro. Se hallaban en el Palacio del Buen Retiro, una circunstancia que algunos han interpretado como sospechosa. Una semana después del desastre, el principal ministro de Felipe V, José Patiño, escribía al embajador, diciéndole que el rey deseaba invitar a un nuevo arquitecto para reconstruir el Palacio. El elegido era un arquitecto siciliano «cuyo nombre no sabemos, que construyó la catedral de Lisboa», y que, en ese momento se encontraba trabajando en Turín. Filippo Juvara fue el arquitecto que trazó el nuevo palacio. Lejos de mostrar interés por la reconstrucción del antiguo Alcázar, el rey adoptó una actitud de resignación que quedó reflejada en su célebre comentario: «*Paciencia, si Dios lo hace, yo haré otro mejor*». Para él, la destrucción del Alcázar no era solo una cuestión arquitectónica, sino también un asunto dinástico que debía resolverse con la construcción de un edificio acorde con la grandeza borbónica. Así, el 5 de abril de 1738, sobre las cenizas del antiguo palacio, se colocó la primera piedra del que sería el Palacio Real de Madrid, un colosal edificio concebido para reflejar el esplendor de la nueva dinastía. Hoy, el mayor palacio de Europa occidental sigue siendo una de las construcciones más majestuosas del mundo.

Han pasado casi tres siglos desde aquella Nochebuena de 1734.

Antonio Macías, un viejo vigilante del Museo del Prado, también vivió sus Nochebuenas junto a *Las Meninas*, aunque en circunstancias muy distintas:

En aquellos años, como no existían las cámaras de videovigilancia, había que venir aquí esa noche, pero ya que teníamos que estar, decíamos: ivamos a pasarlo lo mejor que podamos! Cenábamos juntos, modificábamos un poco la ronda para andar algo menos, y acabábamos sentados viendo *Las Meninas*, solos, de noche; ese placer no lo tiene todo el mundo.

Antonio guarda con especial cariño las fotografías que su compañero le tomó junto al cuadro en una de aquellas inolvidables Nochebuenas. Imágenes que son testimonio de un instante único: el cuadro en silencio, la sala en penumbra, y la presencia imponente de Velázquez contemplando a su espectador.

Hoy, desde la barandilla que se asoma a la fachada norte del Palacio Real, intento imaginar aquella funesta noche. Veo sombras moviéndose entre el humo, manos firmes que sostienen cuadros envueltos en telas, pasos apresurados sobre la piedra caliente. Según escribió el marqués de la Torrecilla, hubo quienes, en el último instante, *«antepusieron el temor a la muerte por el amor de su rey»*. Solo unos metros más abajo, quizá por una ventana abierta a la desesperación, salió *Las Meninas*, con apenas unos desgarros en su lienzo. Un milagro entre las ruinas. Aquella noche, el destino le fue propicio. La fortuna, dicen, sonríe a los audaces.

II.

Las Meninas y la guerra civil

Arganda del Rey, diciembre de 1936.

Madrid se ahoga en un invierno que aún no ha llegado. Bajo la luna que vela la ciudad bombardeada, una vez más vez una fría y húmeda noche envuelve los presagios más oscuros. Un convoy avanza en la penumbra por la ciudad herida, transportando tesoros en su vientre. El camión que resguarda Las Meninas se detiene de golpe frente al puente de Arganda. El conductor maldice entre dientes: la caja que alberga la obra maestra de Velázquez es demasiado alta, y si avanza, quedará hecha astillas contra la estructura de hierro. La guerra no espera, el peligro acecha, y los hombres —milicianos y mozos— se apuran en descargar la caja 1174. Hay que bajarla. Despacio. Con esfuerzo. Se siente la urgencia, el miedo latente. El enemigo está cerca. Cuando comienzan a arrastrarla con rodillos, un destello rasga la noche. Una llamarada. Un conductor grita y blasfema. Fuego. El resplandor ilumina por un instante los rostros crispados. No hay frailes esta vez para salvar los lienzos sagrados, solo milicianos desesperados. Una manta, rápido. ¡Las Meninas arden! El sofoco del fuego se impone tras una carrera frenética. El maldito tubo de escape... Un suspiro de alivio se confunde con el aliento helado de la madrugada.

De momento, Las Meninas siguen vivas.

EL PRADO EN SOMBRAS: VELÁZQUEZ EN TIEMPOS DE GUERRA

Durante más de medio siglo, *Las Meninas* reposó en la tranquilidad del nuevo Palacio Real, tal como atestiguan los inventarios desde 1772 a 1814. Aquel refugio terminó en 1819, cuando la obra fue trasladada al Museo del Prado. Sin embargo, no salió indemne de la historia: el incendio del Alcázar dañó la mejilla izquierda de la Infanta Margarita. Fue el pintor Juan García de Miranda quien se encargó de restaurarla con notable destreza, a pesar de la limitación de ser manco de la mano derecha. Un daño menor, comparado con la magnitud de la tragedia.

Más de un siglo después, la guerra apagó las luces del Prado. El 30 de agosto de 1936, apenas mes y medio después del inicio de la sublevación militar, el museo cerró sus puertas tras más de un siglo de actividad. Previendo el peligro, el subdirector Sánchez Cantón dispuso que 250 de sus más preciadas obras descendieran a la planta baja. Se debatió si desmontarlas de sus bastidores y almacenarlas en los sótanos del Banco de España, pero finalmente se optó por dejarlas dentro del museo, debidamente protegidas.

El 4 de agosto, el Patronato fue disuelto y Pablo Picasso, desde París, aceptó el nombramiento simbólico de director del Prado.

Mientras tanto, Sánchez Cantón, en Madrid, asumió la dirección efectiva del museo y vació por completo las plantas segunda y tercera, protegiendo también las esculturas. Las fotografías de la época muestran un Prado desolado, convertido en una sombra de sí mismo.

En julio de 1936, la guerra impuso una nueva urgencia: la salvaguarda del patrimonio artístico. Para ello, se creó la Junta del

Tesoro Artístico (JTA), una institución encargada de la incautación y almacenamiento de miles de obras procedentes de museos, iglesias y colecciones privadas. Se habilitaron grandes depósitos para su resguardo, y entre ellos, el más importante fue el Museo del Prado, que llegó a albergar más de 23.000 piezas.

Desde el cierre del museo, el arquitecto Pedro Muguruza puso en marcha un plan de protección para el edificio. Pero cuando en octubre los bombardeos del ejército franquista se volvieron inminentes, la responsabilidad recayó en José Lino Vaamonde, miembro de Izquierda Republicana y amigo cercano de Azaña. Como arquitecto conservador del Prado, su misión era clara: preservar la historia en medio del caos.

El 5 de noviembre, la Dirección del Museo del Prado recibió una orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, encabezado por Josep Renau: las obras maestras debían ser trasladadas a Valencia. La decisión se justificaba en la imposibilidad de garantizar su seguridad ante los continuos bombardeos, la proximidad de los frentes de batalla y el recrudecimiento de la guerra en Madrid, además de razones políticas nunca especificadas. Sánchez Cantón recibió la tarea de seleccionar los cuarenta cuadros más valiosos del museo para su evacuación inmediata, pero se negó a hacerlo. Sin embargo, su oposición resultó inútil: las autoridades ya habían elaborado su propia lista, firmada por Renau y remitida directamente al director del Prado.

EL RIESGO DEL TRASLADO

El primer traslado incluyó 42 piezas: 37 del museo y el resto provenientes de San Ginés, La Encarnación y El Escorial. La compleja operación quedó bajo la responsabilidad de Roberto Fernández Balbuena, presidente de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico. Años después, en su exilio en México, confesaría con amarga sinceridad: «El primar la urgencia sobre la seguridad puso en parte en peligro el traslado».

La tensión era palpable. Mientras el Gobierno de la República imponía la evacuación de las obras de arte —«los cuadros deben salir porque es decisión del Gobierno»—, las voces expertas dentro de la Junta del Tesoro Artístico manifestaban su preocupación. Alejandro Ferrant y Roberto Fernández Balbuena, este último gran conocedor del Museo del Prado, desaconsejaban trasladar piezas de gran formato y extrema fragilidad. Advertían sobre los riesgos que corrían obras como *La Anunciación* de El Greco, *Las lanzas*, *Las hilanderas* y *Los borrachos* de Velázquez, *El Tránsito de la Virgen* de Mantegna o *Las tres Gracias* de Rubens. Sin embargo, la decisión política se impuso sobre los informes técnicos.

Años después, ya en el exilio, Balbuena continuó defendiendo la actuación del Gobierno republicano frente a las acusaciones de expolio y destrucción atribuidas a las milicias del Frente Popular. En una de sus declaraciones, afirmarí sin sonrojo:

Puede asegurarse que, aunque algunos monumentos y piezas de primera clase han sufrido graves daños o han sido destruidos, las proporciones de las pérdidas han sido menores de lo que hubiera podido esperarse. En muchos casos, como en Cataluña, la destrucción de retablos de altares de los siglos XVII y XIX ha permitido encontrar pinturas murales y retablos medievales que

estaban ocultos por esas decoraciones inferiores y de épocas posteriores. Es evidente que la recuperación de las piezas ha significado una evidente ganancia.

Pero no se podía ocultar lo evidente. La destrucción de iglesias y conventos, que ya había comenzado antes de la guerra, no pasó desapercibida para la comunidad internacional, que pronto empezó a dimensionar el alcance de la tragedia.

Con la llegada del otoño, los expertos del Taller de Restauración del Museo del Prado se afanaban en proteger el patrimonio artístico. Redactaron informes para impedir el traslado de las obras más frágiles y, en algunos casos, lograron su cometido: *La Anunciación* de Fra Angélico permaneció en el museo. También se volcaron en la recuperación de piezas dañadas, como los lienzos del retablo de Yepes, de Luis Tristán, que habían quedado reducidos a jirones tras el saqueo de su iglesia. Pero sus esfuerzos no siempre bastaron. No pudieron evitar la partida de *Las Meninas*.

EL BOMBARDEO DEL PRADO: UNA CICATRIZ EN LA HISTORIA DEL ARTE

El destino pareció ensañarse con la obra incluso antes de su evacuación. El 16 de noviembre, a las seis y media de la tarde, el museo sufrió un ataque aéreo que evocó la tragedia de la Nochebuena de 1734. Nueve bombas incendiarias de unos 50 kilos impactaron contra el edificio —algunas sin llegar a estallar— mientras otras tres caían en los jardines y dieciséis bengalas iluminaban la noche sobre el Prado. Uno de los explosivos detonó a

apenas sesenta metros de la rotonda donde se resguardaban algunas de las pinturas más valiosas del museo. El bombardeo no dejó daños irreparables, pero sí una cicatriz. Un altorrelieve de alabastro de Benedetto Cervi fue arrancado del muro por la onda expansiva, prueba tangible del peligro que acechaba al patrimonio artístico en plena guerra. La noticia recorrió los medios internacionales, avivando el debate sobre la protección del tesoro cultural español. Décadas más tarde, Roberto Fernández Balbuena evocaría aquella jornada con sincero estremecimiento: «Mi memoria de aquel día va asociada con el desolador paisaje de *El triunfo de la muerte*, de Brueghel. Los dos paisajes se me funden, el real y el pintado».

El verdadero objetivo de los bombardeos pudo haber sido el Hotel Savoy, situado en la Plaza de Platerías, a apenas cien metros del museo. Allí se alojaban asesores militares y pilotos soviéticos del ejército republicano, convirtiéndolo en un blanco estratégico. Es difícil pensar que el museo fuera un objetivo militar intencionado. ¿Un error de cálculo? Según Salas Larrazábal, la proximidad con el Retiro —donde se encontraba la reserva general de artillería y numerosas baterías— explicaría el impacto: «Bastaban pequeños errores de lanzamiento para que resultaran batidas las zonas inmediatas al Museo del Prado». Fuera intencionado o no, el hecho quedó marcado en la historia. Aquella noche, no solo el Prado sufrió los estragos de la guerra: la Biblioteca Nacional y la Academia de Bellas Artes también resultaron dañadas. Antonio Machado, con la indignación de quien veía desmoronarse la cultura bajo el fuego, dejó testimonio en un panfleto publicado en Londres, *Intellectuals and the Spanish Military Rebellion*:

He visto las huellas de los obuses utilizados contra esos templos de la cultura. Los intereses culturales están en peligro. Este bombardeo gamberro lo demuestra [...]. Y para destruir la cultura envían sus aviones extranjeros como embajadores de las fuerzas negativas de la historia.

El 3 de diciembre, el Gobierno encomendó la custodia del arte a María Teresa León. Escritora de la Generación del 27, agitadora incansable, compañera de Rafael Alberti. Su misión: salvar la memoria pintada de España.

Uno de los episodios más inquietantes ocurrió la tarde del 16 de noviembre, cuando la urgencia llevó a trasladar *Las Meninas* al Palacio de Zabálburu, a solo unos cientos de metros del museo. El estruendo de las alarmas aéreas paralizó el traslado: los trabajadores, aterrados, abandonaron el cuadro en plena calle, a merced del destino. Durante minutos interminables, la pintura quedó allí, solitaria, vulnerable bajo el rugido de los Junkers alemanes. La tragedia parecía inevitable. Pero la suerte, la *baraka*, volvió a obrar su milagro. Ninguna bomba cayó sobre la pintura.

Los traslados no cesaban. Entre el 7 y el 11 de diciembre, 64 lienzos y 181 dibujos partieron hacia Valencia. La noche del 9, *Las Meninas* emprendió su huida, en un convoy donde también viajaba el *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, de Tiziano. Antes de la partida, Rafael Alberti y María Teresa León, con la solemnidad de quien entrega un legado sagrado, proclamaron: «¡Camaradas!, el mundo entero saludará mañana en vosotros a los verdaderos salvadores de la cultura!».

LA ODISEA HACIA VALENCIA

Sin embargo, el trayecto no estuvo exento de dificultades. Al llegar al puente de Arganda, a 25 kilómetros de Madrid, se descubrió que dos de las cajas sobrepasaban la altura de la estructura. No había más opción que bajarlas y hacerlas avanzar con rodillos. La maniobra, lenta y ardua, prolongó el viaje varias horas en una noche de un frío implacable. Cada minuto que pasaba aumentaba la tensión de una misión que ya era de por sí temeraria.

El desastre estuvo a punto de repetirse. Como en la fatídica Nochebuena de 1734, cuando el Alcázar de Madrid ardió en llamas, el fuego amenazó de nuevo la memoria artística de España. La ficha 1174 del Archivo del Museo del Prado recoge el incidente con un apunte escalofriante:

Como por las dimensiones de la caja y la altura del puente de Arganda hubieron de colocarse fuera del chasis del camión, el tubo de escape comenzó a incendiar la caja según pudo averiguarse. El subsecretario, sin embargo, telegrafió que los camiones habían llegado sin novedad.

Minimizado en los informes oficiales, el incidente dejó su huella: Sánchez Cantón mencionaría después que la caja que contenía *Las Meninas* llegó «chamuscada» a Valencia. Años más tarde, Rafael Alberti evocaría en *La arboleda perdida* la sombra de aquel traslado. En medio de la bruma nocturna, *Las Meninas* y *Carlos V en Mühlberg* abandonaron el Prado, erguidas sobre el camión como un «alto y extraño monumento».

El traslado estuvo plagado de errores. Muchas cajas no tenían las dimensiones adecuadas, reaprovechadas de certámenes en el Palacio de Exposiciones del Retiro. La Casa Macarrón, la más

prestigiosa en embalajes de arte, trabajó sin descanso, pero no pudo evitar que varias pinturas viajaran sin protección alguna. No fue el caso de *Las Meninas*, que sí fue resguardada con esmero. Sin embargo, el impacto de aquella travesía fue irreversible. María Teresa León, responsable de la evacuación, acabó siendo cesada de su cargo en la Junta del Tesoro Artístico. Rafael Alberti, por su parte, tardó cuarenta años en volver al Prado.

Tras un viaje plagado de incertidumbre y peligro, las obras de arte hallaron refugio en Valencia. Las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca se convirtieron en sus nuevos guardianes. En este último, además, se instaló un Taller de Restauración para reparar los daños sufridos durante el traslado. Las piezas más valiosas, excepto aquellas de gran tamaño, fueron depositadas en un banco para mayor seguridad. En las Torres de Serranos, la protección se convirtió en una obsesión. Hasta seis capas de seguridad resguardaban las pinturas: bóvedas góticas originales, estructuras de hormigón armado con cáscara de arroz, sacos terreros y otros refuerzos. Todo indicaba que ni la bomba más letal podría atravesar tantas barreras.

Pero *Las Meninas* tenía otro destino. Su monumental tamaño la hacía incompatible con el espacio de las torres, por lo que fue trasladada a la iglesia del Colegio del Patriarca, un edificio del siglo XVII, sólido y robusto. Josep Renau documentó la elección de este emplazamiento: «Se eligieron las partes más resistentes, las capillas laterales, la nave central y, entre estas, las que por su orientación se hallaban a salvo de los bombardeos marítimos».

En una fotografía de la época, bajo un arco solemne, se intuye una caja de grandes dimensiones que bien podría contener la obra

maestra de Velázquez. Su protección quedó en manos del arquitecto Lino Vaamonde, cuyo proyecto de refuerzo garantizó la seguridad del tesoro artístico en medio de la guerra. Pero el refugio en Valencia no disipó del todo las preocupaciones. En un intento por encontrar un destino aún más seguro, se valoró la posibilidad de trasladar 150 obras al Museo del Louvre en París. La operación estaba lista cuando, de forma inesperada, el Gobierno republicano canceló el envío en el último momento. Esta decisión alimentó las especulaciones en la prensa internacional. En julio de 1937, sir Frederic Kenyon, exdirector del Museo Británico, expresó su inquietud en *The Times*:

¿Tiene alguna razón el Gobierno republicano de España para no dar a conocer al mundo las medidas que ha tomado para garantizar la seguridad de los tesoros, de los cuales es responsable, tesoros que son patrimonio no solo de España, sino del mundo entero?

La pregunta quedó flotando en el aire, sin una respuesta clara.

En agosto de 1937, el Colegio del Patriarca acogió una exposición con fines propagandísticos para exhibir las obras salvadas por el 5.º Regimiento tras el bombardeo del Palacio de Liria en noviembre de 1936 por la aviación franquista. La muestra tenía un claro objetivo: demostrar al mundo la capacidad de la República para proteger su patrimonio artístico en tiempos de guerra. Ese mismo mes, dos hombres cruzaron las puertas del Colegio del Patriarca. Sir Frederic Kenyon y James Gow Man, emisarios del arte británico, llegaban con una misión: verificar con sus propios ojos el destino de *Las Meninas*. Los archivos conservan el instante: la caja 1174 se abre, el cuadro emerge de su refugio, y en torno a él, los rostros de la Junta del Tesoro Artístico y los visitantes ingleses quedan inmortalizados en

una fotografía. Al regresar a su país, Kenyon dejó constancia en su informe de «los trabajos sorprendentes para proteger los tesoros artísticos de la nación de los peligros de la guerra, por lo cual, aquellos a quienes se encomendará el trabajo merecen el mayor encomio».

Sus palabras fueron un respiro para la República, un reconocimiento en tiempos de incertidumbre. Pero la guerra no concedía treguas. Con la ofensiva franquista avanzando sobre el Levante, el peligro se renovaba, y la única opción era huir de nuevo.

EL VALIENTE COMPROMISO DE MANUEL DE ARPE

En marzo de 1938, parte de la colección fue enviada a depósitos provisionales en Barcelona, y a partir de abril, se optó por trasladarla a ubicaciones cercanas a la frontera con Francia en busca de mayor seguridad. Entre los nuevos destinos se encontraban el Castillo de Peralada, la mina de talco de La Vajol —conocida como la «mina de Negrín» y adaptada para almacenar reservas de oro incautado—, y el Castillo de San Fernando de Figueras. Desde noviembre de 1936 hasta enero de 1939, se organizaron un total de 26 expediciones para trasladar obras de arte desde Madrid. En total, fueron evacuadas 461 pinturas, 181 dibujos de Goya y el Tesoro del Delfín, en una de las operaciones de salvaguarda patrimonial más significativas de la Guerra Civil Española.

Hablar de la salvación del Tesoro Artístico es, sin duda, hablar de Manuel de Arpe. Este restaurador del Museo del Prado, ajeno a cualquier ideología política, asumió un compromiso que pocos habrían aceptado: acompañar a *Las Meninas* en su incierto exilio.

«Salí del Museo del Prado junto a nuestros cuadros, y mi mayor ilusión es regresar con ellos a Madrid», escribió con convicción. No podía imaginar hasta dónde lo llevaría su misión.

Uno de los instantes más críticos que vivió Arpe se produjo durante la evacuación de las obras del Colegio del Patriarca de Valencia. El teniente Colinas ordenó desmontar *Las Meninas* de su bastidor, convencido de que, como ya ocurriera en el puente de Arganda un año y medio antes, el cuadro chocaría contra la estructura del Puente de Tortosa. En su diario recogió aquel instante: «El teniente pretendía enrollar la pintura en un cilindro, porque “el que manda ha dicho que pasen los cuadros y hay que hacerlo así”». Pero Arpe no cedió. Gracias a su determinación, el cuadro prosiguió intacto su camino.

A partir de este momento, los incidentes se multiplicaron: el cuadro *La rendición de Breda*, de Velázquez, choca con un balcón en el pueblo de Nules (Castellón); el lienzo de *Felipe IV a caballo* se destensa y acaba suelto del bastidor y muy arrugado; el camión que transporta *La Carga de los mamelucos* y *El tres de mayo*, de Goya, se empotra contra una casa en Benicarló y provoca el derrumbamiento de un balcón, que cae sobre las pinturas (la primera queda partida en dieciocho pedazos y *El tres de mayo* pierde dos pequeños trozos de tela originales). Y no fueron los únicos: *El Conde Duque de Olivares*, de Velázquez, llegó a Valencia con el barniz de su superficie dañado por los chorretones de agua. Incluso los lienzos que se resguardaron en el Banco de Valencia no salieron indemnes, pues el moho empezó a afectarlos. El viaje de las pinturas era una lucha constante, y la guerra no perdonaba ni al arte ni a sus guardianes.

La guerra avanza, y el 4 de abril de 1938 el convoy llega al pie de los fosos del Castillo de Figueras. Aunque los camiones se descargan con muy poco cuidado y las cajas reciben grandes golpes —según testimonio del propio Arpe—, *Las Meninas* continúa intacto. El convoy prosigue su huida hacia Francia realizando una parada muy cerca, en el Castillo de Perelada, a solo treinta kilómetros de la frontera. Durante sus últimos días de enero en este castillo, Azaña reflejó claramente su temor:

Debajo de nuestro comedor estaban los Velázquez. En un edificio anejo, otro gran depósito. Cada vez que bombardeaban en las cercanías, me desesperaba. Temí que mi destino me hubiera traído a ver el museo (del Prado) hecho una hoguera. Era más de cuanto podía soportarse.

Mientras tanto, Manuel de Arpe, fiel a su misión, anota con preocupación las dificultades de la evacuación del Tesoro Artístico. En un instante de tensa soledad, se encuentra cara a cara con el Estado Mayor de la República, con Negrín a la cabeza. Es él quien le proporciona los medios para continuar el traslado hasta la frontera francesa. Pero en medio de la confusión, Arpe observa el caos reinante. La desbandada es total. En su diario plasma un pensamiento inquietante: «Pensaba que iba a tener el gusto de entregar el Tesoro a las autoridades nacionalistas». Está convencido de que muchas obras jamás cruzarán la frontera. «Lo que salga, como va al extranjero, será respetado y no se destruirá, pero lo que quede, mala suerte va a correr, si aparecen los incendiarios rojos». Y entonces decide. Pase lo que pase, no abandonará el Tesoro. En esos días de espera, con apenas recursos, hace lo único que puede hacer: restaurar, salvar, resistir.

EL ACUERDO DE FIGUERAS

A finales de diciembre de 1938, en el umbral de la derrota republicana, entra en escena un hombre clave: José María Sert. Es un artista de renombre, muralista de prestigio internacional, y, sobre todo, un hombre con las conexiones adecuadas. Su amistad con Joseph Avenol, secretario general de la Sociedad de Naciones, se convierte en el último recurso para salvar el Tesoro Artístico español de un destino incierto. Juntos, trazan un plan audaz: crear un Comité Internacional de Museos que, bajo el amparo de la neutralidad, intervenga en la evacuación del patrimonio. La empresa no es sencilla, ya que existe un obstáculo insalvable: la resolución de no intervención en la guerra civil española. Pero Sert y Avenol saben que los límites políticos se desdibujan cuando el arte está en juego. Convocan a un elenco de personalidades influyentes del mundo artístico —de EE. UU., Inglaterra, Francia, Suiza, Holanda, Bélgica—, todos actuando a título privado para esquivar las trabas diplomáticas. Así nace el Comité Internacional para la Salvaguarda de los Tesoros del Arte Español, un organismo semioficial destinado a desafiar la burocracia y la urgencia de la guerra.

El 3 de febrero de 1939, con la derrota republicana a las puertas, el Gobierno firma el Acuerdo de Figueras, cediendo la protección del Tesoro Artístico a la Sociedad de Naciones. La escena es digna de un cuadro de Goya: a la luz de los faros de un coche, bajo la lluvia inclemente y el estruendo de los proyectiles franquistas cayendo sobre los fosos del castillo, se rubrica el pacto que evitará que siglos de historia se pierdan en el caos del conflicto. El acuerdo es claro. Las obras serán trasladadas a Ginebra bajo la supervisión de la

Sociedad de Naciones, con el compromiso de su devolución una vez restaurada la paz. «En ningún caso las obras podrán ser objeto de enajenación, retención o embargo», se estipula en el documento. Esa misma noche comienza la evacuación. Bajo el sonido incesante de la artillería, 71 camiones parten hacia el sur de Francia. En su desesperada travesía, llegan incluso a desalojar vehículos llenos de civiles para hacer sitio al tesoro. Dos días después, la guerra interrumpe la marcha con los bombardeos del 6 y 7 de febrero, pero la misión no se detiene. Finalmente, en suelo francés, el convoy es trasladado a un tren especial que lo llevará a Ginebra. Allí, lejos de las llamas de la contienda, las grandes obras del Prado hallarán un refugio efímero.

El tren avanza hacia la frontera, cargado no solo de obras maestras, sino también del peso de la historia. A bordo viajan algunos de los guardianes del Tesoro Artístico: Timoteo Pérez Rubio, el restaurador Manuel de Arpe y otros miembros de la Junta del Tesoro Artístico. Mientras tanto, en otra línea de huida, el 5 de febrero cruzan la frontera Azaña y Negrín. En Londres, el pintor José María Sert mueve sus hilos. Consciente del peligro que acecha al convoy, envía un telegrama al Duque de Alba, representante de Franco en Inglaterra. Su mensaje es claro: el Tesoro está en camino, no debe ser atacado. La respuesta es rápida: el Duque transmite la advertencia a Burgos. Pero la guerra no entiende de súplicas ni de diplomacia. La aviación franquista sigue ametrallando la carretera hacia Francia, confundida, en parte, por errores en la transmisión. Entre el caos de la retirada, Arpe ve un camión volcado junto a un soldado inmóvil. En su interior, *Santa Isabel de Hungría curando a*

los tiñosos, de Murillo, yace entre las ruinas. Como si el destino insistiera en narrar la tragedia a través del arte.

El 12 de febrero de 1939, tras más de veinticuatro horas de viaje desde la localidad francesa de Ceret, el tren con el Tesoro llega a la estación de Ginebra. Allí, una multitud de periodistas aguarda el momento histórico. Manuel de Arpe, exhausto, lo describe en su diario con incredulidad: «Observaba todo aquello como un sueño». Han llegado 1868 bultos en 22 vagones. Entre ellos, 532 cuadros del Museo del Prado.

Pero la historia no concede tregua. Mientras en Ginebra se realiza el inventario, en España la guerra sigue su curso implacable. El 30 de marzo, con la contienda prácticamente decidida, el secretario general de la Sociedad de Naciones hace entrega del Tesoro al representante del Gobierno de Franco, ya reconocido por Suiza, Inglaterra y Francia.

A solo treinta kilómetros de la frontera francesa, las tropas franquistas irrumpen en el semidestruido Castillo de Peralada. Allí, donde Azaña había pasado sus últimos días en España, encuentran lo que quedó atrás: colecciones mutiladas, cuadros desgarrados, cálices doblados con brutalidad. Arpe, testigo de la devastación, anota en su diario la escena con una resignación amarga: «Se encargó a un cerrajero de Peralada que enderezase los cálices bárbaramente doblados». Un gesto mínimo, inútil tal vez, pero cargado de simbolismo.

EL REGRESO DEL TESORO ARTÍSTICO

El 1 de abril de 1939 la guerra civil tocó a su fin y, con la victoria de Franco, Ginebra hizo llegar una solicitud al régimen: organizar una exposición en su ciudad con las obras más emblemáticas del patrimonio español. Así, una vez más, la historia del arte se entrelazó con los destinos políticos. El primero de los trenes de retorno salió de Ginebra el 9 de mayo, con el Cristo de Medinaceli como imagen emblemática de la travesía. El segundo convoy partiría el 16 de junio, llevando consigo el eco de la guerra y la promesa de un nuevo orden.

El 7 de julio, el Museo del Prado reabrió sus puertas, presentando no solo las obras que no habían viajado a Suiza, sino también piezas de otros rincones del país, como los célebres *Grecos de Illescas* y *La última comunión de san José de Calasanz*, de Goya. Álvarez de Sotomayor, nombrado director del Prado, destacó el gran esfuerzo diplomático realizado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para salvar el patrimonio. Y en medio de este renacer cultural, el restaurador Manuel de Arpe se convirtió en el único español que permaneció en Ginebra durante todo ese verano.

Allí, surgió una curiosa controversia sobre la disposición de las obras: los responsables del Museo de Ginebra, siguiendo criterios histórico-artísticos, propusieron que la Galería Central albergara *Las Meninas*. Pero el arquitecto, Pedro Muguruza, comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, no quería perder la oportunidad de vincular el nuevo régimen con la idea de la España Imperial. En lugar de la obra maestra de Velázquez, ubicó los tapices de la campaña de Túnez y los retratos ecuestres de los Austrias,

buscando reforzar la imagen de un Imperio que el régimen de Franco ansiaba proyectar.

La exposición en el Museo de Historia de Ginebra, que duró tres meses durante el verano de 1939, fue un rotundo éxito. Se exhibieron 174 obras, 152 de ellas provenientes del Museo del Prado, junto con piezas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Monasterio de El Escorial, el Palacio Real y otras colecciones. *Las Meninas*, finalmente, fue contemplada por primera vez por miles de personas. En total, 370.000 personas visitaron la exposición, superando incluso el récord de la Exposición de Goya de 1996 en el Prado.

Sin embargo, no solo se trataba de un triunfo artístico, sino también de una victoria política para el Gobierno de Franco. Aprovechando el eco de la prensa ginebrina, Muguruza no dudó en atacar a la República, acusando a los «rojos» de ser los destructores del arte. En una rueda de prensa afirmó que, al entrar las tropas de Franco en Madrid, encontraron el Museo del Prado «abandonado», con casi 24 000 cuadros amontonados de manera desordenada, muchos de ellos provenientes de requisas en casas particulares y palacetes. Este informe, redactado pocos días después del fin de la guerra, se convirtió en una poderosa herramienta de propaganda.

El subdirector del Prado, Fernández Balbuena, ya había señalado que, por primera vez en la historia, se estaba llevando a cabo un inventario completo de la riqueza artística en manos de los particulares. La desolación del Prado se reflejaba también en un telegrama de Sánchez Cantón, quien en aquellos días de caos afirmó: «Faltan 1.700 cristales. Urge despacho rápido». La imagen de un museo devastado, abarrotado de obras abandonadas, evocaba

no solo la ruina de un patrimonio cultural, sino también el estado de una nación que luchaba por reconfigurarse en su nueva realidad.

El 3 de septiembre de 1939, Suiza quedó atrapada en un cerco de fuego. La Segunda Guerra Mundial había comenzado. Al día siguiente, en la estación de Cornavin, en Ginebra, todo estaba listo para la partida del convoy especial que debía devolver el Tesoro Artístico a España. Pero un ferroviario suizo se percató de un peligro inminente: una de las cajas más grandes excedía el gálibo del tren. De seguir así, chocaría irremediablemente en el primer túnel. La suerte —o quizá algo más— volvió a interponerse en el último instante. Dentro de aquella caja viajaba *Las Meninas*. Su *baraka* seguía intacta.

Finalmente, el 5 de septiembre, el tren emprendió su marcha. En plena noche avanzó con las luces apagadas, tratando de escapar al ojo implacable de los aviones alemanes. Tras una parada en Lyon, llegó a Hendaya a las 7:45 de la mañana, y poco después, en Irún, los vagones fueron trasladados a las vías españolas. Fue entonces cuando Manuel de Arpe, en un chequeo visual —apenas ayudado por la escasa luz—, se dio cuenta de un nuevo problema: las cajas de *Las Meninas* y *La familia de Carlos IV* se habían inclinado peligrosamente hacia el exterior del vagón. Bastaban unos pocos grados de desfase para que impactaran contra las paredes del primer túnel, provocando un desastre. No solo las pinturas estaban en peligro: el descarrilamiento era una posibilidad real.

Hasta el amanecer no se pudo corregir la inclinación. Se midió la distancia con precisión casi quirúrgica: apenas dieciséis centímetros separaban el borde de la caja del límite del túnel. Y el primer túnel esperaba justo a la salida de San Sebastián. Solo quedaba cruzar el

Urumea... y los dedos. Algún día la *baraka* se agotaría. Nadie quería ser testigo de ese momento.

El 8 de septiembre, a las 16:10, el tren abandonó San Sebastián. Al día siguiente, al mediodía, llegó a Madrid. En la estación del Norte, una multitud aguardaba. Entre los curiosos se mezclaban falangistas uniformados, personalidades civiles y militares, expectantes todos ante el regreso del Tesoro Artístico. Los noticiarios no tardaron en proclamarlo: «Ya han vuelto a España los cuadros que los rojos se llevaron».

El 10 de septiembre, el diario ABC anunció con júbilo: «¡Completo el Museo del Prado!». Pero la vuelta no marcó el final del camino, sino el comienzo de otro desafío. Ginebra había salvaguardado las obras, pero su clima implacable había dejado huella: los barnices se habían alterado, las resinas precipitaban, las superficies se resentían. *Las Meninas*, *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, las tablas de *Adán y Eva* de Durero... muchas obras necesitaban restauración. Arpe se sumergió en su labor. Sus manos recorrieron los lienzos dañados con la destreza de quien conoce cada pincelada, cada grieta, cada latido oculto bajo la piel de óleo. Su primer encargo en el Prado, tras el retorno, no estuvo exento de ironía: restaurar *El 3 de mayo* y *La carga de los mamelucos* de Goya. «Parece que me los escogió la fatalidad, para que tantas veces tuviera que estar contemplando este espectáculo de violencia», diría años después.

LAS MENINAS Y LA LARGA NOCHE DE LA HISTORIA

El Gobierno de Franco jamás reconoció el bombardeo del Prado. Tampoco admitió la deuda moral y económica con el Comité

Internacional que resguardó el Tesoro español, como lamentaba José María Sert. Décadas después, con la Transición, se fue tejiendo un relato que ensalzaba la evacuación del patrimonio artístico, relegando a la sombra ciertos episodios incómodos. Para los años ochenta, la historia oficial se había reducido a un guion simplificado: una República frágil frente a la brutalidad fascista. Se elevó a categoría simbólica la frase que Azaña escribió en junio de 1939 en una carta a Ángel Osorio: «El Museo del Prado es más importante para España que la República y la Monarquía juntas». Así se fue consolidando una imagen nostálgica de la República de 1931, idealizada hasta el exceso, desdibujando la turbulenta realidad de 1936.

En este marco, incluso en el celebrado documental *Las cajas españolas* (2004), se silenciaron ciertos episodios. No se habló del peligroso incidente del puente de Arganda, ni de la magnitud de los riesgos de un traslado que pudo acabar en catástrofe. Sánchez Cantón, subdirector del Prado en los primeros meses de guerra, se opuso en vano al traslado de las obras, defendiendo que el edificio tenía espacio suficiente para albergarlas. Su negativa le costó el puesto. Y la historia le daría la razón: durante el conflicto, el museo siguió recibiendo miles de cuadros procedentes de otras requisas.

Madrid contaba, además, con una de las mejores cámaras acorazadas del mundo, situada a treinta metros de profundidad bajo el Banco de España. Pero la cripta tenía un problema: su acceso circular era demasiado estrecho para lienzos de gran formato, apenas dos metros de diámetro. Una parte de las obras maestras, como *Las Meninas*, habrían tenido que ser desmontadas de su bastidor. Además, la confluencia de aguas subterráneas en la zona

dificultaba la conservación. De hecho, algunas de las obras que allí se guardaron, como los célebres *Grecos de Illescas*¹, emergieron cubiertas de moho. Pese a todo, el experto británico Lionel Kenyon, tras inspeccionar los sótanos del Banco de España, aseguró que cumplían su función de defensa. Su opinión coincidía con la del Comité Académico de la República, que recomendó almacenarlas allí.

La historia, tantas veces moldeada por la memoria y la política, sigue siendo un terreno incierto. Pero entre el fuego de la guerra, la desesperación de la huida y los silencios del tiempo, una imagen permanece: la de *Las Meninas*, recorriendo Europa a ciegas, esquivando túneles y bombas, desafiando el destino con una suerte improbable. Como si, más allá de los hombres y sus guerras, el arte se empeñara en sobrevivir.

El gran experto en pintura del siglo XVII, Matías Padrón, recorrió los sótanos del Banco de España y quedó asombrado. «Las condiciones eran magníficas», dijo, convencido de que aquel refugio habría sido el mejor escudo para el Tesoro Artístico. Sobre su traslado en plena guerra, en cambio, no dudó en calificarlo de temeridad: «Las obras, expuestas a la vibración constante, sufrían. La pintura se levanta, salta... Aquel periplo debió de ser terrible». No fue el único en pensar así. Javier Tusell, catedrático de Historia Contemporánea, habló de un traslado innecesario. Salvador de Madariaga, exiliado republicano, fue más allá: «Lejos de ser un salvamento, fue uno de los mayores crímenes jamás cometidos contra la cultura española». Incluso el historiador José Calvo Poyato, con un tono más mesurado, insistía: «Fue una decisión política. Cuando se tomó, no había caído una sola bomba sobre el Prado».

Nadie duda de que en plena Guerra Civil se rescató un valioso legado artístico. Pero la pregunta sigue en el aire: ¿fueron realmente las bombas franquistas la mayor amenaza para esas obras, o lo fue el caos de una retaguardia descontrolada? Hubo quienes, como Sánchez Cantón, insinuaron otra posibilidad aún más inquietante: que aquel desesperado peregrinaje tuviera un fin financiero. ¿Era ese el motivo del enfrentamiento entre Negrín y Azaña? ¿Uno dispuesto a vender, el otro decidido a impedirlo?

Hay ecos de esta sospecha en un noticiario de la época, en la voz exaltada de un locutor: «Tesoro artístico, valorado en miles de millones, de millones. Tesoro artístico que nos permitirá resistir económicamente diez años de guerra». Un mensaje ambiguo, capaz de albergar más de una interpretación. Nunca se confirmó la existencia de tasaciones oficiales, pero la duda se deslizó en la memoria popular, vestida de copla: «¿*Por qué no se venden Grecos, por rifles de tiro en seco?*». Más allá de la ironía y los rumores, un hecho resulta revelador: el 9 de abril de 1938, la gestión del Patrimonio Artístico pasó del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes al de Hacienda. Un movimiento discreto, pero elocuente.

La guerra dejó cicatrices en quienes la vivieron, más allá de ideologías o trincheras. Manuel de Arpe, restaurador del Prado, sufrió un expediente de purgación a su regreso a Madrid. Solo el testimonio de quienes conocían su integridad —Álvarez de Sotomayor y Muguruza— le permitió volver al museo. Y allí, en el silencio de los talleres, pasó el resto de su vida, devolviendo la luz a decenas de lienzos que también habían sufrido el azote del tiempo y la guerra. En 1950 recibiría la Encomienda de Alfonso X el Sabio.

Veinte años antes de la llegada de la democracia a España, Roberto Fernández Balbuena, exiliado, lanzó una pregunta al viento: «*¿Nos encontraremos algún día, ellos y nosotros, otra vez, enfrente de los cuadros del Museo del Prado?*». Ese día llegó. Hace casi medio siglo. Y, sin embargo, aún hay quienes parecen empeñados en reabrir las heridas, en despertar fantasmas que parecían ya dormidos.

Que este capítulo sirva de homenaje al restaurador Manuel de Arpe y a su inseparable forrador, Tomás Pérez, guardianes incansables de *Las Meninas*. Durante tres años y más de tres mil kilómetros, no se separaron de aquel lienzo, como padres que jamás abandonarían a un hijo en peligro. Porque, en el fondo, había algo que sabían mejor que nadie: más allá de banderas y gobiernos, en los pinceles de Velázquez seguía latiendo, intacta, la esencia de España.

III.

La técnica pictórica de Velázquez

Sevilla, marzo de 1617

Diego camina con prisa, el paso ligero de quien acaba de alcanzar un sueño. Su corazón aún late acelerado, y su mente repasa una y otra vez las preguntas del examen que acaba de superar. Con destreza, esquiva los charcos y los restos de fruta podrida que salpican las calles del barrio de San Vicente, mientras el sol se derrama sobre una ciudad que crece sucia y bulliciosa. Acaba de alcanzar un hito: ha aprobado el examen que lo acredita como maestro pintor en imaginería y óleo. La puerta del futuro se abre ante él, y con ella, la posibilidad de dirigir su propio taller, de enseñar a aquellos que, como él, ansían seguir los pasos de los grandes. Ha enfrentado el examen con la misma pasión y precisión que siempre ha puesto en su trabajo, y ha respondido con la certeza de que nada podría arrebatarse este triunfo.

Aún resuena en su mente la voz de Francisco Pacheco, su maestro y guía, quien confiaba en su talento con una seguridad que no era más que el reflejo de la verdad. Diego sabe que este es solo el principio. Las puertas de su destino se abren ante él, y un nuevo horizonte se dibuja en su interior, donde sueña con alcanzar la maestría de ese tal Caravacho, del que tanto se habla en las tertulias de la Casa de Pilatos.

EL OFICIO DE PINTOR

Pertenezco a una generación de estudiantes de Bellas Artes que nunca aprendió el oficio de la pintura. Algunos ingresaron en la Facultad con cierta ventaja, tras haber pasado por Escuelas de Artes y Oficios o Academias de Pintura, pero la mayoría nos encontramos de bruces con una realidad desconcertante. Desde el profesorado se promovía una visión rupturista con la tradición: «Hay tantos conceptos de lo que significa aprender a pintar como alumnos puedas tener». Sin un método de enseñanza oficial, la responsabilidad del aprendizaje recaía por completo en el estudiante. Con suerte, algún profesor compartía sus trucos personales, pero la formación académica tradicional estaba estigmatizada, temida como un corsé que pudiese asfixiar la libertad creativa.

¡Cuántas veces me sentí impotente frente al lienzo! Asediado por la incertidumbre, recurría al *Max Doerner*, la *biblia* de la técnica pictórica, mientras lidiaba con imprimaciones, mezclas y disolventes, preguntando a mis compañeros cómo limpiar bien el único pincel bueno que tenía: aquel de pelo de marta cibelina que me había regalado mi padrino.

Velázquez aprendió su extraordinaria técnica pictórica en el taller de Francisco Pacheco, un pintor manierista más reconocido como teórico que como artista. Pero su formación no terminó allí. A lo largo de su vida, nunca dejó de perfeccionarse, alimentando su inquietud con los avances técnicos de los grandes maestros que conoció gracias a su posición en la corte. Entre los tratados artísticos más relevantes de su época destacó precisamente el de Pacheco, *El*

Arte de la Pintura, publicado póstumamente en 1649. En su tercer libro se detallaban minuciosamente los procesos para elegir materiales, preparar soportes y mezclar colores. Un saber meticuloso, transmitido de maestro a discípulo, que aseguraba la pervivencia del oficio.

Siendo aún un adolescente, el joven Diego pasó alrededor de ocho o nueve meses en el taller de Francisco Herrera. Palomino, en su *Vida de Velázquez*, describe aquel periodo con palabras elocuentes: «Entregáronle a la disciplina de Francisco Herrera el Viejo, hombre rígido y de poca piedad, más en la Pintura, y otras artes, de consumado gusto». Allí, Velázquez habría aprendido a dibujar con firmeza, *encajando* la figura humana y el bodegón del natural, además de iniciarse en los procedimientos fundamentales de la pintura. Las ordenanzas dictadas en Sevilla en 1632 regulaban la relación entre maestro y aprendiz, estableciendo un periodo de formación de seis años, el primero de ellos a modo de prueba. Durante ese tiempo, el aprendiz no solo adquiría conocimientos, sino que vivía en casa del maestro, quien se encargaba de su manutención. Sin embargo, la severidad de Herrera el Viejo —descrita como «rígida e indigesta de condición»— llevó al padre de Velázquez, Juan Rodríguez de Silva, a buscarle un maestro más adecuado. Fue así como el joven Diego ingresó en la Academia de Francisco Pacheco, un hombre de carácter más afable y sabio, cuya enseñanza marcaría el rumbo de su carrera. Durante cinco años, Velázquez se formó bajo su tutela, y no solo aprendió el oficio de la pintura, sino que también se integró en los círculos intelectuales sevillanos. Pacheco no solo se convertiría en su mentor, sino también

en su suegro, al casarse Velázquez con su hija Juana. Sin duda, fue él quien sentó las bases de su éxito futuro.

Velázquez comenzó su camino en la pintura inspirado únicamente por lo que la naturaleza le ofrecía. «Diego vivió gustoso en el continuo ejercicio del dibujo, primer elemento de la Pintura, y puerta principal del arte». Desde sus primeros años, su obsesión por dominar la forma lo llevó a descubrir que incluso los objetos más cotidianos escondían una belleza insospechada para quien se dedicaba a estudiarlos con atención. Este impulso por observar y reproducir la realidad se gestaba en un espacio fundamental para todo pintor: el taller. En tiempos de Velázquez, se distinguía entre el taller, donde se ejecutaba la obra, y el estudio, destinado al aprendizaje y la recopilación de materiales. Aunque en la práctica ambos términos podían usarse de manera intercambiable, el taller no era solo un lugar de trabajo, sino también de enseñanza, donde maestros y discípulos compartían saberes y experiencias en un continuo proceso de aprendizaje.

Su temprana dedicación al naturalismo no estuvo exenta de críticas. Palomino recoge que, muchos años después, ya en la Corte, algunos pintores envidiosos cuestionaron su falta de idealización y su aparente *grosería* técnica. Velázquez, con su característica seguridad, replicó que «más quería ser primero en aquella grosería, que segundo en delicadeza». Mientras su maestro Francisco Pacheco defendía en su *Tratado de la Pintura* que el arte debía servir a la gloria de la religión y la piedad, Velázquez se dedicaba con fervor a estudios del natural: animales, aves, pescados y bodegones. Pacheco recordaría con admiración que, en su juventud, «tenía cohechado un aldeanillo, aprendiz que le servía de modelo en

diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo sin dificultad alguna». Gracias a este método, el joven Velázquez realizó innumerables estudios a carboncillo sobre papel azul, perfeccionando su capacidad de retratar con fidelidad y expresividad. Lamentablemente, ninguno de estos dibujos ha llegado hasta nuestros días.

Los logros de Velázquez no solo radicaron en su talento, sino en su meticulosa técnica y método de trabajo. Como recordaba Séneca: «No es arte la que logra un efecto por casualidad». La elección precisa de materiales y su dominio fueron esenciales en su éxito. Hoy, el análisis de estos procedimientos sigue siendo un reto apasionante para la museística moderna, permitiendo desentrañar los secretos de su genio con una precisión cada vez mayor.

LA CIENCIA AL SERVICIO DEL ARTE

En 1977, Carmen Garrido fundó el Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado, un laboratorio pionero en el examen científico de las obras de arte. En sus inicios, el equipo contaba apenas con una lupa binocular, una herramienta modesta pero fundamental para el análisis minucioso de las pinturas. La iniciativa partió de José María Cabrera, entonces director del Instituto de Conservación y Restauración, quien hasta ese momento había sido el principal soporte técnico para los estudios de las colecciones del Prado. Aquel primer paso pronto se vería reforzado con la llegada de tecnologías avanzadas. El Museo adquirió su primer equipo de Rayos X, seguido por la reflectografía infrarroja, el microscopio óptico y las lámparas de luz ultravioleta. Con el tiempo, estas herramientas se

fueron perfeccionando hasta alcanzar el sofisticado instrumental del presente: el sistema multiespectral de alta resolución espacial, la tomografía, la video radiografía móvil y el escáner de Fluorescencia de Rayos X, un dispositivo revolucionario que permite conocer la composición química de las obras sin dañarlas.

El trabajo del Gabinete Técnico del Museo del Prado, actualmente dirigido por Jaime García-Máiquez, en colaboración con el Laboratorio, bajo la dirección de Dolores Bayo, ha permitido desentrañar los secretos de innumerables pinturas. Entre sus investigaciones más destacadas se encuentran los estudios sobre los lienzos de la corte de Felipe IV y Felipe V, un período que abarca más de un siglo, desde el ^{xvii} hasta el ^{xviii}. Gracias a ellos, y a los anteriores estudios de Carmen Garrido, hoy conocemos con detalle el método de trabajo de Velázquez en *Las Meninas*, revelando las capas ocultas bajo su superficie y permitiéndonos comprender mejor el proceso creativo del maestro sevillano.

LA ELECCIÓN DEL LIENZO

La adopción de la tela como soporte pictórico, promovida por los pintores italianos, representó un avance significativo en la España de mediados del siglo ^{xvi}. Frente a los soportes tradicionales, el lienzo ofrecía múltiples ventajas: era más resistente a la humedad que el fresco, permitía trabajar en formatos mayores que la tabla, resultaba más económico y evitaba tanto el ataque de insectos xilófagos como la aparición de grietas. Además, su capacidad de ser enrollado facilitaba el transporte, una ventaja crucial en una época en la que las obras viajaban con frecuencia. Francisco Pacheco dejó constancia

de esta innovación en su tratado *El Arte de la Pintura*: «La invención de pintar a óleo sobre lienzo fue muy útil, por el riesgo que tienen de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias».

Para un pintor, la primera decisión técnica recaía en la elección del lienzo. En su etapa sevillana, Velázquez empleó en ocasiones un tipo de lienzo llamado *mantelillo*, caracterizado por un dibujo con grecas que surgía del entrecruzamiento de los hilos. Sin embargo, en la mayoría de sus obras —de las casi ciento treinta que se le atribuyen— optó por el tipo *tafetán*, un tejido con cruce regular de hilos verticales y horizontales.

El lienzo *tafetán* se utilizaba comúnmente para pinturas de menos de 115 cm de ancho. Cuando la obra requería dimensiones superiores, era necesario unir varias piezas mediante costuras. Este es el caso de *Las Meninas*, cuyo soporte original, con un ancho de 279 cm, está compuesto por tres bandas dispuestas verticalmente, siguiendo el sentido de fabricación de la tela. La banda central (104 cm) y la lateral derecha (100 cm) conservan todo el ancho del tejido, como demuestra el hilo basto visible en el borde derecho, doblado sobre el bastidor. La banda lateral izquierda, en cambio, es más estrecha (75 cm) y carece del orillo original, lo que sugiere que Velázquez pudo haberla recortado intencionadamente para ajustar la composición, o que la alteración se produjo posteriormente.

Sea como fuere, el lienzo ya presentaba las proporciones actuales cuando, a finales del siglo XVIII, Goya realizó su célebre aguafuerte de *Las Meninas*, testimoniando así la apariencia definitiva de la obra en una de las primeras reproducciones gráficas que se conservan.

No solo la radiografía permite apreciar con claridad las uniones de las telas en *Las Meninas*, realizadas mediante cosido, sino que, a simple vista, también son perfectamente visibles. Estas junturas, lejos de ser un trabajo minucioso, presentan una ejecución torpe que ha llamado la atención de los restauradores. Su estado, ya delicado, se deteriorará con el tiempo, pues la trama del tejido cede poco a poco, lo que hará que las costuras resulten aún más evidentes con los años.

Si bien Velázquez utilizó principalmente lienzo de lino en sus obras, en *Las Meninas* se da una notable excepción: el material empleado es cáñamo. Este tipo de tejido, más basto y resistente, fue característico de los primeros años de su producción artística y apenas volvió a emplearlo en su madurez.

Una vez elegido el lienzo y montado sobre el bastidor, se procedía a su preparación. Este proceso constaba de dos pasos fundamentales: en primer lugar, la aplicación del *aparejo*, una serie de capas destinadas a nivelar la superficie de la tela y proporcionarle la textura adecuada para la pintura. Posteriormente, se añadía la *imprimación*, una capa de base que establecía el contacto directo con la pintura. Su color variaba en función de las intenciones del artista, influyendo en el tono general de la obra. Solo tras completar estos procesos previos, el pintor podía comenzar su trabajo sobre el soporte.

EL APAREJO

El material más empleado para *aparejar* los lienzos en el Madrid del siglo XVII era la cernada, término utilizado por Palomino en su *Museo*

Pictórico y Escala Óptica, y mencionado antes por Pacheco como *ceniza cernida*. Su elaboración era sencilla pero laboriosa: se colocaba un paño de lino sobre un recipiente llamado *cernadero* — una especie de olla—, y sobre él se vertía la ceniza obtenida de cualquier chimenea o brasero. Luego se añadía agua caliente, que al filtrarse a través del lino dejaba atrás una ceniza lavada y refinada, idónea para la preparación de los lienzos gracias a su capacidad de rellenar los huecos entre las fibras del tejido. Aplicado con espátula en paletadas regulares, este aparejo garantizaba una superficie uniforme sobre la que pintar. Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, recomendaba además encolar previamente la tela con una fina capa de cola animal para mejorar la adherencia de las capas posteriores.

Siglos después, quise experimentar con estos procesos en la cocina de casa de mis abuelos, aferrado al *Manual de Técnica Pictórica* de Max Doerner. Puse a cocer la famosa cola de conejo — una sustancia sólida parecida a una tableta de dulce de leche—, pero cuando se enfrió se transformó en una masa gelatinosa inmanejable. Sin saber muy bien cómo proceder con aquel pegamento grumoso, y tras arruinar varias brochas y ensuciar el suelo, acabé admitiendo la derrota y comprando un lienzo ya preparado en la tienda de Bellas Artes más económica de Salamanca. Curiosamente, esta técnica de *aparejar* lienzos, que en su día parecía obsoleta, ha vuelto a popularizarse en las Facultades de Bellas Artes. Mi laureado sobrino Pablo Peix me cuenta que hoy muchos estudiantes la recuperan, no solo por el placer de trabajar como los maestros antiguos, sino por el ahorro que supone poder convertir viejas telas y sábanas en soportes pictóricos reutilizables.

LA IMPRIMACIÓN

La misión de la imprimación es crear un fondo óptico para la pintura, una base cuya tonalidad influirá en el resultado final. A lo largo de su carrera, Velázquez empleó tres tipos principales de imprimaciones, reflejo de sus distintas etapas artísticas: *la marrón*, propia de su período sevillano; *la roja*, característica de su etapa en la corte madrileña; y *la blanquecina*, de influencia flamenca, que utilizó en *Las Meninas*, matizada con grises y ocre.

En la Academia sevillana de Pacheco, Velázquez aprendió a imprimir con una mezcla de barro molido en polvo, templado en una losa con aceite de linaza —el célebre *barro de Sevilla*— que, al combinarse con negro carbón y otros elementos, adquiría una tonalidad marrón característica. Aplicada con espátula, esta imprimación aún puede verse en los fondos de algunas de sus primeras obras.

Cuando se estableció en Madrid en 1623, Velázquez adoptó las típicas preparaciones rojas utilizadas por los pintores de Palacio. Sin embargo, su concepción de la imprimación cambió radicalmente tras la estancia de Rubens en la corte entre octubre de 1628 y abril de 1629. El maestro flamenco utilizaba preparaciones muy blancas, siguiendo la tradición de su país, compuestas de carbonato cálcico. A partir de entonces, Velázquez abandonó progresivamente las tierras rojas y empezó a imprimir con albayalde, un polvo blanco harinoso, combinado unas veces con yeso —según la tradición española e italiana— y otras con carbonato cálcico —siguiendo el modelo flamenco—. Estas imprimaciones claras le permitían jugar con efectos de transparencia y lograr una pincelada más diluida y

vibrante. Se cree que *La fragua de Vulcano* (1630) fue su primera obra pintada íntegramente sobre una imprimación gris clara. Incluso llegó a reimprimir algunos lienzos rojizos que tenía preparados en su taller, como el caso de *La Sibila* —considerado un retrato de su esposa—.

Las imprimaciones no eran un proceso inmediato; podían tardar hasta dos semanas en secarse, dependiendo del espesor de la capa y de las condiciones ambientales del taller. La tarea recaía en los ayudantes, pues el trabajo de un maestro debía centrarse en la pintura misma. Carducho, en sus *Diálogos de la pintura*, lo expresa con claridad: «El moler colores, aparejar los lienzos, y otras prevenciones de materiales e instrumentos para pintar, es de los moledores o criados».

Recuerdo perfectamente las clases de Pintura de mis primeros años de carrera y la sensación de enfrentarme a un nuevo trabajo: el blanco cegador de un lienzo recién comprado me deslumbraba, como las luces largas de un coche en plena noche. Ojalá entonces hubiera comprendido la importancia de las imprimaciones; quizá pintar sobre un fondo neutro o cálido habría aliviado mi angustia frente a la tela vacía. Pero en la Facultad, en aquellos años, se libraban otras guerras.

El análisis radiográfico de *Las Meninas* ha revelado que su preparación se realizó con cernada (ceniza lavada), sellada con cola animal. La imprimación, lejos de ser una base blanca tradicional, está compuesta por albayalde, tierra de sombra, carbón vegetal y negro de huesos, con una molienda poco refinada, gruesa y desigual. Esta particular mezcla da lugar a un tono base que podríamos describir, para entendernos, como un «beige», aunque la

ficha técnica del cuadro lo define con más precisión: «*pardo grisáceo claro*». Si pudiéramos despojar el lienzo de sus pinceladas magistrales y contemplarlo en su estado original —8,78 m² de tela con un único color plano, entre canela y ceniza— quizá entenderíamos mejor la magnitud del logro de Velázquez.

MAESTRO DEL DIBUJO

El dibujo, según Leon Battista Alberti, no es más que el acto de cercar los contornos con varias líneas, una práctica que el maestro consideraba fundamental y que debía ejercitarse con gran perseverancia. De hecho, él afirmaba que ninguna composición ni ningún juego de luces serían jamás elogiados si carecían de un buen dibujo. Así, el primer paso para dar vida a una pintura consistía en trasladar al lienzo o tabla la escena concebida en los bocetos o dibujos sobre papel. Este proceso, fundamental para la obra final, se realizaba mediante un dibujo de transferencia que podía hacerse a mano, como solía hacer Velázquez, o utilizando técnicas de calco, tarea generalmente encomendada a los ayudantes. Lo habitual era partir de un boceto exento, de tamaño igual o menor que el de la obra final, para luego encajar la composición en el lienzo.

Lamentablemente, han llegado hasta nosotros muy pocos dibujos atribuidos al genio andaluz, y ni siquiera los pocos conservados gozan de aceptación unánime como auténticos. De su etapa en Sevilla no se conserva ninguno.

Para dibujar sobre el lienzo, Velázquez y sus contemporáneos utilizaban cañas de distintas longitudes —algunas de hasta una vara, poco más de 80 cm— dependiendo del tamaño del soporte. En la

punta se introducían tiza de yeso, carboncillo o sanguina, en función del color de la imprimación. Al mismo tiempo, con la otra mano, sostenían otra caña con plumas de gallina, utilizada para borrar lo que no encajaba en la estructura de la composición, o según Pacheco, «lo que fuere mal encaminado, y saliere de los límites de la razón del arte».

Así se completaba el boceto inicial, que finalmente se repasaba con pincel. Pero la destreza de Velázquez fue tal que acabaría abocetando directamente con el pincel en negro, con una seguridad inigualable. «Puede afirmarse que, como dibujante con pincel, no conoció el titubeo», escribiría más tarde Sánchez Cantón. En su *Diálogo de la Pintura*, Ludovico Dolce reflexiona sobre la humildad que debe acompañar a todo artista durante su proceso creativo:

No debe recusar el pintor mientras dibuja o pinta, el juicio de cualquier persona; porque sabemos que un hombre, aunque no sea pintor, tiene noticia de las formas naturales, y sabe si uno es corcobado, si es cojo, si tiene gran boca o nariz, y otros defectos. Y si nos parece que puede juzgar las obras de la naturaleza, ¿cuánto mejor podrá juzgar nuestros errores?

Siempre me maravilló el dibujo de Velázquez, su dominio absoluto de la forma y las proporciones. En mis años de estudio, me esforcé todo lo que pude en esta disciplina, y creo que fue —junto a la asignatura de Grabado y Fotografía— la que más satisfacciones me produjo.

Gracias a las técnicas de reflectografía infrarroja y Rayos X, se ha descubierto que pintores como Velázquez o Zurbarán apenas utilizaron dibujo preparatorio. La restauradora Carmen Garrido consideraba *Las Meninas* como «el dibujo al óleo más grande que se haya pintado nunca». En su lienzo, no se ha hallado un dibujo

subyacente propiamente dicho, sino solo líneas de situación, trazadas en oscuro para marcar los contornos de las figuras y algunos elementos de la composición, como los cuadros de la pared lateral derecha.

Para nosotros, resulta casi inconcebible que un pintor afrontara una obra de tal magnitud sin un estudio previo detallado. Por ello, algunos autores han sugerido que tal vez empleó técnicas ópticas que analizaremos más adelante. Uno de los pocos dibujos auténticos de Velázquez que se conservan es el magnífico retrato a lápiz del Cardenal Gaspar de Borja, resguardado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. La escasez de bocetos y estudios previos ha llevado a algunos críticos a pensar que el pintor improvisaba directamente sobre el lienzo, planeando y modificando la composición a medida que trabajaba. Aunque no han llegado hasta nosotros, la ausencia de estos dibujos no significa que Velázquez no hiciera estudios preliminares. El papel, un soporte frágil y perecedero, bien pudo haberlos perdido en el tiempo.

EL BOSQUEJO

El bosquejo marcaba el siguiente paso en la creación de un cuadro. Sobre la imprimación y el dibujo inicial, el pintor comenzaba a modelar las figuras, los paños y los objetos, al tiempo que estructuraba el espacio de la composición. En este punto, la pintura podía parecer terminada en términos de forma, pero aún carecía de la riqueza cromática final. Era un proceso de pura construcción, en el que predominaban los tonos terrosos y grisáceos, pensados como una base sobre la que después se aplicarían los colores definitivos.

Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, se lamentaba de la falta de conocimiento de algunos espectadores, que no eran capaces de distinguir entre un cuadro concluido y uno en proceso: «Llegan a ignorar si una pintura está acabada, o bosquejada». El pintor Ramón Gaya, en *Velázquez, pájaro solitario*, escribió sobre su relación con el dibujo, señalando que su genio no residía en la línea precisa, sino en la capacidad de capturar la realidad sin artificios:

Ante la línea le veremos tomar una actitud de rechazo, de indiferencia total. Velázquez comprenderá en seguida que la línea, las líneas de dibujo son, por una parte, un sistema tramposo, una especie de red para apresar la realidad, y, por otra parte, un lenguaje convenido, postizo, para expresarla.

Esta afirmación encuentra su máxima expresión en *Las Meninas*, donde los volúmenes emergen sin contornos definidos, como si la luz misma moldeara las figuras. No hay un dibujo visible que delimite las formas: todo se construye a partir de manchas de color sabiamente dispuestas. Velázquez pintaba *alla prima*, es decir, directamente sobre el lienzo, sin la intermediación de un trazo previo que encorsetara la imagen. No necesitaba guías rígidas porque su visión ya estaba clara antes de tocar la tela. Si algo no le convencía, no corregía con líneas ni borraba: simplemente superponía nuevas pinceladas, ajustando la composición con la misma naturalidad con la que un escultor modela la arcilla. En su pintura, todo fluye. Todo vive.

LOS PIGMENTOS Y LA ALQUIMIA DEL COLOR

Tras el bosquejo, llegaba el momento de insuflar vida a la pintura mediante el color. El pintor comenzaba a aplicar capas finísimas de pintura casi transparente sobre las zonas más opacas de la imagen inicial. Estas capas, conocidas como veladuras, estaban compuestas por pigmentos diluidos en abundante aceite y se superponían gradualmente, tiñendo las formas mates del bosquejo con una riqueza cromática que otorgaba profundidad y vibración lumínica.

No hay duda de que Velázquez conocía bien las teorías sobre el color. En su taller no faltaba el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci. No sabemos con certeza si poseía el manuscrito que perteneció a su suegro Pacheco o si, en su lugar, había adquirido la edición impresa en París en 1651. Lo que sí es seguro es que la generación de pintores a la que perteneció Pacheco estudió la doctrina leonardesca, y, por tanto, es lógico suponer que sus discípulos, entre ellos Velázquez, también lo hicieron.

Según Leonardo, *el blanco* era el primero de todos los colores, pues representaba la luz. Le seguían *el amarillo* —la tierra—, *el verde* —el agua—, *el azul* —el aire—, *el rojo* —el fuego—, y finalmente, *el negro* —las tinieblas—. Esta visión del color no era solo teoría, sino una base conceptual que influiría en los pintores del Siglo de Oro.

Velázquez, sin embargo, no se dejó arrastrar por el exceso cromático. Su paleta fue concisa y esencial, compuesta por solo dieciséis pigmentos a lo largo de su carrera: cuatro tonos de azul, dos rojos, tres amarillos, dos negros, un blanco y cuatro variantes de pigmentos terrosos. Como era habitual en la época, usó muy pocos

verdes puros, obteniéndolos mediante la mezcla de diversos azules y amarillos. Lo verdaderamente asombroso no era la cantidad de colores a su disposición, sino la maestría con la que los combinaba. Con apenas cinco o seis pigmentos, era capaz de crear una obra maestra.

En el siglo XVII, los pintores elaboraban sus colores en el taller, mezclando pigmentos de origen orgánico —como las lacas— o inorgánico —como los minerales— con aglutinantes y aceites. Las moliendas y combinaciones se realizaban con extremo cuidado para garantizar la estabilidad de los materiales. Sin embargo, la técnica al óleo presentaba un inconveniente crucial: el tiempo de secado. Cada capa debía asentarse completamente antes de recibir la siguiente, lo que obligaba a los artistas a un ejercicio de paciencia y precisión. Velázquez no dejó nada al azar en su arte. Desde la elección de sus pigmentos hasta la preparación de los aceites, todo estaba cuidadosamente seleccionado para garantizar la estabilidad de sus pinturas. Gracias a esta meticulosa preparación, sus obras han resistido admirablemente el paso del tiempo, sin amarillear ni oscurecer en exceso, conservando su transparencia y profundidad cromática. Los aceites secantes, usados como aglutinantes, eran comunes en toda Europa, pero en manos de un maestro como él se convertían en un vehículo para la luz. *Las Meninas* es un ejemplo paradigmático de esta técnica. La pintura se compone de una base de pigmentos al óleo y, sobre ella, delicadas veladuras, esas capas casi etéreas de color diluido en aceite que otorgan a la escena su inconfundible atmósfera. Como afirmaba su suegro Pacheco, el óleo había dado «tanta comodidad y honor a la arte de la pintura, y tanta utilidad ha traído al mundo».

Rememoro mis años de estudiante y la fascinación que despertaban los nombres de los tubos de óleo: azul ultramar, siena tostada, sombra natural, amarillo de Nápoles... Colores llenos de historia, aquellos mismos que, siglos atrás, se trituraban en los talleres de los grandes maestros.

El análisis técnico de *Las Meninas* revela la riqueza de su paleta. Velázquez empleó blanco de plomo y calcita para los tonos claros; en los negros, combinó *pigmentos orgánicos de origen vegetal y animal*. Los rojos procedían del óxido de hierro, el bermellón de mercurio y la laca roja obtenida de la cochinilla. Para los amarillos, usó óxido de hierro y compuestos de plomo y estaño, mientras que los marrones surgían del *óxido de hierro*. Los verdes, como era costumbre en la época, no eran pigmentos puros, sino mezclas de azurita, óxido de hierro y amarillo de plomo y estaño. Su azul, en cambio, oscilaba entre la azurita y esmalte —una alternativa más económica al azul ultramar—, y el lapislázuli molido, un pigmento tan precioso que en su tiempo costaba más que el oro. En *Las Meninas*, este azul riquísimo solo se aplicó en pequeños detalles, como el cuello de Mari Bárbola. En aquella época, la tasación de una pintura podía depender de la cantidad de lapislázuli que contenía. Si aplicáramos esa misma regla hoy, la obra más valiosa del Museo del Prado sería *El Descendimiento*, de Roger Van der Weyden.

Velázquez entendió que la verdadera alquimia del pintor no residía en la abundancia de colores, sino en su manera de mezclarlos, superponerlos y hacerlos vibrar con la luz.

A finales del siglo XIX, en pleno auge de la frenología —una teoría pseudocientífica que afirmaba que la personalidad y hasta las tendencias criminales de un individuo podían determinarse por la

forma de su cráneo, cabeza y facciones—, algunos llegaron a relacionar el talento pictórico de Velázquez con su morfología craneal. Cruzada Villaamil, fascinado por la figura del maestro sevillano, interpretó su autorretrato en *Las Meninas* a la luz de esta corriente: «Nos penetra con su mirada inteligente, de maestro del color: [...] cejas arqueadas y abultadas sobre el glóbulo del ojo, cual lo atribuyen los frenólogos a las inteligencias dotadas de la facultad de apreciar y sentir el color y la distancia». Hoy sabemos que el genio de Velázquez no residía en la estructura de su cabeza, sino en su capacidad única para percibir la luz, el volumen y la atmósfera. Si bien la frenología ha sido desacreditada, su mención nos recuerda hasta qué punto la grandeza de un artista puede generar teorías y especulaciones en un intento, quizás desesperado, de explicar lo inexplicable: el misterio del talento.

LA DESTREZA INFINITA DE VELÁZQUEZ

Entre 2010 y 2011, el pintor Félix de la Concha emprendió un desafío colosal: copiar *Las Meninas* en 140 fragmentos pintados sobre tabla. Lo hizo desde su estudio en EE. UU., trabajando exclusivamente con una imagen en alta resolución proyectada en su ordenador. Probablemente, nadie haya observado con más detenimiento cada centímetro del cuadro. En su libro *Las Meninas desde una luz artificial*, describe su asombro al analizar la ejecución de Velázquez: «[...] no evita, se podría decir, el detallismo [...] La ejecución de la obra ha podido ser más lenta de lo que imaginaba. El trazo es rápido, pero a veces solo en apariencia».

Esa aparente rapidez, esa ligereza en la pincelada, encierra una maestría casi inimitable. Un artista que copia la obra a tamaño original no solo debe reproducir su apariencia, sino comprender a fondo la imprimación sobre la que Velázquez trabajó, la forma y tamaño de sus pinceles, la dirección y velocidad de sus pinceladas, el orden en la superposición de los colores y, en definitiva, el proceso íntimo de su creación. Todo ello, con la dificultad añadida de igualar pigmentos originales con tubos de óleo modernos, comprados casi cuatro siglos después.

Desde mediados de su carrera, Velázquez fue admirado como genio de la técnica, como mago, y se decía que su verismo era, no sólo igual, sino superior al de muchos artistas de Italia o de los Países Bajos. El escultor Mariano Benlliure describía las pinturas de Velázquez con una metáfora anatómica: en sus lienzos hay piel, músculo y hueso. La piel es la factura, el músculo, el dibujo, y el hueso, el encaje estructural. «Por eso sus obras hay que estudiarlas de dentro hacia fuera», decía. Esa economía de medios, esa precisión que solo se alcanza con el dominio absoluto del oficio, llevó a la restauradora Rocío Dávila a afirmar: «Velázquez es un pintor perfecto, pero no perfeccionista».

En su obra se percibe la *sprezzatura*, ese concepto renacentista de la elegancia sin esfuerzo, la destreza que oculta la dificultad. En *Las Meninas*, su pincelada alcanza la máxima depuración: puntual, esencial, esquemática y precisa, resultado de una evolución técnica que se percibe con claridad a partir de la década de 1630 y que mantuvo hasta el final de su vida. Rafael Alberti captó con exactitud esa ligereza y libertad en su poema *Velázquez*:

En tu mano un cincel,

*pincel se hubiera vuelto,
pincel, solo pincel,
pájaro suelto.*

Concentrado en perfeccionar su técnica, en 1639 Velázquez pintó el retrato de Adrián Pulido Pareja utilizando pinceles de astas largas, diseñados para trabajar desde cierta distancia. Palomino describió el efecto de esta técnica con asombro: «De cerca no se comprendía y de lejos es un milagro». Años después, Joaquín Sorolla seguiría esa misma búsqueda de libertad en la pincelada, utilizando larguísimos pinceles que aún pueden verse en su museo de Madrid. Mantenerse alejado de la tela era, en cierto modo, una declaración de principios: pintar sin abrumarse por el detalle, buscando siempre la esencia sobre la precisión minuciosa.

En tiempos de Velázquez, los pintores no solo dominaban el arte de la imagen, sino también el de la manufactura. Eran responsables de fabricar sus propios pinceles y herramientas, algo que Palomino describe con detalle en su tratado. Según él, las mejores cerdas para fabricar pinceles provenían de los jabalíes de Flandes, famosas por su suavidad, mientras que para pintar las carnaciones algunos recomendaban pinceles de pelo de nutria o foca. Entre los instrumentos esenciales del pintor figuraba el tiento, una varilla que servía de apoyo para estabilizar la mano derecha. De aproximadamente 83 cm de largo (una vara castellana) y con el grosor de un dedo meñique, su presencia era tan habitual en los estudios de la época que Aniceto Marinas lo incluyó en su escultura de Velázquez, erigida en el Paseo del Prado.

La técnica del maestro sevillano evolucionó hacia una pintura cada vez más fluida, donde las pinceladas diluidas, casi acuareladas,

definían los contornos sin aprisionarlos. En *Las Meninas*, incluso las figuras principales están construidas con capas ligeras de pintura, con toques precisos que evitan la rigidez del dibujo académico. Su objetivo no era describir, sino sugerir, permitiendo que el ojo del espectador reconstruyera la imagen. Sobre los retratos que pintó en su segundo viaje a Italia, se decía que pintaba «con la manera valiente del gran Ticiano».

En 1646, el historiador Juan de Ustárroz captó la esencia de su destreza con una frase lapidaria: «El primor consiste en pocas pinceladas obrar mucho». Tres siglos después, Ortega y Gasset lo reformuló con su particular agudeza: «La técnica de Velázquez es un progreso continuo en una destreza negativa: prescindir». Nadie, dijo, había pintado tanto con menos. Aureliano de Beruete, pintor y estudioso del maestro, resumió esta paradoja en 1898: «No hay técnica más transparente y sencilla que la suya. Los métodos menos complicados pueden conducir a los resultados más sorprendentes». Antonio López, otro gran maestro del realismo español, reconoció la seguridad absoluta con la que Velázquez enfrentaba el lienzo: «Muy pocos pintores tienen esa certeza de que su cuadro les va a salir». Y esa confianza, lejos de traducirse en apresuramiento, convivía con un meticuloso rigor.

Aunque el pincel de Velázquez era veloz, su método de trabajo exigía una paciencia extrema, tanto del pintor como de sus modelos. Se cuenta que imponía una inmovilidad casi inhumana, llevándolos a soportar sesiones extenuantes. Felipe IV, por ejemplo, durante su retrato en Fraga, tuvo que ser distraído con la presencia de un bufón para no sucumbir al tedio. Curiosamente, no era una práctica insólita: Giorgio Vasari, en el siglo ^{xvii}, ya relataba que la enigmática

sonrisa de la Gioconda se debía a los cantos y bromas con que se entretenía a Lisa Gherardini durante sus largas sesiones con Leonardo. La quietud, al parecer, también requería espectáculo.

Pero si existe una enorme aportación en la pintura de Velázquez es su capacidad de síntesis. Pensemos en la generación anterior de pintores de corte: en sus obras se podían contar las puntadas de un vestido. Había una obsesión por el lujo de las telas, por la minuciosidad del detalle. Velázquez, en cambio, se rebeló contra esa servidumbre al ornamento. En cierta ocasión, el sevillano recibió las quejas de una dama de Zaragoza a propósito de un retrato suyo que no le gustó porque no había sabido representar, según ella, la valona de puntas de Flandes finas que llevaba al posar.

Michael Gallagher, director de Conservación del Metropolitan Museum, describió con precisión lo que diferencia a Velázquez de sus contemporáneos: «No creo que haya muchos pintores que activen el vacío como él. Miras hacia arriba y casi puedes ver el polvo suspendido en el aire [...]. Probablemente, nadie volverá a pintar así, no por su habilidad o técnica, sino por el proceso mental que tenía lugar en su mente, en su ojo, en su mano».

La paleta de Velázquez es otro de sus silenciosos prodigios. En *Las Meninas*, la armonía de pardos, ocre y grises se ve interrumpida apenas por diez toques de carmín, repartidos con calculada intención. Ramón Gaya lo expresó con luminosa poesía: «Velázquez le ha ido quitando veneno a los colores, dejándolos inermes, sin dañosidad, sin hechizo. Se ha librado de los colores sin combatirlos». Para Diego Angulo, el pintor sevillano representa el equilibrio perfecto entre innovación y clasicismo. Se apartó del manierismo tardío y se orientó hacia el naturalismo barroco, pero sin romper del

todo con el legado renacentista. En su pintura, tradición y modernidad no se excluyen, sino que dialogan en un punto de inflexión único en la historia del arte.

Velázquez, a lo largo de su vida, estudió a los grandes maestros venecianos, especialmente a Tintoretto y Tiziano. Como ellos, entendió que pintar no es solo un acto manual, sino un ejercicio intelectual. Decidió dedicar más tiempo a pensar que a pintar. *«Velázquez no pintaba con los pinceles. Pintaba con la intención»*, escribió Rafael Mengs en el siglo XVIII.

El interés por su legado ha sido inagotable. Juan José Junquera lo resumió con claridad:

Las sutilezas de la luz, el frescor del color, la increíble pasta y la valiente pincelada nos explican por qué Manet vino a Madrid y lo que de Velázquez aprendió; por qué Rosales llegó tan alto en su corta vida; cómo Aureliano de Beruete nos dejó su peculiar manera de pintar, distinta del impresionismo francés... Sin olvidarnos, claro está, del mejor Goya, de aquel que reconoció a Velázquez como su maestro, y de sus grises y platas, que hoy, ya no cabe duda, son hijos de *Las Meninas*.

Podríamos alabar a Velázquez *in aeternum*, pero si volvemos la mirada hacia su proceso creativo, descubrimos en su acabado final una última lección magistral.

Una vez terminada la pintura, era imprescindible un tiempo de reposo para permitir que el óleo secara por completo antes de aplicar el barniz: ese velo sutil que no solo protegía la superficie, sino que también realzaba los colores y profundizaba la composición. Francisco Pacheco, su suegro y primer biógrafo, recopiló diversas fórmulas para preparar este barniz, consciente de que este último gesto del proceso exigía tanta paciencia como sabiduría. Así, la obra

de Velázquez quedaba suspendida en el tiempo, como su arte mismo.

Invito a quien quiera sentir esa cercanía a contemplar de cerca *La Coronación de la Virgen*, pintada hacia 1635 y expuesta en el Museo del Prado. Su excepcional estado de conservación nos transporta, casi como un hechizo, al taller del maestro sevillano: ante nosotros, el lienzo parece recién bajado del caballete, aún impregnado con esencia de trementina, sus pinceladas frescas, vibrantes, casi palpables. Según los especialistas, se trata probablemente de la pintura mejor conservada de toda la producción velazqueña.

LA FORRACIÓN: LA PIEL QUE PROTEGE LA MEMORIA

El lienzo es el esqueleto silencioso de una pintura. Su firmeza y resistencia determinan la supervivencia del arte que sostiene. Desde el siglo XVII, los restauradores han recurrido a un procedimiento esencial para preservar estas estructuras: la forración, un proceso mediante el cual una segunda tela se adhiere al reverso del original, reforzándolo y prolongando su vida.

Las Meninas, como la mayoría de las obras de Velázquez, ha pasado por este tratamiento. En el Museo del Prado, solo siete de sus pinturas han escapado al reentelado. Pero la forración de *Las Meninas* se ejecutó con precisión impecable, un destino muy distinto al de *Las Hilanderas*, cuya restauración no corrió la misma suerte. En el caso de la obra maestra de Velázquez, se utilizó el método tradicional de *la gacha*, un adhesivo elaborado a base de harina que, aplicado con pericia, permite unir la tela nueva sin alterar la pintura original. No se conserva documentación sobre el momento exacto en

que se realizó este refuerzo, pero la presencia de un lino de alta calidad, tejido en telar mecánico, sugiere que el procedimiento tuvo lugar en el siglo ^{XIX}, cuando estos telares comenzaron a usarse con mayor frecuencia.

Gracias a esta intervención meticulosa, *Las Meninas* ha llegado hasta nosotros en un estado de conservación envidiable. La forración no solo evitó el deterioro del lienzo original, sino que protegió las pinceladas audaces y los empastes gruesos de los ropajes, que no sufrieron el menor aplastamiento durante el planchado final. Cada trazo sigue vibrando con la misma intensidad que cuando salió del pincel de Velázquez, manteniendo intacto su milagro de luz y materia.

EL ARTE DE COPIAR AL MAESTRO

La mano de Velázquez no podía estar en todas partes, pero su genio sí. Durante su vida, los numerosos encargos de retratos reales destinados a otras ciudades de la Monarquía Hispánica hicieron imprescindible la existencia de copias de sus obras. Desde su propio taller, discípulos y ayudantes se encargaron de replicar, con mayor o menor acierto, los rostros de reyes y pontífices, con la misma fidelidad con la que un eco devuelve la voz original.

Para ello, recurrían a una técnica tan meticulosa como ingeniosa: *el calco*. Se trataba de un singular proceso que comenzaba con el aceitado —aplicando varias manos— de varios papeles unidos, hasta que quedasen transparentes. Posteriormente, y ya secados, se pegaban a la obra que se pretendía copiar y se calcaba perfilando las líneas principales con un lápiz de carboncillo. Una vez hecho ese

dibujo a línea —cuya apariencia era de la viñeta de un cómic—, se daba la vuelta al papel y se rayaba con carbón toscamente sobre el reverso de las zonas que habíamos dibujado. Para terminar, se volvía a dar la vuelta al papel, se colocaba esta vez sobre el nuevo lienzo imprimado, y se repasaba sobre las líneas ya dibujadas, apretando para que el polvo del carboncillo adherido en el reverso quedase marcado en la superficie imprimada. Con esa guía silenciosa, comenzaba la magia: el bosquejo, la aplicación de color, el secado y el barnizado, devolviendo al mundo una nueva versión de la obra maestra.

El taller de Velázquez produjo copias admirables. Algunas de ellas han llegado hasta nuestros días, como la réplica del retrato de Felipe IV de 1624, que hoy se encuentra en el MET de Nueva York, o las magníficas copias del retrato de Inocencio X y la reina Isabel de Borbón. No cabe duda de que en estas obras intervinieron sus discípulos, enfrentándose al titánico reto de reproducir la esencia de una cabeza velazqueña, un desafío que no solo exigía destreza, sino también valentía. El propio Palomino dejó constancia del respeto y la admiración que Velázquez despertaba: «Excedió Velázquez a su suegro y maestro en el arte, sin que le causase emulación ni envidia». Velázquez había superado a Pacheco, pero Juan Bautista Martínez del Mazo, su discípulo más aventajado —y también su yerno—, nunca logró alcanzar la altura de su pincelada.

Pero no a todos les gustó la técnica ligera y suelta de Velázquez. A algunos de sus contemporáneos les parecía que sus obras no estaban acabadas de pintar, y a ello se debe, que Velázquez no fuese en su tiempo tan popular. Lo que para Palomino era virtud, «dulzura y suavidad, sin la pensión de lo lamido», para la Corte

Vieneses constituyó un verdadero problema; no se fiaron de que fuese un retratista fiel y enviaron a su propio retratista para que pintara a la Infanta Margarita, ya que ese tipo de pintura estaba fuera de lo convencional, puesto que daba muy pocos detalles sobre el aspecto físico del retratado. La Corte quería saber con exactitud cuánto de bella era la futura regente, y no un reflejo libre y vibrante de su ser. No lo entendieron. La técnica fluida de Velázquez no les convencía. Había que tener a un rey como Felipe IV para entenderla. Y Velázquez lo tenía a su lado.

LOS *PENTIMENTI* O LAS HUELLAS DEL TIEMPO

En la piel de la pintura, bajo capas de óleo y siglos de contemplación, yacen las dudas y certezas del artista. En italiano, *pentimento* significa arrepentimiento, pero en la pintura es algo más: la huella de un pensamiento que cambió, un instante en el que la mano del maestro decidió corregir el rumbo. Velázquez, que parecía pintar con la seguridad de quien jamás titubea, dejó en *Las Meninas* rastros de esos momentos de vacilación, esos ajustes sutiles que el tiempo y la luz han ido revelando. Sabemos que, en el siglo XVII, estos *pentimenti* no eran visibles, y la ciencia tampoco puede determinar con exactitud en qué medida lo eran en los siglos XVIII o XIX.

Las finas capas de pintura con las que construyó la escena permiten que hoy sean visibles a simple vista. Antonio López, que tuvo el privilegio de observar de cerca la obra durante su restauración en 1984, quedó fascinado por la precisión con la que Velázquez corrigió el perfil de María Agustina de Sarmiento. En su

testimonio, también se adivina una mezcla de admiración y asombro por la obra: «Es difícil pintar un cuadro tan grande y que no haya ningún espacio desatendido, que todo esté ajustado como una maquinaria maravillosa».

Uno de los *pentimenti* más evidentes es el de la Infanta Margarita: inicialmente, Velázquez la concibió con la mano derecha alzada, pero luego decidió hacer que sostuviera con delicadeza el pequeño búcaro de barro que le ofrece Agustina Sarmiento. También corrigió la postura de Nicolás Pertusato, retrasando su pierna derecha para dar mayor peso y realismo al gesto con el que empuja al mastín dormido. Más discreto, pero igualmente revelador, es el ajuste en la mano derecha de Marcela de Ulloa, la guardadamas, cuyo gesto fue refinado con el tiempo.

Sin embargo, la sorpresa más enigmática la ha revelado la radiografía del cuadro: la existencia de un personaje fantasmal, situado donde hoy se encuentra el propio Velázquez en la escena, pero algo más alejado. Un rostro que el pintor borró, una presencia que nos deja con más preguntas que respuestas. Pero toda historia tiene sus misterios, y a este, en particular, habrá que dedicarle un capítulo entero.

LA CONTEMPLACIÓN INFINITA

¿Cuánto tiempo necesitó Velázquez para pintar *Las Meninas*? En el cenit de su carrera, con la seguridad de un maestro consumado, hay quienes sugieren que pudo completarla en apenas cuatro meses. El movimiento amplio y suelto de su pincelada, la energía que desprende cada trazo, nos hablan de un artista que se desplazaba

con soltura frente al lienzo de pie, que hacía del cuerpo una extensión natural de su pintura. Muchas veces he imaginado lo revelador que sería poder acercarnos lo suficiente para estudiar la vibración de sus pinceladas, detenernos en cada matiz como si descifrásemos un código secreto. Pero la fragilidad de la obra y su valor incalculable lo impiden. Sin embargo, el Museo del Prado nos ha dado un regalo inesperado: una ventana digital al interior del cuadro. Gracias a su web, podemos recorrer *Las Meninas* con una resolución deslumbrante, explorando cada fibra del lienzo y cada rastro del pincel como nunca se había visto.

A través de esta visita virtual, he descubierto cómo Velázquez resolvió la transparencia de la melena de la Infanta al caer sobre su cuello, la asombrosa precisión anatómica en la cabeza de Mari Bárbola, el contraste de texturas en el pelaje del mastín, donde el pelo del pecho es sedoso y espeso, mientras que en los cuartos traseros se vuelve más ralo y quebradizo. Fascina ver cómo unos simples toques de pincel dan volumen a los tocados de las damas o cómo un suave restregón de pincel seco insinúa la luz que se filtra por la puerta del fondo. No es casualidad que cuando Velázquez presentó su *Retrato de Juan de Pareja* en Roma, el pintor flamenco Andrés Smidt exclamara: «Todo lo demás parecía pintura, pero esta solo verdad». Porque ese es el poder de Velázquez: pintar con tal certeza y economía de medios que la realidad parece brotar por sí sola.

Philippe de Montebello, quien dirigió durante más de tres décadas el Metropolitan Museum de Nueva York, defendía la contemplación de obras maestras desde la comodidad del hogar: «Estar sentado en una silla confortable, con un puro y un jerez. Sé que es una

experiencia diferente, pero también es una muy buena experiencia». Y aunque nada podrá reemplazar la emoción de estar frente a la obra original, el acceso a *Las Meninas* en gigapíxel nos permite algo extraordinario: sumergirnos en la pintura con una proximidad antes imposible. El Prado nos ha dado la oportunidad de adentrarnos un poco más en la mente y la técnica de Velázquez, de recorrer con la mirada cada centímetro de su genio. Ahora, podemos perdernos en su pincelada sin prisa, en un tiempo que ya no es el del artista ni el de la historia, sino el nuestro.

IV.

Las Meninas

Cannes, diciembre de 1957

El mar no se oye desde Villa La Californie, pero su humedad se cuela en cada rincón. En el estudio de Picasso, el frío es apenas un susurro comparado con el peso de la historia que carga el pintor. Lleva meses encerrado en este santuario caótico, entre colillas apagadas y fetiches africanos, obsesionado con un solo propósito: despedirse de Las Meninas. Ha diseccionado la obra, la ha reinventado 58 veces, la ha convertido en suya... pero hoy es distinto. Pinta a Isabel de Velasco, y en ella, su despedida. Pero Velázquez le mira desde el lienzo, enorme, inmenso, al borde del cuadro. ¿Es un tributo o una rendición? Tal vez Picasso se confiese sin palabras: se sabe pequeño ante el maestro sevillano, siente el peso del primer encuentro con aquella obra en el Prado, cuando solo era un niño de catorce años de la mano de su padre. O tal vez sea culpa. Por haber huido sin mirar atrás cuando en España resonaban los tambores de guerra. Por haber dejado atrás a Las Meninas, como a tantas de sus mujeres.

El último trazo. Se cierra el círculo. Pero en el silencio de la madrugada, Picasso sabe que hay batallas que ni siquiera el genio puede ganar.

UN LIENZO EN DOS VOCES: VELÁZQUEZ Y FELIPE IV

En el prólogo de este libro comparto una experiencia que me llevó a una profunda reflexión. Ocurrió en la imponente sala basilical del Museo del Prado, donde pregunté a una familia de amigos norteamericanos cuál de las obras expuestas creían que no había sido pintada por el mismo artista. En esa sala, todas las pinturas, salvo una, son de Velázquez. Lo sorprendente fue que, sin dudarlo, señalaron *Las Meninas*.

La seguridad de su respuesta me sacudió, ya que reafirmaba una sospecha que llevaba años madurando en mi interior: la idea de que esta obra no fue concebida en solitario, sino como el resultado de una colaboración, «un diálogo entre Velázquez y Felipe IV». No en el sentido metafórico que le dio Calvo Serraller, sino en el real. Su planteamiento conceptual es radicalmente distinto al del resto de la producción velazqueña: no es un retrato convencional, sino una puesta en escena que desafía las normas del arte de su tiempo.

Llevo más de tres décadas trabajando como director de arte publicitario, sumergido en sesiones de *brainstorming*, esas tormentas de ideas en las que todo es válido y nada se juzga. Es un ejercicio de creatividad pura, donde se lanzan palabras, imágenes, conceptos sin filtro, dejando que las conexiones invisibles hagan su trabajo. Y sé, por experiencia, que cuando existe confianza y complicidad entre los participantes, el resultado es siempre más grande que la suma de sus partes.

Por eso, me cuesta imaginar que un artista de la talla de Velázquez, con acceso directo al monarca, no hubiese intercambiado ideas con él en el proceso de gestación de su obra más enigmática.

Durante años, la historia nos ha mostrado a Felipe IV como un mecenas distante, un simple observador. Pero ¿y si, en realidad, fue parte activa de la creación de *Las Meninas*? Svetlana Alpers señalaba que esta escena ha escapado siempre a una explicación definitiva. Tal vez porque no pertenece del todo a la historia del arte, sino al territorio de la intuición. Y es precisamente por no ser historiador que me atreveré a exponer la mía.

EL INSTANTE QUE ENGENDRÓ *LAS MENINAS*

Creo que la génesis de *Las Meninas* podría encontrarse en una visión fugaz, casi subliminal, que Felipe IV experimentó durante una de sus largas y tediosas sesiones de posado. Dicho de otro modo: se enamoró de la escena que tenía delante.

A lo largo de los años, el monarca se había convertido en el rostro más veces inmortalizado por Velázquez, un rostro que el pintor conocía al detalle: la pesadez de sus párpados, la melancolía en la comisura de sus labios, el peso del tiempo reflejado en su mirada. Las visitas de la familia real al obrador del pintor eran parte de su rutina, un respiro entre las obligaciones de gobierno. Y quizás, en uno de esos encuentros, surgió la chispa. No fue un gran acontecimiento, sino algo mucho más discreto, casi imperceptible: la infanta Margarita entró en la estancia, rodeada de sus meninas. Un instante fugaz, una imagen cargada de ternura que, ante los ojos de un padre, tenía un poder insospechado. Felipe IV, con su sensibilidad artística y su profundo amor por la pintura, pudo haber visto en esa escena un cuadro aún por nacer, una composición con un potencial pictórico extraordinario. Fue, quizás, en ese momento cuando el

deseo de atraparla para siempre se convirtió en una certeza. Y Velázquez, con su mirada infalible, supo leer en los ojos del monarca la semilla de su obra maestra.

Desde su posición de retratado, Felipe IV no tenía por qué estar viendo la escena que hoy contemplamos en el lienzo. Puede que los personajes fuesen otros, que el mastín estuviera fuera de su ángulo de visión. Quizás la escalera del fondo no se veía porque la puerta estaba cerrada. Pero quiero imaginar que, en aquella sesión, ante sus ojos sí estaba su «pequeña sabandija», iluminando la estancia con su gracia infantil. Todo encajaba en un equilibrio perfecto, en una armonía involuntaria que, sin saberlo, estaba destinada a convertirse en arte. ¿Fue en ese instante cuando Felipe IV lo comprendió? ¿Fue ahí cuando le pidió a Velázquez que capturara aquella visión antes de que se desvaneciera?

A mí me gusta pensarlo así. Me gusta creer que *Las Meninas* nació de una intuición, de un instante en el que la mirada del rey se detuvo en algo más que su propio reflejo en el espejo. No era un retrato más: era la captura de un momento efímero que, en su aparente sencillez, contenía toda la grandeza de la pintura. Además, en aquel momento el monarca atravesaba una etapa de profundo dolor: en apenas un año había perdido a dos de sus hijas, la infanta María Ambrosia, nacida y muerta en 1655, y otra niña mortinata en 1656. Quizás en *Las Meninas* también encontró un refugio, la posibilidad de fijar en el tiempo la imagen de su hija Margarita, inmortalizar su presencia en un mundo que le arrebatava demasiado pronto a los suyos.

Velázquez, siempre atento a los deseos del rey, debió recoger el guante. Pero no se limitó a pintar un retrato. Ideó algo mucho más

ambicioso: un lienzo imposible, la síntesis de todo lo aprendido en una vida. Y al mismo tiempo, encontró la forma de integrarse en la escena, de firmar su gran obra desde dentro, en un momento en el que todos sus esfuerzos se dirigían a conseguir su ingreso en la Orden de Santiago.

Quedaba un obstáculo: el monarca rehuía ser retratado. Y fue entonces cuando Velázquez ideó una solución magistral, tan sutil como desconcertante: el espejo. Una invención que ha desesperado a generaciones de estudiosos y que convirtió la obra en un enigma sin respuesta.

Sabemos que, durante su proceso de creación, *Las Meninas* atrajo a la corte al taller del pintor. Antonio Palomino, primer biógrafo de Velázquez, menciona las frecuentes visitas de los monarcas, quienes parecían encontrar allí un respiro frente a la solemnidad palaciega. A diferencia de Lope de Vega, que describía el ambiente del Alcázar como tan tedioso que «hasta las figuras de los tapices bostezan», el obrador de Velázquez debía de ser un lugar vivo, donde la pintura se transformaba en un espectáculo en sí mismo.

La obra terminada nunca fue concebida para exhibirse en público. Formó parte del tesoro privado del rey y estaba destinada a su despacho personal en el Alcázar. Era un espacio semipúblico, sí, pero el destinatario principal era él mismo. Quizás por eso *Las Meninas* no es solo un cuadro, sino un reflejo de su propio mundo, un testimonio visual que, más que representar la corte, parece invitarnos a entrar en ella. Estamos en 1656, apenas cuatro años antes de la muerte de Velázquez. Lo que empezó como una intuición se había convertido en una obra maestra que cambiaría para siempre la historia de la pintura.

LA OBRA MAESTRA

Las Meninas ha sido recientemente reconocido como el mejor cuadro de todos los tiempos por un comité de especialistas convocado por *The Illustrated London News*, una prestigiosa revista mensual. La obra de Velázquez se alzó como clara favorita, superando con amplitud a maestros como Vermeer, Giorgione, Botticelli, Rembrandt, Tiziano y Picasso. El *Guernica* obtuvo el noveno puesto, mientras que *El entierro del conde de Orgaz*, de El Greco, se situó en la sexta posición. El segundo y tercer lugar fueron para *Paisaje de Delft*, de Vermeer, y *La tempestad*, de Giorgione. En total, 44 expertos seleccionaron 150 pinturas de 82 artistas, en un intento por determinar «lo mejor del mundo». Entre quienes respaldaron la victoria de *Las Meninas* destacó el historiador del arte y erudito Sir Ernst Gombrich.

Sin embargo, hasta la Guerra Civil —cuando la obra salió de España por primera y única vez—, solo aquellos que visitaban Madrid podían contemplarla. Dos siglos y medio antes de recibir este prestigioso reconocimiento, el pintor bohemio Anton Raphael Mengs, que trabajó en Roma y en Madrid, ya había vaticinado su grandeza: «El efecto que causa la imitación del natural es el que suele contentar a toda clase de gentes». Y nadie pintó lo natural con la maestría de Velázquez.

Las Meninas es un espejo de la sociedad barroca española, un mundo en el que la jerarquía y los roles están firmemente establecidos. Cada personaje ocupa su lugar preciso, y sus miradas parecen dirigirse hacia nosotros, los espectadores, situándonos en la misma posición que los monarcas reflejados en el espejo del fondo.

El cuadro comparte con las portadas de revistas como *¡Hola!* una capacidad casi hipnótica: el retrato de un grupo familiar de la alta sociedad —en este caso, la realeza—, que despierta nuestra curiosidad más instintiva, nuestra inclinación a observar lo íntimo. Pero su magia va más allá. Su concepción atemporal le confiere una modernidad que explica su fascinación inalterable a lo largo de los siglos. La monumentalidad de la obra, su compleja estructura y su impecable técnica revelan una clara intención: crear algo sin precedentes. No cabe duda de que Velázquez buscó deliberadamente una pieza excepcional.

PREGUNTAS Y MÁS PREGUNTAS...

Cuando nos situamos frente a *Las Meninas*, las primeras preguntas que nos asaltan pueden parecer engañosamente simples: ¿qué está ocurriendo en esta escena? ¿Qué pretende Velázquez transmitir con su deslumbrante técnica?

El análisis de la obra comienza con una de sus cualidades más fascinantes: la impresión de un instante detenido en el tiempo. Las posturas y expresiones de los personajes sugieren un movimiento apenas suspendido, una vibrante inmediatez que ha llevado a muchos críticos a compararla con una fotografía. Pero *Las Meninas* es mucho más que un simple reflejo de la realidad: es la reconstrucción magistral de un momento en la vida de la familia real en el Alcázar. En el centro de la composición, la infanta Margarita se erige como el foco de atención, rodeada por sus damas de honor y su pequeño séquito.

En el primer plano, además de la infanta y sus acompañantes, un mastín reposa con serena dignidad, mientras Velázquez se autorretrata a un lado, pincel en mano. Detrás de él, una dama de honor y un guardadamas añaden profundidad a la escena, mientras que, al fondo, la figura del aposentador de la reina se recorta contra la puerta abierta, como si estuviera a punto de salir o de entrar. Un detalle enigmático es la ausencia de la hermana mayor de Margarita, María Teresa, en una pintura que acabaría conociéndose como *La familia de Felipe IV*.

Pero *Las Meninas* no solo retrata lo visible, sino que nos invita a descubrir lo oculto: en el espejo del fondo, los reyes se reflejan en la penumbra, sugiriendo su presencia más allá del marco del cuadro. Velázquez —en un gesto sin precedentes en la pintura española— se otorga a sí mismo un papel protagonista, representándose en pleno acto creativo, como si nos recordara que el arte no solo captura la realidad, sino que la reinventa.

El escritor y pintor portugués Félix da Costa, en un breve comentario, en 1696, señaló un aspecto polémico de la obra: «El cuadro es más un retrato de Velázquez que de una Emperatriz». Y es que, para los pocos artistas que hasta entonces tuvieron la fortuna de contemplarlo, el papel central del pintor en la escena pudo parecerles osado, incluso impertinente. Lo que quizás no comprendieron es que *Las Meninas* no es solo un retrato de la realeza, sino una meditación sobre el propio acto de pintar. En su lienzo más ambicioso, Velázquez no solo inmortaliza a la corte, sino que se consagra a sí mismo como artista y como testigo de su tiempo.

Para el catedrático de Historia del Arte, Cruz Valdovinos, la inclusión de Velázquez dentro de *Las Meninas* es un gesto desconcertante, sin precedentes en España ni en el resto de Europa. En una época en la que un pintor no tenía el estatus para figurar junto a los monarcas, su presencia en el lienzo resulta, cuanto menos, insólita.

Gracias a la descripción de Palomino, publicada en 1724 —quien había tenido contacto con un miembro del taller de Velázquez—, conocemos la identidad de casi todos los personajes de la escena, así como el lugar donde transcurre. Sin embargo, esta información, lejos de aclararlo todo, deja abiertas muchas preguntas. Nos dice quiénes están presentes, pero no explica el motivo de su reunión. Sobre este punto, las interpretaciones han sido variadas y poco concluyentes. A nuestros ojos, Palomino fue especialmente perspicaz al definir el estatus singular del cuadro como «un capricho nuevo». Y es que, según Javier Portús, conservador de pintura española del siglo ^{xvii}, *Las Meninas* pertenece a una categoría de obras enigmáticas que escapan a las funciones tradicionales de la pintura. No es una pintura representativa, ni devocional, ni narrativa, sino algo más: una pintura de historia en el sentido renacentista del término, una obra que no responde a una necesidad concreta y que, en cambio, desafía al espectador a descifrar su significado.

Las Meninas se inscribe así en un selecto grupo de cuadros cuyo discurso no se agota en la imagen misma, sino que exige la participación del espectador. Nos invita a especular sobre el desarrollo de la escena, a interrogarnos sobre la intención del pintor y a reflexionar sobre el papel de la pintura como un arte que va más allá de la mera representación.

LAS INTERPRETACIONES

Entre las interpretaciones clásicas de la escena, la primera y más conocida es la que propuso Palomino: Velázquez está retratando al rey y la reina. Él mismo describe el lienzo en el que trabaja el pintor con estas palabras:

El lienzo en el que está pintando es grande, y no se ve nada de lo pintado, porque se mira por la parte posterior, que arrima al caballete. Dio muestras 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 al quadro, en el cual la reflexión, o repercusión nos representa a nuestros Cathólicos Reyes Phelipe y Mariana.

A lo largo de los siglos, se ha debatido intensamente sobre qué es exactamente lo que Velázquez está pintando en su lienzo. De hecho, esta es una de las preguntas más frecuentes que los visitantes formulan a los guías del Museo del Prado: *¿Se conserva el cuadro que Velázquez pintaba?*

La segunda hipótesis —surgida por primera vez en el catálogo del Prado de 1819— plantea que el lienzo en el que Velázquez trabaja es, precisamente, *Las Meninas*. De ser así, el cuadro no solo reflejaría una escena cortesana, sino que se convertiría en una profunda metáfora sobre su propio significado. Jonathan Brown lo expresa con claridad: «El rey y la reina serían testigos de la creación de la propia obra de arte que declara la nobleza conferida por ellos mismos sobre el arte de la pintura».

Para los pintores del siglo ^{xvii} en España, la consideración de la pintura como un arte noble —y no como un simple oficio artesanal— era un tema de enorme trascendencia. No se trataba solo de una

cuestión de honor, sino de asuntos prácticos, como la exención de impuestos reservada a quienes ostentaban la categoría de nobles. Velázquez, consciente de esta disputa, parecía querer proclamar que la dignidad de su arte estaba avalada por el propio monarca. Siguiendo esta interpretación, Charles de Tolnay publicó en 1949 un influyente artículo en el que interpretaba *Las Meninas* como una alegoría de la creación artística. Para él, la obra es

uno de los primeros autorretratos de un artista en los que se ha puesto el énfasis sobre el proceso espiritual, subjetivo, de la creación, antes que, en la ejecución material y objetiva, la cual, sin embargo, tampoco se oculta.

En los últimos cincuenta años, *Las Meninas* ha sido objeto de un aluvión de estudios y ensayos, especialmente a partir de la publicación en 1966 de *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault. Historiadores del arte han tratado de desentrañar su significado original, buscando comprender qué representaba para Velázquez y sus contemporáneos.

La interpretación más común sostiene que se trata de una escena cotidiana en el interior del palacio, en la que la repentina irrupción de los reyes es percibida por algunos personajes y pasada por alto por otros. Sin embargo, esto resulta desconcertante: si la función de José Nieto —la figura situada en la escalera del fondo— era anunciar la llegada del monarca, ¿cómo es posible que algunos presentes no parezcan advertirlo? Nieto ha atravesado la estancia, por lo que, en teoría, todos deberían estar al tanto de la presencia real.

En lo que sí parece haber consenso es en que la obra está profundamente ligada al anhelo de Velázquez de obtener un reconocimiento noble tanto para sí mismo como para su arte. En la

España del siglo XVII, la pintura era considerada una labor artesanal, muy alejada del prestigio intelectual de disciplinas como la poesía. Sin embargo, Felipe IV compartía la convicción de que la pintura era un arte liberal y elevado. No en vano, fue un gran mecenas y coleccionista, además de pintor aficionado. Se sabe que recibió clases bajo la tutela del maestro fray Juan Bautista Maíno y que expresaba con firmeza su admiración por la pintura. Vicente Carducho, en su *Diálogos de la Pintura*, recoge una conversación reveladora con el monarca:

Oye lo que yo oí de Su Majestad hablándole sobre este caso. Dije: «Señor, en todas las monarquías y en todas las edades ha sido el arte de la pintura tenido por noble y liberal», y pensando proseguir en mi discurso para probarlo, me atajó Su Majestad, respondiendo: «Es verdad».

En el último siglo, *Las Meninas* ha dado lugar a una avalancha de interpretaciones que han brotado de la pluma de historiadores del arte, filósofos, arquitectos, pintores, sociólogos y críticos de renombre. Nombres como Jonathan Brown, Cruz Valdovinos, Michel Foucault, Fernando Marías, Julián Gállego, Svetlana Alpers, Javier Portús, Norbert Elias, Jan Emmers, John Searle, Octavio Picón, Juan Miguel Serrera, J. Izquierdo, Sánchez Cantón, Manuela Mena, Leo Steinberg, Victor Stoichita, Buero Vallejo, Pérez Sánchez, Lafuente Ferrari, Matías Padrón, Calvo-Serraller, José López-Rey y Jesús Placencia, entre muchos otros, han dedicado estudios a la obra. A ellos se suman investigadores desde un enfoque más empírico, como Ramiro Moya, Ángel del Campo, Bartolomé Mestre Fiol, John Moffitt y Terry Fox, Joel Snyder, Carmen Garrido, Antonio Sáseta, Miguel Usandizaga, Ramón Laca, Fernando Zaparaín, Jorge Carrasco, etc.

Sin embargo, por más tinta que se haya derramado, la incógnita sobre el origen de la obra persiste. Nunca sabremos con certeza cómo surgió la idea de *Las Meninas*, y parece improbable que un nuevo documento venga a iluminar su génesis. El humorista y académico Antonio Mingote captó esta incertidumbre con una viñeta en la que Velázquez, apoyado en el reverso del cuadro con expresión sombría, murmura: «*Hay días que a uno no se le ocurre nada*», mientras el séquito de la infanta Margarita entra alborozado por la puerta del fondo.

El desconocido proceso creativo de *Las Meninas* —un misterio sobre el que inicié este capítulo exponiendo mi opinión— ha llevado a más de un investigador a experimentar lo que Jonathan Brown, en su libro *Reflexiones de un hispanista*, denominó el *Síndrome de Fatiga de Las Meninas* (SFLM): un bucle obsesivo en el que cada intento de descifrar la obra conduce de nuevo al punto de partida. No es casualidad que el escultor Richard Serra, tras contemplar *Las Meninas*, decidiera abandonar la pintura y entregarse por completo a la escultura. Quienes hemos padecido este síndrome sabemos lo tentador que resulta, en ciertos momentos, *tirar la toalla* y soñar con dedicarse a la observación de ánades o al cultivo del pistacho.

Si Mark Twain afirmó que «*el secreto de salir adelante es simplemente empezar*», yo añadiría que para estudiar *Las Meninas* hay que empezar de nuevo cada día. Es lo que lleva consigo enfrentarse a un genio.

V.

Los personajes

Alcázar de Madrid, invierno de 1656.

Risas, jerigonza y bullicio en el comedor de servicio. Las carcajadas resuenan entre cucharas y platos. El gran Manuel Gómez, el mejor imitador de la corte, ha iniciado su espectáculo matutino. Entre el estruendo de risas, Nicolasillo escucha con curiosidad, sin saber a quién se imita, pero dejándose llevar por la alegría del momento. Hoy toca ración de carne. Sobre la mesa, aguarda un banquete digno de un rey en miniatura: dos panecillos, cuatro onzas de sebo, media libra de tocino, tres libras de carnero y una libra de fruta. Solo la azumbre de vino le está vedada por su edad, pero no le importa. En la mesa de enfrente, las enanas Ana Lefort, Juana de Auñón y Mari Bárbola charlan animadamente, ajenas al bullicio. Un mozo de palacio cruza la sala con paso decidido y se detiene junto a él. Nicolasito alza la vista. Don Diego de Silva le espera en su obrador. Es el momento de posar.

Hoy, sin saberlo, caminará directo al corazón de la pintura inmortal.

UN RETRATO DE CORTE Y SUS MÚLTIPLES LECTURAS

En un experimento realizado por una popular cadena de televisión privada española, se grabó la reacción de un niño de cinco años al ser colocado frente a un icónico cuadro en el Museo del Prado, con los ojos vendados. La pregunta era simple: *¿Qué ves?* Las respuestas fueron tan sorprendentes como divertidas. Cuando llegó el momento de *Las Meninas*, uno de los niños comentó: «Un ladrón que se lleva un bolso con todo lo que ha robado», refiriéndose al personaje al fondo, José Nieto, vestido de negro y con un sombrero en la mano, cuya postura evocaba, en su imaginación, a un villano de cómic. Otra niña fue más contundente cuando resumió la «Teología de la Pintura» en «una niña pisando a un perro».

Esta «niña», Nicolasito Pertusato, es uno de los once personajes que, en 1724, identificó el pintor y tratadista Antonio Palomino en *Las Meninas*. El pintor cordobés llegó a Madrid en 1678, por lo que no pudo conocer personalmente a Velázquez, pero sí al pintor Carreño de Miranda y a otras fuentes fiables de los que recabó información. Si hoy conocemos quiénes son los personajes de *Las Meninas*, es gracias a él.

Antes de ser conocida bajo este nombre, la obra se conocía como título de *La Familia*. En el contexto barroco, la idea de familia se asociaba a un concepto romano que no se limitaba a los lazos sanguíneos, sino que abarcaba a todos los que vivían bajo el mismo techo. Este concepto se extendía incluso a aquellos considerados «gente de placer», como los enanos, bufones y hasta los locos, que ocupaban un espacio en la corte.

La presencia de personas con enanismo está acreditada en la corte navarra a comienzos de la edad moderna y en tiempos de los Reyes Católicos, aunque proliferó sobre todo en tiempos de Felipe IV.

LA «GENTE DE PLACER»

Los bufones fueron vistos como actores dentro del gran escenario de la corte, desempeñando papeles que, como en una obra de teatro, reflejaban la estructura social del momento. En el *Theatrum Mundi* de Calderón de la Barca, el mundo se presenta como un escenario donde cada ser humano tiene un papel preasignado, una idea cruelmente acorde con el destino de los personajes retratados en el cuadro.

En el caso de los dos personajes enanos retratados en la obra, Mari Bárbola y Nicolás Pertusato, su presencia en el lienzo no solo revela un juego de roles en el vasto escenario de la corte, sino también una clara distinción de clases. Los bufones y personas con enanismo eran vistos como símbolos barrocos de ostentación, más que como un reflejo de la caridad cristiana, sirviendo a la vez como contraste ante la majestuosa realeza. Sin embargo, Velázquez les otorga un trato diferente: no solo los retrata con dignidad, sino que les otorga una humanidad que desafía los límites impuestos por su rol social.

A través de este «teatro del mundo», Velázquez no solo captura la vida cortesana, sino que también subraya las tensiones sociales que subyacen en la corte real. Los enanos y bufones, aunque destinados a un rol decorativo, también poseen una función más profunda en el

tejido social: rebajar el peso de la rígida etiqueta de la vida palaciega, al mismo tiempo que encarnan, con su presencia, una paradoja entre la ostentación y la compasión.

La presencia de enanos en los palacios reales, destinados a entretener y divertir a la corte, sería considerada hoy una práctica condenable. Sin embargo, la realidad histórica de su tiempo era profundamente diferente. En las dinastías europeas de los siglos ^{xvi} y ^{xvii}, estas personas llegaron a ser objetos de intercambio, coleccionismo e incluso regalos entre dignatarios extranjeros. Tristemente, la vida fuera de los muros del palacio no ofrecía alternativas mejores para aquellos que, por su condición física, se veían relegados a ser un «espectáculo» ante las élites del poder.

La fascinación por estos «caprichos de la naturaleza» se plasmó en una publicación italiana de 1642, el *Monstrorum Historia*, que catalogaba seres admirables por su rareza: desde hermafroditas y hombres con un cuerno en la cabeza hasta fetos con un solo brazo. Entre estos «monstruos» figuraban también los enanos, cuyas vidas eran, en muchos casos, exhibidas como una curiosidad de la naturaleza humana.

De manera inquietante, en el siglo ^{xxi}, con sus supuestos avances en valores y derechos humanos, a veces retrocedemos siglos con un simple gesto. Recuerdo con desagrado haber sido testigo, hace algunos años, de una escena en el centro de Madrid. Un enano acondroplásico, esposado a un joven, caminaba entre risas en una sórdida despedida de soltero, un acto que no solo era humillante, sino que perpetuaba la deshumanización de aquellos que sufren de una condición médica. Este espectáculo, actualmente ofrecido por un módico precio de 180 € (IVA incluido) a través de páginas web,

representa uno de los más tristes y denigrantes ejemplos de explotación de personas con estas patologías.

Gracias al arte de la pintura, conocemos hoy a estos «enanos y locos» que, al igual que los de la corte de los Austrias, fueron retratados por pintores como Tiziano, Moro, Ribera, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz y muchos otros. Estos individuos, a menudo denominados «bobos», «monstruos» o «maravillas de la naturaleza», fueron retratados como símbolos de la fascinación por lo extraño, aunque sus vidas, generalmente sin mayores registros biográficos, nos hablan de una marginación oculta tras la apariencia de un entretenido espectáculo cortesano.

En 1939, el historiador José Moreno Villa publicó un libro titulado *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, en el que documentaba la presencia de más de ciento veinte de estos personajes en la Corte española entre 1563 y 1700. Como él mismo señaló, los Austrias parecían «gastar» un loco o un enano por año, pero su tragedia además era que, en muchos casos, no se sabía nada de ellos: ni su lugar de nacimiento, ni su familia, ni su historia personal. Eran más un accesorio de la corte, un reflejo de su propia fascinación por lo «extraño» y lo «monstruoso», que una figura de importancia histórica o humana.

Salvo en casos excepcionales, ser enano o loco no se consideraba ni un oficio ni un cargo en la corte, y, por tanto, no existía un día específico en el que alguien pudiera ser oficialmente nombrado como tal. Esto complicaba aún más la búsqueda de información sobre estas personas en los archivos administrativos, pues no se encontraba en ellos un registro claro de sus identidades ni de sus funciones. Sin embargo, se halló un dato curioso en los papeles de la

época: la frecuente mención de la frase «que vino de Zaragoza». Al parecer, la ciudad aragonesa era un importante centro de suministro de «enanos y locos», mucho más que otras localidades de España. En Zaragoza existió un manicomio famoso, del cual algunos de los «dementes» eran seleccionados, a menudo para ser llevados a la corte a prueba. Sin embargo, muchos de ellos eran devueltos rápidamente, pues su condición no era adecuada para cumplir con las expectativas de la corte en cuanto a entretenimiento. En ciertos casos, su estado patológico resultaba ser demasiado grave para el tipo de función que se les esperaba desempeñar.

La información sobre la «gente de placer», como se les conocía, es escasa. En la mayoría de los casos, solo se sabe la fecha en que llegaron al Palacio, los beneficios que recibían, lo que comían o vestían, y en raras ocasiones, la fecha de su defunción. Sin embargo, gracias a los retratos de Velázquez, estas personas lograron dejar un rastro en la historia, transformándose en pequeños héroes de un relato que de otro modo se habría perdido en el anonimato. A través de sus maravillosos retratos, estos personajes, que tantas veces alegraron el viejo Alcázar, se ganaron un lugar en la memoria colectiva.

Contar su historia es también contar la de aquellos cuyas vidas, aunque marcadas por el olvido o la trivialización, fueron preservadas por el arte en una época donde su humanidad era reducida a una mera curiosidad.

NICOLASITO PERTUSATO

Nicolás es el enano situado en el borde derecho del cuadro pisando el mastín. Aunque su apariencia es la de un niño de ocho o nueve años, se trataba de un enano con una patología identificada: enanismo hipofisiario, causado por la deficiencia completa o parcial de la hormona del crecimiento. Esta enfermedad, caracterizada por mantener los miembros proporcionados en un cuerpo diminuto, la compartía con al menos otro de los enanos que posteriormente trabajó en la corte de Carlos II, al que Madame Villars describía de la siguiente forma:

Nunca vi cosa tan linda como el enano del rey llamado Luisillo, nacido en Flandes; maravilla su pequeñez y está perfectamente proporcionado. Tiene linda cara, bonita cabeza y más talento del que pueda imaginarse.

Nicolasito es un enano italiano procedente de una familia noble del Milanesado. Se sabe que tenía un hermano llamado Cristóbal que padecía la misma enfermedad. La enciclopedia del siglo XIX lo describe como «un enano de esbeltas formas, hombrecito de figura infantil, verdadero liliputiense, vivaracho y retozón», rescatando su vivacidad y su porte tan particular. Nacido en Alejandría de la Pala, en la región italiana del Piamonte, su nombre, como el de muchos extranjeros, fue transcrito imprecisamente por los amanuenses de Palacio y, con el tiempo, los investigadores lo dividieron en dos personalidades, de modo que Nicolás de Pertusato resultaba el Ayuda de Cámara y Nicolás Portosato, el enano. Una vez que se ordenaron correctamente los papeles de sus expedientes personales, se llegó a la conclusión de que era el mismo individuo; el retratado por Velázquez en *Las Meninas*.

Nicolasito llegó a Palacio junto al séquito de la segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, quien es probable que lo hubiese tomado a su servicio al permanecer varios días en la ciudad natal de Nicolás, durante su viaje desde Viena a Madrid para contraer matrimonio con el monarca español.

Sobre su fecha de nacimiento hay un dato bastante revelador; es una curiosa anotación sobre su llegada a Palacio que encontramos en una carta de la Infanta María Teresa dirigida a su antigua aya: «*Aquí está un gigante del tamaño de esa media que se llama Nicolas y tiene nueve años [...] le trujo la Reyna*». La carta, fechada en 1651, hace de Nicolasito un adolescente de catorce años en el cuadro de *Las Meninas*. Su fecha de nacimiento, por lo tanto, sería en 1642¹.

A partir de 1664, la documentación de la corte empieza a referirse a él como «Don Nicolás», y se le otorgaron nuevas responsabilidades y honores, incluyendo una merced de enfermería. Se estableció también una nueva ración como criado de Cámara, lo que reflejaba su integración cada vez más estrecha dentro de la corte de Felipe IV.

En 1665, tras la muerte de Felipe IV, la reina Mariana de Austria asume la Regencia del reino en nombre de su hijo, Carlos II, quien aún era un niño. Durante estos años, la reina confía en la presencia constante de Nicolasito, quien se convierte en un personaje clave en la corte. No solo le brinda compañía al enfermizo Carlos II, sino que, por su cercanía a los pasillos del poder, también desempeña el papel de informante. A través de sus ojos y oídos, la reina se mantiene al tanto de las intrigas y movimientos políticos dentro del Palacio Real. No obstante, este papel le acarreará enemigos, y algunos opositores

de la reina lo apodarán despectivamente «sabandija de palacio». En 1675, Carlos II asciende a Nicolasito a Ayuda de Cámara, un cargo de prestigio que había sido otorgado a Velázquez unos treinta años antes. Este puesto le otorgaba la llave del Cuarto Real, aunque las normas de la Etiqueta dejaban claro que, en la práctica, su rol seguía siendo el de un servidor: «Cuando el Rey está en su cuarto, harán todos los menesteres de los mozos», como barrer o limpiar las cortinas. A pesar de estas limitaciones, la relación de Nicolasito con la familia real, especialmente con la reina, se estrecha cada vez más. Desde 1659 hasta 1679, las Cuentas de Mercaderes revelan que se confeccionaban vestidos para él sin cesar, mostrando el mimo y la atención que recibía como parte de la corte.

La fidelidad de Nicolasito hacia la reina Mariana es tal, que ella lo incluye en su testamento, ordenando que se le paguen 432 doblones y medio, así como «*una joya rredonda de oro y diamantes, con su copete de lo mismo, y dos sortijas y quatro botones*», que forman parte de su legado personal. Este gesto refleja no solo un lazo de servicio, sino casi una relación de «madre adoptiva», protegiéndolo a lo largo de su vida en la corte.

No es de extrañar, por tanto, que solo siete años después de su llegada al Palacio Real, Nicolasito fuese elegido, junto con otra enana, para acompañar a la Familia Real en el lienzo de *Las Meninas*; un testimonio artístico que perpetúa su importancia dentro del Palacio, mucho más allá de su rol como miembro de la «gente de placer».

Sin embargo, el ascenso de la dinastía Borbón tras la muerte de Carlos II y el fin de la guerra de Sucesión trajo consigo una drástica transformación. Felipe V, el nuevo rey, decidió expulsar a muchos de

los enanos de la corte, considerando su presencia inapropiada. Muchos de ellos, despojados de su lugar en el Palacio, terminaron sus días trabajando en burdeles y tabernas, una condena social que ponía fin a una época en la que la «gente de placer» había sido parte esencial de la vida palaciega.

A pesar de las vicisitudes de la corte, Don Nicolás Pertusato logró acumular una notable fortuna. Para sorpresa de muchos, su vida no estuvo marcada solo por su condición de enano en la corte, sino también por una estabilidad económica que le permitió disfrutar de los frutos de su trabajo. Además de las joyas mencionadas, tuvo ingresos relacionados con la renta del tabaco y cuantiosos beneficios con el negocio de la nieve. Se sabe también por su testamento, otorgado en 1703, que vivía en la calle del Estudio (entre la Colegiata de San Isidro y la actual Plaza de Cascorro), y que nombró heredera a Dña. Paula Esquivias, que le había asistido durante más de cuarenta años «obrando en todo con la puntualidad, cariño y desinterés que corresponden a su buena sangre y ley».

El año de 1705 marcó un retorno notable para Nicolás, pues Felipe V, el nuevo rey de España, le restituyó el cargo de Ayuda de Cámara. El monarca decretó que «se le restituya al entero goce, ejercicio y antigüedad de esta ocupación», reconociendo su relevancia y dedicación al servicio de la corte. Don Nicolás continuó en Palacio hasta su fallecimiento en 1710, a los 68 años. Fue enterrado en la desaparecida Iglesia de Santa María la Real de la Almudena.

Sin embargo, su imagen perduró más allá de su tiempo gracias al arte. Velázquez, en su famoso retrato, lo inmortalizó para la posteridad. Pero no solo él, otros pintores como Mazo y Francisco Rizzi también lo retrataron, destacando su figura armoniosa y de

facciones delicadas. En obras como el *Retrato de Doña Mariana de Austria* y *Auto de Fe*, Don Nicolás aparece con la misma presencia serena que lo caracterizó en la corte, un hombre cuya longevidad en la escena palaciega le otorgó una relevancia que trascendió su condición.

MARI BÁRBOLA

Entre los rostros que Velázquez inmortalizó en *Las Meninas*, uno de los más enigmáticos es el de la única enana presente en el cuadro: Mari Bárbola. Su biografía es un laberinto de documentos y equívocos. Durante años, fue identificada como Bárbara Asquín, pero en 1943 el erudito Sánchez Cantón halló un posible error: en los registros de Palacio aparecían dos enanas de origen alemán con nombres similares. Una, mencionada como Bárbara, Bárbora o Bárbola, llegó a la corte en 1651. La otra, documentada como Barbarica Asquin o Hasquin, llegó a España en 1690 con la reina Mariana de Neoburgo y regresó a su tierra en 1700, por lo que resulta evidente que desde el principio se trataba de dos Bárbaras diferentes.

Es posible que su peculiar nombre sea el resultado de una transcripción fonética de María Bárbara, pronunciado con acento alemán. Al igual que Nicolasito Pertusato, pudo haber llegado a España acompañando al séquito de la reina Mariana de Austria.

De su vida sabemos muy poco, pero sí conocemos su dedicación y cariño por la infanta Margarita, a quien sirvió desde su nacimiento y cuya temprana muerte lloró amargamente. Entre los escasos datos que nos han llegado sobre ella, figura una curiosa concesión: en el

verano de 1658 le otorgaron cuatro libras de nieve para combatir el calor de Madrid. Un privilegio inusual que revela tanto su posición en Palacio como la constatación de que el tórrido verano madrileño ya era sufrido entonces.

Médicos y eruditos han descrito minuciosamente su fisonomía. El catedrático Amador Schüller detalló los rasgos de su acondroplasia: macrocefalia, frente olímpica, nariz ensillada por sinostosis prematura, prognatismo y brazos en varo. Palomino la llamó «enana de aspecto formidable», mientras que Sánchez Cantón la veía como un «contraste violento con la gracia primaveral de las dos meninas y de la Infantita». En la antigua Enciclopedia Espasa, su retrato es menos indulgente: «Se pavonea satisfecha, o al menos resignada, con su enorme cabeza y su fisonomía indigesta».

Lo cierto es que su figura, más allá de las descripciones médicas o literarias, atrajo la misma curiosidad que despertaban los enanos en la corte. De los ciento veintitrés *locos, enanos, negros y niños palaciegos* catalogados por Moreno Villa en aquel siglo y cuarto, cerca de setenta eran enanos acondroplásicos. Eran vistos como rarezas, maravillas de la naturaleza que despertaban tanto fascinación como burla. Moreno Villa, en el prólogo de su libro, dejó una reflexión que hoy resulta incómoda:

Aunque no lo parezca, también es humano divertirse con los seres tarados del espíritu o del cuerpo. No será humanitario ni justo, pero sí un impulso natural del hombre.

Esta reflexión me devuelve un recuerdo de infancia grabado en mi memoria: en un pueblo que adoro, en Extremadura, cada 15 de agosto, una desafinada Banda de cornetas y tambores conocida

popularmente como «la Banda de los monas», nos despertaba anunciando el día de la Patrona. La esperpéntica Banda había reclutado todas las rarezas humanas de la comarca, hasta el punto de que, si yo mismo la hubiera visto en alguna película de Buñuel, me habría parecido un exceso propio del director aragonés. Pero no. La vi con mis propios ojos. Y lo cierto es que, de haber nacido en el siglo ^{xvii}, muchos de aquellos hombres y mujeres habrían sido admitidos, con honores, para servir en la corte de Felipe IV.

A pesar de todo el escarnio y discriminación que imaginemos, la «gente de placer» de la Corte era tratada en general con aprecio y benevolencia, ya que se consideraba que sus características físicas o mentales eran otorgadas por la gracia de Dios. Aunque algunos solo los vieran como una fuente de diversión, para otros también encarnaban la crueldad de la fortuna: «¡Ay Fortuna! —se lamentaba Horacio siglos atrás—, ¿existe alguna divinidad más cruel para nosotros que tú? ¡Cómo disfrutas enjugar siempre con las cosas humanas!».

Pero la historia de la marginación no se detuvo en los muros del Alcázar. Su eco ha resonado en las plazas de toros, en los circos de barraca y en los teatros de variedades. Durante décadas, en España y otros países, los enanos fueron protagonistas de espectáculos como las *Charlotadas*, *El bombero torero* o el *Lanzamiento de enano*. No era la Corte de Felipe IV, pero la mirada que se posaba sobre ellos seguía siendo la misma: fascinación y burla entrelazadas en un juego donde su humanidad quedaba relegada a la condición de atracción. No fue hasta 2017 cuando estos espectáculos dejaron de celebrarse en España, y en 2023 se vetó cualquier representación que ridiculizara la discapacidad. Fue el fin de una era, el cierre de

compañías que durante años habían llenado plazas de toros con un público ávido de esa extraña mezcla de humor y compasión.

Sin embargo, la prohibición abrió otro debate: ¿acaso no tenían derecho los propios artistas a decidir cómo ganarse la vida? Muchos defendieron que su labor era digna, que no eran víctimas, sino comediantes capaces de hacer reír *con* ellos, no *de* ellos. «Es vejatorio que piensen que la gente se ríe de nosotros cuando, en realidad, se ríen con nosotros, gracias a nuestra buena labor», protestaban.

Este dilema, que cruzaba la línea entre el llamado «maltrato humano» y el «maltrato animal», se insertó en el creciente movimiento antitaurino, pero también en una reflexión más profunda sobre la dignidad y el derecho a elegir. Los artistas que perdieron su empleo han debido reinventarse, encontrar nuevos espacios donde desplegar su talento. Cabe esperar que sus oportunidades hayan sido más generosas que las que habrían tenido Mari Bárbola, El bufón Calabacillas o El niño de Vallecas si, en pleno siglo ^{xvii}, hubiesen sido expulsados del Palacio. Para ellos no habría existido otra alternativa: el olvido, la miseria, la incertidumbre. La Fortuna ha seguido girando su rueda, pero esta vez, al menos, ha dejado entrever un resquicio de justicia.

Velázquez siempre trató a los bufones con una dignidad inusual para su tiempo, y esa sensibilidad se refleja en sus retratos. No era solo un pintor minucioso, sino un observador atento de la humanidad de sus modelos. Es fácil suponer que, en persona, también les brindaba un trato cercano, alejado del desprecio o la indiferencia con que solían ser vistos. Sánchez Cantón, en una conferencia sobre la espiritualidad de Velázquez, resaltó esta

cualidad de su obra. Según él, bastaba con analizar los rostros que pintó para percibir «el temblor emocionado, la simpatía compasiva, el calor humano» con los que los inmortalizó. No era un pintor frío ni distante, sino un intérprete que, sin exageraciones ni dramatismos innecesarios, plasmaba en sus lienzos una profunda comprensión de sus modelos.

Un ejemplo claro de esto es el retrato de Mari Bárbola en *Las Meninas*. Su presencia en la obra no es un mero detalle, sino una muestra del dominio con el que Velázquez capturaba la realidad. Observar la pintura en el Museo del Prado es una experiencia única, pero también lo es la visita virtual en alta definición desde la pantalla de nuestro ordenador, que permite apreciar detalles que de otro modo pasarían desapercibidos: los golpes de luz en la frente, pómulos y nariz, la sutil diferencia de intensidad lumínica entre el surco nasolabial y el labio inferior, que definen anatómicamente — con perfección, pero sin detallismo—, los rasgos externos del síndrome de la acondroplasia.

Mari Bárbola fue retratada dos veces más, sin ningún papel protagonista. En una de las obras, el *Retrato de Doña Margarita*, de Martínez del Mazo, la podemos ver muy al fondo, acompañando a Carlos II. Dos siglos después fue Pablo Picasso —quien en 1895 había copiado en El Prado los rostros de dos bufones—, el que le rindió homenaje pintando *Danseuse naine* o *La Nana*, una mujer enana dedicada al espectáculo.

La enseñanza de Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez fue fundamental en su forma de retratar. En *El Arte de la Pintura*, Pacheco advertía sobre los pintores que, en su afán por destacar, acentuaban los defectos de sus modelos para hacerlos más

reconocibles. Para Velázquez, en cambio, la fidelidad al modelo no implicaba caricaturizar ni ridiculizar, sino representar con veracidad y respeto. Como señalaba un escritor de la época: «En un mundo lleno de locos, los peores eran los que fingían virtud, pero se negaban a socorrer a esas almas desdichadas».

MARCELA DE ULLOA

Doña Marcela de Ulloa aparece en *Las Meninas* discretamente, situada detrás de una de las damas de la infanta Margarita. Su papel en la corte era el de *Dueña de Honor*, una posición reservada a mujeres de noble cuna, de edad avanzada, carácter austero y conducta intachable. Solían ser viudas o solteras, pues su labor no solo consistía en asistir a la reina y a sus damas, sino también en velar por la moralidad de la corte. Marcela cumplía con ese perfil: viuda de Diego de Peralta, marqués de Almenara, terminó sus días al servicio de la infanta. En el lienzo, Velázquez la pinta «*a media tinta*» —según expresión del propio Palomino—, con un rostro más joven del que probablemente tenía, pero su atuendo nos da pistas sobre su condición. Como muchas viudas de la época, adoptó un vestuario similar al de una monja: toca y monjil de duelo, una costumbre que también siguió la reina Mariana de Austria tras enviudar en 1666, como muestran los retratos que de ella se conservan.

Sobre esta tradición, la Baronesa D'Aulnoy, una viajera francesa que recorrió la España del siglo XVII, observó con ironía que las viudas «no se lo quitan nunca a menos que se vuelvan a casar y, con todas estas cosas que tienen que observar en este país, se ven

obligadas a llorar la muerte de un esposo que algunas veces no amaron cuando estaba vivo».

Marcela de Ulloa comenzó su trayectoria en la corte al servicio de la condesa de Olivares, pero tras la caída en desgracia de esta, en 1643, fue asignada al Alcázar como *guarda menor de damas*. Su labor consistía en acompañar y vigilar a las jóvenes de la nobleza que rodeaban a la infanta, asegurándose de que su comportamiento fuera el adecuado. Sin embargo, la rigidez de su papel no la privó de ciertos placeres: como parte de su oficio, asistía a fiestas y entretenimientos palaciegos que, sin duda, le harían olvidar en parte su viudez.

Con el tiempo, fue ascendiendo hasta convertirse en camarera mayor, siendo una de las principales responsables del cuidado de la infanta Margarita, la gran protagonista de *Las Meninas*. Falleció en 1669 y su memoria quedó olvidada durante siglos, hasta que, entre 2001 y 2007, en las labores de restauración de la Iglesia de Santa María la Mayor de Colmenar de Oreja, se halló su sepultura, cerrando así el último capítulo de su historia.

EL GUARDADAMAS

Junto a Marcela de Ulloa, en segundo plano, se adivina la figura de un guardadamas. Velázquez lo pintó con pinceladas sueltas y pigmentos diluidos, casi como una veladura, dándole un aire espectral, discreto, como si su presencia estuviera a medio camino entre la realidad y la sombra. Se trata de un hombre mayor, de expresión taciturna, con la melena larga a la moda del momento, un

bigote con guías bien definidas y las manos entrelazadas en un gesto contenido.

A diferencia del resto de los personajes de *Las Meninas*, su identidad quedó sin aclarar en la biografía que Antonio Palomino dedicó a Velázquez. Durante mucho tiempo fue descrito simplemente como «un personaje anónimo», una figura enigmática en los márgenes de la composición. Sin embargo, estudios recientes han sugerido que podría tratarse de Diego Ruiz de Azcona, un prelado vasco de familia hidalga que llegó a ser obispo de Pamplona y arzobispo de Burgos. Más allá de su carrera eclesiástica, se sabe que era un hombre cercano a Velázquez, quien le confió la tarea de ser su albacea testamentario. En aquellos años, Ruiz de Azcona ejercía un papel muy concreto en la corte: escolta y protector de las damas de honor. Su labor iba más allá de la simple vigilancia; se encargaba de preparar el carruaje de la infanta, abrirle las puertas y asegurarse de que nadie se acercara sin permiso. Siempre presente, siempre en un segundo plano, su figura evocaba al personaje creado siglos después por el humorista Gila: ese «señor de marrón que estaba en el pasillo», testigo silencioso de todo, pero rara vez protagonista.

JOSÉ NIETO

En el fondo de *Las Meninas*, recortado contra la luz de la puerta abierta, se encuentra la figura de José Nieto Velázquez, aposentador de la Reina. Su segundo apellido ha llevado a especular sobre un posible parentesco con el pintor, aunque lo único cierto es que estaba bajo sus órdenes. Su papel en la corte era crucial: se encargaba de organizar el alojamiento de la familia real y su séquito,

una tarea que exigía precisión y autoridad. La imagen de Nieto Velázquez, captada en el momento exacto en que sube la escalera y se vuelve hacia la escena, ha sido objeto de múltiples interpretaciones. Su postura, con la mano sobre lo que parece un picaporte, ha servido como base para teorías sobre el uso de espejos y juegos ópticos en la composición del cuadro, una cuestión que merecerá atención aparte.

El dramaturgo Antonio Buero Vallejo imaginó otro destino para él en su obra *Las Meninas*, estrenada en 1960. En este drama histórico, que exploraba la figura de Velázquez desde una perspectiva psicológica y política, José Nieto es retratado como un personaje envidioso e intrigante que delata al pintor ante la Inquisición por ocultar en su casa *La Venus del espejo*. Una licencia literaria que, aunque sin base real, refleja el clima de sospecha y vigilancia que impregnaba la corte.

Desde 1631, José Nieto desempeñó diversos cargos palaciegos. Fue jefe de tapicería de la Reina y, en 1652, asumió también la responsabilidad de guardadamas. Ese mismo año obtuvo un voto para el puesto de Aposentador de la Reina, consolidando su posición en el complejo entramado cortesano. Murió en 1684, tras una larga trayectoria al servicio de la monarquía.

Un detalle del cuadro da cuenta del estricto protocolo de la época: Nieto aparece con el sombrero negro en la mano, una señal de respeto que sugiere la presencia de los Reyes en la estancia. Según la etiqueta de la corte, el aposentador debía estar siempre «al servicio de Su Majestad, con capa, pero sin espada ni sombrero, para abrir las puertas según se le ordenase». Solo los nobles con el título de Grandeza de España estaban exentos de esta norma.

El ceremonial de la corte se extendía a todos los ámbitos, incluido el teatro. En esos mismos años, Calderón de la Barca escribía algunas de sus mejores obras para el rey. Se cuenta que, tras una de sus representaciones, Felipe IV, gran admirador del dramaturgo, le concedió un honor excepcional: le pidió que se cubriera la cabeza mientras hablaba con él, un gesto reservado únicamente a la alta nobleza.

MARÍA AGUSTINA DE SARMIENTO

Arrodillada con delicadeza, la joven menina ofrece un búcaro con agua a la infanta. Sin embargo, por su porte y edad, bien podría considerarse una dama. En la Corte, la infanta siempre iba acompañada de sus damas y meninas, jóvenes de la nobleza cuya presencia era un privilegio, aunque su rango debía quedar claramente diferenciado del de la familia real. Estas distinciones se reflejaban en cada detalle: desde su atuendo hasta su comportamiento.

María Agustina de Sarmiento, la menina en cuestión, provenía de un linaje ilustre. Hija de Diego Sarmiento de Sotomayor, marqués de Sobroso y conde de Salvatierra, y de Juana de Isasi, condesa de Pie de Concha, llegó a la Corte con poco más de nueve años para servir a la infanta Margarita. Su vida transcurrió entre juegos, estudios y el continuo deber de atender a la princesa. Su cercanía con la reina Mariana le valió un honor especial: el de cargar en brazos al recién nacido Felipe Próspero durante su primera misa. Fue en este ambiente donde conoció a Velázquez, quien le tomó gran aprecio. Tanto fue así que, años después, en 1659, se casó con el conde de

Aguilar, amigo del pintor. Tras su matrimonio, regresó a su tierra natal, Ponteareas, para hacerse cargo de las propiedades del condado de Salvatierra.

Hace solo unos años, una vigilante del museo presencié un momento conmovedor: una mujer, emocionada ante *Las Meninas*, reconoció en la pintura un lazo con su propia historia. Era una vecina de Ponteareas, la misma localidad donde había nacido María Agustina, y sentía un orgullo palpable al contemplar la imagen de su ilustre paisana. La conexión entre ambas —la real y la inmortalizada en el lienzo— pareció traspasar el tiempo.

María Agustina enviudó nueve años después de su matrimonio y volvió a casarse con el conde de Barajas. Su único hijo, fruto de su primer enlace, murió en la infancia, al igual que el príncipe Felipe Próspero. En el siglo XVII, la muerte infantil era una sombra constante, incluso entre los más privilegiados. La edad exacta de María Agustina en *Las Meninas* sigue siendo un misterio, aunque se cree que rondaba los catorce años. Falleció en 1709 y fue enterrada en el desaparecido convento de San Francisco, en Madrid.

Entre los muchos elementos enigmáticos del cuadro, el pequeño búcaro que ofrece a la infanta ha despertado innumerables interpretaciones. ¿Por qué un objeto tan rústico en la sofisticada Corte de los Austrias? La respuesta yace en una peculiar costumbre de origen morisco que fascinó a las mujeres españolas del Siglo de Oro, especialmente a las de la nobleza. En los banquetes, se servía agua perfumada en jarras de barro, no solo por su delicado aroma, sino también por la creencia de que regulaban el ciclo menstrual. Sin embargo, su consumo prolongado dejaba huellas visibles: una

palidez extrema y un adelgazamiento notorio, características admiradas en los cánones de belleza de la época.

El búcaro que sostiene María Agustina pudo haber llegado de Estremoz, en Portugal, o de Tonalá, en el virreinato de la Nueva España. Su refinada estética y su capacidad de refrescar el agua los convirtieron en objetos de lujo, registrados en inventarios de la época. Algunos aún se conservan en la Galería de las Colecciones Reales de Madrid, muy similares al que aparece en el lienzo de Velázquez. Pero estos recipientes de barro no solo eran valorados por su funcionalidad o belleza: estaban ligados a la *bucarofagia*, una práctica común en la Corte, en la que las damas ingerían pequeños fragmentos de arcilla con la creencia de que mejoraban su complexión. Se pensaba, además, que este hábito tenía un efecto anticonceptivo, lo que llevó a la Iglesia a prohibirlo.

La fascinación por los búcaros quedó documentada en diversas crónicas de la época. La baronesa D'Aulnoy relató que los confesores de las damas no les imponían otra penitencia que pasar un día sin consumir aquella «golosina tan estimada y poco estimable». La poetisa extremeña Catalina Clara, antepasada mía, escribió en el siglo XVII una décima burlona sobre esta obsesión:

*Si en la moneda se paga que se peca, Leonor yerra,
pues se tragará la tierra a quien la tierra se traga.
Salud y color le estraga de su vicio la porfía,
y ella dice cada día, queriéndose disculpar,
que se la quiso almorzar porque comerla quería.*

Algunas mujeres llevaron este hábito al extremo, ingiriendo incluso la cera de las velas para acentuar su palidez, con consecuencias fatales. En 1618, una dama de Isabel de Borbón murió por esta

causa. La importancia de estos barroos trascendió la anécdota y quedó plasmada en la literatura del Siglo de Oro. Lope de Vega, con su agudo ingenio, dejó constancia de ello en su célebre verso: «*Niña del color quebrado, o tienes amor, o comes barro*».

El reflejo de estas costumbres en *Las Meninas* nos habla de un tiempo en que la belleza se pagaba con la salud y en el que pequeños gestos, como la entrega de un búcaro, podían encerrar secretos fascinantes. Quizá por eso, este lienzo de Velázquez sigue cautivando con su misterio, desvelando en cada mirada una historia oculta entre luces y sombras.

ISABEL DE VELASCO

Isabel de Velasco se encuentra en el lado derecho de la pintura, una figura delicada y refinada que se inclina con una reverencia llena de gracia y elegancia. Aunque los registros históricos no ofrecen demasiados detalles sobre su vida, se sabe que nació en 1638, siendo hija de Bernardino de Velasco, conde de Fuensalida y ayuda de cámara del rey, y de una madre del mismo nombre, que había sido dama de la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV. Siguiendo la tradición de su familia, Isabel fue designada como menina de la reina Mariana de Austria en 1649. De acuerdo con las palabras de Palomino, «Menina también y después dama». Con esta distinción, participó en eventos de la corte, entre ellos, el bautizo del príncipe Felipe Próspero, que falleció poco después, en 1657.

Sin embargo, parece que la vida de las mujeres que posaron para *Las Meninas* estuvo marcada por la tragedia, como si alguna extraña fuerza las hubiera señalado. Al igual que en la famosa leyenda de

Tutankamón, que advertía de una maldición sobre aquellos que perturbaran el descanso del faraón, tres de las figuras femeninas del cuadro de Velázquez encontraron destinos fatales. Isabel de Velasco falleció en 1659, a los veintiún años, en plena juventud y sin haberse casado. La Infanta Margarita murió también a la misma edad, y el destino de Agustina de Sarmiento no fue menos sombrío: su hijo primogénito falleció sin que ella pudiera concebir más descendencia. ¿Una mera coincidencia, o tal vez el enigmático búcaro y su fragante agua tienen algo que ver en estos destinos fatales? Quizá algún escritor de novelas históricas y de misterio pueda encontrar en esta trágica sucesión de eventos la inspiración para una intrigante trama de suspense para leer en un verano de hamaca y mojito.

LA INFANTA MARGARITA

Nos detenemos ante la auténtica protagonista del cuadro: la infanta Margarita María Teresa. Nacida en 1651, hija de Felipe IV y de su sobrina y segunda esposa, Mariana de Austria, Margarita tuvo mejor fortuna que su hermano, el desdichado Carlos II El Hechizado, pues la naturaleza fue generosa con ella. Palomino, con admiración, la describió así: «*Siendo de muy poca edad; faltan palabras para explicar su mucha gracia, viveza y hermosura, pero su mismo retrato es un panegírico*». Y, en efecto, su belleza y dulzura quedaron inmortalizadas no solo en *Las Meninas*, sino en el resto de los retratos que Velázquez pintó de ella a lo largo de su infancia. El propio Felipe IV, profundamente emocionado con el nacimiento de su hija, compartió su alegría con sor Magdalena de Jesús apenas cuatro meses después: «*La chiquita se cría muy famosa, bien creo*

que os holgaréis de verla en los brazos de su madre, y yo os confieso que me enternezco cuando las veo así». Su llegada al mundo fue celebrada con gran entusiasmo en Madrid y Viena, donde se organizaron representaciones teatrales para conmemorar el acontecimiento. Pero, a pesar del regocijo, su infancia pudo ser más solitaria de lo que cabría imaginar. Con una hermana mayor por trece años y hermanos demasiado pequeños, sus juegos transcurrieron entre las figuras de la corte: Nicolasito, Maribárbola y Manuelillo de Gante. La compañía de las damas de su madre, por la diferencia de edad, difícilmente le habría resultado entretenida. Lo que sí sabemos con certeza es que Margarita fue una hija muy querida por su padre, Felipe IV, quien, de manera inusual, estuvo presente en su nacimiento. La llamaba cariñosamente «*mi pequeña sabandija*» o «*mi gran bufona*» y la consideraba parte esencial de esa «*famosa trínca*» que tanto le alegraba: su esposa, la reina Mariana, su hija María Teresa y la propia Margarita.

Desde niña, debió ser consciente de su importancia en el tablero político. Sin duda, llegó a sus oídos que podía ser considerada heredera junto a su hermana de padre, María Teresa, o que incluso estaba destinada a casarse con Luis XIV de Francia, para lo cual podría ser enviada a estudiar a Francia.

En diciembre de 1656, se enteraría del proyecto de casar a María Teresa con el futuro emperador del Sacro Imperio, Leopoldo, aunque dicho plan se frustraría un año después para, finalmente, ofrecerla en matrimonio al rey de Francia como símbolo de paz. Ante esta situación, en agosto de 1659, la reina Mariana escribía a la monja de Ágreda pidiéndole que rogara a Dios «que puesto que parece que la Infanta (María Teresa) case con el Rey de Francia, se disponga que

mi hija (Margarita) sea para Alemania». La petición se materializó en enero de 1660, cuando el emperador de Austria aceptó el compromiso matrimonial con Margarita, quien aún no había cumplido los nueve años. Su madre solicitó que la esperara hasta que tuviera «*mucha edad*», y finalmente, en 1666, con solo quince años, la infanta contrajo matrimonio con su tío y primo, el emperador Leopoldo I, hermano de su madre (ver pág. 310).

Aunque hoy nos resulte inconcebible, en el siglo XVII era común que las Casas Reales de Europa actuaran bajo esta lógica. En esos tiempos, para la monarquía, las decisiones políticas y la continuidad de la dinastía estaban por encima de cualquier sentimiento personal. A los quince años, Margarita estaba considerada lo suficientemente madura para asumir su destino. Esa era la «*mucha edad*» a la que la reina Mariana hacía referencia, porque en términos dinásticos, la juventud no tenía cabida cuando se trataba de sellar alianzas de poder.

Sin embargo, el matrimonio de Margarita con el emperador Leopoldo I no fue un cuento de hadas, ni mucho menos. A juzgar por el retrato que se conserva en el Museo de Historia del Arte de Viena, el príncipe al que estuvo unida parecía sacado de un relato... pero no uno de princesas y castillos, sino de uno de terror.

En 1860, el viajero inglés R. Roberts dejó por escrito un comentario, mientras contemplaba *Las Meninas*, que hoy sería impensable y hasta denunciado como un delito de odio:

Te entristece contemplar dos naturalezas tales, ambas el hombre y el perro, noble donde los haya, a merced de seres tan infinitamente inferiores, como son la niña mimada de la realeza y esos deformes bufones de una Corte llena de necios.

Más de dos siglos después, la ciencia ha revelado nuevas pistas sobre la condición de la infanta Margarita. Según el Dr. Rubén Moreno, en sus estudios sobre patologías en la pintura, es posible que la princesa haya sufrido del síndrome de McCune-Albright, una rara mutación genética. Este trastorno provoca manchas irregulares de color café con leche en la piel (y en el retrato de Margarita se distingue al menos una en su sien derecha), displasia fibrosa ósea, que la predispone a fracturas, y trastornos endocrinos, incluyendo pubertad precoz.

A los cinco años, Margarita ya mostraba una tez extraordinariamente pálida en *Las Meninas*, probablemente debido a una anemia severa, y sus ojos, ligeramente saltones, tal vez fueran consecuencia de un hipertiroidismo relacionado con su trastorno endocrino. La fragilidad de su cuerpo, escondida tras la pompa de la corte, era un reflejo de su salud quebrantada. José López-Rey, en su *Catálogo razonado de Velázquez*, afirmó que el pintor la retrató en cuatro ocasiones, descartando aquellos otros cuadros que erróneamente se le atribuían. Pero, en realidad, con tan solo uno de esos retratos, el que todos conocemos, la infanta Margarita habría alcanzado la fama que, siglos después, la sigue persiguiendo.

En 1666, con tan solo quince años, Margarita emprendió un largo viaje hacia su destino en la Corte de Viena. Al llegar al norte de Italia, fue recibida por el enviado del emperador, quien la observó con una mezcla de admiración y distancia, describiéndola como «blanca y con bastante color, con los ojos vivos, la cara un poco larga, el pelo rubio, y todo el aire del Emperador», pero con «menudísimos miembros, de pequeña estatura y con un hombro más alto que otro». Su boda se celebró en la iglesia de los Agustinos

de Viena, ese templo tan blanco como su piel, donde, dos siglos después, se casaría la famosa aunque desafortunada emperatriz Sissi.

A pesar de ser tan joven y unirse en matrimonio con su propio tío, la diferencia de edad no era tan grande, apenas once años. Compartían una pasión por la música y el teatro, y el emperador, quien cariñosamente la llamaba «*Gretel*», la trató con ternura, mientras que ella seguía llamándole «*tío*». No obstante, Margarita jamás pudo integrarse completamente en la Corte austríaca, especialmente por su falta de dominio del alemán, lo que alimentó la desconfianza y el recelo entre su nueva familia política.

Margarita, como su madre, representaba la esperanza de la dinastía, y a los dieciséis años dio a luz a su primer hijo, que no llegó a los cuatro meses. El peso de la maternidad y la sucesión se cernió sobre ella, llevándola a un agotador ciclo de embarazos: dos abortos y tres nacimientos en solo seis años. A los veintiún años, ya había experimentado seis embarazos, una pesada carga que se convirtió en su trágico destino, compartido por muchas mujeres de la realeza.

El 4 de abril de 1673 llegó a Madrid un correo extraordinario desde Viena con una noticia devastadora: la emperatriz había muerto el 12 de marzo, tras siete días de lucha contra «una *calentura maligna y catarro sofocativo*». El mensaje concluía con una nota aún más trágica: «*Con la circunstancia más deplorable de haberse hallado en cuatro faltas de preñada de un Príncipe, con lo cual todos quedamos huérfanos*». Margarita falleció embarazada, sin haber cumplido los veintidós años. De todos sus hijos, solo María Antonia alcanzó la edad adulta. Su destino no fue una excepción: de

las diez reinas consortes de los Austrias, seis murieron por complicaciones en el embarazo o el parto. El temido *sobreparto*, una grave infección septicémica, se cobraba la vida de muchas mujeres de la nobleza, hasta el punto de que, al confirmarse un embarazo, se consideraba prudente redactar testamento.

Así, el destino de Margarita quedó sellado en la fragilidad de su tiempo. Sin embargo, lo que parece incuestionable es que, de no ser por *Las Meninas*, su historia habría pasado inadvertida. Es el cuadro el que la ha rescatado del olvido, inmortalizándola más allá de su breve existencia.

VELÁZQUEZ

En 1843, Richard Ford, en su *Biografía de Velázquez*, se lamentaba de aquellos que lo redujeron a ser solo el pintor de «españoles cetrinos y bigotudos embozados en sus negras capas». Con una mirada crítica, Ford proclamó que no había género artístico que Velázquez no hubiera tocado, con una maestría casi idéntica en todos, excepto en las marinas, a las que nunca se entregó. Así, este viajero nos recuerda que Velázquez no fue solo un pintor de retratos de la corte, sino un hombre capaz de capturar las complejidades del alma humana en cada uno de sus lienzos.

Lo que hoy sabemos de Velázquez —de su vida artística, de su lugar en la sociedad de su tiempo— se sostiene sobre tres columnas firmes, aunque no exentas de sombras. La primera es su propia obra, mutable con los siglos. De los 237 cuadros que en el siglo XIX le atribuyó Stirling, hemos pasado a los 124 que José López-Rey consideró auténticos a finales del XX, sin olvidar las 24 pinturas que,

por distintos motivos, se han perdido. Aún persiste la esperanza —o quizá el deseo— de que un nuevo Catálogo Razonado ilumine las zonas inciertas de su legado, resolviendo las atribuciones dudosas que aún lo rodean.

La segunda columna es documental: el llamado *Corpus Velazqueño*, un conjunto de más de quinientos documentos de su tiempo, en su mayoría administrativos. Aunque fríos en apariencia, son testigos fieles que nos permiten atisbar al Velázquez que vivió más allá del lienzo: el funcionario de palacio, el hombre implicado en los engranajes del poder.

La tercera columna es la crítica, ese incesante ejercicio intelectual que, durante casi cuatro siglos, ha ido perfilando su figura, capa a capa, como si cada interpretación acercara un poco más al hombre oculto tras la obra. Sin embargo, ni los documentos ni los estudios críticos han conseguido romper del todo el velo que cubre su intimidad.

Existen seis “vidas” escritas sobre Velázquez durante su vida o poco después de su muerte. Todas, sin excepción, resultan elusivas respecto a su mundo interior y escasas en anécdotas. Dos de ellas apenas han sobrevivido: la de Francisco Solís, perdida, y la de Juan de Alfaro, discípulo directo del maestro, de quien Antonio Palomino extrajo parte de su información. Otras dos —las de Lázaro Díaz del Valle y Jusepe Martínez— quedaron manuscritas y no se publicaron hasta mucho después. Las únicas que vieron la luz en su tiempo fueron las de Francisco Pacheco, su suegro y mentor, y la más conocida: la de Palomino.

Y, sin embargo, pese a tanto esfuerzo por reconstruir su biografía, lo cierto es que apenas disponemos de testimonios personales.

Apenas unas pinceladas que nos han llegado a través del propio rey Felipe IV o de Pacheco en su *Arte de la pintura*. Breves destellos que no alcanzan a revelar del todo a ese hombre silencioso cuya obra sigue hablándonos, con intensidad intacta, casi cuatro siglos después.

Velázquez, nacido en una generación de pintores que brilló con fuerza en los primeros años del siglo ^{xvii} —Ribera (1591), Zurbarán (1598) y Alonso Cano (1601)—, logró superar a todos ellos para coronarse como el maestro indiscutido de la pintura española.

De origen portugués por parte de padre —los Rodríguez de Silva—, su familia se trasladó de Oporto a Sevilla veinte años antes de su nacimiento. Proveniente de la baja nobleza, su padre trabajó como notario eclesiástico, mientras que su madre, de origen sevillano, venía de una familia de comerciantes de tejidos. Esta ascendencia, aparentemente humilde, le traería dificultades al intentar conseguir el título de Caballero de la Orden de Santiago. Diego fue el mayor de siete hermanos, dos de los cuales también serían pintores y colaborarían con él en su taller en Madrid.

Su camino artístico comenzó a una edad temprana, ingresando al taller de Herrera el Viejo, donde comenzó a formarse como pintor. A los ocho años ya sabía leer y escribir, un logro destacable en una ciudad donde existía un alto porcentaje de analfabetismo. A los doce entra al taller de Francisco Pacheco, pintor, tratadista y poeta, plenamente integrado en los círculos intelectuales y cultos de Sevilla. No pasó mucho tiempo antes de que Pacheco reconociera el talento prodigioso de su joven aprendiz. En 1617, tras superar el examen gremial, Velázquez adoptó el nombre completo de Diego Velázquez de Silva, en sintonía con la costumbre andaluza y portuguesa de

anteponer el apellido materno. Al año siguiente, se casó con Juana Pacheco, hija de su maestro, quien apenas superaba los quince años.

Su vida daría un giro cuando las influencias de su suegro, un hombre cercano al conde duque de Olivares, y su aguda capacidad para situarse en «el lugar adecuado en el momento adecuado», lo llevaron desde Sevilla a la corte de Madrid, donde su nombre comenzaría a resonar con fuerza.

En 1621, Felipe IV ascendió al trono, marcando un nuevo capítulo en la historia de España. Al año siguiente, en abril de 1622, Velázquez, ya padre de dos hijas, emprendió su primer viaje a Madrid. En esa ocasión logró retratar al poeta Góngora, un cuadro que, según la tradición, guardó para sí mismo, ya que figuraba en su inventario personal. Sin embargo, por motivos fuera de su control, no pudo lograr su ansiado retrato del rey.

El destino volvió a llamar a Velázquez en 1623. Ahora apadrinado y respaldado por el poder del conde duque de Olivares, el pintor regresó a Madrid. En la casa de Fonseca, el pintor fue recibido con agrado, y allí mismo realizó un retrato del anfitrión. Al día siguiente, la obra fue llevada al Palacio Real, donde, en apenas una hora, todos los miembros de la Corte, incluidos los infantes y el propio rey, tuvieron ocasión de admirar el retrato, lo que supuso una validación rotunda de su talento.

El 30 de agosto de 1623, el pintor no dudó más. Con decisión y destreza, pintó el retrato de Felipe IV, una obra que convenció a todos: a su majestad, a los infantes y al mismo conde duque de Olivares. Fue tal la impresión que causó que, en octubre de ese mismo año, Velázquez recibió el título de Pintor del Rey, con un

salario de veinte ducados y, lo más codiciado, la exclusividad para retratar al monarca. Como si fuera un edicto de la historia, se ordenó que «los demás retratos se mandarían recoger», evocando mitos antiguos como el de Alejandro Magno, que solo permitió a Apeles retratarle, o a Carlos V, quien hizo lo mismo con Tiziano.

No obstante, la competencia llegó con Rubens, quien años después pintó hasta cinco retratos de Felipe IV. Frente a esta amenaza, Velázquez tomó una decisión radical: «quemó las naves» y se instaló definitivamente en Madrid, donde el tiempo ya no tenía poder sobre él.

En las páginas del *Arte de la Pintura*, el maestro y suegro de Velázquez, Francisco Pacheco, deja entrever una admiración profunda y sincera hacia su yerno, sin un atisbo de celos, lo que habla tanto de su magnanimidad como de la pureza de su afecto. «Diego de Silva Velázquez, mi yerno», escribe con un respeto palpable, «ocupa (con razón) el tercer lugar (después de Rómulo Cincinato y de Rubens)». Pacheco nos habla de su yerno no solo como pintor, sino como hombre de virtud, limpieza y talento natural, un hombre digno de su hija. Y, en un gesto que roza la sabiduría, se despoja de cualquier sentimiento de rivalidad, afirmando no tener «por mengua aventajarse el discípulo al maestro». Como quien recuerda a los grandes de la historia, menciona a Leonardo da Vinci y Rafael, a Tiziano y Platón, como si los maestros y discípulos fueran, al final, solo sombras de una misma grandeza.

Intrigado por el nombre de Rómulo Cincinato, el pintor italiano² mencionado por Pacheco, me encontré reflexionando sobre lo desafiante que resulta añadir algo nuevo a la vasta investigación sobre Velázquez. A pesar de la exhaustiva labor realizada durante

siglos, son pocos los avances significativos en las últimas décadas. Por ello, resaltaré aquellos aspectos de su vida que, en mi opinión, siguen siendo cautivadores, y que, aunque no rompan con la historia ya conocida, ayudan a mantener viva la fascinación por su figura.

Velázquez, con la misma astucia que caracterizaría su carrera, da el primer paso para dejar claro que su destino no sería el de un simple pintor de palacio. Un cambio que puede parecer minucioso, pero que revela mucho sobre su ambición: decide permutar sus apellidos. Conocido en Palacio como Velázquez, o «el sevillano», pasa a ser Diego de Silva y Velázquez, un apellido que brilla con la resonancia de la nobleza, con la promesa de algo más grande.

En 1627 el rey le nombra ujier de Cámara — uno más de entre los once ujieres de cámara del rey—, y le adjudican vivienda en la calle Concepción Jerónima, un lugar que hoy en día está marcado con una placa en su honor. En esa casa, Velázquez vive durante dos años, compartiendo techo con varias generaciones de su familia.

Ese mismo año, su talento se ve premiado cuando gana el concurso de Palacio sobre el tema de *La expulsión de los moriscos*, un certamen en el que también participaban otros tres pintores del rey: Carducho, Caxés y Nardi. Como resultado, Velázquez obtiene no solo el reconocimiento, sino también «méritos para obtener licencia y ducados y dos años de salario, para su primer viaje a Italia».

Sin embargo, ese éxito trajo consigo las primeras sombras de la envidia. Algunos de sus colegas, sobre todo Vicente Carducho, al que Velázquez había superado en el concurso, comenzaron a difamarlo, intentando rebajarlo a la categoría de simple «copista del natural», sin mérito artístico o intelectual. Como señala Menéndez Pelayo, las críticas no tardaron en surgir, especialmente porque

«Velázquez había eclipsado a todos los antiguos pintores del Rey», algo que no fue bien recibido por todos.

En 1628, Velázquez se cruza con un hombre que cambiará para siempre su concepción del arte y de su propio destino: Pedro Pablo Rubens. El maestro flamenco no solo le deja una enseñanza técnica —una nueva forma de hacer imprimaciones—, sino que le revela algo mucho más valioso: la certeza de que un pintor puede ser más que un simple artesano, puede convertirse en un hombre de peso en la sociedad. Rubens, que era diplomático además de pintor, le abre los ojos a una realidad que hasta entonces parecía inalcanzable y le da un consejo que será determinante: debe viajar a Italia.

Ese mismo año, Velázquez recibe un reconocimiento clave en su carrera: es nombrado Pintor de Cámara, lo que lo convierte en el artista principal de la Corte. Apenas un año después, en agosto de 1629, emprende su primer viaje a Italia, partiendo desde Barcelona hasta Génova. Allí se sumerge en la riqueza pictórica italiana y recorre ciudades como Venecia, Ferrara, Roma y Nápoles, donde descubre una nueva dimensión del color, la perspectiva y la composición. En Nápoles, retrata a María de Hungría, hermana de Felipe IV, y en Roma pinta dos de sus obras más importantes de este periodo: *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, en las que explora una narrativa renovada y una perspectiva más profunda. En sus propias palabras, en Roma quedó «muy mejorado en cuanto a la perspectiva y a la arquitectura».

Con la mente y la mirada transformadas por su estancia en Italia, regresa a España a comienzos de 1631. Su regreso es triunfal: inmediatamente es requerido para retratar al príncipe Baltasar Carlos, el esperado heredero de la Corona, que entonces contaba

con solo dos años. En 1633, su historia familiar parece repetirse: su hija Francisca se casa con su discípulo Martínez del Mazo, igual que él había hecho con la hija de Pacheco años atrás. Su posición en la Corte también sigue en ascenso: ese mismo año es nombrado Alguacil de Casa y Corte, y en 1636 asciende a Ayuda de Guardarropa del Rey. En 1643, su influencia en Palacio es indiscutible cuando alcanza el prestigioso cargo de Ayuda de Cámara. Velázquez ya no es solo un pintor: es un hombre de poder dentro de la Corte de Felipe IV.

Por aquel entonces, el conde duque de Olivares impulsa la construcción del fastuoso Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro. La gran galería debía ser una exaltación de la monarquía hispánica, un escenario donde la pintura y la arquitectura se aliarán para glorificar el poder de Felipe IV. Para su decoración, se convoca a los mejores pintores del reino, encargándoles una serie de doce lienzos monumentales con escenas de victorias militares. Entre todas ellas, destaca con luz propia *La Rendición de Breda*, una de las obras maestras de Velázquez. Inspirado en el final de *El sitio de Breda*, de Calderón de la Barca, el cuadro no es un mero documento de guerra: es una obra cargada de humanidad, donde la dignidad de los vencidos se impone sobre la brutalidad del conflicto.

A la par de este encargo, Velázquez participa en otro ambicioso proyecto: la decoración de la Torre de la Parada, un pabellón de caza situado en el Monte del Pardo, desaparecido en un incendio en la Guerra de Sucesión. Para este lugar, realiza tres retratos, entre ellos *Felipe IV en Fraga*, magnífica obra que he tenido la suerte de contemplar en la *Frick Collection* de Nueva York, y considerada por muchos el mejor retrato del monarca. La historia del cuadro es casi

legendaria: pintado en apenas tres días durante la campaña de recuperación de Lérida, la obra logra tal impacto que, una vez terminada, es llevada a Madrid para ser expuesta a petición de los catalanes residentes en la capital.

Pero no solo los reyes y nobles pasan por su pincel. Velázquez tiene también el privilegio de retratar a los enanos y bufones de la Corte con una libertad que no se le permite en los retratos reales. En sus pinceladas, estos personajes dejan de ser meras figuras de entretenimiento y emergen como individuos de una profundidad inquietante. A diferencia de los retratos de la familia real, estos cuadros no están sujetos a las exigencias del decoro ni de la idealización. Aquí, el pintor se permite exploraciones técnicas y expresivas que le están vedadas en las efigies oficiales del rey. En estas obras, más que en ninguna otra, Velázquez parece mirar a sus modelos con una mezcla de respeto y compasión, otorgándoles un protagonismo que la sociedad les negaba.

En 1649 viaja a Italia por segunda vez con el encargo del rey de comprar pinturas, moldes de bronce y esculturas antiguas. También se encargarán piezas originales, como los doce leones de bronce para el nuevo Salón de los espejos del Alcázar.

Después de una larga estancia en Italia y a pesar de ser reclamado insistentemente por el rey, prolonga su estancia hasta un año más. Es allí donde realiza una de sus obras más emblemáticas: el retrato de su siervo, Juan de Pareja. Esta pintura no solo muestra su maestría en la representación de texturas y miradas cargadas de humanidad, sino que le abre las puertas de la prestigiosa Congregación de Virtuosos.

Pero es otro retrato el que lo consagra en el panteón de los grandes maestros: *Inocencio X*. En este lienzo, Velázquez lleva el realismo al extremo, plasmando con una crudeza asombrosa la mirada inquisitiva y despiadada del pontífice. «*Troppo vero*», se dice que exclamó Inocencio X al ver su retrato: «Demasiado real». La obra marcará un antes y un después en la historia de la pintura.

Durante su estancia en Roma, Velázquez también deja una huella inesperada en la evolución del arte: los paisajes de *La Villa Medici*. En estas pequeñas pinturas, ejecutadas con pinceladas sueltas y vibrantes, presagia la sensibilidad de los impresionistas dos siglos antes de que el movimiento surja. Finalmente, en 1651, la insistencia del rey surte efecto. Felipe IV anuncia la llegada de su pintor con gran expectación: «*Llegó a Madrid Velázquez, y a las costas de Hespaña en los navíos de Nápoles algunos caxones de la parte de la obra que trahe consigo*». De la aduana de Roma salen casi quinientas cajas repletas de arte, testimonio del incansable trabajo del pintor durante su estancia y del afán coleccionista de su monarca. Sin embargo, no consigue traer a Pietro da Cortona, el fresquista más célebre del momento, aunque sí recluta a dos artistas genoveses que llegarán a la corte en 1658.

Hubo, además, una ambición que quedó frustrada: Velázquez intentó viajar a París, e incluso el embajador de Francia tramitó su pasaporte. Pero las tensiones bélicas entre España y Francia hicieron imposible la travesía. París, con toda su efervescencia cultural, quedaría fuera del mapa de su vida.

En la vida de Velázquez, siempre envuelta en una bruma de discreción y lealtades cortesanas, hay un episodio que nos muestra su faceta más humana y quizás más secreta. Durante su estancia en

Italia, no solo se dedicó a la pintura y a la compra de obras de arte para Felipe IV, sino que también dejó una huella personal: un hijo llamado Antonio. La existencia de este niño está documentada en un hecho revelador. En 1652, apenas un año después de su regreso a España, Velázquez ordena un pago a la nodriza de su hijo en Italia. Curiosamente, solo cinco días después, en Madrid, paga también por el bautizo de su nieto Melchor Julián. Así, el pintor se encontraba en una situación singular: padre y abuelo al mismo tiempo.

Ese mismo año, su ascenso en la corte alcanza su punto culminante. Felipe IV lo nombra *apostador de palacio*, un cargo de gran responsabilidad que le otorga poder e influencia. Con este título, Velázquez no solo se encarga de la distribución y acondicionamiento de los espacios reales, sino que también asume la gestión de los viajes del monarca y su comitiva, la organización de ceremonias y eventos teatrales, e incluso el abastecimiento de leña y la limpieza de las estancias del rey. A pesar de la enorme carga de trabajo, su posición le convierte en un hombre adinerado, con residencias privilegiadas, como los aposentos que le cede el monarca en la *Casa del Tesoro*, junto al Alcázar Real.

Pero entre todos sus títulos, hay uno que tiene una repercusión que llega hasta nuestros días: el de responsable de la adquisición de obras de arte. Bajo su supervisión, la colección real crece con piezas de Tiziano, Rubens, Rafael y otros maestros, que más tarde formarán el corazón del Museo del Prado. Su refinado gusto no solo en la pintura, sino también en la arquitectura y la escultura, deja una huella imborrable en el patrimonio artístico español.

Curiosamente, en el periodo comprendido entre 1631 y su partida a Italia en 1649, Velázquez parece haber reducido su producción de

retratos del monarca. Solo se conocen cuatro en ese tiempo: tres realizados en la década de 1630, antes del conflicto con Francia, y el ya mencionado magistral retrato de Fraga, realizado casi diez años después. En 1653, en una carta privada a la priora del convento de Carmelitas de Malagón —que dio a conocer Fernando Marías—, el rey se lamentaba de la flema de Velázquez por tardar tanto en cumplir con su tarea de retratista: «Velázquez me ha engañado mil veces» —escribía Felipe IV al aya de la infanta María Teresa.

La búsqueda de Velázquez por la nobleza, más allá del reconocimiento artístico, es una historia de ambición y perseverancia dentro de las estrictas jerarquías de la corte española. En 1657, su salario reflejaba claramente su ascenso social: mientras como pintor recibía 89.780 maravedíes, su sueldo como superintendente de obras particulares ascendía a 270.000 maravedíes, más del triple. Pero, aun así, la pintura seguía siendo vista como un oficio mecánico, algo que los aspirantes a la aristocracia debían evitar. Su discípulo, Juan de Alfaro, recordaba que en tiempos de su maestro «habían pretendido allanar la pintura con los oficios y artes mecánicas», por lo que si se pretendía hacer carrera en la corte convenía «desdeñarse del nombre de pintor», y adentrarse en otros cargos más dignos.

Desde 1650, Velázquez inició su lucha por ingresar en la Orden de Santiago, un anhelo que condicionó sus últimos años de vida. Para ser admitido en esta orden, el candidato debía demostrar su linaje hidalgo, sin antecedentes de profesiones mecánicas en al menos dos generaciones, y limpieza de sangre hasta cuatro generaciones atrás. Aunque pintores como Tiziano, Rubens y Ribera habían sido ennoblecidos en diferentes órdenes europeas, entrar en la más

exclusiva de la nobleza española era una hazaña casi imposible para un pintor.

Velázquez, sin embargo, supo jugar sus cartas. En 1653, una nueva disposición estableció una excepción clave: los pintores que no recibieran pagos directos por su trabajo podían aspirar al hábito. Esto le permitió eludir el mayor obstáculo, pues desde hacía años solo trabajaba para el rey. Su estrategia era clara: más que un pintor, debía ser visto como un servidor del monarca, un hombre de confianza con múltiples responsabilidades dentro de la corte. Con esta maniobra, su camino hacia la Orden de Santiago quedaba finalmente despejado.

El camino de Velázquez hacia la Orden de Santiago estuvo lleno de obstáculos y estrategias bien calculadas. En 1658, con el respaldo del propio Felipe IV, fue postulado oficialmente como candidato. Sin embargo, las estrictas reglas de la Orden exigían una investigación rigurosa sobre su linaje, lo que llevó a una compleja red de declaraciones y favores dentro de la corte.

Durante la pesquisa, hasta 148 testigos afirmaron que Velázquez jamás había ejercido la pintura como un oficio remunerado. Entre ellos se encontraban artistas de renombre como Zurbarán, Alonso Cano y Carreño, quienes, más allá de la lealtad al sevillano, buscaban fortalecer su propia posición en la corte. Alonso Cano, por ejemplo, declaró sin titubeos:

Repreguntando por el oficio de pintor dijo, que en todo el tiempo que le ha conocido, ni antes sabe, ni ha oído decir que lo ha tenido por oficio, ni tenido tienda, ni aparador, ni vendido pinturas; que sólo lo ha ejecutado por gusto suyo y obediencia de S. M., para adorno de su Real Palacio, donde tiene oficios honrosos, como son el de Aposentador mayor y Ayuda de Cámara.

A pesar de esta red de favores y encubrimientos, en febrero de 1659 el informe final fue tajante: «Hidalguía no probada». La negativa se basaba en el linaje de su abuela paterna y de ambos abuelos maternos, cuya ascendencia no cumplía con los requisitos exigidos. Velázquez intentó rebatir el fallo presentando pruebas de que sus antepasados estaban exentos de pagar ciertos impuestos reservados solo a los hidalgos. Pero la Junta fue inflexible. Solo quedaba una última carta por jugar: obtener una dispensa papal de Alejandro VII. Con el apoyo del rey, Velázquez estaba más cerca que nunca de alcanzar su ansiada nobleza, pero aún debía superar el obstáculo más alto de todos.

Con la astucia y la determinación que le caracterizaban, utilizó sus influencias en Roma y el respaldo absoluto de Felipe IV para conseguir la ansiada dispensa papal. La lucha dentro de la Corte había sido encarnizada, pero la voluntad del monarca terminó siendo definitiva. Según cuenta Palomino, cuando los obstáculos burocráticos parecían insalvables, el rey intervino con una sola frase: «Poned, que a mí me consta de su calidad». Con estas palabras, Felipe IV no hacía referencia a la calidad pictórica de Velázquez — que estaba fuera de toda discusión—, sino a la nobleza de su linaje. Su intervención fue determinante y la Junta, por más que se resistió hasta el último momento, no pudo evitar lo inevitable. El 28 de noviembre de 1659, con la dispensa del papa Alejandro VII, Diego de Silva y Velázquez se convertía en Caballero de la Orden de Santiago.

El último gran encargo de Velázquez no sería un lienzo, sino un escenario real. En 1660, la Paz de los Pirineos entre España y Francia se selló con el matrimonio de María Teresa de Austria y Luis

XIV en la isla de los Faisanes, un pequeño islote en el Bidasoa. La puesta en escena de este fastuoso encuentro corrió a cargo de Velázquez, quien supervisó cada detalle con el mismo rigor con el que componía sus cuadros.

Pero el esfuerzo y la tensión del viaje cobraron un alto precio. Cuando regresó a Madrid en junio, agotado, la ciudad ya había sido sacudida por el rumor de su muerte, como si un presagio anunciara lo inevitable. A finales de julio, el pintor empezó a sentirse mal. La fatiga se convirtió en una enfermedad fulminante. Felipe IV, consciente de la gravedad del asunto, envió a sus mejores médicos, quienes diagnosticaron *terciana sincopal minuta sutil*, un mal descrito en la época con términos vagos, pero que hoy podría equivaler a una pancreatitis aguda o peritonitis. La agonía fue rápida y dolorosa. Velázquez sufría una sed insoportable, mientras su cuerpo se apagaba irremediablemente. El 6 de agosto de 1660, a las dos de la tarde, falleció en su casa de Madrid. Según Palomino, su muerte dejó «singular sentimiento en todos, y no menos en Su Majestad, que en los extremos de su enfermedad había dado a entender lo mucho que le quería y estimaba». Así partía el pintor que había elevado la pintura a las esferas de la nobleza, dejando tras de sí un legado inmortal.

El reconocimiento póstumo de Velázquez fue inmediato y solemne. En 1677, el *Memorial de Profesores de Pintura* dejó constancia de la última deferencia del monarca hacia su pintor más ilustre:

El Señor Rey Don Felipe IV (de gloriosa memoria) honró tanto a Diego Velázquez, que después de haberle dado todos los honores que se saben, pasó a visitarle a su casa a la hora de su muerte.

Hasta el último instante, el favor real no le abandonó. Velázquez fue enterrado con los honores propios de un Caballero de la Orden de Santiago, revestido con el manto capitular, la cruz de la Orden sobre el pecho, sombrero, espada, botas y espuelas. La solemnidad del funeral estuvo a la altura de su rango: asistieron títulos nobiliarios, caballeros de cámara y criados del Palacio, mientras los músicos de la Capilla Real interpretaban piezas en su honor. Se celebraron 236 misas por su alma.

El destino, sin embargo, quiso que la tragedia golpeará aún más a su familia. Apenas una semana después, su esposa Juana Pacheco fallecía, sumida en el dolor.

Tras la muerte de Velázquez, su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo, se encontró con las cuentas del maestro en una situación comprometida. No tardó en saldar hasta el último maravedí de las deudas pendientes para demostrar la honradez de su suegro. Aunque murió con pagos sin resolver, la realidad era que el propio Estado le debía cuantiosas sumas, arrastrado por la desastrosa administración de la época.

Previsor, Velázquez había dejado en manos de su amigo Gaspar de Fuensalida, secretario del Tesoro de Felipe IV, la responsabilidad de gestionar su entierro. Gracias a él, fue sepultado en la Iglesia de San Juan Bautista de Madrid, situada en la actual Plaza de Ramales. Pero el destino, caprichoso e implacable, le reservaba a Velázquez la misma suerte que a Cervantes. Siglos después, sus restos siguen desaparecidos. La iglesia que guardaba su sepultura fue demolida durante el mandato de José Bonaparte, y desde entonces, las excavaciones han sido infructuosas. Ni el creador de «el cuadro sobre el cuadro», ni el escritor de «la novela sobre la novela»,

descansan en el Panteón de Hombres Ilustres. Dos genios universales de la cultura española permanecen, aún hoy, sin sepultura conocida.

Velázquez siempre tuvo claro su deseo de pasar a la Historia. Su confianza en su propio talento era tal, que apenas sintió la necesidad de firmar sus obras. ¿Para qué hacerlo, si su maestría era inconfundible? De las 124 pinturas autógrafas que se le atribuyen, José López-Rey subraya que solo trece llevan su firma o una fecha. Ya su biógrafo, Antonio Palomino, lo señalaba: Velázquez «rara vez» estampaba su nombre sobre el lienzo.

Un episodio revelador de la alta estima en la que tenía su propio trabajo ocurrió en 1627, cuando inventarió la colección de pinturas del fallecido canónigo sevillano Juan de Fonseca. Al referirse a su propia obra dentro de la colección, *El aguador de Sevilla*, la describió con naturalidad: «Un cuadro de aguador de la mano de Diego Velázquez». Lo tasó en 400 reales, el precio más alto de todas las piezas inventariadas.

Desde 1620 hasta su muerte, excluyendo a su siervo, Juan de Pareja, que nunca fue alumno suyo, aunque aprendiese la profesión, hemos podido conocer el nombre de al menos nueve discípulos³, algunos de los cuales pertenecían a familias nobles, lo que demuestra el prestigio que tenía Velázquez como maestro. En 1626, por ejemplo, aceptó en su casa a un aprendiz, Andrés de Brizuela, y en su contrato se comprometió con el padre del joven a darle «*de comer e beber, cassa y cama y ropa limpia*», con la única condición de que no padeciera una enfermedad contagiosa que durara más de quince días.

Velázquez trabajó para el rey durante treinta y siete años, tiempo en el que consolidó la gran tradición retratística española: una pintura sobria, majestuosa, sin afectaciones sentimentales. Sus retratos de Felipe IV conforman un caso excepcional en la historia del arte, ya que una misma mano plasmó la evolución del monarca a lo largo de casi cuatro décadas. En 1659, en los últimos meses de su vida, pintó los retratos del príncipe Felipe Próspero y de su hermana, la infanta Margarita. Es probable que fueran sus últimas obras. Con ellas, cerraba una carrera marcada por la excelencia, el reconocimiento y el anhelo de eternidad. La relación entre Velázquez y Felipe IV trascendió la de un simple monarca con su pintor de cámara. Hay suficiente documentación para afirmar que, posiblemente, el pintor fue su único amigo, el único que podía compartir con él momentos de conversación en la más estricta intimidad, cuando los cortesanos ya se habían retirado.

Palomino recoge dos anécdotas que reflejan esta cercanía. La primera habla de la estima personal que el rey tenía por su pintor. En cierta ocasión, el hijo de un noble tuvo un desacierto con Velázquez y, al enterarse su padre, le reprendió con estas palabras: «¿Con un hombre de quien el Rey hace tanto aprecio, y que tiene horas enteras de conversación con su Majestad, habéis cometido semejante yerro? Andad, y sin darle mucha satisfacción, quedad en su amistad». La segunda anécdota refleja la confianza absoluta del monarca en él. Velázquez fue el encargado de custodiar y trasladar un regalo de boda enviado por Luis XIV a Felipe IV con motivo del matrimonio que sellaba la paz entre España y Francia. Entre los presentes se contaban un toisón de diamantes, un reloj de oro y

otras joyas de incalculable valor. Un encargo de tal magnitud solo podía recaer en alguien cuya lealtad estuviera fuera de toda duda.

Pero Velázquez no solo fue pintor y cortesano, sino también un hombre de vasto conocimiento. Su considerable biblioteca, con 156 títulos, muestra su afán por aprender en distintas disciplinas. De Durero tomó la teoría de las proporciones; de Vesalio, el estudio anatómico; de Della Porta, la fisionomía; de Daniele Barbaro, la perspectiva; de Euclides, la geometría; de Moya, la aritmética; y de Vitruvio y Vignola, la arquitectura. Su educación fue la de un erudito, y su arte, el de un visionario.

Tuvo además la fortuna de contar con la protección de un rey apasionado por la pintura, quien reunió la que se convertiría en la mejor pinacoteca del mundo. A medida que Felipe IV refinaba su criterio como coleccionista, Velázquez perfeccionaba su arte. Su obra alcanzó la cumbre con *Las Meninas*, ese enigma pictórico que, en palabras de Palomino, «más fácil sería envidiarla que imitarla».

Ángel del Campo dejó escrito un excelente homenaje al sevillano en *La Magia de Las Meninas*, que no puedo menos que transcribir entero:

Aquella España en cuya corte, corrompida y supersticiosa, el discreto y prudente aposentador del Rey, pintor de cámara y astrólogo, físico y geómetra, arquitecto y adivino, veedor y director de obras, decorador y calculista, conocedor del latín y el italiano, de tramoyas y escenografías, de la cámara oscura y la linterna mágica, de los anteojos de larga vista y de los relojes de sol, del astrolabio y de los ingenios para elevar el agua, de las proscritas teorías copernicanas y de los secretos de la fisonomía, de las hierbas medicinales y del número áureo, de la perspectiva secreta y de la cabalística, de mitologías y simbolismos, del juego de trucos, de fantasmagorías y de catoptromancia ... pintó, en los últimos años de su vida,

el retrato mágico de la Infanta Margarita; al que luego llamaron cuadro de "La familia" y ahora conocemos —aunque no del todo— por el apelativo de dos de sus personajes secundarios.

LOS REYES

Los dos personajes reflejados en el espejo de *Las Meninas* no son meros espectadores de la escena, sino los verdaderos protagonistas ocultos del cuadro: Felipe IV y su esposa, Mariana de Austria. El monarca, apodado «*El Rey Planeta*» por su asociación con el sol, nació en Valladolid en 1605 y fue un hombre de notable cultura, capaz de dominar varios idiomas y poseedor de un refinado gusto artístico. En 1615 se casó por poderes con Isabel de Borbón —hija de Enrique IV de Francia y hermana de su cuñado, Luis XIII—, y consumó su boda en noviembre de 1620.

Si bien no heredó la santidad de su padre, Felipe III, tampoco desatendió del todo los asuntos de gobierno. Se rodeó de nobles poderosos, como el conde duque de Olivares, pero estos actuaron más como primeros ministros que como verdaderos validos.

Durante su reinado, España se sumió en un torbellino de conflictos y bancarrotas. Jerónimo de Barrionuevo lo describió con crudeza en 1654: «Muy a prisa busca el Rey dinero, y todos huyen de dárselo [...]. Por todas partes hay guerras, portentos y espantos». Cataluña y Portugal se rebelaron, Francia y Flandes fueron frentes de lucha constantes, y los mares se convirtieron en un peligroso escenario de asaltos por parte de filibusteros y corsarios ingleses y holandeses. España, antaño dueña del mundo, veía su hegemonía desmoronarse. Y, sin embargo, en medio de la crisis, la sociedad española vivió una

época de esplendor festivo. Fiestas, espectáculos y diversiones llenaban la cotidianidad del pueblo, alentados por un monarca que encontraba en el entretenimiento un refugio frente a la adversidad. José Deleito retrató magistralmente esta paradoja:

Pocas veces en la trágica historia española, estuvo nuestro pueblo más alegre y pletórico de diversiones, espectáculos y fiestas, que en los cuarenta y cuatro años del siglo XVII (1621 a 1665), en que rigió a España la frívola, regocijada, abúllica y Sacra Majestad de Felipe IV.

El rey se entregaba a un sinfín de distracciones: fastuosas celebraciones en el Buen Retiro —construido expresamente para estos menesteres—, teatro, poesía improvisada, cacerías y, sobre todo, amoríos sin freno. «Católico devoto y pecador siempre arrepentido, pero siempre incorregible», Felipe IV encarnó la contradicción entre la grandeza y la ruina de su tiempo. Un tiempo que Velázquez capturó con su mirada penetrante, con su pincel silencioso, dejando para la posteridad no solo los retratos de la realeza, sino la esencia de un mundo que se desmoronaba sin dejar de brillar.

Felipe IV no solo fue un monarca atrapado entre la grandeza heredada y la decadencia de su tiempo, sino también un hombre de pasiones desbordadas. Amante del arte y del placer, no se limitó a disfrutar de las colecciones pictóricas de sus antepasados, sino que se convirtió en un experto coleccionista, enriqueciendo el acervo real con piezas maestras de Italia, Flandes e Inglaterra. A su servicio tuvo a Rubens y encargó obras a Bernini, Tacca o Claudio de Lorena, dejando en la historia del arte una huella tan indeleble como la de su reinado en la política.

Pero su pasión más conocida no era la pintura, sino las mujeres. Felipe IV llevó su vida sentimental con el mismo ímpetu con el que cazaba en monterías o disfrutaba de las corridas de toros. Se le atribuyen veintiún hijos confirmados, ocho de ellos con su primera esposa, Isabel de Borbón, de los cuales solo dos alcanzaron la edad adulta: María Teresa y el príncipe Baltasar Carlos, cuya prematura muerte truncó la continuidad dinástica. Con su segunda esposa, su sobrina Mariana de Austria, tuvo cinco hijos y una niña mortinata, entre ellos Margarita, la célebre protagonista de *Las Meninas*, y el enfermizo Carlos II, el último de los Austrias.

El resto de su descendencia, al menos ocho hijos más, fueron fruto de sus relaciones extramatrimoniales. Algunos historiadores elevan la cifra a treinta, aunque el rey solo reconoció a dos de ellos. Para acallar los rumores y lavar su conciencia, el monarca encontraba un destino eclesiástico para muchos de sus vástagos ilegítimos, un acto que encierra la contradicción de su carácter: pecador empedernido y arrepentido recurrente. Él mismo lo admitió en una carta escrita en 1651 a sor Luisa Magdalena de la Cruz, donde con una sinceridad reveladora confesaba ser «más galán que marido de mi sobrina». Un testimonio íntimo de su naturaleza inconstante, donde el deseo y la culpa se entrelazaban en un ciclo infinito, tan propio del Siglo de Oro español como de la vida de su monarca.

En los últimos años de su vida, Felipe IV pareció enfrentarse cara a cara con su propia mortalidad. La melancolía se había instalado en su espíritu, arrastrada por la crisis del reino, la destitución de Olivares, la muerte de su esposa Isabel de Borbón y, sobre todo, la pérdida irreparable de su hijo y heredero, el príncipe Baltasar Carlos.

En noviembre de 1656, mientras Velázquez pintaba *Las Meninas*, Jerónimo de Barrionuevo relataba un ilustrativo episodio: el monarca pasó dos horas arrodillado ante el Panteón de El Escorial, con los ojos enrojecidos de tanto llorar. «Su Majestad ha venido muy melancólico y mesurado y le han oído decir que ya es hora de arreglar sus cosas».

Aquel hombre, descrito por el viajero Antoine de Brunel como una «estatua animada» por su gravedad y contención, era en realidad alguien de pasiones profundas, cultísimo y entregado a las artes. La única estatua que verdaderamente lo inmortaliza es la ecuestre que preside la Plaza de Oriente en Madrid, una obra de Pietro Tacca con la colaboración de Velázquez y el asesoramiento de Galileo para lograr su asombroso equilibrio.

Junto al reflejo del rey en el espejo de *Las Meninas* aparece su esposa, Mariana de Austria. Nacida en 1634, la joven archiduquesa fue alabada por su belleza y vivacidad. De piel blanca y cabello rubio, su simpatía y desparpajo conquistaron al pueblo. Sin embargo, el destino alteró sus planes de boda con su primo, Baltasar Carlos. Cuando este murió, el rey, ya viudo, tomó su lugar y la convirtió en su esposa en 1649.

Desde su llegada a Madrid, Mariana comenzó a sentirse incómoda con la doble vida de Felipe IV. En 1656, los rumores de infidelidad provocaron una orden inusual en la Misa de Corpus: «Que no haya ni por la mañana en la iglesia ni por la tarde en el claustro mujer ninguna». Pero su mayor angustia no era la infidelidad del rey, sino la incertidumbre de la sucesión. La esperanza de que su juventud asegurara descendencia sana se desvaneció con los años. Los *Avisos* de Barrionuevo recogen la ansiedad de la corte: «Dícese que tiene la

reina sospechas de preñada. Dios lo haga, y si ha de ser hija, ¿para qué la queremos? Mejor será que no lo esté, que mujeres hay hartas».

La reina madre falleció en 1696, consumida por un cáncer de pecho, dejando tras de sí un legado de sacrificios y resignación en una monarquía que se desmoronaba.

EL MASTÍN

El mastín de *Las Meninas* es más que un simple animal en la escena; es un símbolo de calma y estabilidad en un cuadro lleno de miradas y movimientos sutiles. En una corte barroca donde abundaban los perrillos mimados, los micos extravagantes y las cotorras parlanchinas, este perro destaca por su sobriedad y su presencia imponente.

Felipe IV, gran aficionado a la caza, conocía bien a los mastines, utilizados en monterías junto a lebreles y alanos. Su fiereza en el lance contrastaba con su carácter sereno, lo que los hacía perfectos compañeros para la vida en palacio. Palomino lo describe con precisión: «En principal término está un perro echado y junto a él Nicolasico Pertusato, enano, pisándolo, para explicar al mismo tiempo, que su ferocidad en la figura, lo doméstico y manso en el sufrimiento». Mientras todo en el cuadro sugiere tensión o expectación, el mastín permanece inmutable, ajeno al bullicio cortesano. Tuvieron que pasar tres siglos para que Picasso, en sus variaciones sobre *Las Meninas*, rompiera la paz del cuadro y reemplazara al mastín por su nervioso teckel, *Lump*.

En la *Iconología* de Cesare Ripa —uno de los libros de emblemas más famosos del siglo XVII, que Velázquez poseía en su biblioteca—, se describe la fidelidad mediante la figura de un perro vigilante, siempre atento a su amo. Así es como Velázquez lo pintó en otras ocasiones, como en *Felipe IV cazador* o en el retrato de su hermano, *El Cardenal-infante Fernando de Austria, cazador*. Tiziano, su gran referente, también lo hizo en su famoso *Retrato de Carlos V*, donde un perro le dirige una mirada amorosa.

En su exhaustiva investigación, Moreno Villa solo encontró en los archivos el nombre de un perro llamado «Capitán». El escritor Néstor Luján lo llamaba «León» asegurando que fue el líder de la jauría de Felipe IV. Buero Vallejo lo llama «Salomón» y el historiador Francisco Singul, «Argos». A estas alturas, su verdadero nombre se ha perdido en la bruma de la historia.

La manera en que Velázquez resuelve su representación es asombrosa: la sombra que la pata proyecta sobre el suelo se funde con la pezuña, una pincelada certera da vida al brillo del hocico y la anatomía está captada con una precisión magistral. Rafael Alberti lo expresó poéticamente: «Sangre azul en los perros de Velázquez». De hecho, no sería mala idea crear una raza llamada «Mastín Velazqueño», cruzando solo los ejemplares más bellos de nuestras tierras. El profesor Morales Padrón, en su obra *Los perros en la pintura*, sostiene que el mastín de *Las Meninas* está representado con la intención de acentuar el sosiego del ambiente. Yo añadiría que, además, contribuye a romper la horizontalidad creada por los vestidos en el suelo, mejorando así la composición.

Hace unos días, viví una escena que nunca imaginé presenciar: delante de *Las Meninas*, un pequeño perro guía se deslizó entre mis

piernas sin inmutarse ante la presencia del mastín de Velázquez, ajeno a su existencia pictórica, centrado solo en la misión para la que había sido adiestrado.

Hoy, como entonces, el mastín sigue siendo el guardián por excelencia de fincas y casas de campo, una presencia imponente que esconde un temperamento noble. He tenido la fortuna de convivir con esta raza y comprobar su paciencia inagotable. En mi caso, tres hijos y veintiocho sobrinos crecieron entre mastines, trepando sobre ellos, jugando sin descanso, sometiéndolos a las travesuras infantiles sin que jamás escuchara un gruñido de protesta. En más de una ocasión, soportaron con resignada dignidad la cabalgadura de varios niños a la vez. A estos mastines bien podrían aplicarse las palabras que Lord Byron dedicó a su perro Boatswain, en un epitafio que trasciende a su destinatario y parece escrito para toda noble criatura de cuatro patas:

Cerca de este lugar reposan los restos de quien poseyó belleza sin vanidad, fuerza sin insolencia, valentía sin ferocidad, y todas las virtudes del hombre sin sus vicios.

LA INFANTA AUSENTE

La ausencia de la infanta María Teresa en *Las Meninas* es uno de los enigmas más intrigantes de la pintura. Su exclusión del lienzo de *La Familia*⁴ resulta aún más llamativa si consideramos su importancia dentro del linaje real. En 1656, a sus dieciocho años, María Teresa Bibiana era la primogénita de Felipe IV y, en ese momento, una posible heredera al trono. Sin embargo, Velázquez no la incluyó en esta escena de la intimidad cortesana. No fue por enfermedad ni por

ausencia de la Corte. Tampoco por desavenencias con su madrastra, la reina Mariana de Austria, con quien compartía no solo lazos de sangre, sino también una estrecha amistad. Su relación fue descrita como afectuosa, y su juventud trajo aire fresco al rígido ambiente del Alcázar. ¿Por qué, entonces, no aparece en la composición?

Quizá la respuesta se encuentre en su fuerte carácter. Una carta de diciembre de 1656 menciona que la infanta habló con su padre de forma «cuerda y ajustada» sobre ciertos asuntos palaciegos, dejándolo «admirado y pensativo». María Teresa no era una figura complaciente; su temple y determinación eran evidentes. ¿Acaso fue su independencia de pensamiento lo que la distanció de la imagen idealizada de la familia que Velázquez quiso retratar?

Su destino estaba marcado: en 1660 se casó con Luis XIV de Francia y se convirtió en Marie-Thérèse d'Autriche, reina de Francia. En la corte de Versalles encontró el esplendor del Rey Sol, pero también la soledad y la humillación de las constantes infidelidades de su esposo. Aunque era francófona por parte de madre, Isabel de Borbón, nunca terminó de encajar en la corte francesa, donde fue relegada a un papel casi ornamental. De sus seis hijos, solo el Gran Delfín le sobrevivió. Murió a los cuarenta y cuatro años, y su cuerpo descansa en Saint-Denis, lejos de España y del Panteón de El Escorial.

Al pensar en María Teresa, surge inevitablemente otra María Teresa, con un destino menos regio, pero igualmente ligado a *Las Meninas*: María Teresa González. Durante dos décadas, trabajó como vigilante del Museo del Prado, custodiando con devoción a los personajes de Velázquez. Su marido, también vigilante, soñaba con

que sus cenizas reposaran en el museo, como si aún quisiera velar por esas figuras inmortales.

Quizá, después de todo, la infanta María Teresa no fue excluida del todo. Sigue ahí, entre las sombras de la historia, en las miradas de quienes contemplan la obra, en la memoria de quienes, como María Teresa González, dedicaron su vida a proteger este universo atrapado en un lienzo. Jovellanos lo dijo con precisión: «No hay en ellos cosa insignificante, cosa muerta: todo en ellos vive, respira, siente».

VI.

Origen e historia del cuadro

Madrid, septiembre de 1819,

La carreta avanza con esfuerzo, las ruedas hundidas en el barro que la tormenta ha dejado tras su paso. Los bueyes resoplan bajo la carga, mientras seis mozos sujetan con firmeza el bulto cubierto de mantas, procurando que no se tambalee. Frente a la entrada norte del edificio de Villanueva, aún herido por las cicatrices de la francesada, el carretero detiene a las bestias. Desde la entrada, una silueta observa la escena con expectación. Es don José de Silva, X marqués de Santa Cruz, quien, con gesto nervioso, apaga su pipa. Faltan apenas dos meses para la inauguración del Real Museo de Pinturas, y lo que está a punto de recibir es un tesoro de valor incalculable.

Junto al carro, don José de Madrazo supervisa la maniobra con meticulosa atención. Bajo esas capas de tela descansa una de las joyas más preciadas de la colección real: La Familia de Felipe IV, más conocida como Las Meninas, recién descolgada de los muros del Palacio Real.

Es un momento solemne, pero falta alguien. Isabel de Braganza, quien soñó este museo, no verá su obra culminada. Murió unos meses atrás, sin saber que su anhelo se haría realidad. Los hombres se preparan para descargar la pintura. La carreta se detiene, la historia avanza. Madrid, ajena al instante, sigue su rutina. Pero aquí, en la entrada del futuro Prado, la historia se sigue escribiendo.

ENTRE EL HONOR Y LA SERVIDUMBRE

El origen de las meninas se remonta a la decisión de la reina Juana de Castilla de formar su propio séquito, motivada por las constantes infidelidades de su esposo, Felipe *el Hermoso*, con las damas de la corte mientras residía en Flandes. A partir de entonces, varias familias notables se consolidaron en su círculo más cercano en un intento por recuperar la confianza de la monarca. Con el tiempo, estos linajes se cerraron sobre sí mismos mediante enlaces matrimoniales estratégicos, lo que llevó a la repetición de apellidos entre las meninas y damas de la corte.

Ocupar un puesto dentro de la cámara de la reina otorgaba un privilegio excepcional: el acceso a su intimidad y confianza, un honor reservado a muy pocos. En este entorno palaciego, las jóvenes de la nobleza recorrían un *Cursus Honorum* —término de origen romano que alude a la trayectoria de méritos—, ascendiendo en el escalafón desde su ingreso como niñas hasta su eventual salida, ya fuera por matrimonio, ingreso en un convento o asignación a otro destino en la corte.

Meninas y damas compartían la misma función, diferenciándose únicamente por la edad. Cualquier niña de familia noble —incluidas las hijas de embajadores— podía ingresar en palacio a una edad temprana, a veces con apenas cinco o seis años. Allí recibían una educación esmerada junto a los infantes, instruidas por los mejores maestros de la corte. Con la llegada de la pubertad, se convertían en damas y, como parte de esta transición, comenzaban a calzarse los *chapines*, un tipo de zueco con gruesa suela de corcho que marcaba su paso a la edad casadera.

Las damas acompañaban a la reina en todo momento, dentro y fuera del palacio. Entre ellas existían distintos rangos, bajo la estricta supervisión de las guardadamas, quienes a su vez respondían ante la camarera mayor. Dos normas se mantenían con especial rigor: las damas no podían salir de palacio ni recibir visitas de hombres. Sin embargo, cuando una dama aspiraba al matrimonio, la propia reina intervenía para asegurarle un enlace ventajoso. Se les concedía el honor de casarse en la Capilla Real, celebrar el banquete en presencia de los monarcas y recibir una generosa dote.

Las dos meninas representadas en el célebre cuadro de Velázquez, en realidad, ya han alcanzado la categoría de damas. Su presencia en la obra no solo evoca el protocolo y la jerarquía de la corte, sino que también simboliza el delicado equilibrio entre el privilegio y la servidumbre dentro del mundo palaciego.

MENINA: UN NOMBRE PORTUGUÉS

El término *menina* ya aparece recogido en el *Tesoro de la lengua castellana*, diccionario escrito y publicado en 1611 por el erudito Sebastián de Covarrubias. Su significado en portugués es sencillo: *niña*. En aquellos años, un cierto bilingüismo castellano-portugués predominaba en los círculos aristocráticos y literarios, especialmente en la corte. No era casualidad: Portugal había formado parte de la Corona española hasta pocos años antes de que Velázquez pintara su célebre obra, y la influencia lusitana llevaba tiempo permeando la cultura española, tanto por la cercanía geográfica como por la presencia de reinas portuguesas en la casa de los Austrias.

Por ello, no resulta descabellado pensar que el cuadro de Velázquez fuese conocido desde el principio como *Las Meninas*, aunque la primera referencia escrita con este título no se documentase hasta muchos años después. Sabemos también que en la corte de los Austrias existieron los *meninos*¹. Al igual que sus contrapartes femeninas, estos niños, nacidos en familias aristocráticas, ingresaban en palacio para servir como acompañantes de los infantes. Su destino, al llegar a la mayoría de edad, solía bifurcarse entre la carrera militar o la continuidad en el servicio palatino.

PRIMEROS DATOS DEL CUADRO

La enigmática historia de *Las Meninas* comienza desde su origen, pues se desconoce el motivo exacto de su encargo y el proceso de su creación. Tampoco existe certeza sobre la fecha en que fue pintada. Basándose en la edad que aparenta la infanta Margarita en el cuadro —alrededor de 5 o 6 años—, suele situarse su realización entre 1656 y 1657, dado que la infanta había nacido en 1651. Según Antonio Palomino, la obra estaba terminada en 1656; sin embargo, su libro *El Parnaso español, pintoresco y laureado* contiene errores en algunas fechas, por lo que no es posible afirmar con absoluta seguridad que se pintara en ese año. Tampoco se ha encontrado ningún registro de pago a Velázquez, y la primera mención documentada de la pintura aparece seis años después de su muerte.

Lo que sí se sabe con certeza es que, a principios del siglo XVIII, el cuadro se encontraba instalado en el cuarto bajo del Rey, en su despacho del Alcázar de Madrid.

En el *Archivo General de Palacio*, se conserva un fragmento de un libro titulado *Inventario y Tasación del Alcázar de Madrid para la Testamentaría del Rey Felipe IV*, de 1666. En él, se describe por primera vez la obra:

1666

Cuarto de verano. Pieza del despacho

Vna pintura de quatro baras² y media de alto y tres y media de ancho. Con su marco de talla dorado retratando a la señora emperatriz con sus damas y una enana de mano de Diego belázquez en Mill y quinientos ducados de plata. 16.500 (rs.).

Esta tasación y descripción fue realizada por Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez, junto al pintor Sebastián de Herrera Barnuevo, con motivo del inventario tras la muerte de Felipe IV en 1665. La referencia a la infanta Margarita como *emperatriz* y no como *infanta* se debe a que en 1666 estaba a punto de casarse con el emperador Leopoldo I de Alemania, obteniendo ese título.

Veinte años después, en 1686, la pintura vuelve a ser inventariada por Bernabé de Ochoa Cinchetru, amigo de Juan Carreño de Miranda, con las mismas medidas y ubicación, aunque con una descripción ligeramente diferente y sin tasación ni mención al marco:

1686

Retratada la Sra Emperatriz Infanta de España, con sus Damas y Criados, y una Enana original de Diego Belazquez Pintor de Cámara y Aposentador de Palacio donde se Retrato asi mismo pintando.

Al examinar los primeros registros de inventario, hubo un detalle que despertó mi curiosidad: las dimensiones atribuidas al lienzo. Si convertimos las medidas originales, expresadas en varas, a centímetros, *Las Meninas* habría tenido originalmente 376,2 x 292,6 cm, una cifra que contrasta con los 320,3 x 279,1 cm que figuran hoy en su ficha técnica.

Esta discrepancia planteaba dos posibilidades: o bien el cuadro se midió de forma inexacta, o bien su tamaño original era mayor. Durante años, se ha especulado con la posibilidad de que el lienzo hubiese sido recortado por el lado izquierdo tras el incendio del Alcázar. Sin embargo, la diferencia entre ambas mediciones afecta más a la altura que a la anchura, lo que descarta esa hipótesis.

Para esclarecer la cuestión, revisé las dimensiones de otras obras del mismo inventario y convertí sus medidas. La conclusión fue reveladora: en casi todas ellas se detectaban imprecisiones y redondeos, a veces considerables. Así, lo que en un principio parecía un enigma sobre la integridad de la obra, resultó ser, quizá, solo un caso más de la falta de rigor en los registros de la época.

El segundo detalle relevante es la tasación del cuadro. Tradicionalmente, los retratos de la familia real no se valoraban económicamente, pues se consideraban invaluable. Sin embargo, *Las Meninas* fue una excepción: no se trató de un retrato de protocolo, sino de una obra con intenciones distintas, que desafiaba los conceptos tradicionales del retrato real. Como escribió Palomino, fue un «capricho nuevo».

Intrigado por conocer la magnitud de su tasación inicial —1500 ducados de plata—, investigué su equivalencia. En el inventario de 1666, los 16 500 reales registrados corresponden a la conversión de

los ducados de plata en reales de vellón, la moneda común. Cada ducado equivalía a 11 reales ($1500 \times 11 = 16\,500$). Intrigado por el verdadero valor de aquella primera tasación de *Las Meninas*, una mañana me dirigí a la Casa de la Moneda. Aproveché la visita para recorrer de nuevo su magnífico museo, pero, para mi desconcierto, no encontré expuesto ningún ducado de plata. Decidí escribir a Fernando Seco, conservador de la institución, quien me ofreció una aclaración reveladora: «El ducado de plata es lo que en numismática llamamos moneda imaginaria, es decir, una moneda no acuñada, pero que sí podía utilizarse en contabilidad, transacciones comerciales e inventarios».

A pesar de su respuesta, aún me costaba dimensionar su valor real. No fue hasta que di con su equivalencia en maravedíes cuando comprendí su magnitud: cada real de vellón valía 34 maravedíes, por lo que la tasación de *Las Meninas* ascendía a 561.000 maravedíes. Para ponerlo en perspectiva, en 1657 el salario anual de Velázquez era de 89 780 maravedíes. Es decir, el cuadro valía más de seis veces lo que el pintor mejor remunerado de la corte ganaba en un año. Una cifra que, más allá de lo económico, reflejaba ya entonces la excepcionalidad de la obra. Para poner en contexto esta altísima valoración, basta con ver el pago recibido por Francisco Zurbarán en 1634 por diez grandes cuadros, destinados al Salón de Reinos del Buen Retiro: 1200 ducados en total. *Las Meninas*, en comparación, tenía un valor inicial increíblemente alto.

Tan solo un objeto en la misma estancia parecía competir en precio con el cuadro: los lujosos espejos venecianos. En el inventario de 1666, los siete espejos que compartían la habitación con *Las*

Meninas fueron tasados en 52 800 reales. Solo dos espejos valían lo mismo que «el cuadro».

1700

Tres semanas después de la muerte de Carlos II, un nuevo inventario vuelve a registrar la presencia de la obra en el Alcázar de Madrid. Su ubicación sigue siendo la misma: la «Pieza del despacho de Verano, en cuyo techo está pintado Apolo», y su descripción se mantiene idéntica a la de 1686, con una única pero reveladora adición: «Con marco dorado, tasada en diez mil doblones». En apenas treinta y cuatro años, su valor se había multiplicado por trece, reflejando no solo el aprecio creciente por la pintura de Velázquez, sino también el estatus que la obra iba adquiriendo dentro del patrimonio real.

En la penumbra de aquel solemne despacho permaneció hasta el fatídico incendio que, en 1734 devoró el Alcázar. Sin embargo, *Las Meninas* fue una de las piezas rescatadas y, al año siguiente, quedó registrada entre las obras salvadas. Su rastro reaparece en 1747, cuando un nuevo inventario, realizado tras la muerte de Felipe V, vuelve a documentarla. Pero en este caso, el experto encargado de la catalogación cometió un error curioso: confundió a la infanta Margarita con su hermanastra María Teresa. Un desliz que revela cómo, pese a su creciente fama, la pintura aún no era el icono inmutable en el que con los siglos habría de convertirse.

1747

Casas Arzobispales.

Otro Lienzo de un Retrato de la Ynfanta Da Maria Theresa Ynfanta de España y Reyna de franzia, quando la rretrato dn Diego Velazquez, con diferentes Señoras que la acompañan Orixinal del mismo Velazquez compuesta ultimamente de quatro varas de cahida y tres y media de ancho tassado en 25.000.

1765

En este año, por fin, el título de la obra quedó fijado por escrito. En una carta enviada por el pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega a Giambattista Ponfredi, se menciona:

Entre tantos admirables retratos de tamaño natural y tantos cuadros que allí se ven, está el de *La Familia*, tenido por obra capital, que sorprende a todo el que lo ve y del cual supo decir Luca Giordano que es 'la teología de la pintura'.

Aquella denominación, *La Familia*, subrayaba su naturaleza como retrato cortesano, aunque con los años el pueblo acabaría rebautizándola con el nombre que la haría inmortal: *Las Meninas*. Pero incluso entonces, en pleno siglo XVIII, su grandeza ya era incuestionable. Giordano, con su célebre sentencia, no solo ensalzaba su perfección técnica, sino que sugería algo más profundo: que en ella Velázquez había elevado la pintura a un lenguaje absoluto, capaz de revelar, como la teología, las verdades más esenciales.

1772

Nuevo Palacio Real. En la pieza donde cena S. M.

El quadro historiado en que se ve la infanta (que después fué Emperatriz de Alemania) doña Margarita María de Austria, aún niña, asistida de algunas Meninas de su edad y de diferentes personajes, con dos figuras de Enanos, y detrás D. Diego Velázquez, retratando a dicha Infanta, ha sido tenido y se tiene en el mayor aprecio.

En 1789, nuevamente es documentado, tras la muerte del rey Carlos III.

1789

Dormitorio (Infanta)

Quatro varas de alto y tres de ancho. Quadro llamado de la familia de Felipe quarto: Velazquez 60.000

1794

Se menciona como «La Familia del Señor Rey Felipe IV» o simplemente «La Familia», y se coloca «en el dormitorio próximo á la pieza amarilla de la izquierda y al del Infante don Pedro». Bayeu, Goya y Gómez tasan la obra en 60 000 reales.

1814

Bajo la bóveda de Francisco Bayeu, en la *Tercera Antecámara o Pieza de Comer y Besamanos de la Reina*, la obra encontró su último refugio en las estancias reales. Allí, en la *Pieza Amarilla*, con el techo adornado por la escena de *La entrega de las llaves de Granada a los Reyes Católicos...*, *Las Meninas* ocupó un lugar de honor, acorde a su grandeza. Sería la última vez que la pintura residiera en el corazón del poder monárquico. Aquel espacio, que hoy forma parte del comedor de gala del Palacio Real de Madrid, fue su última morada en la corte antes de emprender el camino definitivo hacia el Museo del Prado, donde su historia se fundiría para siempre con la del arte universal.

1819-1834

Con la creación del Real Museo de Pintura y Escultura en 1819, *Las Meninas* entró oficialmente en la colección que, con el tiempo, se convertiría en el Museo del Prado. Su primer inventario dentro de la institución no llegaría hasta 1834, un año después de la muerte de Fernando VII, cuando la Corona se vio obligada a tasar sus bienes.

El reparto de la herencia entre Isabel II y su hermana María Luisa exigió poner precio a las obras expuestas en el museo. Por primera vez, expertos valoraron la colección, con un resultado inesperado: la pintura máspreciada no era la obra maestra de Velázquez, sino *El pasmo de Sicilia*, de Rafael, tasado en 4 000 000 de reales, mientras que *Las Meninas* apenas alcanzó los 400 000.

Inventario del Real Museo de Pinturas

La Ynfanta Da margarita María de Austria, hija de Felipe 4º á quien sus damas presentan para vever agua un búcaro (uno de los mas hermosos cuadros del autor). Velázquez. / 400.000.

Aun así, la obra se mantenía entre las más valoradas del museo, aunque sin el título que hoy la define. No sería hasta 1843 cuando Pedro de Madrazo, en el catálogo oficial del Prado, la llamaría por primera vez con el nombre con el que habría de pasar a la historia: *Las Meninas*.

1843

155. Cuadro llamado de las Meninas.

A la izquierda del espectador está Velázquez con la paleta en la mano, haciendo el retrato de Felipe IV y de la reina, los cuales se ven reflejados en un espejo colocado al fondo del estudio. En primer término y en el centro está la infanta niña Doña Margarita María de Austria, á quien entretienen sus meninas de diversos modos. Ocupan la derecha los dos enanos Mari Barbola y Nicolasico Pertusato con el perro favorito, el cual sufre con paciencia las impertinencias del bufón. (C. N.)

Alto 11 pies 5 pulg.; ancho 9 pies 11 pulg.

El número «155», quedó fijado en rojo sobre el lienzo, una marca indeleble que aún hoy es visible en el vértice izquierdo de la obra. Con él, por primera vez, las medidas del cuadro se consignaban con precisión en un inventario, como si el acto de catalogarlo contribuyera a fijar aún más su lugar en la historia.

En esa misma lista, Pedro de Madrazo se refirió a la pintura como el «cuadro llamado de las Meninas», una mención reveladora que sugiere que, para entonces, el título ya se había afianzado en la

memoria popular. Al igual que *El triunfo de Baco* y *La rendición de Breda* habían terminado siendo *Los borrachos* y *Las lanzas*, la obra maestra de Velázquez era reconocida por la presencia de esas jóvenes damas de honor antes que por los monarcas reflejados en el fondo.

Jonathan Brown sugiere que «el anteponer los sirvientes a sus amos surgió quizás de modo inconsciente del ambiente republicano característico de la Europa del siglo XIX». No parece casual, entonces, la mirada mordaz de Matilda Betham-Edwards, viajera inglesa que, en 1868 —justo el año en que Isabel II perdió el trono y partió al exilio—, escribió con ironía que Velázquez pintaba con nobleza los temas más humildes, «viendo y respetando a los enanos, mendigos, necias Infantas y Reyes». En sus palabras se intuye un juicio implacable: en los ojos del pintor, todos —por ilustre que fuera su cuna— eran observados con la misma implacable honestidad.

Apenas tres décadas después, en 1898, cuando España perdió Santiago de Cuba y su menguado imperio de ultramar agonizaba, el activista republicano José Nakers lanzó una propuesta desesperada: si el país caía en la bancarrota por los gastos de la guerra, tal vez la única solución fuese vender el Museo del Prado. Su idea, provocadora y amarga, resonaba con la urgencia de un tiempo en el que la nación se sangraba entre frentes perdidos y una economía exhausta.

Pero no todos estaban dispuestos a ceder su legado por dinero. Rodrigo Soriano, diplomático y hombre de letras, respondió con firmeza. Encargó a un erudito la tasación de las obras del Prado, obteniendo un cálculo tan preciso como inquietante: *Las Meninas*, la

joya indiscutible de Velázquez, apenas alcanzaría los 18 millones de francos. Y el conjunto entero de la pinacoteca, aquel tesoro de siglos no superaría los 50 millones. La cifra le pareció irrisoria, casi insultante. Para Soriano, deshacerse de esas pinturas a cambio de un respiro económico fugaz equivalía a un suicidio nacional. Su respuesta, teñida de indignación, fue tajante:

¡Perezcan las colonias y sálvense los cuadros! Con esos 50 millones podríamos aguantar medio mes más, pero entonces sí que habríamos desaparecido como nación.

El arte, más que los territorios perdidos, más que las banderas arriadas en ultramar, era lo que aún mantenía en pie la identidad de España. No eran las tierras lejanas lo que definía su grandeza, sino aquel legado pintado sobre lienzo, imperecedero y sublime.

VII.

El espacio escénico

Teatro Real de Madrid, febrero de 2020

El tiempo se encoge en los minutos previos al alzarse del telón. Tras el murmullo expectante de las butacas y el eco del foso en penumbra, el corazón del teatro late con un ritmo febril. En la caja escénica —una inmensa catedral vertical capaz de contener un edificio de veinte plantas—, el suelo de madera vibra con el taconeo apresurado de técnicos e iluminadores, maquilladores y sastres. Se cruzan órdenes entre bastidores, se retiran cables con manos expertas, se ajustan pelucas, se aseguran horquillas. En un camerino, una diva deja escapar escalas que flotan como espectros por los corredores. Nadie en la platea imagina el vértigo que se esconde en las entrañas de este coloso.

Aquí, la física se pliega ante la magia. La ingeniería danza con la ilusión, y cada mecanismo, cada engranaje oculto, es un pacto entre la precisión y el arte. Sin esta simbiosis, el milagro no sucede.

Esta noche, La Valquiria, la segunda joya de la titánica tetralogía de El anillo del Nibelungo, resurge en Madrid. Han pasado 150 años desde que la epopeya wagneriana estremeciera por primera vez el mundo en Múnich. Ahora, este rincón castizo, transfigurado en templo sagrado de la música, se rinde ante su grandeza. Sobre el escenario —ese inmenso ascensor de sueños, donde el poliespán se torna bronce y las pelucas esculpen leyendas— se alza un Wagner posmoderno, minimalista, eterno.

EL ESCENARIO DE *LAS MENINAS*

En su descripción de la galería donde se desarrolla la acción de *Las Meninas*, Palomino nos ofrece una imagen precisa, casi pictórica, del espacio que Velázquez retrató en su lienzo:

En esta galería, que es la del cuarto del Príncipe, donde se finge y se pintó, se observan varias pinturas en las paredes; conócese ser de Rubens e historias de los Metamorfosios de Ovidio. Tiene esta galería varias ventanas, que se ven en disminución, que hacen parecer grande la distancia [...].

Pero detrás de esta evocadora descripción, se esconde una complejidad que no fue fácil de descifrar. Por mucho tiempo, la identificación exacta de este espacio resultó confusa, ya que Velázquez, en sus primeros años en la corte, tenía su taller en un área diferente. Hasta 1646, su estudio se encontraba en la Galería del Cierzo, en la zona norte del palacio, un lugar distinto al que vemos representado en *Las Meninas*. Esta discrepancia entre la ubicación del taller y el lugar retratado en el cuadro suscitó desconcierto entre los estudiosos de la obra. Sin embargo, la solución de esta cuestión nos abre una puerta para comprender mejor la relación entre Velázquez y la corte real, además de los elementos que construyen la atmósfera única del cuadro.

El taller de Velázquez no era un simple lugar de trabajo; era también un espacio de encuentro, de interacción directa con la familia real y otras personalidades. Felipe IV solía acudir allí con frecuencia, ya fuera para observar al pintor en su labor o para disfrutar de una conversación distendida. Según Palomino, «*esta pintura fue de su Majestad muy estimada, y en tanto que se hacía asistió frecuentemente a verla pintar; y asimismo la Reina señora*

Doña María Ana de Austria bajaba muchas veces, y las señoras infantas, y damas, estimándolo por agradable deleite, y entretenimiento». Este entorno de cercanía y fascinación no solo humaniza al pintor, sino que refuerza la idea de que, más que un simple oficio, la pintura de Velázquez estaba profundamente integrada en la vida cortesana, en la dinámica de la realeza.

Francisco Pacheco, en su *Tratado de El Arte de la Pintura*, también resalta el papel fundamental de Velázquez en la corte: «*No es creíble la liberalidad y agrado con que es tratado de un tan gran Monarca Felipe IV: tener obrador en su galería y Su Majestad llave dél, y silla para verte pintar de espacio, casi todos los días*». Este reconocimiento oficial no solo habla del favor real, sino también de la importancia que la pintura adquirió como elemento central en la vida palaciega. El taller de Velázquez adquirió un carácter casi teatral, tal vez como una representación más dentro de la gran comedia humana que era la corte. Los frecuentes encuentros que se desarrollaban allí podrían haber sido percibidos como escenas sacadas de una obra de teatro, dada la naturaleza performativa de la vida cortesana. Velázquez, como buen conocedor del entorno teatral del Palacio, probablemente entendió la importancia de este componente en la construcción de su obra. De hecho, sabemos que él mismo participó como actor en alguna representación, lo que lo conectaba aún más con ese mundo de representación y puesta en escena.

En paralelo, el arquitecto Juan Gómez de Mora, encargado de la planimetría del Alcázar, dejó una huella más tangible de este espacio. En los planos de la planta baja de 1626, que se conservan en la Biblioteca Vaticana (ver pag. 3 del cuadernillo), se detalla la

existencia de la «*galería de la Reyna*», un espacio que, más tarde, sería objeto de la intervención de Velázquez tras la muerte del príncipe heredero. Esta galería, ubicada en la planta baja de la fachada sur, junto a la Torre Dorada y sobre el Jardín de los Emperadores, es el «*Quartto Vajo que llaman del Principe que Cae a la plazuela de palacio*», escenario de la representación que *Las Meninas* inmortaliza. Lo que en un principio parecía un simple contexto arquitectónico, se transforma, bajo la mano maestra de Velázquez, en una escenografía compleja donde se juega con la percepción, la luz y el espacio.

El Rey, como figura central en la construcción del Alcázar y en la obra de Velázquez, le va a adjudicar una nueva faceta como arquitecto. En 1643, Felipe IV otorga al pintor un nuevo rol como «*superintendente de las obras particulares que yo señalare*», dándole así una mayor libertad para intervenir en la arquitectura del palacio. Este reconocimiento de su talento en otras disciplinas refuerza la idea de que el pintor era un hombre con muchas destrezas, capaz de moldear el espacio de manera tan magistral como lo hacía con el lienzo. En este contexto, la obra de Velázquez no solo captura a la familia real, sino también una visión en la que la arquitectura, la pintura y la representación se entrelazan, creando un espacio que, como en un escenario, cobra vida propia.

EL PINTOR ARQUITECTO

A lo largo de la década de 1650, Velázquez se adentró en un terreno que no había sido el suyo por naturaleza: la arquitectura. Aunque el pintor sevillano es conocido por su maestría con el pincel, durante

esos años desempeñó un papel central en la reconstrucción y remodelación de diversas estancias del Alcázar, lo que no solo habla de su capacidad artística, sino también de su creciente influencia en la corte. La transición de Velázquez hacia el ámbito arquitectónico fue consolidada con su nombramiento posterior como aposentador, un cargo que implicaba responsabilidades de organización y, sobre todo, de supervisión de las obras y reformas del palacio, un puesto que requería no solo talento, sino también un conocimiento práctico de la arquitectura.

La documentación de la época nos da una idea de cómo, en su nueva función, Velázquez no era solo un observador, sino un actor activo. Un relato del *Memorial del Marqués de Malpica*, fechado en 1645, recoge algunas quejas al propio rey sobre la dedicación de Velázquez a su nuevo cargo, sugiriendo que el pintor, lejos de limitarse a las tareas más sencillas, pudo haberse excedido en su celo profesional. Las quejas apuntaban a su intervención en la alcoba del mediodía, un espacio donde, al parecer, Velázquez no solo asesoraba, sino que también tomaba decisiones de carácter arquitectónico: «*Y se servirá (Vuesa Majestad) de mandarme lo que he de hacer en cuanto á Velázquez*», decía el marqués, dando a entender que el pintor era bastante firme en sus opiniones y difícil de manejar.

La actitud de Velázquez frente a su nuevo rol parece haber sido la de un hombre que, seguro de sí mismo por la confianza que el monarca depositaba en él, se sintió libre para actuar con una cierta independencia creativa, a veces, parece, más allá de lo que se esperaba de él: «*[...] á cargo de Diego Velázquez, que se ha hallado estar diferente de lo que se pensó*», dice otro fragmento de la queja,

que deja claro que Velázquez no se ceñía siempre a lo que se le encargaba de manera estricta. Tal vez se consideraba en ese momento con la autoridad suficiente para reinterpretar los proyectos, aunque, como era de esperarse, el rey no tardó en poner límites a este exceso de creatividad con un decreto rotundo: «*Diego Velázquez os es súbdito, y así os obedecerá en todo*».

El contraste entre la libertad artística que Velázquez disfrutaba como pintor y las restricciones que debía aceptar como funcionario se pone de manifiesto en estos episodios. Sin embargo, el destino de esas reformas y su relación con la obra misma de *Las Meninas* está también impregnado de esa tensión entre las reglas del encargo real y la visión personal del artista. Un año después, en 1646, tras la prematura muerte del príncipe Baltasar Carlos, se comenzó a hablar de reformas menores en el cuarto bajo del Príncipe, —dividido entonces en dos habitaciones—. Es probable que en esa fecha se derribara el tabique que separaba las estancias 25 y 12 (ver pág. 3 del cuadernillo), dando paso a la gran galería que Velázquez inmortalizó en su obra. Al mismo tiempo, puede que se abriera una puerta en el lado este para conectar con una nueva escalera¹ construida en el espacio dejado por la demolición de una torre medieval². Esta puerta es la misma que aparece en el cuadro abierta al fondo, sobre la que el pintor situó el punto de fuga, y que constituye una pieza clave en el escenario de *Las Meninas*, ya que, al igual que las modificaciones del propio palacio, contribuyó a la transformación de la estructura del Alcázar en un espacio que permitía nuevas visiones, nuevos ángulos de percepción. La arquitectura y la pintura, dos disciplinas aparentemente separadas, se entrelazaron en la vida de Velázquez de una forma que no solo

refleja la amplitud de sus talentos, sino también la capacidad de su arte para transformar el espacio físico y visual.

ENTRE LA REALIDAD ARQUITECTÓNICA Y LA IMAGINACIÓN PICTÓRICA

La reconstrucción del espacio que se ve en *Las Meninas* ha sido un desafío apasionante para los historiadores del arte. Aunque los planos de las reformas de Velázquez probablemente se perdieron en el incendio del Alcázar, el propio cuadro ofrece una perspectiva precisa que nos permite conocer la disposición del espacio y su relación con las reformas de la época. Este testimonio visual de Velázquez se convierte en un archivo de la arquitectura palaciega de aquel tiempo, una confirmación pictórica del estado de ese espacio en un periodo tan concreto.

El arquitecto José Manuel Barbeito, máxima autoridad en el viejo Alcázar de los Austrias, hace una importante aclaración: «*Después de los Gómez de Mora no tenemos planos ni de la entreplanta ni de la planta baja. Es una pena, porque la nueva escalera, que llevaba al zaguán donde los reyes tomaban los coches en privado, parece haber sido bastante espectacular*». Esta falta de documentación arquitectónica posterior no impide que, gracias a la información contenida en los archivos del Palacio, a los planos preliminares de Gómez de Mora y a la propia imagen del cuadro, podamos obtener una visión razonablemente clara del espacio donde se desarrollaba la acción de *Las Meninas*.

La galería que Velázquez representó en el cuadro tenía siete ventanas con balcones orientados al sur, dos puertas a cada lado este y oeste, y tres entradas al norte. El lienzo no muestra las

ventanas, solo sus boceles. Cada ventana debía tener dos hojas y un postigo o contraventana. La presencia de cinco ventanas en el cuadro, junto a las puertas al fondo, nos ofrece pistas precisas sobre la disposición del espacio. Además, gracias al inventario de pinturas del Alcázar, sabemos que los cuadros en las paredes de la sala seguían una simetría rigurosa: cuatro de idénticas dimensiones estaban distribuidos sobre cuatro puertas iguales, lo que indica que la habitación tenía una disposición ordenada y simétrica.

Tras la muerte del príncipe Baltasar Carlos, Velázquez recibió la autorización del rey para ocupar varias de las habitaciones que el príncipe había utilizado en el Alcázar. El pintor Juan Bautista Martínez del Mazo —quien también era yerno de Velázquez y había sido pintor del príncipe—, se encargó de decorar la sala principal con un total de cuarenta cuadros. De estos, treinta y cinco eran copias de obras de Rubens y otros artistas flamencos, y únicamente cinco eran piezas originales creadas por él mismo. Todos los lienzos³ fueron inventariados en 1686 y 1700.

Entre las pinturas visibles en el cuadro de *Las Meninas*, tan solo las dos más grandes —las que cuelgan en la pared del fondo—, han sido reconocidas, aun no sin dificultad. Esta identificación se ha logrado, en buena parte, gracias al proceso de limpieza y restauración de la obra en 1984. Las dos pinturas son copias de cuadros que estaban en la Torre de la Parada, y se ha sugerido que Velázquez las eligió para este emplazamiento específico porque están vinculadas con la idea de la liberación de las artes del trabajo manual, idea por la que siempre luchó Velázquez. Al fondo de la habitación, arriba, a la izquierda:

Minerva castigando a Aracne, también llamada Palas Atenea y Aracne, copia de Rubens; descrita en este último inventario como:

Vna Pinttura de dos Varas y media quasi en quadro de la fábula de Aragne y Palas que tejia la histtoria de el Robo de Evropa Con marco negro Copia de Rubenes de mano de Juan Baupptistta del maço que fue pinttor de Cámara tasada en diez y ocho doblones.

A su derecha vemos el cuadro *Apolo, vencedor de Pan*, copia de Jordaens:

Ootra del mismo tamaño y marco negro de la fábula del Dios Pan y apolo echo Sattiro Copia de Rubenes ⁴ de mano del dicho Juan Baupptistta del Mazo tasada en diez y ocho doblones.

Llama la atención también la bajísima tasación de los cuadros del ya difunto Mazo, frente a los «diez mil doblones» en que en ese mismo inventario se tasan *Las Meninas*.

Los cuadros que cuelgan en la pared lateral de *Las Meninas* se presentan con una perspectiva tan forzada que resultan casi irreconocibles. Solo el inventario de la época nos permite saber qué representaban: en la hilera superior, escenas de *Aves, Animales y Países*; en la central, los *Trabajos de Hércules*; y en la inferior, retratos de filósofos y deidades planetarias.

Curiosamente, el inventario no menciona la presencia de ningún espejo en la habitación, aunque es posible que el documento no registre con exactitud cada detalle del mobiliario. En cambio, sí nos deja entrever otro aspecto significativo: la estación del año en que se desarrolla la escena. Basta con observar el suelo. Su superficie lisa y de un tono marrón claro indica la presencia de una estera de esparto, un elemento propio de los meses fríos. En las estancias

principales del palacio, el suelo solía estar decorado con un elegante patrón ajedrezado en tonos rojos y pardos, elaborado con baldosas de barro toledano, como podemos ver en retratos de la época, como en *Carlos II adolescente*, expuesto en las Colecciones Reales o en *La reina Mariana de Austria*, del Museo del Prado, ambas obras de Carreño de Miranda. La presencia de la estera, ocultando el suelo enlosado, confirmaría que «*aún no habían pasado los fríos*»⁵, como se señala en los documentos del Palacio. En octubre de 1655, la situación de las habitaciones debía ser tan poco decorosa que se ordenó «*no se Remiende Ningún aposstº sino estéresé de nuevo todo el aposento que tubiere Algunas esteras rrotas*». Velázquez, en su cargo de aposentador real, era también responsable de esta tarea: en octubre de 1657, se le entregaron 1500 reales «*para el esterado del cuarto del Rey*», una muestra más de cómo su función en la corte transcendía la pintura.

El inventario de 1686 describe con detalle las cuatro estancias que componían el «*Quartto Vajo que llaman del Príncipe*». En este contexto, el término «*Quartto*» no hacía referencia a una única habitación, sino a una zona más amplia, compuesta por varias estancias asignadas a una persona de alto rango. Cuando los documentos citan una de ellas como «*pieza principal*», aluden a la de mayor tamaño, probablemente el mismo espacio donde Velázquez inmortalizó a la infanta Margarita y su séquito.

El mismo inventario también revela la existencia de una estancia anexa a la gran galería donde transcurre la escena de *Las Meninas*. Un espacio que, según los registros, se abría en perpendicular y hacia el norte: el llamado «*Obrador de los pintores de Cámara*». Todo indica que este debió ser el verdadero taller de Velázquez, el

lugar donde almacenaba lienzos y bastidores, donde sus discípulos preparaban imprimaciones y molían pigmentos, inmersos en la alquimia del color. Sin embargo, aquella sala de trabajo, de dimensiones reducidas y con apenas cinco cuadros en sus muros, difícilmente podía servir de marco para la escena majestuosa que el pintor concibió.

Así, todo apunta a que el espacio representado en *Las Meninas* no es el modesto obrador del artista, sino la galería contigua: una estancia más amplia, digna del esplendor de la corte, escenario idóneo para un retrato de la infanta Margarita rodeada de su séquito. Con esta elección, Velázquez no solo enaltece el ambiente de la composición, sino que también se sitúa a sí mismo en un escenario grandioso, a la altura de sus aspiraciones. En esta obra, el pintor no se limita a representar la realidad; la reinterpreta, la eleva. Convierte su taller en un teatro dentro del Alcázar, un espacio donde los personajes—sirvientes, damas, enanos, incluso el propio rey y la reina reflejados en el espejo—parecen atrapados en una coreografía espontánea, sin la rigidez del protocolo. En este juego de miradas y roles, Velázquez se erige simultáneamente como observador y observado, director y actor, reafirmando su posición no solo como pintor de la corte, sino como un artista con la ambición de ennoblecer su oficio.

LA «PIEZA PRINCIPAL» DEL CUARTO BAJO DEL PRÍNCIPE

La reconstrucción arquitectónica de la sala ha sido posible gracias a los planos de Gómez de Mora y al estudio de las dimensiones de uno de los dos cuadros que aparecen en el fondo, *Apolo vencedor de Pan*

(225 x 181 cm), conservado hoy en los almacenes del Museo del Prado (ver pág. 8 del cuadernillo). Aplicando sencillas reglas matemáticas, los investigadores han determinado que la galería donde transcurre *Las Meninas* tenía unas proporciones alargadas: entre 70 y 75 pies castellanos⁶ de largo por 20 de ancho (es decir, entre 19,50 y 20,89 metros de largo y unos 5,57 metros de ancho), y la altura de la habitación, en torno a 4,40 metros. Para su reconstrucción, se ha tomado como referencia un ancho razonable entre ventanas de unos 130 cm, siguiendo los planos y alzados conocidos del antiguo Alcázar.

Todo indica que Velázquez se esforzó por representar con fidelidad una estancia concreta del palacio: la gran galería del Cuarto del Príncipe. El pintor eligió el espacio más luminoso y prestigioso, el que mejor encajaba con su propósito: inscribirse en la historia del arte no solo como un hábil retratista, sino como un maestro absoluto de la pintura.

Ángel del Campo, autor del estudio más complejo —y, al mismo tiempo, más fascinante— que se haya escrito sobre *Las Meninas*, dejó una elocuente reflexión:

Debe, por tanto, suponerse, y en ello insisto, que el “cuarto de Las Meninas” fuera adjudicado al pintor para hacer posar en él, eventualmente, a las personas reales con las mismas ventajas de comodidad y acceso que proporcionaba la escalera, para no tener que recorrer largos corredores y heladoras galerías como la que disfrutaba el pintor en la zona de su permanente taller y cuarto de trabajo, un lugar poco confortable⁷.

Más allá de la discusión sobre si la «*pieza principal del cuarto bajo del Príncipe*» fue utilizada por Velázquez como taller permanente tras la reforma del palacio, lo verdaderamente trascendental es la

elección del espacio en el que decidió pintar su obra maestra. Allí, en una estancia privilegiada, el artista pudo llevar al límite sus conocimientos de perspectiva y composición, beneficiándose de un entorno que cualquier pintor envidiaría. Imaginar un estudio con techos de más de cuatro metros y siete grandes ventanas que tamizan la luz del mediodía invernal es, sencillamente, un sueño. Un escenario ideal para el despliegue de su genio.

Hoy, gracias a que el Palacio Real se levanta sobre los cimientos del antiguo Alcázar de los Austrias, podemos identificar con notable precisión la galería donde Velázquez pintó *Las Meninas*. Y ni siquiera es necesario acceder al Palacio para ello, basta con situarse en la rejería que cierra el paso al Patio de Armas, frente a la escalinata de la Almudena. Desde allí, podemos imaginarla justo enfrente, a la izquierda, en la parte baja del Palacio Real, a apenas dos metros y medio del suelo. En ese espacio, hace casi cuatro siglos, Velázquez dio vida a su obra más inmortal. La que Sánchez Cantón definiría, con certera sencillez, como «*un trozo de la vida de España*».

VIII.

El «maldito» espejo

Real Sitio de San Ildefonso, enero de 1750.

La nieve desciende desde las montañas y cubre Segovia con su manto blanco. En la Real Fábrica de Cristales de La Granja, el espejero francés Jean-Baptiste Marié recibe un cargamento de hojas de azogue de manos de su compatriota Pierre Ballot. Llegan desde Madrid, donde, en la planta baja de un viejo edificio de la Carrera de San Francisco, varios aprendices han llevado a cabo una tarea extenuante: batir y golpear sin descanso el estaño fundido con pesados martillos de «quiebra-hachas», una madera tropical de dureza excepcional.

Los espejeros franceses, instalados en España desde hace cuatro años para enseñar su oficio, ostentan el privilegio de fabricar todos los espejos de la manufactura real. Ahora, en La Granja, deben asentar las hojas de azogue sobre grandes cristales planos y permitir que la magia catóptrica haga su trabajo: la imagen reflejada, nítida y enigmática, la puerta a lo celestial y lo infernal, el objeto de brujas y alquimistas, el instrumento de la adivinación, de la piedra filosofal y de la vanidad, cumpliendo con exactitud las leyes de la reflexión.

Mientras tanto, las salas aún vacías del nuevo Palacio Real aguardan impacientes a sus nuevos huéspedes. En sus espejos se reflejarán reyes, infantas y príncipes, testigos mudos de su tiempo, sin dejar huella de su propia historia.

EL REFLEJO IMPOSIBLE

Bienvenidos al ilusionismo barroco, al juego visual por excelencia. Aquí, en este punto donde convergen todas las dudas, se celebra la gran *ceremonia de la confusión*: la imagen de los reyes reflejada en un espejo. Confieso que este capítulo no podía llevar otro título, porque el «maldito espejo» —que no el espejo maldito— me ha desvelado en incontables madrugadas, acechando mis pensamientos con sus enigmas. Si el Barroco es el arte de la ilusión, de las apariencias que se imponen sobre la esencia, también es el arte que me ha robado muchas horas de sueño.

Pero vayamos al punto clave: ¿es posible que este espejo que vemos en *Las Meninas* no sea tal, sino un cuadro? No, en absoluto. Podemos afirmar con certeza que se trata de un espejo por dos razones fundamentales. La primera, los destellos luminosos logrados por Velázquez, mediante delicadas pinceladas de blanco que simulan los bordes biselados de un espejo plano. La segunda, el resplandor característico de la imagen reflejada, que contrasta notablemente con la penumbra de la pared donde está colgado; un efecto imposible de obtener en una pintura, pero característico de una superficie reflectante.

Ahora bien, si pasamos a su análisis, surge la verdadera cuestión: ¿qué refleja?

Tres hipótesis han dominado el debate a lo largo del tiempo:

1. Refleja el lienzo que Velázquez está pintando.
2. Refleja la presencia física de los reyes en la estancia.
3. Es una representación simbólica, una metáfora del «espejo de príncipes».

En una charla sobre *Las Meninas*, lancé una pregunta al público: *¿el espejo refleja a los monarcas presentes en la sala o el retrato que el pintor está plasmando en su lienzo?* Opté por no incluir la tercera posibilidad, dada su complejidad. Pedí a los asistentes que confiaran en su intuición y eligieran una de las dos opciones.

Ahora, traslado la misma pregunta a ustedes, lectores: *¿qué sensación tienen al observar el cuadro? ¿No sienten, acaso, que ocupan el lugar de los reyes?*

La mayoría del público eligió la segunda opción: los reyes están físicamente en la sala y su imagen se refleja en el espejo. Sin embargo, los estudios de perspectiva realizados por expertos contradicen esta interpretación. Lo que el espejo devuelve no es el reflejo directo de los monarcas, sino la imagen del retrato que Velázquez está pintando en su lienzo oculto. Ya en 1752 el pintor Francisco Preciado de la Vega daba a conocer la solución correcta en su descripción del cuadro: «[...] hizo (Velázquez) en el muro un espejo sobre el cual se refleja el cuadro y allí se ven los retratos del Rey y de la Reina que estaba haciendo».

Pero el enigma, que tanta tinta había hecho correr, fue resuelto de manera contundente en 1961 por el arquitecto Ramiro Moya, quien aplicó las leyes de la perspectiva para demostrar que la imagen reflejada no podía provenir de los reyes en la sala. Su conclusión era tan evidente que incluso Buero Vallejo, dramaturgo y académico, la respaldó en 1970 con estas palabras: *«La fascinadora idea de que los reyes se reflejaban directamente en el espejo es incompatible con la perspectiva del cuadro»*.

Así, el «maldito espejo» no solo nos mira, sino que nos interpela. Nos obliga a cuestionarnos qué vemos y desde dónde lo vemos. Y es

ahí, en ese juego de ilusiones, donde radica la genialidad de Velázquez.

El trabajo de Ramiro Moya desmontó uno de los mitos más persistentes en torno a *Las Meninas* y demostró que el espejo refleja el lienzo y no directamente a los reyes. Y esto nos conduce a una idea tan inquietante como reveladora: *la imagen de los monarcas no implica necesariamente su presencia física en la sala.*

Sí. Tómense unos minutos para digerirlo.

PERO... ¿QUÉ ESTÁ PINTANDO VELÁZQUEZ?

Poco a poco, la desmitificación del espejo y su correcta explicación ha ganado terreno en los círculos culturales. Hoy son únicamente los guías turísticos —y su arraigada versión del equívoco reflejo—, los que persisten en cautivar a los visitantes menos familiarizados con la obra. Pero si aceptamos que el reflejo en el espejo proviene del lienzo que Velázquez está pintando, se abre un nuevo interrogante: *¿dónde está ese lienzo?, ¿existió alguna vez o es solo una invención?*

La respuesta es tajante: el retrato de la pareja real no existe ni existió. El profesor Díaz Padrón revisó minuciosamente los inventarios de las colecciones reales sin hallar rastro alguno de un cuadro donde Felipe IV y Mariana de Austria aparecieran juntos. Y esto no es solo una cuestión documental; hay razones de peso que lo hacen improbable. Por un lado, el protocolo de la época. En la España del Siglo de Oro, los retratos de los monarcas solían representarles en solitario, cada uno con su propia efigie regia. Pasaron muchos años antes de que se aceptara la representación de matrimonios reales compartiendo un mismo espacio pictórico⁸. Por

otro, una razón física y práctica: la cercanía entre ambos personajes habría sido imposible debido al voluminoso guardainfante que vestía la reina bajo su basquiña. Una estructura rígida e imponente, que impedía cualquier proximidad más allá de lo estrictamente ceremonial.

Por lo tanto, si descartamos la existencia de un retrato conjunto, debemos concluir que Velázquez se inventó la imagen reflejada en el espejo. Esto, sin negar que, en términos ópticos, la fuente del reflejo siga siendo el lienzo que el artista aparentemente está pintando. Hasta aquí, todo encaja. Y todo, al mismo tiempo, se tambalea. Es el propio Velázquez quien pone la trampa. Con su maestría, nos guía con destreza por un laberinto de pistas engañosas. Nos invita a interpretar la escena, pero no nos da respuestas. Nos deja, frente al espejo, atrapados en el juego. Y es precisamente ese juego lo que sostiene el alma de *Las Meninas*.

Una tarde probé a borrar digitalmente el «maldito espejo» y sustituirlo por un lienzo similar a los que apenas se distinguen en la estancia. Fue impactante: la pintura se despojó, de golpe, de su hechizo. Como si le hubieran arrebatado su esencia, la escena quedó muda, sin su enigma, sin su invitación silenciosa al espectador (ver pág. 7 del cuadernillo). Aún seguía siendo una gran obra, pero ya no *la* obra. Sin esa ventana de misterio que nos enfrenta a la mirada de los reyes —o acaso a la nuestra—, sin ese juego sutil de espejismos y preguntas sin respuesta, *Las Meninas* perdió su esencia más cautivadora. Se convirtió en un cuadro magistral, sí, pero dejó de ser el prodigio que nos atrapa, nos confunde y nos interpela cuatro siglos después.

EL ESPEJO EN EL BARROCO

El gusto por los juegos de imágenes y miradas —mirar al que mira— fue una de las grandes aportaciones del manierismo y el Barroco. Velázquez, consciente de ello, desplegó toda su maestría compositiva para que el espectador se encontrara consigo mismo en el espejo, generando así un enigma capaz de ofrecer múltiples interpretaciones *in aeternum*. Este juego de ilusiones y equívocos no era ajeno a la literatura de la época. El poeta Baltasar del Alcázar capturó a la perfección este espíritu en un soneto que, con su estructura engañosa, nos arrastra hacia un equívoco deliberado, en un laberinto verbal que nos deja atrapados en la expectativa.

YO ACUERDO REVELAROS UN SECRETO

*Yo acuerdo revelaros un secreto
en un soneto, Inés, bella enemiga;
mas, por buen orden que yo en éste siga,
no podrá ser en el primer cuarteto.*

*Venidos al segundo, yo os prometo
que no se ha de pasar sin que os lo diga;
mas estoy hecho, Inés, una hormiga,
que van fuera ocho versos del soneto.*

*Pues ved, Inés, qué ordena el duro hado,
que teniendo el soneto ya en la boca
y el orden de decillo ya estudiado,
conté los versos todos y he hallado que,
por la cuenta que a un soneto toca,
ya este soneto, Inés, es acabado.*

Este mismo engaño sutil, este juego de expectativas truncadas, también nos persigue en la vida cotidiana. Mi padre solía contar la anécdota de un catedrático de medicina en Salamanca, un hombre de avanzada edad que, con cierto desconcierto, confesó a su mujer: «Todas las mañanas me saluda una persona en el mismo lugar, a la misma hora... Su cara me resulta familiar, pero no acabo de adivinar quién es». Detrás de su miopía y su mayúsculo despiste no había otra cosa que la redecoración de un escaparate con un gran espejo.

Y es que, en algún momento, todos hemos experimentado esa ilusión de realidad creada por un espejo que cubre una pared, al punto de casi chocar con él. Nuestro cerebro, engañado por la duplicación perfecta del espacio, tarda en reconocer el artificio. Velázquez, fascinado por este efecto y por el estudio de la luz reflejada, hizo de los espejos un recurso recurrente en su obra, como hemos visto. No fue una invención suya, sino un conocimiento heredado de la tradición flamenca del siglo xv, donde los espejos no solo duplicaban la realidad, sino que la distorsionaban, generando una dimensión alterada dentro de la composición.

El ejemplo más icónico lo halló en el *Retrato del matrimonio Arnolfini*, de Jan van Eyck, una obra que, al formar parte de la colección real, Velázquez conocía con certeza. En esta tabla flamenca, un espejo circular y convexo no solo refleja la escena principal, sino que introduce figuras ajenas a ella, ampliando el espacio pictórico y dotándolo de una atmósfera ambigua. Estos *espejos de los banqueros*, como se los conocía, eran habituales en los hogares flamencos por su doble función: al colocarse frente a una ventana, multiplicaban la luz y, a la vez, permitían vigilar lo que ocurría a las espaldas de su dueño. Su utilidad es tal que, siglos

después, seguimos viéndolos en los cruces peligrosos de pequeñas localidades, advirtiéndolos a los conductores de lo que aún no pueden ver.

En el arte clásico, los espejos han sido un elemento recurrente, apareciendo en obras icónicas como *Mujer peinándose ante el espejo*, de Bellini, *Venus ante el espejo*, de Tiziano, o en las distintas versiones de Rubens sobre el mismo tema, culminando en la célebre *Venus del espejo* de Velázquez. Paralelamente, en la literatura barroca española, los espejos mágicos también ocuparon un lugar destacado, como en *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, donde un espejo permitía contemplar la vida cortesana desde una perspectiva omnisciente.

Más allá de su carga simbólica, los espejos en el Barroco eran objetos de extraordinario valor, no solo por su función estética, sino también por la complejidad de su fabricación. Durante los siglos ^{xvii} y ^{xviii}, su elaboración requería el uso de metales preciosos como mercurio, plata o estaño, aplicados con precisión sobre el vidrio para obtener superficies de alta calidad reflectante. Velázquez, siempre atento a los avances técnicos y a la manera en que los objetos transformaban la percepción visual dentro de una obra, debió estudiar con interés estos artefactos. En su segundo viaje a Italia, en 1649, tras pasar por Padua, llegó a Venecia justo en el momento en que allí comenzaban a producirse espejos de gran tamaño, codiciados por la nobleza europea. No es casual que, entre las 462 cajas llegadas a España en 1651 con las adquisiciones gestionadas por el propio Velázquez, figuraran varios de estos espejos. Su calidad excepcional y sus imponentes dimensiones les valieron un lugar destacado en el recién construido «Salón de los Espejos», diseñado

por el pintor para el Alcázar. Aquel espacio causó tal admiración entre los visitantes extranjeros que incluso Luis XIV ordenó replicarlo en su palacio de Versalles, inspirado por la suntuosidad y el efecto envolvente de aquel salón concebido por Velázquez.

EL EFECTO DEL ESPEJO

En la biblioteca personal de Velázquez se conservaba la *Especularia*, un tratado del judío ferrarés Rafael Mirami dedicado a los misterios de la ciencia catóptrica. No es de extrañar, entonces, que el pintor dominara con maestría los secretos de los reflejos y los juegos ópticos. Su espejo en *Las Meninas* no es solo un recurso compositivo, sino la revelación de un conocimiento profundo, casi alquímico, sobre la luz y la mirada, donde, con apenas unos trazos, logra capturar no solo la silueta de los monarcas reflejados, sino también los pliegues de sus ropajes y la cortina del fondo. Sin embargo, la imagen no es nítida, sino que aparece levemente difuminada, un efecto que ha dado pie a diversas interpretaciones y que refuerza el carácter misterioso de la composición.

Algunos han sugerido que el leve desenfoque del reflejo en *Las Meninas* podría deberse a una posible miopía de Velázquez. Sin embargo, resulta más convincente pensar que se trata de una elección consciente, cargada de intención. Por un lado, ese desdibujamiento acentúa la lejanía entre el espectador y el espejo, creando una atmósfera de profundidad casi onírica; por otro, proporciona una imagen deliberadamente velada del rey Felipe IV, quien —según confesaba en una carta escrita en 1653— rehuía ser retratado para no enfrentarse al implacable paso del tiempo sobre su

rostro. «No fue mi retrato, porque ha nueve años que no se ha hecho ninguno, y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella como por no verme ir envejeciendo», confesó en una misiva a la priora del Convento de Malagón. Un testimonio que revela no solo su reticencia a posar, sino también un punto de coquetería en quien, durante su toda vida, había sido un reconocido mujeriego. El tratamiento magistral del espejo en *Las Meninas* parece anticiparse en casi cuatro siglos a los actuales retoques fotográficos que suavizan imperfecciones en las redes sociales.

Velázquez, como otros pintores de su tiempo, comprendía y aplicaba las leyes de la óptica con maestría, no para replicar la realidad con precisión matemática, sino para moldearla según las necesidades de su arte. Lo representado siempre primaba sobre lo estrictamente real.

Un ejemplo elocuente de esta libertad creativa lo encontramos en su *Venus del espejo*, donde el rostro de la diosa aparece reflejado con un tamaño mayor al que le correspondería en la realidad. Este detalle lo verifiqué personalmente durante mi estudio «obsesivo» del espejo en *Las Meninas*. Recreé la escena con mi hija —vestida y protestando: «¡papá, eres un friki!»— tumbada en un sofá y con un espejo plano de dimensiones similares. El resultado confirmó mi sospecha: Velázquez manipuló las proporciones reflejadas, logrando que el rostro en el lienzo fuera exactamente el doble del tamaño real.

El interés de Velázquez por la óptica no era casual. En el inventario de sus bienes personales se registraron hasta siete espejos, cuatro de ellos con características similares al de *Las Meninas*. Asimismo, en el inventario de palacio de 1660 aparecen

dos espejos: «un espejo, de media vara de alto, con marco de ébano y marfil» —que difícilmente podría ser el del cuadro— y otro que, me gusta imaginar, podría haber sido el «maldito espejo» que tanto me desveló: «un marco negro de espejo sin luna». De forma similar, algunos investigadores han sugerido que los monarcas reflejados en *Las Meninas* solo podrían aparecer en el espejo si el lienzo que Velázquez pinta mostrara figuras de tamaño monumental. Esta hipótesis, aunque seductora, es errónea. Un fascinante experimento que abordaré más adelante revelará el verdadero secreto del reflejo.

LA PRESENCIA DE LOS REYES EN LA ESCENA

Demostrado ya que el reflejo en el espejo proviene del «lienzo oculto» y que la presencia física de los reyes en la estancia no es imprescindible, Velázquez nos plantea una nueva adivinanza, aún más compleja: ¿Están los monarcas realmente en la habitación? Y si lo están, ¿dónde se sitúan? ¿Son meros espectadores o están posando para ser retratados? Sabemos que el espejo tiene como principal función sugerir su presencia, pero lo que desconcierta es su ubicación exacta dentro de la composición. La dificultad principal para entender *Las Meninas* radica en que el cuadro está pintado desde el punto de vista del modelo, no del pintor. Velázquez está creando dos lienzos: uno es el real, el que contemplamos en el Prado, y el otro es el que él mismo está pintando dentro de la escena. Podemos simplificar este enigma imaginando que el Velázquez representado en el cuadro es un actor o un «doble» que posó para él.

Para ilustrarlo mejor, imaginemos esta escena contemporánea:

Annie Leibovitz, tras el éxito de sus fotografías a la Familia Real española, recibe el encargo de recrear con su cámara la escena de *Las Meninas*. Un equipo de producción construye un decorado idéntico al del cuadro, y los personajes son interpretados por actores caracterizados con trajes de época. Un adiestrador se encarga del mastín, mientras que un funcionario supervisa el cumplimiento de la normativa de protección animal. Dado que en la sesión participan niños, todos los implicados han presentado su certificado de delitos sexuales. Para asegurar el buen ánimo del equipo en una jornada de trabajo intensa, se contrata además un servicio de catering.

La fotógrafa pasea con su cámara digital de formato medio hasta encontrar el encuadre exacto. Ajusta el trípode, ilumina la escena y, al mirar por el visor, comprueba que la imagen coincide con la representación del cuadro. A los observadores presentes en el plató —investigadores del cuadro, entre ellos— se nos permite mirar por el visor. Y al hacerlo, comprobamos algo evidente: no nos vemos reflejados en el espejo (ver pág. 287). La razón es sencilla: la cámara está situada a un metro y medio a la derecha del eje del espejo (usando los términos «izquierda» y «derecha» desde el punto de vista del espectador). Todo parece estar en su sitio, salvo un detalle: aún quedan dos actores vestidos de reyes esperando su posición. Pero ¿dónde colocarlos? Leibovitz duda. No encuentra una solución convincente. Yo, por discreción —y por evitar problemas con los divos—, no comento nada. Pero en mi mente, solo hay una posibilidad lógica: que los reyes estén situados en el ángulo muerto a la izquierda de la cámara, muy cerca de la fotógrafa, observando la escena o posando para el Velázquez caracterizado (desfavorecido, eso sí, por una peluca ladeada).

Si esta opción tampoco resultara convincente, solo quedaría una explicación más: pedir disculpas a estos dos actores por su innecesaria presencia y aceptar que la imagen representada en *Las Meninas* es la visión subliminal de los monarcas irrumpiendo en la estancia.

Esta última posibilidad es la que me parece más razonable, por dos motivos:

1. *Porque su posición coincidiría con el eje de la puerta del fondo.*

Sabemos que la galería era simétrica en sus dos paredes, por lo que debió de existir una puerta idéntica en el lado opuesto. Es decir, los reyes estarían tras una puerta exactamente igual a la que vemos abierta al fondo. Si Velázquez se hubiese movido hacia atrás solo un metro, en su ángulo de visión aparecería el marco de la puerta. El pintor se habría situado tras la puerta que comunicaba el *Cuarto Bajo del Príncipe* con la *Torre Dorada*.

2. *Porque su entrada en la habitación justificaría la reacción de los personajes.* La sorpresa de la infanta podría explicarse por la irrupción repentina de los monarcas, y el *pentimento* de su mano derecha tal vez sugiera un saludo dirigido a sus padres, un gesto que Velázquez consideró demasiado evidente y finalmente decidió ocultar. Asimismo, la reverencia de Isabel de Velasco y el juego de miradas convergentes adquieren un nuevo significado si interpretamos que los reyes acaban de entrar en la estancia, convirtiéndose en el verdadero punto focal de la escena.

Así, *Las Meninas* no solo se convierte en un magistral enigma visual, sino en una escena viva, un instante suspendido en el tiempo donde la presencia de los reyes no necesita ser física para sentirse

omnipresente. Manet, quien visitó el Museo del Prado en 1865, también pudo haber interpretado el cuadro como una visión subliminal del Rey, y ese impacto que le produjo lo trasladó al inquietante lienzo, *Bar del Folies Bergères*, donde el juego del espejo vuelve a ser el gran protagonista.

EL «ESPEJO DE PRÍNCIPES»

Al inicio de este capítulo mencioné que existían al menos tres posibles explicaciones para el origen de la imagen de los reyes en el espejo de *Las Meninas*. Ahora es el momento de abordar la tercera de ellas: la hipótesis que vincula este reflejo con el concepto del «espejo de príncipes».

Dentro de la tradición política medieval y renacentista, existía un género de textos ejemplarizantes —escritos por filósofos y estadistas— destinados a educar a los monarcas en los ideales de conducta. Estos tratados, conocidos como *espejos de príncipes*, ofrecían un modelo de perfección que el gobernante debía esforzarse por alcanzar. Aunque esta idea ha caído en desuso, su esencia sigue viva en expresiones cotidianas como la que solía decirme mi madre: «Mírate en tu padre», una invitación a tomarlo como ejemplo de virtud, como en efecto lo fue.

Este concepto remite a un reflejo ideal que no es físico, sino simbólico, accesible únicamente a través de la introspección y, en última instancia, del arte. En este sentido, el espejo de *Las Meninas* no sería un simple instrumento óptico, sino un *espejo de majestad*, una representación idealizada de los monarcas, en la que la pintura

no solo imita la realidad, sino que la transfigura en un emblema de perfección y virtud.

En 1650, Velázquez fue nombrado miembro de la *Accademia di San Luca* en Roma, una institución fundada por Federico Zuccaro, pintor, arquitecto y teórico cuyas ideas eran bien conocidas por el sevillano. Entre los textos de Zuccaro, uno en particular aborda la definición del cuadro ideal y contiene un principio que podemos considerar clave para entender el discurso velazqueño: la noción de que el arte verdadero no reside en la materia, sino en su reflejo. En sus palabras:

«Si colocas un espejo de cristal muy fino en una sala llena de cuadros y estatuas, al mirarlo, el espejo no solo refleja lo que veo, sino que también muestra claramente las imágenes de esas obras. Sin embargo, esas pinturas y estatuas no están realmente en el espejo como materia física, sino que solo se reflejan en él como formas espirituales».

En *Las Meninas*, sin embargo, el espejo no refleja las obras de una galería, sino lo que Velázquez está creando en ese mismo instante. Según el postulado de Zuccaro, este elemento se transformaría en un símbolo, un espacio donde confluyen y se exaltan tanto la monarquía como la pintura. La imagen reflejada en él no sería un simple fenómeno óptico, sino una *imagen platónica*, un ideal que trasciende la realidad y eleva tanto el arte como la figura del soberano.

La tradición del retrato con espejo ha encontrado una nueva expresión en el mundo contemporáneo con el auge de la fotografía digital. En las redes sociales, el *selfie* frente al espejo — especialmente entre los jóvenes— ha evolucionado hasta convertirse

en un fenómeno sociológico. Ya no se trata solo de mirarse, sino de compartir y exhibir esa imagen, transformando un acto íntimo en un espectáculo colectivo. Por todo ello, Miguel Zugaza, exdirector del Museo del Prado, resumió con precisión la clave de la empatía universal que *Las Meninas* sigue generando en nuestra época:

«Si hay un cuadro emblemático que nos ayuda a poner en contacto la sensibilidad contemporánea con el Arte, a dar valor a ese encuentro emocionante del ciudadano con la obra de arte, es *Las Meninas*».

IX.

La Composición

Capilla Sixtina, Roma, 1770.

El Miserere mei, Deus se eleva bajo las bóvedas majestuosas, envolviendo la penumbra con su solemnidad. En un rincón, entre la multitud de fieles, Wolfgang escucha con atención reverente. Apenas catorce años y ya dueño de un talento inhumano. Su padre, Leopold, lo observa con orgullo y vigilancia, sin advertir el papel arrugado que su hijo oculta con destreza.

Dos noches atrás, durante el Oficio de Tinieblas, cuando las velas se apagaban una a una hasta sumir la capilla en la más absoluta oscuridad, Mozart había grabado en su mente cada nota de la obra prohibida de Allegri. Ahora, bajo el influjo del coro papal, extrae su diminuto lapicero y, con la precisión de un cirujano, pule lo que ya ha transcrito. Tacha, ajusta, convierte corcheas en semicorcheas, perfecciona los tempos. No solo ha memorizado la pieza, sino que, con su genio irreverente, la está mejorando.

La partitura, celosamente custodiada por el Vaticano bajo amenaza de excomunión, ha encontrado su vía de escape en manos de un niño. Wolfgang entiende que la composición no es solo estructura, sino alma, ritmo y armonía. No se trata de copiar, sino de recrear, de hallar en cada nota la forma precisa de la belleza.

Del mismo modo en que la Capilla Sixtina no es solo piedra, frescos y pigmento, sino el latido inmortal de Miguel Ángel, la

música vive más allá de la partitura. En cada trazo del Juicio Final, en cada plegaria cantada bajo la cúpula de Roma, resuena el mismo principio: el arte no es prisión, sino vuelo. Y allí, en la penumbra sagrada, un niño de catorce años desafía la historia con un lápiz en la mano.

LAS REGLAS DEL ARTE

A lo largo de la historia del arte, pocas definiciones sobre la composición han sido tan claras y reveladoras como la de León Battista Alberti. Para el genio renacentista, componer no era más que «poner juntas» las partes de una pintura con un propósito determinado. Sin embargo, su visión trascendía lo técnico: «*La mayor obra de un pintor no es un coloso, sino una historia*», afirmaba, subrayando que la grandeza de una pintura no radica en su tamaño, sino en la idea que la sostiene.

Siglos después, en mis clases de Pintura en la Facultad, la peor crítica que podía recibir un trabajo era ser calificado de «*efectista*». Este término delataba la ausencia de profundidad, la primacía del artificio sobre la esencia. Porque la verdadera labor del pintor no comienza con el impacto visual, sino con la historia que desea contar. Primero nace la idea, el relato que ha de plasmarse, ya sea por inspiración propia o por encargo. Y, a partir de ahí, surge la primera gran decisión: la elección del formato del lienzo. Si el artista goza de libertad, escoge dimensiones que potencien su visión; si el encargo impone medidas, la creatividad debe encontrar su cauce dentro de esos límites. En cualquier caso, el formato nunca es un detalle menor: condiciona la composición, marca el ritmo de la obra y define la relación entre la imagen y el espectador. Pocas pinturas

han sido sometidas a un escrutinio tan exhaustivo como *Las Meninas*, y, sin embargo, algunas de sus decisiones compositivas siguen planteando enigmas.

LA ARQUITECTURA DE LA PINTURA

Si había un tema en este libro donde las matemáticas podían arrojar luz, era este. La pregunta surgió de una simple pero intrigante inquietud: ¿cómo elegía Velázquez el formato de sus cuadros? ¿Qué lógica le guio en la elección de sus proporciones? ¿Responde su estructura a un principio matemático o a un instinto puramente artístico?

El inventario realizado tras la muerte de Velázquez revela que su biblioteca personal contenía una buena colección de tratados sobre matemáticas y perspectiva. Uno de los títulos más significativos en esta biblioteca era el *Tratado de Arquitectura* de Luca Pacioli, donde aparece un dibujo titulado *Divina Proporción*. En él, el perfil de una cabeza humana se inscribe dentro de un triángulo cuyos vértices se sitúan en la barbilla, la frente y la nuca, destacando esta zona como «la parte más noble del cuerpo humano». No parece una mera coincidencia que las proporciones del lienzo de *Las Meninas* guarden una estrecha relación con esta estructura geométrica (ver pág. 6 del cuadernillo). Velázquez, consciente del poder de las matemáticas en la búsqueda de la belleza, pudo haber utilizado este principio no solo por su armonía visual, sino también para establecer un vínculo más profundo entre arte y pensamiento.

A lo largo del tiempo, se ha especulado sobre la posibilidad de que *Las Meninas* tuviera originalmente un formato cuadrado. Sabemos

que el lienzo, con sus 279 cm de ancho, requirió dos añadidos visibles a simple vista. El paño central y el derecho son idénticos en tamaño, mientras que el de la izquierda mide unos 30 cm menos. Esto ha llevado a algunos a plantear —como una hipótesis extremadamente remota— que en el incendio del Alcázar pudo haberse perdido parte de la banda izquierda del cuadro, precisamente aquella donde Velázquez se autorretrata pintando.

La historiadora del arte Manuela Mena sugirió que la obra pudo haber sido más ancha, con el fin de situar el espejo en el centro de la composición. Yo tengo mis reservas al respecto. Si el lienzo se hubiera prolongado hacia la izquierda en busca de esa simetría, lo único que se habría añadido a la escena sería el reverso del bastidor del cuadro que pinta Velázquez, un elemento anodino y poco justificable para un maestro de la composición como él. Además —aunque no es una prueba concluyente—, *Las Meninas* ya tenía las proporciones actuales cuando Goya la reprodujo en su célebre aguafuerte a finales del siglo XVIII.

Descartada, al menos en mi opinión, la hipótesis de un formato original cuadrado me asaltó otra cuestión aún más intrigante: ¿habría seguido Velázquez algún criterio matemático a lo largo de su carrera para definir las dimensiones de sus lienzos?

Con la idea en mente de averiguar si existe algún patrón numérico en las proporciones de sus obras, recopilé las medidas de los 124 cuadros atribuidos a Velázquez del catálogo razonado de José López-Rey y calculé la media entre sus relaciones alto-ancho. El resultado fue 1,24. En otras palabras, si hubiese un lienzo que sintetizara la obra de toda su vida, mediría 124 cm de alto por 100 cm de ancho: un formato lógico para un pintor de retratos, y perfectamente

encuadrado en los llamados «formatos figura» comercialmente establecidos. Sin embargo, *Las Meninas* se aparta ligeramente de esa proporción ideal. Sus dimensiones exactas son 320,3 cm de alto por 279,1 cm de ancho, lo que da una relación de 1,147, es decir, un formato más cercano al cuadrado. El retrato era entonces el género áulico por antonomasia. Velázquez, de hecho, tuvo la capacidad para hacer de su dedicación al retrato el vehículo fundamental para conseguir honores personales y promoción social.

Intrigado, comprobé similitudes entre las proporciones de *Las Meninas* y las del resto de su obra, y el resultado fue poco concluyente: solo cinco cuadros, de distintas épocas, presentaban una relación alto-ancho prácticamente idéntica. Nada que indicara un patrón claro. Pero la intuición me decía que un artista cuya biblioteca estaba repleta de tratados sobre óptica, geometría y perspectiva no podía haber elegido sus formatos al azar. Decidí seguir investigando y no tardé en encontrarme con una maravillosa sorpresa, que desvelaré más adelante.

EL ARTE DE LA REINVENCIÓN

Como tantos grandes maestros, Velázquez no trabajaba en el vacío. Su genio no residía en la ausencia de referentes, sino en su capacidad para transformar lo heredado en algo radicalmente nuevo. Diego Angulo ya lo señaló en su estudio sobre el pintor: Velázquez poseía un vasto conocimiento de grabados y dibujos de artistas como Miguel Ángel, El Greco y Veronés. Ahora bien, lo que lo distingue no es la simple emulación, sino su asombrosa habilidad

para reorganizar figuras, adaptar poses y reinterpretar modelos con una naturalidad prodigiosa.

Esta faceta de su trabajo ha sido poco explorada, quizás por el temor de que se confundiera con una falta de originalidad. Pero la creatividad no es el fruto de la nada, sino, como se ha definido, de *«la capacidad para formar combinaciones, para relacionar o reestructurar elementos conocidos con el fin de alcanzar resultados e ideas a la vez originales y relevantes»*. Así se trabaja en el mundo de las ideas y así trabajaban Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano y tantos otros. No en vano, Palomino cuenta de Cano que no desdeñaba las estampas más modestas, incluso aquellas que ilustraban coplas populares:

Quitando y añadiendo, tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono. Y tenía razón, porque esto no era hurtar, sino tomar ocasión; pues por último lo que hacía ya no era lo que había visto.

En el caso de Velázquez, aunque se sabe que en su biblioteca había libros de dibujos y estampas que pudieron servirle de referencia, la relación entre sus obras y sus posibles fuentes es difícil de rastrear. Angulo, en su búsqueda de referencias inspiradoras en la obra de Velázquez señalaba que *«de los dos capítulos que dejo en blanco, el que más lamento no haber podido escribir es el de Las Meninas [...] no era tan sencillo encontrar modelos de temas similares»*.

No obstante, se sabe que el pintor andaluz recurrió a fuentes gráficas en varias ocasiones. Para *La Fragua de Vulcano*, por ejemplo, pudo haber combinado elementos de *El martirio de San Mauricio*, de El Greco, con una estampa de Antonio Tempesta,

invirtiendo la imagen para construir una composición nueva. Para su *San Antonio Abad y San Pablo*, se ha identificado una estampa de Alberto Durero como posible referencia. Y en *La rendición de Breda*, la influencia de una xilografía del Antiguo Testamento, Abraham y Melquisedec, de Bernand Salomon, es innegable: el parecido entre ambas composiciones, incluso en la posición de las lanzas, es asombroso.

Por otra parte, los inventarios de las colecciones reales revelan una escasez de pinturas de interiores que pudieran haber influido en la concepción de *Las Meninas*. Los interiores holandeses, con su luz nítida y su quietud doméstica, eran poco conocidos en España e Italia. Sin embargo, una obra que podría haber ofrecido cierta inspiración fue *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de Bruselas*, de David Teniers, que llegó al Alcázar en 1653. La escena representa una visita real en una galería de arte, con una puerta entreabierta al fondo que recuerda la estructura espacial de *Las Meninas*.

Otros estudiosos han sugerido una conexión con *Doña Juana de Mendoza con un enano*, de Alonso Sánchez Coello. En ella, una niña —la futura duquesa de Béjar— recibe un búcaro de manos de un enano. ¿Pudo haber influido este tema en la concepción del grupo central de *Las Meninas*? Quizás, aunque también podría tratarse de una simple coincidencia. Pero más allá de estos posibles referentes, lo que hace de *Las Meninas* una obra singular es su composición radicalmente innovadora. Desde la concepción de la idea hasta la ejecución final, Velázquez logra algo inédito: que la mirada del espectador se adentre en la escena con naturalidad, como si cruzara

el umbral de un mundo que, pese a estar pintado, parece latir con vida propia.

LA PARADOJA COMPOSITIVA EN VELÁZQUEZ

El arte de la composición en Velázquez —lo que los tratadistas llamaban «la invención»— ha sido, durante mucho tiempo, una de las facetas menos exploradas por la crítica. Se asumió que el pintor se limitaba a reproducir escenas tal como las captaban sus ojos, como si su labor fuera la de un simple cronista visual. Sin embargo, esta visión reduce injustamente el profundo ingenio creativo que caracteriza su obra. Velázquez no solo observaba, sino que construía narrativas, implicando al espectador en un juego visual donde el espacio físico y el escénico se entrelazan mediante ventanas, fondos diferenciados y una estructura deliberadamente teatral.

Esta yuxtaposición entre el primer plano y el fondo responde a una influencia directa del teatro español de finales del siglo ^{xvi} y principios del ^{xvii}. En aquella época, los escenarios teatrales eran modestos, reducidos a espacios angostos y con un atrezo mínimo: un simple cuadro o un armario bastaban para evocar toda una estancia. El peso de la representación recaía en la imaginación del espectador, estimulada por la acción y los diálogos.

Desde sus primeras obras, Velázquez manifestó un interés por lo paradójico, integrando el concepto del «cuadro dentro del cuadro». La escena principal se complementa con otra, a menudo relegada al fondo, pero que enriquece el relato visual, como sucede en *La cena de Emaús* (conocida también como *La mulata*) y en *Cristo en casa de Marta y María*. En estas composiciones, lo cotidiano y lo religioso

se funden en un mismo espacio, generando una tensión entre lo tangible y lo imaginario, entre el pasado y el presente.

Esta interacción compleja de elementos se reitera en sus grandes obras de madurez: *La Venus del espejo*, *Las Hilanderas* y, sobre todo, *Las Meninas*. En ellas, Velázquez juega magistralmente con la ambigüedad entre la imagen pintada, el reflejo en un espejo y el espacio real, reafirmando su paradoja compositiva con una maestría inigualable a lo largo de su carrera.

EL ARTE DE ORGANIZAR LA MIRADA

La maestría compositiva de Velázquez va más allá de la simple proporción. Como pintor del Barroco, juega deliberadamente con la percepción del espectador, creando un efecto de confusión y ambigüedad que, sorprendentemente, se anticipa a conceptos propios del arte moderno. Un ejemplo ilustrativo es la organización de los elementos principales de *Las Meninas*. Velázquez alinea el punto de fuga —situado bajo el codo de José Nieto— con el espejo, ubicándolos en un mismo eje horizontal. Sin embargo, en el eje vertical, la Infanta Margarita ocupa la parte inferior, mientras que el centro geométrico del cuadro se encuentra en la parte superior. Esta disposición genera una figura en rombo o, visto de otro modo, dos triángulos equiláteros unidos por su base (ver pág. 6 del cuadernillo). Aquí comienza la ambigüedad: el espectador no sabe con certeza dónde fijar su mirada. La escasa distancia entre el punto de fuga y el espejo sugiere que somos nosotros, los observadores, quienes quedamos reflejados en él. Velázquez nos coloca, sin que nos demos cuenta, en la posición de los reyes, justo frente al espejo,

como si formáramos parte de la escena. Esta «trampa velazqueña» no es solo un recurso técnico, sino una invitación a cuestionar nuestra propia percepción. Sin embargo, como se analizará más adelante, este artificio tiene sus límites y puede desmontarse con un estudio detallado.

Otro de estos sutiles engaños radica en el tratamiento del «lienzo oculto», el que Velázquez está pintando dentro del cuadro. Al situarlo estratégicamente, oculta el punto donde el techo y la pared del fondo izquierdo deberían encontrarse (ver pág. 305). Si el pintor hubiera revelado incluso una mínima fracción de esa pared resultaría evidente que el punto de vista del cuadro no está alineado con el espejo, sino desplazado notablemente hacia la derecha. Con esta elección, Velázquez refuerza la ilusión, manteniendo al espectador en permanente estado de incertidumbre.

GEOMETRÍA Y PERSPECTIVA EN *LAS MENINAS*

El análisis formal de sus obras nos permite comprender el rigor y la armonía con que organizó cada elemento. El concepto de «composición» implica, en esencia, el ordenamiento de las formas dentro del lienzo. Para ilustrarlo, pasemos a examinar nuestra obra.

El primer paso es identificar el centro geométrico del cuadro. Si trazamos una línea vertical que divide el ancho del cuadro en dos —pasando por el ojo izquierdo de la infanta Margarita— y una línea horizontal que divide el alto, cruzando justo por encima de la cabeza de Velázquez, encontramos que el punto de intersección se sitúa cerca del vértice superior izquierdo de la puerta abierta al fondo.

Según Keith Christiansen, «*no hay duda de que el cuadro está dedicado a la Infanta Margarita, ya que el eje central pasa por ella*».

Pero la composición de *Las Meninas* no se limita a esta organización simétrica. Otro aspecto crucial es el punto de fuga, aquel lugar hacia donde convergen las líneas visuales y la atención del espectador. Para localizarlo, podemos prolongar las líneas imaginarias —ortogonales— formadas por los dinteles de las ventanas, los bordes inferiores de los cuadros en la pared derecha, la intersección entre dicha pared y el techo, y los cuelgues de las lámparas. Todas estas líneas convergen en un punto bajo el codo de José Nieto, el personaje del fondo, a unos 133 cm de los bordes inferior y derecho del lienzo (ver pág. 289).

El arquitecto y estudioso Antonio Sáseta, en un minucioso estudio sobre *Las Meninas*, observó que uno de los cuelgues del techo, el más cercano al espectador, está ligeramente descentrado respecto a la habitación. Con un guiño de ironía, comentó: «*Ya entonces los albañiles trabajaban mal*». En cuanto a Velázquez (el real, no el del lienzo), su posición en la escena parece la de un observador que ha elegido con meticulosidad el punto exacto desde el que captar la composición, como si tomara una fotografía con los ojos del siglo XVII. La organización espacial en *Las Meninas* es elocuente en su respeto por las leyes de la perspectiva.

Si alguna vez visitan el Museo del Prado y desean experimentar *Las Meninas* en todo su esplendor, colóquense justo frente a José Nieto, en el punto de fuga, a una distancia aproximada de ocho metros. Es la distancia que habría recomendado Leonardo da Vinci, equivalente a tres veces el ancho del cuadro. Desde allí, no solo

evitarán los molestos reflejos en la tela, sino que podrán mitigar la ilusoria atracción que el espejo ejerce sobre la mirada.

Sin embargo, hay un detalle que altera esta experiencia: el zócalo de granito pulido con salidas de ventilación que recorre toda la sala. Su altura excesiva impide contemplar la obra desde el punto más idóneo: una posición más baja, casi a ras de suelo, desde donde la sensación de profundidad se intensificaría. Un privilegio que sí disfrutaron los visitantes de la antigua Sala 15 durante gran parte del siglo pasado.

LA MAGIA DE LA PERSPECTIVA AÉREA

Alicia Quintana, quien dirigió el área de Educación del Museo del Prado por más de dos décadas, contó en una ocasión una expresiva anécdota. Un grupo de niños, ganadores del concurso “¿Qué es un Rey para ti?”, visitaba el museo acompañado por su profesor. Ante *Las Meninas*, este le pidió que les explicara el concepto de perspectiva aérea. Alicia, con el ingenio propio de quienes enseñan con pasión, lanzó un reto inesperado:

—A ver... hamburguesa y Coca-Cola doble para quien me diga si el señor que está en la escalera del fondo lleva hebillas o cordones en los zapatos.

Los niños se miraron entre sí, desconcertados.

—No se ve... —¿Cómo que no se ve? —dijo ella, fingiendo indignación—. ¿Os tengo que llevar al oculista? —Señora, ¡que no se ve! —Y... ¿por qué no se ve? —Porque está lejos. —¿Cómo que lejos? —insistió, acercándose al lienzo con teatralidad.

Uno de los niños, el más audaz, exclamó entre risas:

—¡Pero qué tía más tramposa!

Y así, sin necesidad de tratados ni definiciones complejas, comprendieron la esencia de la perspectiva aérea mejor que en cualquier manual.

La primera vez que me detuve ante *Las Meninas*, la profundidad del cuadro me atrapó sin remedio. Mis ojos viajaron por la parte derecha del lienzo, donde Velázquez encadena hasta cuatro planos, construyendo un espacio que respira y se expande ante el espectador. Bastó con observar, con escuchar lo que la pintura tenía que decir. Alguien dijo que contemplar la obra de Velázquez sentado debería ser obligatorio. Pero aquella tarde yo permanecí de pie, inmóvil, mientras dejaba que mis propios sentidos fueran la mejor audioguía. Era como asistir a una clase magistral sin palabras, dictada por el pincel del maestro. El pintor y arquitecto Giorgio Vasari, uno de los primeros historiadores del arte, escribió sobre este fenómeno:

Basta que las cosas puestas en perspectiva sean hermosísimas [...] conviene también que el pintor atienda a hacerlas disminuir con la dulzura de los colores, lo cual nace del gran juicio y discreción.

La perspectiva aérea se basa en dos principios esenciales: la difuminación de los colores con la distancia y la pérdida de nitidez de los objetos lejanos. Velázquez, observador sagaz desde joven, dominó esta técnica con maestría, aplicando pinceladas densas en los planos cercanos y cada vez más diluidas en los alejados. En *El Aguador de Sevilla*, décadas antes de pintar *Las Meninas*, ya demostraba su capacidad para sugerir profundidad a través de la atmósfera. El concepto había sido desarrollado antes por Leonardo

da Vinci, quien afirmaba que el aire no era completamente transparente ni incoloro, sino que afectaba nuestra percepción de la lejanía. Velázquez, seguramente influenciado por su *Tratado de la Pintura*, llevó esta idea a su máxima expresión. Mientras los renacentistas aplicaban la perspectiva aérea a amplios paisajes, él la adaptó a interiores, logrando una sensación de espacio palpable. Según Fray Francisco de los Santos, el pintor andaluz describió esta técnica sin nombrarla explícitamente cuando habló de *El Lavatorio*, de Tintoretto: las figuras estaban envueltas en un «aire ambiente» que permitía al espectador sentir que podía caminar entre ellas.

Pero el secreto de *Las Meninas* no es solo la perspectiva aérea. Su magia reside en la combinación de recursos que convierten el lienzo en algo más que una pintura: las figuras parecen cobrar vida, sus miradas nos interpelan, nos incluyen en su mundo. Es un efecto que otros maestros del Renacimiento ya exploraron, pero que en manos de Velázquez alcanza un nivel de complejidad sin precedentes. La composición se expande más allá del marco, atrapándonos como testigos de la escena.

Velázquez no utiliza en su obra maestra la perspectiva geométrica tradicional, como en *La túnica de José*, donde el pavimento de baldosas guía la mirada hacia un punto de fuga claro. En *Las Meninas*, el suelo es una sencilla estera, y la perspectiva lineal nos lleva «a regañadientes» al fondo del cuadro. La verdadera clave de la profundidad no está en las líneas, sino en la luz.

Como si dirigiera la iluminación de una película de Hitchcock, Velázquez parece jugar con los postigos de las ventanas, abriendo y cerrando a voluntad hasta encontrar la atmósfera perfecta. El primer foco de luz baña a la infanta y a Agustina de Sarmiento, resaltando

sus rostros y vestimentas. Luego, la luz se suaviza en el plano donde se sitúa el propio pintor, atenuándose aún más en la zona de los guardadamas, hasta alcanzar el rincón más oscuro de la estancia. Pero en el último plano, Velázquez abre la puerta del fondo, permitiendo que un torrente de luz ilumine la escalera y al aposentador de la reina, liberando el espacio cerrado y guiando nuestra mirada hacia ese punto lejano.

Es ahí donde se resuelve la profundidad de *Las Meninas*. No solo con color y forma, sino con la maestría de alguien que entendió que la luz y el aire no son solo elementos físicos, sino herramientas para transformar la pintura en una ventana abierta a otro mundo.

LA PROPORCIÓN ÁUREA

Cuando exploré la posibilidad de que Velázquez hubiese aplicado principios matemáticos en la elección de los formatos de sus lienzos, no encontré una respuesta concluyente, pero decidí profundizar en la proporción áurea y su posible relación con *Las Meninas*.

El número áureo, también llamado «divina proporción», es un patrón geométrico de misteriosa armonía. Se encuentra en la naturaleza —en la disposición de las semillas de un girasol, las espirales de algunas conchas o la estructura de las galaxias— y ha sido adoptado en el arte por maestros como Vitruvio, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Dalí o Le Corbusier. Su valor matemático, representado por el número 1,618, se extiende en una secuencia infinita de decimales.

Para determinar si un lienzo sigue esta proporción, basta con multiplicar su lado corto por 1,618. El resultado indica la medida

ideal del lado largo. A simple vista, es evidente que *Las Meninas* no responde a esta regla. Sin embargo, al dividir *Las Meninas* en dos mitades horizontales, cada una se convierte en un rectángulo áureo casi perfecto. (ver fig.x). Velázquez la integró con maestría en la estructura de la obra. Fue entonces cuando recordé el cálculo inicial que había propuesto: «Si existiera un lienzo que sintetizara la obra de Velázquez, sus dimensiones serían 124×100 cm». Movido por la curiosidad, apliqué la secuencia áurea a este formato y descubrí algo inesperado: al dividirlo en dos rectángulos áureos superpuestos, el resultado era exacto. Matemáticamente idéntico. Esto sugiere que las dimensiones de *Las Meninas* no fueron fruto del azar ni del simple instinto artístico, sino el resultado del rigor matemático de Velázquez, un pintor que comprendía la estructura oculta tras la belleza.

Durante siglos, la «divina proporción» dominó la composición en el arte, hasta que las vanguardias del siglo xx rompieron con las normas tradicionales. La revolución alcanzó su punto culminante con gestos radicales como los de Marcel Duchamp. Pasamos de *Las Meninas* a un urinario de porcelana expuesto en un museo. Como bien dijo Picasso: «*Aprende las reglas como un profesional para poder romperlas como un artista*». Y las rompieron.

X.

Lentes, velo y cámara oscura

Londres, enero de 1999

David Hockney recorre la exposición de Ingres en la National Gallery con la mirada atenta de quien busca algo más allá de la superficie. Se detiene ante la serie de retratos a lápiz que el maestro francés trazó en 1829. Hay algo inquietante en ellos. La precisión es asombrosa, casi imposible: los rasgos están delineados con una exactitud quirúrgica, sin titubeos, sin la más mínima vacilación del grafito sobre el papel. Y, sin embargo, hay algo que no encaja. Las proporciones son extrañamente pequeñas, poco naturales.

Hockney se conoce bien. Esa leve presión en el estómago solo significa una cosa: una obsesión acaba de despertar. No sabe aún qué es lo que su intuición ha detectado, pero lo siente en lo más profundo. Como sinestésico, su mente reacciona a estímulos de maneras inesperadas: puede ver un color al escuchar una nota musical, percibir conexiones ocultas en lo que para otros es solo técnica.

Esa misma tarde, mientras toma el té en su casa de Bridlington, toma una decisión radical: guardará sus pinceles. No volverá a pintar hasta desentrañar el enigma. Su instinto le susurra que detrás de esos dibujos se oculta un secreto. ¿Habrá utilizado Ingres artilugios ópticos? ¿Será posible que la historia del arte haya pasado por alto esta pista? Como pintor, siente la necesidad

de comprender el proceso. Como artista, siente algo aún más poderoso: el deber de perseguir la verdad.

LOS INSTRUMENTOS DE LA VISIÓN

Me encontraba inmerso en la lectura del libro del pintor británico David Hockney, *El Conocimiento secreto* —una misteriosa historia sobre las herramientas y técnicas de los grandes pintores del pasado—, cuando, intrigado por su trama, convencí a mi familia para visitar la Torre Tavira, en Cádiz.

Elevándose sobre los tejados de la ciudad, esta torre vigía esconde en su azotea una cámara oscura, un ingenioso mecanismo que parece contener la clave de muchas de las teorías de Hockney. En su interior, una penumbra absoluta nos envolvía, salvo por la tenue luminosidad proyectada sobre una pantalla blanca cóncava que descansaba en el centro de la sala. Desde el techo, un tubo dejaba entrar la luz exterior, canalizándola a través de un sistema de espejos y un periscopio giratorio que, al moverse en un barrido de 360 grados, trazaba sobre la superficie una panorámica etérea de la ciudad.

Cuando mis ojos se posaron en la imagen proyectada, me sentí transportado a un tiempo remoto. Aquella escena, de una belleza casi onírica, evocaba las antiguas películas de Super 8 de mi infancia: los blancos resplandecientes de las azoteas, la ropa tendida ondeando, los barcos flotando en la distancia, las torres de las iglesias emergiendo entre las palmeras, los coches y los transeúntes moviéndose con una cadencia extrañamente pausada. Todo aparecía levemente sobreexpuesto, con un juego continuo de enfoques y

desenfoques que recordaba los planos cinematográficos de José Luis López-Linares o los cambios focales de las fotografías de Castro-Prieto.

La cámara oscura, ese instrumento óptico casi desconocido hoy en día, era ya conocida por algunos pintores y científicos contemporáneos a Velázquez. En el inventario de los bienes personales del pintor, aparecieron algunos instrumentos ópticos; como una lupa biconvexa de aumento y cinco «antojos de larga vista con cabos de marfil». De igual modo, los libros hallados en su biblioteca inducen a pensar que a lo largo de su vida fue ampliando sus conocimientos con la lectura de diferentes obras de óptica y perspectiva. Para poder alcanzar la aparente exactitud visual que vemos en la perspectiva de Las Meninas, el pintor debió emplear algún instrumento mecánico para ayudarse en la toma de medidas para su boceto, paso este totalmente necesario para poder pintar sin errores un lienzo de tan grandes dimensiones.

De los métodos que pudo haber utilizado no existe una respuesta única entre los investigadores. A pesar de que en la mayor parte de la obra de Velázquez se apuesta por la transcripción directa (sin construcción fragmentada de la imagen como método de trabajo), para el boceto de su gran obra —dada su complejidad compositiva—, deberíamos pensar en dos posibles métodos para su ejecución: El velo de Alberti o la cámara oscura.

EL INVENTO DE ALBERTI Y SU IMPACTO EN EL ARTE

Entre los muchos inventos que florecieron durante el Renacimiento, uno en particular marcó un hito en la representación de la

perspectiva: el *velo de Alberti*. Creado en el siglo xv por el arquitecto y matemático Leon Battista Alberti —el mismo que en 1436 escribió el tratado *Della pittura*, donde sentó las bases de las reglas pictóricas—, este ingenioso instrumento permitía a los artistas trazar contornos con una precisión hasta entonces inalcanzable.

Alberti describe su invento en el primer capítulo de su segundo libro, *Circumscriptione*, donde explica el proceso para captar el perfil exacto de los cuerpos:

Nada puede resultar más adecuado que el velo que suelo llamar intersección, cuyo uso he sido el primero en descubrir. Es así: un velo de hilo tenuísimo y teñido del color deseado, dividido con hilos gruesos en varias secciones cuadradas paralelas y extendido en un telar. Lo sitúo entre el ojo y el objeto a representar, para que la pirámide visual pase a través de la transparencia del velo.

Este dispositivo, conocido como el *velo Albertiano*, funcionaba mediante dos cuadrículas: una situada frente al pintor y otra sobre el papel. Al observar el motivo a través de un pequeño visor, el artista veía la imagen dividida en secciones, lo que le permitía trasladar cada fragmento con fidelidad a su dibujo. Más allá de su utilidad en la reducción de escala, el sistema garantizaba que las proporciones se mantuvieran intactas, facilitando el proceso de representación.

La eficacia de este método es incuestionable. Sin él, reproducir con exactitud ciertos detalles se volvía una tarea ardua, como el propio Alberti subraya: «*Lo que es muy difícil de hallar sin esta intersección*» Su principio básico se mantuvo vigente a lo largo de los siglos, incluso en el siglo xx, cuando una técnica similar se utilizó para pintar las enormes carteleras de los cines en las grandes ciudades. Los diseñadores trazaban una cuadrícula sobre la imagen

original y la replicaban en un telón cuadriculado de proporciones monumentales.

Cualquiera que haya intentado dibujar del natural sabe lo difícil que es encajar correctamente un objeto, una figura o un paisaje en el papel. Sin una técnica adecuada, los errores en las proporciones pueden convertirse en un lastre imposible de corregir. Lo comprobé durante mi preparación para el examen de ingreso en Bellas Artes, en el que aprendí a utilizar la plomada, un instrumento rudimentario pero eficaz para encajar correctamente la figura de una estatua en un dibujo. Sin embargo, en mis años de estudiante, jamás oí hablar del *velo Albertiano* ni siquiera en las clases de Historia del Arte. En su lugar, pasamos incontables horas practicando apuntes de desnudo, con el objetivo de sincronizar la mirada y la mano. De aquel tiempo conservo algunos de mis mejores dibujos, logrados gracias a la concentración absoluta en el modelo y al entrenamiento del ojo para captar cada línea sin desviaciones.

Alberti defendió con vehemencia su invención, asegurando que brindaba una ayuda crucial, especialmente para los artistas principiantes: «*Para muchos pintores inexpertos los contornos de las superficies son dudosos e inciertos, como, por ejemplo, en los rostros, pues no discernen en qué lugar las sienes se distinguen de la frente*», escribió en su tratado. Y aunque sus contemporáneos más puristas criticaron el uso de estos artificios, argumentando que podían volver dependientes a los pintores, Alberti respondió con desdén: «*No escucharé a los que dicen que no es bueno que el pintor se acostumbre a estas cosas*». Su intención, lejos de menospreciar el oficio, era ofrecer herramientas que perfeccionaran la técnica sin sustituir el talento ni el esfuerzo.

El invento de Alberti no tardó en extenderse por Europa. En el siglo XVI, el humanista español Pablo de Céspedes ya hacía referencia a su uso, señalando que «*Micael Ángel, en sus escorzos, se valió de la red o cuadrícula puesta delante de sus modelos*», a la que llamaba «*instrumento mecánico, pero ciertísimo y usado de muchos valientes*». Con la llegada del Renacimiento, los pintores italianos comenzaron a ganar prestigio y reconocimiento, alejándose de la consideración de meros artesanos y acercándose al ámbito de la ciencia. En España, sin embargo, esta transformación social tardó en materializarse. Velázquez, con su empeño en obtener el título de Caballero de la Orden de Santiago, se convirtió en un símbolo de esta lucha por el reconocimiento del arte como disciplina intelectual. El *velo de Alberti* fue más que un simple recurso técnico: abrió el camino a una nueva forma de entender la pintura, situando al pintor en un punto intermedio entre el arte y la ciencia, entre la mirada y la geometría, entre la inspiración y la precisión.

EL ARTE DE VER

Desde tiempos inmemoriales, los juegos ópticos han fascinado al ser humano. Lentes, luces y sombras nos permiten percibir la realidad de maneras inesperadas, transformando nuestra visión del mundo. En los últimos años, ha cobrado fuerza una hipótesis que sugiere que *Las Meninas* pudo haberse pintado con la ayuda de una cámara oscura. Pero ¿qué es exactamente este ingenioso dispositivo?

La cámara oscura es un recinto herméticamente cerrado en el que la luz del exterior entra únicamente a través de un pequeño orificio en una de sus paredes. Al atravesarlo, los rayos reflejan la imagen

del mundo exterior en la pared opuesta, aunque de forma invertida. Este principio, base de la fotografía moderna, era ya conocido hace más de un milenio. En el siglo x , el científico árabe Alhazen lo estudió para explicar la formación de imágenes en el ojo humano. Tres siglos después, Roger Bacon profundizó en la reflexión y refracción de la luz, pero fue Leonardo da Vinci, en el siglo xv , quien revolucionó el concepto al incorporar una lente en el orificio, logrando imágenes más nítidas y detalladas.

En el siglo xvi , Girolamo Cardano realizó la primera referencia impresa a la cámara oscura, aunque sería Giovanni Della Porta quien la divulgaría ampliamente. A comienzos del siglo $xvii$, el astrónomo y matemático Johannes Kepler llevó la cámara oscura a nuevas alturas, perfeccionando su diseño con lentes y espejos que corregían la inversión de la imagen. Kepler mostró su invento al diplomático inglés Henry Wotton, quien escribió a su compatriota Francis Bacon «*Non tanquam pictor, sed tamquam mathematicus*» (“No como pintor, sino como matemático”), describiéndolo con una precisión reveladora. Wotton insinuaba la distancia que aún separaba la imagen proyectada por la cámara oscura de la verdadera maestría pictórica.

Las mejoras continuaron a lo largo del siglo $xvii$, con innovaciones que permitieron reducir el tamaño del aparato hasta convertirlo en una caja portátil, ideal para estudiar interiores. Kepler añadió una cabeza giratoria que facilitaba la captura de panorámicas, mientras que Robert Hooke construyó modelos para demostrar el mecanismo de la visión humana. Paralelamente, las cámaras oscuras comenzaron a utilizarse en eventos cortesanos, añadiendo un toque lúdico a las fiestas de la nobleza. En 1685, Zahn documentó los

distintos tipos de cámaras oscuras en una obra que serviría de referencia hasta la llegada de la fotografía en el siglo XIX.

Durante los siglos XVII y XVIII, numerosos pintores, especialmente en Holanda y Gran Bretaña, adoptaron la cámara oscura como herramienta para estudiar la luz y la perspectiva. El artista y teórico David Hockney sostiene que grandes maestros como Vermeer, Caravaggio, Rembrandt y Van Eyck utilizaron estos dispositivos con notable destreza. Aunque su estudio no aborda específicamente *Las Meninas*, sí analiza algunas obras de Velázquez, lo que sugiere que el sevillano pudo haber recurrido a este artificio óptico en ciertos momentos de su carrera¹. No obstante, la magnitud y complejidad de *Las Meninas* hacen pensar que su creación requirió mucho más que un simple dispositivo óptico.

Con el tiempo, la cámara oscura dejó de ser un instrumento exclusivo de pintores y científicos para convertirse en la antesala de la fotografía. Aunque su papel en la obra de Velázquez sigue siendo objeto de debate, lo que es indiscutible es su impacto en la evolución de la imagen y nuestra forma de ver el mundo.

LAS MENINAS Y EL ENIGMA DE LA CÁMARA OSCURA

Entre quienes defienden que Velázquez utilizó una cámara oscura para esbozar *Las Meninas*, destacan tres investigadores cuyos estudios fueron publicados en épocas muy distintas: Ceán Bermúdez en 1800, John Moffitt en 1983 y Miguel Usandizaga en 2020.

El primero de ellos, Juan Agustín Ceán Bermúdez, fue pintor, historiador, coleccionista y crítico de arte. En su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*², no

solo insinúa, sino que afirma con rotundidad que Velázquez recurrió a la cámara oscura. Por su relevancia, vale la pena transcribir íntegramente su reflexión:

Convencido de que la pintura no es más que una exacta imitación de la naturaleza, se propuso (Velázquez) apurar todos los caminos para observarla, y halló el muy seguro de la cámara oscura, que transforma a la naturaleza en pintura, quiero decir, que presenta a la naturaleza pintada con todas las reglas del arte; y cualquiera que haya cotejado el estilo y máximas de Velázquez con el efecto que produce esta sencilla máquina se convencerá de ello [...] Así en la cámara oscura como en las obras de Velázquez se nota la precisa degradación de la luz y de la sombra en las distancias, y su aumento en las figuras del primer término; los colores locales descuellan sobre los otros: el colorido de las carnes, el de los cabellos, ropas, celajes y demás accesorios varía según el gusto, el genio y el capricho de cada pintor, pero aquí es el genuino, el de la misma naturaleza.

No sabemos qué pruebas tenía Ceán Bermúdez para sostener con tanta seguridad que Velázquez utilizó este ingenio óptico. Es posible que su afirmación estuviera influida por el entusiasmo ilustrado por el conocimiento científico y la observación empírica. Testigo de los avances de figuras como Jorge Juan, Antonio Ulloa y Gabriel Císcar, Ceán pertenecía a un círculo intelectual en el que la crítica y el método racional eran esenciales. Además, mantenía estrecha relación con Goya y Jovellanos, dos profundos conocedores de la obra velazqueña. Dado su tono categórico, no sería descabellado pensar que tuvo acceso a una cámara oscura o que, al menos, comprendía su funcionamiento a la perfección.

El segundo en esta línea de estudio fue el historiador del arte e hispanista John Moffitt, quien en 1983 publicó el primer análisis riguroso sobre la perspectiva de *Las Meninas*. En su investigación,

plantea que la extraordinaria precisión con la que Velázquez representó la estancia sugiere el uso de un dispositivo óptico. Un dato clave refuerza su hipótesis: tras la muerte del pintor, entre los objetos de su taller se inventarió un misterioso artefacto descrito como «vn bidrio grueso redondo, metodo (sic) en vna caja», que bien podría haber sido una lente convexa destinada a una cámara oscura.

Según Moffitt, los primeros indicios de que Velázquez experimentó con este dispositivo aparecen ya hacia 1650 en los dos paisajes de Villa Medici³, hoy en el Prado. La minuciosa representación de la arquitectura en *Las Meninas*, cuya exactitud se puede contrastar con los planos de Gómez de Mora, sería prácticamente imposible sin algún tipo de aparato óptico que facilitara su trazado. Pero Moffitt va más allá: para él, el empleo de la cámara oscura en esta obra no era solo una herramienta técnica, sino una declaración filosófica. En el Siglo de Oro, los pintores españoles luchaban por que su disciplina fuera reconocida como una «Arte Liberal», al mismo nivel que la Geometría, la Astronomía o la Música. Solo una adhesión estricta a los principios matemáticos de la perspectiva podía validar la pintura como una ciencia y no como un oficio servil.

El defensor más reciente y vehemente de esta idea es Miguel Usandizaga, arquitecto y profesor, quien, en 2020, tras dos décadas de investigación, presentó un estudio excepcional basado en técnicas de dibujo asistido por ordenador. Según sus conclusiones, Velázquez habría empleado una cámara oscura de tipo cabina, similar a la que usaba Vermeer, y la habría ubicado en una estancia contigua, junto a la puerta que conectaba la Torre Dorada con el Cuarto del Príncipe.

La investigación de Usandizaga arrancó con una observación intrigante en una copia de *Las Meninas* conservada en el Museo de *Kingston Lacy*, en Dorset, Reino Unido. Este cuadro, de menor tamaño que el original, contenía un detalle inesperado: una línea entre las piernas de Nicolasito Pertusato que no aparece en la versión del Museo del Prado. Para Usandizaga, este hallazgo sugiere que la pintura británica no es una mera copia, sino una fase preliminar de la obra. Según su teoría, Velázquez habría utilizado este lienzo para abocetar la arquitectura de la habitación con la ayuda de la cámara oscura, añadiendo las figuras posteriormente.

El origen de esta versión de *Las Meninas* de la Colección inglesa sigue siendo motivo de debate. La mayoría de los expertos la consideran una copia, aunque el erudito Matías Díaz Padrón—siguiendo el criterio del propio Jovellanos, su primer propietario— la catalogó como boceto o «modeletto». En 2013, este cuadro formó parte de la exposición *Velázquez y la familia de Felipe IV*, organizada por el Museo del Prado. Para muchos pasó desapercibido, pero no para Usandizaga, cuya hipótesis podría cambiar nuestra comprensión del proceso creativo del pintor.

El uso de dispositivos ópticos en la pintura del pasado sigue siendo un tema controvertido. El estudio de David Hockney ya evidenció el rechazo que esta idea aún genera en algunos sectores académicos, donde se percibe casi como una «práctica ilegítima». El historiador Fernando Marías sostiene que no hay registros de cámaras oscuras en España antes del siglo XVIII, lo que dificultaría que Velázquez hubiera empleado una. Por mi parte, estoy convencido de que una obra de semejante complejidad no pudo haberse realizado sin un boceto previo. ¿Qué herramienta usó

Velázquez? No lo sabemos. Yo me inclino a pensar que, por su operatividad y sencillez, fue un artilugio o variante del velo de Alberti.

Hace unos años tuve la oportunidad de intercambiar correspondencia con el profesor Usandizaga, quien respondió con gran generosidad a mis preguntas sobre la cámara oscura. A medida que reviso su teoría, me convengo más de que ofrece respuestas claras a los interrogantes que han rodeado hasta ahora al pequeño lienzo de Kingston Lacy.

Entremos ahora en los detalles de su fascinante y enigmática historia.

XI.

Las Meninas de Kingston Lacy

Alcázar de Madrid, abril de 1665

En su obrador de la Casa del Tesoro, un pintor vestido de negro se autorretrata de espaldas, inmerso en su trabajo. Detrás de él, en primer plano, un grupo de niños parece ajeno a la mirada del espectador, como si el tiempo se hubiera detenido en medio de una escena cotidiana y familiar. Cinco años han pasado desde la muerte de Velázquez, pero su arte no ha desaparecido; su legado pervive en el único discípulo capaz de sucederle con dignidad: Juan Bautista Martínez del Mazo.

*Paisajista refinado, copista magistral, heredero del espíritu de su maestro y suegro, Mazo rinde homenaje a la obra cumbre del genio sevillano. No es solo un tributo: él estuvo allí, vio nacer *Las Meninas*, conoció sus secretos, participó en su ingenioso proceso. Sabe cómo terminó y dónde se esconde su boceto, esa joya silente que aún guarda enigmas. Ahora, sin embargo, en el lienzo que está creando, decide alterar la lógica de la escena: invierte el espacio y muestra, por primera vez, el anverso del cuadro en el que él mismo está trabajando. Pero su propia figura, de espaldas, sigue evocando la silueta de su maestro, como una sombra persistente del pasado.*

*El cuadro llevará por título *La familia del pintor*. Ya no es la infanta Margarita con sus meninas y enanos quienes habitan la composición, sino los nueve hijos de Mazo, protagonistas de su propio universo. Y sin embargo, ninguno de ellos continuará la*

tradición pictórica. La sombra de Velázquez sigue siendo demasiado larga, demasiado densa, una presencia que incluso la luz de la pintura no logra disipar.

UN ESPEJO VACÍO EN UN LIENZO OLVIDADO

A 180 kilómetros al suroeste de Londres, en las estancias silenciosas del palacio-museo de Kingston Lacy, cuelga un cuadro (ver pág. 9 del cuadernillo) que alimenta el misterio sobre la génesis de *Las Meninas*. Un lienzo de 142 por 122 centímetros, casi un eco de la obra del Prado, aunque con una presencia propia, enmarcado en una moldura dorada de líneas curvas, coronada por un escudo nobiliario. La insignia, con su corona de marquesado y su acuartelado de leones y torres, parece sellar su procedencia española. Solo al compararlo con el lienzo del Prado, su tamaño parece menguar. En el siglo XVIII, fue considerado un original de Velázquez. A principios del XIX, William John Bankes lo adquirió para Kingston Lacy, orgulloso de lo que, según él, era una de las joyas de su colección. Pero más de dos siglos después, el enigma sigue intacto.

¿Es este el cuadro que Miguel Usandizaga bautizó como *negativo pictórico* de *Las Meninas*? ¿Por qué su autoría es tan crucial? Descifrar su origen podría zanjar el debate entre quienes lo ven como el boceto primigenio de Velázquez y quienes lo consideran una copia posterior.

Cada trazo del Kingston Lacy sigue fielmente la intrincada composición de *Las Meninas*, salvo por un detalle fundamental — más allá del que descubrió Usandizaga entre las piernas de Nicolasito Pertusato—: el espejo. En él, donde deberían estar

reflejados los reyes, solo hay vacío. Este enigma, tarde o temprano, se resolverá. Y cuando lo haga, todo *cuadrará*. Pero hasta entonces, recuerden bien este dato:

Los reyes no están reflejados en el espejo.

EL ENIGMA DEL BOCETO DE JOVELLANOS

La opinión de Ceán Bermúdez sobre este cuadro es tan rotunda como sorprendente. En su *Diccionario* de 1800, dejó constancia de una certeza sin fisuras: «*El excelentísimo Señor D. Gaspar de Jovellanos conserva el boceto original que hizo Velázquez para esta obra*». Antes que él, el propio Jovellanos había ensalzado aquel lienzo en un extenso elogio, donde expresaba su deseo de que un especialista analizara con detenimiento la relación entre el boceto y la pintura final.

Debe entenderse que no todos los artistas están cualificados para esta tarea. Es imprescindible que sea alguien con un conocimiento profundo de Velázquez. Un ejemplo ideal sería don Francisco Goya, quien, al dibujar y grabar las obras del maestro, ha asimilado su espíritu y se ha convertido en su más distinguido intérprete.

Cuesta imaginar a otro artista de la época con un vínculo más estrecho con Velázquez que Goya. Si aquel estudio se hubiera realizado, su juicio habría sido definitivo. Pero nunca ocurrió. Décadas después, el hispanista escocés William Stirling expresó una opinión menos tajante. En la edición de 1848 de sus *Anales de los Artistas de España*, describió el cuadro de Kingston Lacy como «*un boceto terminado o una pequeña repetición*» de la obra velazqueña.

Fue él quien primero sugirió que la pieza pudo haber pertenecido a Gaspar Melchor de Jovellanos, ferviente defensor y mecenas de las bellas artes.

¿Cuándo comenzaron las dudas sobre la autoría del cuadro?

En 1990, tras su restauración en el Hamilton Kerr Institute de la Universidad de Cambridge, los especialistas confirmaron que la obra databa del siglo XVII. Sin embargo, este dato no resolvía el enigma. La incertidumbre se originó mucho antes, en una frase reiterada en la *Memoria de 1677* y el *inventario de 1688*, donde se describía el cuadro como «según el original de Velázquez». A partir de ahí, la idea de que se trataba de una copia se asumió como una certeza... hasta que, hace algo más de una década, Matías Padrón desafió la versión establecida. Para él, no cabía duda: era el boceto original de mano de Velázquez.

Pero la historia del llamado *boceto de Jovellanos* continuó envuelta en sombras. La historiadora del Arte, Enriqueta Harris, rastreó su origen con paciencia detectivesca, sin lograr disipar del todo el enigma. Sabemos que el cuadro fue exhibido en Londres en 1823, 1864 y 1870, con descripciones cambiantes: de «*boceto original con variaciones*» a «*excelente repetición*». La pista más antigua conocida surgió en 1952, cuando el historiador Pita Andrade reveló fragmentos de los inventarios del Marqués del Carpio, importante coleccionista y protector de Velázquez. En ellos figuraba una pintura sin autoría registrada en 1690, tres años después de la muerte del marqués. Sus dimensiones coincidían con las de *Las Meninas* de Kingston Lacy. En el siglo XVIII, no se documenta ninguna otra versión de *Las Meninas* más allá de la que poseía Jovellanos. Tras la Guerra de la Independencia, en 1814, la obra fue adquirida

por William John Bankes, quien la consideró una joya inigualable, «*El mejor cuadro de Inglaterra, aunque no estuviera terminado*», dijo, y lo colocó en un lugar de honor en su sala española de Kingston Lacy.

Sin embargo, Harris defendía la teoría de la copia. Creía que tanto Jovellanos como Bankes, e incluso Ceán Bermúdez, habían sido engañados. ¿El responsable? Martínez del Mazo, yerno y discípulo de Velázquez. Palomino lo describía como «*un copista inigualable*», capaz de replicar la obra del maestro con una fidelidad asombrosa. La complejidad de reproducir *Las Meninas* quedó patente en el esfuerzo titánico de Goya al grabarla y en la torpeza del grabado de Pierre Audouine, realizado en 1799. Hasta su traslado al Museo del Prado en 1819, las copias eran escasas. A partir de entonces, proliferaron, especialmente entre artistas británicos.

Pero ¿y si el cuadro de Kingston Lacy no fuera una copia?

La tesis del profesor barcelonés Miguel Usandizaga despejaba todas las incógnitas. Según su hipótesis, Velázquez habría comenzado su labor en el interior de la cámara oscura, pintando sobre el lienzo de Kingston Lacy la visión de la sala que se extendía más allá de la puerta, vacía y deshabitada, limitándose a trazar las líneas imprescindibles para esbozar la estructura del espacio. Ya fuera de la cámara, trasladaría ese dibujo al gran lienzo del Prado, y una vez concluido este, encargaría a su yerno, Martínez del Mazo, que tomara aquel olvidado lienzo que reposaba en su taller —que representaba una sala vacía—, para insuflarle vida y poblarlo con los personajes que su maestro había dispuesto en la obra final.

LA MANO DE VELÁZQUEZ EN SU BOCETO INVISIBLE

El profesor Matías Díaz Padrón poseía un talento excepcional para identificar y analizar obras de arte, una capacidad que desplegó con maestría a lo largo de su carrera. Su instinto y profundo conocimiento le permitieron, por ejemplo, atribuir con acierto *Santa Rufina* a Velázquez cuando aún se creía obra de Martínez del Mazo. Del mismo modo, supo reconocer con claridad la mano de Mazo en el retrato de Margarita de Austria —aquel sobre el que relato una curiosa anécdota en el prólogo—, corrigiendo así una atribución errónea a Velázquez en la que habían incurrido otros especialistas. Con el mismo rigor y perspicacia, redescubrió y rescató de los almacenes de la Academia de Bellas Artes un lienzo desconocido de Van Dyck, devolviéndolo al lugar que le correspondía en la historia del arte. Por ello, la voz del historiador canario —uno de los grandes especialistas en arte del siglo XVII— no puede ni debe ser ignorada. Su juicio sobre *Las Meninas* de Kingston Lacy es tan preciso como revelador: consideraba que no era una simple copia, sino algo mucho más trascendente, algo cercano a un *modeletto*, un boceto exquisitamente trabajado por Velázquez en un formato idóneo para ser mostrado a un cliente, obtener su aprobación y después materializarlo en su versión definitiva.

«*Se trata de un boceto, y así lo explica la cuadrícula y el diseño sumario*», concluye en un estudio minucioso, respaldado por el mecenazgo de una prestigiosa fundación. Curiosamente, este enigmático boceto también juega un papel esencial en la obra teatral *Las Meninas* de Buero Vallejo. El dramaturgo, además de académico, era un profundo conocedor del cuadro y su historia, lo que sugiere

que pudo haber tenido en cuenta lo que Jovellanos escribió al respecto:

Tengo en mi favor una ventaja, que tal vez no logrará el analizador, esto es, la de poseer su boceto original [...] Velázquez, encargado por el Sr. D. Felipe IV de hacer un retrato de la señora infanta doña Margarita, entonces niña y después emperatriz de Alemania, se propuso trabajar primero un boceto para asegurar, no sólo el acierto de la obra, sino también la aprobación del monarca [...] Y no se diga que esto servirá sólo para recomendar el cuadro principal y no el boceto. Yo creo que deberá servir para recomendar a entrambos, pero más principalmente al último, y esto por muchas razones: Primero: porque la aprobación del Rey debía caer sobre el boceto y no sobre el cuadro. Obtenida aquélla, si se atiende a la extraordinaria facilidad de Velázquez, tan seguro debía estar éste como el Monarca de su buena ejecución.

Jovellanos defiende con astucia la importancia de una de las piezas más preciadas de su colección, y así valorarla por si tuviese que venderla. Una perspectiva que entronca con la de Jonathan Brown, reconocido hispanista estadounidense y una de las máximas autoridades en la obra de Velázquez. Brown afirmaba que *«Velázquez debió de contar con permiso del propio Felipe para representarlo, aun indirectamente, en el estudio; de otra manera habría cometido una falta imperdonable contra el decoro. Ello quiere decir que el rey debió de conocer el objetivo del cuadro, y quizás encontremos la prueba en el propio lienzo de Las Meninas»*.

Personalmente, la conjetura de que Velázquez presentara un boceto previo al monarca cobra aún más sentido si consideramos que la génesis de la obra pudo haber surgido de una visión fugaz del rey en el estudio, durante una de sus sesiones de posado. Resulta impensable que el pintor no le compartiera una idea nacida de su

propia presencia en la estancia, por más que fuera Velázquez quien finalmente le diera forma. Omitir aquel paso habría sido ilógico.

Para cerrar este apartado —basado en la hipótesis que sostiene Matías Padrón de que *Las Meninas* de Kingston Lacy es un boceto completo, ejecutado íntegramente por Velázquez—, me gustaría añadir un último argumento a su favor: Don Diego, pintor de Cámara del Rey, con su sabiduría e instinto teatral, pudo haber decidido intencionadamente omitir el reflejo de los reyes en el espejo, reservando esta revelación para la obra final. Un gesto deliberado, tal vez un truco de ingenio para sorprender al monarca en el momento decisivo. Imaginen la escena: Felipe IV contempla el boceto y asiente con aprobación, pero cuando el cuadro definitivo es presentado, su propia imagen emerge reflejada en el espejo, atrapada para siempre en la pintura. Un regalo inesperado, un giro magistral que cerraba la trama con la perfección de un *crimen perfecto*.

ENTONCES... ¿ORIGINAL O COPIA?

Hemos recorrido un laberinto de teorías, hipótesis y argumentos enfrentados, pero el enigma persiste. Tanto la teoría de Usandizaga —que plantea que *Las Meninas* de Kingston Lacy es un «negativo pictórico» de Velázquez, con los personajes añadidos después por Mazo— como la de Matías Díaz Padrón —que defiende su autoría íntegra por parte del maestro sevillano— resultan, en sí mismas, sólidas y persuasivas.

Sin embargo, ¿por qué, entonces, tantas autoridades en la obra de Velázquez insisten en clasificarla como una mera copia tardía de

Mazo?

José López-Rey, autor del catálogo razonado de Velázquez, desestimó la idea de un boceto del maestro y sentenció que el cuadro era simplemente «*una vieja copia de Las Meninas*», y Jonathan Brown fue aún más tajante:

La pintura es una copia de mediocre calidad [...] No se sabe que Velázquez hiciera versiones preliminares de sus composiciones. No existe ninguna de La rendición de Breda, ni de Las hilanderas, ni de Los borrachos. Velázquez era un gran improvisador y realizaba cambios sobre el lienzo a medida que trabajaba. De hecho, Las Meninas es un magnífico ejemplo de este proceso. La composición final muestra una serie de cambios (algunos sólo apreciables en radiografías), que hacen improbable que estuviera utilizando el cuadro de Kingston Lacy como modelo. Su método de trabajo está plenamente documentado por Carmen Garrido en Velázquez, técnica y evolución.

Aquí radica el argumento más contundente de sus detractores: las pruebas radiográficas.

Bajo la superficie de *Las Meninas* del Prado, ocultas a simple vista, emergen modificaciones en el sector izquierdo de la composición, rectificaciones que muestran el proceso creativo de Velázquez sobre la marcha. Sin embargo, las dos pinturas son aparentemente idénticas. Este detalle, según Brown y otros estudiosos, sugiere que no era un boceto, sino una copia posterior del cuadro final. La ciencia radiográfica, implacable y fría, expuso lo que muchos consideran el punto débil de la teoría de Padrón.

COMENZADO POR VELÁZQUEZ, ACABADO POR MAZO

Y así, cuando parecía que todas las teorías quedaban descartadas, la de Usandizaga se alza como la única capaz de resistir cada objeción. Si el lienzo pequeño de Kingston Lacy fue trabajado como una estructura vacía antes de que los personajes fueran añadidos, entonces cualquier cambio que Velázquez realizara sobre la obra definitiva nunca habría afectado al boceto primigenio, a su «negativo pictórico». Esta premisa no solo sobrevive al análisis técnico, sino que, paradójicamente, lo refuerza. Incluso Alfred Hitchcock tendría dificultades para construir una trama tan precisa, y por eso es justo reconocer su solidez. Desde mi perspectiva, estamos ante el boceto de *Las Meninas*, ya sea un «negativo pictórico» resultado de una cámara oscura o un estudio pintado a la luz del día en una estancia contigua a la galería.

En el próximo capítulo, nos adentraremos aún más en este enigma, probablemente el último velo que aún cubre la obra.

XII.

Las Meninas bajo radiografía

Estocolmo, diciembre de 1901

Wilhelm Röntgen desciende la escalinata de la Real Academia de la Música con paso firme, ajeno al viento gélido que sopla desde el Báltico. Su espesa barba lo resguarda del frío, pero nada puede ocultar la expresión de satisfacción en su rostro. Entre sus guantes sostiene tres objetos que sellarán su nombre en la historia: un diploma, una medalla de oro con el perfil de Alfred Nobel y un cheque que simboliza el reconocimiento de la Academia de Ciencias de Suecia. Acaba de recibir el primer Premio Nobel de Física, gracias a su descubrimiento revolucionario: la radiografía.

Todo había comenzado seis años antes, en el laboratorio de la Universidad de Würzburg. Allí, Röntgen y su esposa, Anna Bertha, su inseparable compañera de investigación, exploraban el poder de penetración de los rayos catódicos. Aquella noche de noviembre, en un gesto espontáneo y decisivo, Bertha apoyó su mano sobre una placa fotográfica. Sin dudar, Wilhelm activó la corriente. Por un instante, lo invisible se volvió visible: los huesos de su esposa emergieron con sobrecogedora nitidez, mientras su anillo de casada, opaco e impenetrable a la luz, quedaba suspendido como un misterioso testigo de aquel momento. Así nació la primera radiografía.

Desde aquel día, la ciencia tomaría un nuevo rumbo. La imagen espectral de aquella mano abrió las puertas a un mundo donde el

interior del cuerpo humano podía explorarse sin necesidad de abrirlo. Generaciones de médicos, vestidos con delantales de plomo, han utilizado ese milagro de la física para desentrañar los misterios de nuestra anatomía. Aquel instante en el laboratorio no solo transformó la medicina, sino que se convirtió en un símbolo de nuestra capacidad para iluminar lo desconocido: un recordatorio de la fortuna que tenemos al vivir en una sociedad guiada por la razón, el conocimiento y el progreso.

EL ENIGMA BAJO LA PINTURA

Permítanme compartir un brumoso recuerdo de mi infancia: en el invierno de 1971, los telediarios en España abrieron con una noticia impactante. María Gómez, vecina de Bélmez (Jaén), había descubierto en el suelo de cemento de su cocina una gran mancha que tenía la forma clara de un rostro humano. Cinco días después, la mancha fue raspada y cubierta con yeso por un albañil, pero la cara reapareció. Era un rostro masculino, con ojos y boca abiertos y unos largos trazos oscuros que simulaban bigotes.

Curiosamente, algo similar ocurrió con *Las Meninas*. Las radiografías aplicadas al estudio de la obra revelaron una extraña imagen subyacente a la figura del pintor. Esta imagen no es fruto de la imaginación, sino absolutamente real. Sin embargo, al igual que con las caras de Bélmez, las opiniones de los investigadores quedaron divididas.

En Bélmez, algunos aseguraron inicialmente que el fenómeno era paranormal, aunque con el tiempo se demostró, con alta certeza, que era un fraude. En el caso de *Las Meninas*, el proceso fue inverso: las primeras radiografías indicaron que se trataba

simplemente de acumulaciones de blanco de plomo y óxido de hierro, pero pronto los expertos concluyeron que en realidad era una figura extraña, parecida a una mujer.

En el capítulo dedicado a la técnica de Velázquez, abordamos los célebres *pentimenti* del maestro sevillano, esas rectificaciones que nos permiten asomarnos al proceso creativo del pintor. Algunos de estos cambios, visibles a simple vista, revelan la evolución de la composición: la posición de la pierna de Nicolasito Pertusato, la mano derecha de Marcela de Ulloa o la de la Infanta Margarita, originalmente concebida levantada y luego modificada para sujetar el pequeño búcaro de barro que le ofrece la menina. Estos detalles, aunque sutiles, están al alcance del espectador atento y nos hablan de una obra en continuo ajuste, donde Velázquez no solo pintaba, sino que corregía y reformulaba su visión.

Esa misma capacidad de transformación y ocultamiento nos lleva a otro enigma desvelado por la ciencia. Como afirmó Jean-Luc Godard, «*el arte nos atrae porque revela en nosotros secretos*», y algo similar ocurre al observar la radiografía de *Las Meninas*: descubrimos dos momentos superpuestos, dos «escenas del crimen» pictóricas. Hace ya décadas, el análisis técnico sacó a la luz una primera composición (ver págs. 10-11 del cuadernillo), aún envuelta en misterio, que plantea dos aspectos intrigantes sobre la construcción original de la obra.

En primer lugar, una figura femenina o feminoide parece mirarnos fijamente con la cabeza ligeramente inclinada y girada. Aunque parece estar solo un poco más atrás que Velázquez, su ubicación exacta, justo debajo del pintor, dificulta aún más su identificación. La

restauradora Carmen Garrido, en su libro *Velázquez. Técnica y Evolución*, dejó escrito el siguiente informe:

El único cambio importante es el visible bajo el autorretrato del pintor. La figura que subyace fue realizada con el rostro vuelto hacia la escena en un giro de tres cuartos de perfil, llevando sobre sus hombros una de capelina de gran contraste radiográfico. Las luces de las mangas apenas están marcadas, tan sólo se muestra un débil contraste en el brazo izquierdo, siendo por tanto difícil su definición. La figura primeramente pintada parece más joven y está vestida de diferente manera. Su rostro tiene unos rasgos más suaves y femeninos que los que denota un autorretrato de Velázquez.

Y en nota, aclara:

Algunos autores han querido ver en esta figura subyacente la representación de la Infanta María Teresa, ausente en la composición final del retrato familiar.

Entre 1656 y 1660, esta figura quedó oculta para siempre bajo las pinceladas con las que Velázquez decidió alterar esa parte de la composición, por razones que aún ignoramos.

En segundo lugar, un descubrimiento sorprendente: la reina Mariana de Austria ha desaparecido del reflejo del espejo, como si fuera una vampira. Este hecho, que en un principio podría parecer inexplicable, encierra una lógica que desarrollaré más adelante. La ciencia, con sus herramientas de precisión, sigue revelando capas ocultas en Las Meninas.

El próximo Catálogo razonado de Velázquez promete aportar nuevos datos técnicos que, sin duda, arrojarán luz sobre estos enigmas. El Museo del Prado, con su equipo de expertos y tecnología de vanguardia, se encuentra en la mejor posición para

interpretar estos hallazgos. Mientras tanto, nos queda la espera. Debo admitir, no sin cierta frustración, que mi acceso a la radiografía de la obra fue infructuoso. Intenté en repetidas ocasiones entrar en el «búnker»¹ del museo para examinarla en directo, pero no lo logré. Opinar sobre esta enigmática figura basándome solo en imágenes de baja resolución sería poco riguroso. Sin embargo, encontré en el dato radiográfico que muestra al rey en el espejo — sin la presencia inicial de la reina—, un respaldo significativo para las conclusiones obtenidas en mis propios experimentos frente al espejo. En el penúltimo capítulo abordaré el proceso compositivo que pudo haber seguido Velázquez y explicaré por qué, en su compleja construcción visual, decidió pintar primero al rey.

Pero ¿quién es esa figura apenas perceptible al fondo, a la izquierda del pintor?². El equipo de restauración del Prado ha planteado diversas hipótesis: podría tratarse de la guardadamas, que en la versión final aparece a la derecha, o tal vez de la Infanta María Teresa, hermana mayor de Margarita, ausente en el lienzo final.

La posibilidad de que Velázquez la incluyera en una fase inicial de la composición y luego la eliminara tiene sentido dentro del contexto histórico de 1656-1657. En esos años, María Teresa era la legítima sucesora al trono (ver pág. 311) tras la muerte de su hermano, el príncipe Baltasar Carlos, en 1646. Su exclusión del retrato familiar plantea una incógnita: ¿fue una decisión artística o política?

MARÍA TERESA, LA PROTAGONISTA INVISIBLE

Una de las hipótesis más sugerentes, defendida por expertos como Mestre Fiol, plantea que María Teresa pudo haber sido la

observadora «implícita» de *Las Meninas*, es decir, aquella que ve la escena tal y como nosotros la percibimos, lo que implicaría que ella fue la destinataria original de la pintura. Esta idea se enlaza con el papel que le asigna Buero Vallejo en su obra de teatro, donde María Teresa se convierte en amiga y confidente de Velázquez. En esta línea, Calvo Serraller, exdirector del Museo del Prado, subrayó un detalle curioso: Felipe V se refería a *Las Meninas* como «el cuadro de María Teresa»³, y no como «el cuadro de Margarita».

A finales de 1657, los acontecimientos políticos se precipitaron: Felipe IV, en uno de sus cambios de parecer, decidió casar a María Teresa con Luis XIV de Francia y designar a su hija menor, Margarita, como heredera. Según la historiadora Manuela Mena, este giro obedeció a razones políticas y estratégicas:

En un momento determinado, Felipe IV debió inclinarse por Margarita, aún muy niña, como heredera [...]. Decidió así que María Teresa, ya de dieciocho años, casara con el rey francés, lo que además cerraría las cláusulas del tratado de paz.

Si esto es cierto, *Las Meninas* podría haber sido concebido originalmente como un retrato de María Teresa y, tras este cambio dinástico, transformado en una representación de Margarita como futura reina. Sin embargo, esta teoría no ha estado exenta de debate. El profesor Fernando Marías advierte sobre la fragilidad de esta interpretación y sugiere que algunos historiadores han reconstruido las circunstancias históricas de manera anómala. Para Marías, la idea de que *Las Meninas* sea un manifiesto político que proclama a Margarita como heredera, en detrimento de su medio hermana, resulta forzada, ya que ignora el legítimo orden sucesorio.

EL RETRATO DE UN PLAN SUCESORIO FRUSTRADO

Más allá de estas controversias, lo cierto es que la historia subyacente de *Las Meninas* no es estática. Existe una teoría que sostiene que la pintura que observamos hoy podría no ser exactamente la que Velázquez pintó en 1656. Entre 1659 y 1660, el pintor habría modificado la obra para reflejar los cambios en la sucesión dinástica tras el nacimiento del Príncipe Felipe Próspero en 1657. Así, la composición final no sería solo una instantánea de la corte, sino una alegoría visual de la fragilidad y los giros del destino monárquico.

Para Jonathan Brown, la clave de esta teoría radica en el análisis minucioso de las radiografías de *Las Meninas*, que han permitido a la doctora Mena esbozar una alegoría narrativa sobre la sucesión al trono español. Según su interpretación, bajo la imagen del pintor se oculta una figura juvenil, posiblemente un paje, que avanza hacia la infanta. Su vestimenta —jubón ajustado, pequeña capa ceñida y un cuello blanco de valona cariñana— refuerza esta hipótesis (ver pág. 10-11 del cuadernillo). En su mano derecha parece sostener un recipiente metálico con un característico diseño acanalado, mientras que en la izquierda lleva un bastón de mando, emblema del juramento principesco. Además, en la esquina superior izquierda se distinguen destellos de luz que podrían corresponder a los pliegues de un cortinaje, y en la inferior, Mena identifica una mesa baja cubierta con un tapete, sobre la que descansa un jarrón de cristal con flores.

Sin embargo, esta lectura no es unánime. La restauradora Carmen Garrido advierte sobre el riesgo de analizar los datos técnicos de

manera aislada, sin considerar el corpus pictórico de Velázquez en su conjunto. En su opinión, los cambios compositivos que emergen en una radiografía suelen captar la atención del espectador profano, pero no siempre revelan intenciones narrativas ocultas. Desde esta perspectiva, la intriga en torno a *Las Meninas* podría deberse más a la mirada contemporánea que a un auténtico enigma del siglo XVII. Y, sin embargo, la posibilidad de que la pintura haya sido concebida con un propósito dinástico no deja de resultar sugerente.

¿UN LIENZO CORREGIDO POR LA DINASTÍA?

Si quisiéramos simplificar esta compleja trama en clave de «Historia-Ficción», podríamos decir que *Las Meninas* estaba destinada a ser la portada de la revista *HOLA*, aunque en forma de obra maestra y no de fotografía editada. Un retrato del plan sucesorio de Felipe IV que perdió su razón de ser el 20 de noviembre de 1657, con el nacimiento del príncipe Felipe Próspero. Con su llegada, la pintura dejó de cumplir su función inicial.

¿Qué hizo entonces Velázquez?

Redujo las dimensiones del lado izquierdo⁴ y ajustó otros elementos de la composición, transformándola en una declaración personal sobre la nobleza de su arte. Esto ocurrió después de haber recibido el hábito de la Orden de Santiago en noviembre de 1659, momento en el que decidió autorretratarse sobre la figura enigmática del fondo y añadir la cruz de la orden en su pecho. Esta hipótesis encuentra cierto respaldo en el restaurador Enrique Quintana, quien señala que «*hay una zona extraña en la que se encuentra la paleta de Velázquez, que parece encajarse de forma*

algo forzada sobre el contorno del cabello de la menina María Agustina de Sarmiento», insinuando su repinte posterior. El director de cine Andrés Sanz también se hace eco de esta posibilidad en su premiado documental *El Cuadro*, sugiriendo que los ajustes se habrían realizado entre el invierno de 1659 y 1660.

Pero el enigma de *Las Meninas* sigue abierto. Como señaló el profesor Jonathan Brown: «*Cada generación tiene que dar sus propias respuestas al enigma de Las Meninas*». Y, hasta la fecha, no se ha alcanzado una interpretación definitiva. Mientras algunos sostienen que la figura subyacente es clave para entender la evolución de la obra, otros, como Matías Díaz Padrón, la desestiman como un «*simple garabato*» sin trascendencia. En el extremo opuesto, hay quienes han querido ver más «caras de Bélmez» de las debidas. Carmen Garrido, por su parte, ofrece una explicación más técnica y menos esotérica: «*Se ha querido identificar ciertas figuras, pero en realidad son solo trazos producto del tendido de preparación del lienzo, realizado con brochazos cargados de materia pictórica*».

Quizá, como sugiere Keith Christiansen, el misterio es una construcción moderna: «Desde el momento en que se nos dice que el cuadro es misterioso, sentimos la necesidad de resolver ese supuesto enigma. Pero ¿qué pasa si no hay misterio?».

Tal vez, en el fondo, la verdadera magia de *Las Meninas* radique precisamente en su capacidad de generar preguntas sin respuestas definitivas, atrapándonos en su juego de reflejos y ocultamientos.

XIII.

La Moda en *Las Meninas*

Madrid, marzo de 1679

La Baronesa d'Aulnoy se arrima al calor incierto de un brasero donde arden huesos de aceituna, esparciendo un calor seco y un aroma denso que todo lo impregna. Ha probado sentarse en los almohadones del estrado, pero la incomodidad la vence. Aquí todo es morisco, extraño, ajeno. No se atreve a hablar. Su español, cargado de acento francés, la delataría, y prefiere observar. Las damas charlan con rapidez, ríen con ligereza, cruzan las piernas con la gracia de quien domina el arte del gesto. Un enano, con estudiada pompa, se arrodilla para anunciar una nueva visita. Las mujeres se levantan con un susurro de seda, y la Princesa casadera avanza para recibir a la recién llegada.

Entonces aparece ella: un guardainfante descomunal la envuelve como una fortaleza de tela y ballenas. Con una gracilidad ensayada, lo hace girar con precisión para sortear la puerta. La Princesa la recibe con una sonrisa leve y le tiende la mano. No hay besos, no hay roce. Solo una reverencia perfecta. Madame d'Aulnoy las contempla, intrigada. Hay complicidad, afecto, una intimidad evidente... pero ni un beso, ni una caricia en la mejilla, nada de lo que ella conoce en su tierra. ¿Será que, en esta España de sombras y ceremonias, la etiqueta la impone la distancia?

LA MODA COMO ESPEJO DEL PODER

En abril de 2018, Madrid despertó convertida en una galería al aire libre. Casi un centenar de esculturas de meninas, moldeadas en fibra de vidrio, ocuparon sus calles, transformadas por la intervención de artistas de diversa procedencia. La iniciativa, bautizada como *Meninas Madrid Gallery* y replicada en otras ciudades, logró un impacto visual extraordinario: más de veinte millones de miradas se posaron sobre aquellas siluetas.

Con el tiempo, la forma inconfundible del guardainfante—ese armazón rígido que da volumen a las faldas—se fijó en la memoria colectiva con la misma fuerza icónica que el logotipo de *Nike* o la silueta del *Toro de Osborne*. La popularidad que Las Meninas había cultivado durante más de tres siglos se vio catapultada por esta controvertida exhibición urbana, que amplificó su imagen hasta lo inabarcable.

Desde sus orígenes, la ropa ha sido más que una necesidad: un código de poder, un distintivo social. Sus formas y ornamentos han funcionado como un lenguaje no verbal con el que las élites se han diferenciado del resto. En las clases privilegiadas, el vestido era un símbolo tan crucial como la sangre o el linaje, y las mujeres, en particular, destinaban incontables recursos y horas a la indumentaria, pues en ella se cifraba gran parte de su identidad y posición.

EL ESPLENDOR DEL GUARDAINFANTE

Si cerramos los ojos e imaginamos *Las Meninas*, la primera imagen que nos asalta es la de la Infanta Margarita, envuelta en su deslumbrante vestido blanco, desplegado como un abanico de seda y encaje. Su silueta, imponente y etérea, se sostiene gracias a una estructura invisible a la vista, pero fundamental en la moda de la Corte: el guardainfante. En 1656, este armazón vivía su apogeo en la indumentaria femenina, convertido no solo en símbolo de la elegancia española, sino en una declaración de poder y estatus.

Fabricado con aros concéntricos de mimbre, el guardainfante creaba una forma que desafiaba la naturaleza del cuerpo humano, transformando a quien lo vestía en una presencia casi escultórica. Aunque su origen remoto se encuentra en la Francia del siglo XVI, fue en España donde esta prenda alcanzó dimensiones sin precedentes, tan vastas que las crónicas de la época no dejan de aludir a su magnificencia y a las dificultades prácticas que entrañaba. La Baronesa d'Aulnoy, fascinada y desconcertada a partes iguales, dejó constancia de ello en sus escritos:

«Las damas llevaban unos guardainfantes de gran tamaño, que molestaban a ellas y a los demás. No había puertas lo suficientemente grandes por donde pudieran pasar».

El antecedente de esta estructura se encuentra en el verdugado, nacido en la corte de los Reyes Católicos. Aquel primer armazón cónico, confeccionado con aros de madera, alambre o ballenas —extraídas de los cetáceos que surcaban la costa cantábrica—, tenía como propósito desdibujar las formas naturales del cuerpo femenino, una tendencia que pronto cruzó fronteras y conquistó las cortes de

Inglaterra, Francia e Italia. El psicoanalista Flügel lo describió con precisión: *«En su magnificencia algo exótica, el vestido guardaba muy poca semejanza con la forma humana real»*.

Sin embargo, la evolución del verdugado llevó a una extravagancia aún mayor: el guardainfante. A diferencia de su predecesor, este nuevo armazón estaba compuesto por aros unidos por cintas, lo que le confería una estructura independiente y aún más voluminosa. Su peculiar nombre parece vinculado a la creencia de que servía para disimular embarazos, ocultando el vientre tras la monumentalidad de sus pliegues. En el siglo xv, el cronista regio Alfonso de Palencia sostenía que esta prenda nació de la necesidad de la reina Juana, esposa de Enrique IV, de encubrir una gestación extramatrimonial, aunque sobre su origen persisten múltiples teorías. La historiadora del traje Carmen Bernis sugiere que fueron cómicos franceses quienes introdujeron este artificio en España, dando pie a una moda que, lejos de atenuarse, se expandió hasta alcanzar su esplendor en tiempos de Velázquez.

En *Las Meninas*, la magnificencia del guardainfante no es un mero capricho estético. Su estructura rígida y monumental otorga a la Infanta Margarita un aura de intocabilidad, un símbolo visual de su linaje y su destino. Más que un vestido, es un manifiesto de su estatus, una armadura de seda y encaje que la sitúa en un plano inalcanzable, en la cúspide de un mundo de reglas, jerarquías y apariencias.

Desde su irrupción en la moda cortesana, el guardainfante no tardó en despertar reacciones encontradas. Mientras las damas de la nobleza lo adoptaban como emblema de distinción y esplendor, no faltaron quienes lo consideraron una aberración. En 1636, Alonso de

Carranza lanzó una denuncia apasionada contra esta prenda, a la que atribuyó un origen tan escandaloso como inmoral. Su testimonio, una verdadera joya de la retórica del siglo XVII, merece ser rescatado en su totalidad:

Lo ancho y pomposo del traje que comienza con gran desproporción desde la cintura les presta comodidad para andar emvarazadas de nueve y diez meses, sin que desto puedan ser notadas, principalmente las que usan guardainfantes que de aquí dicen tomó el nombre esta diabólica invención, que junto con ella nos vino de Francia, donde es tradición que aviendo hecho preñada fuera de matrimonio una donzella de gran porte dio principio a este trage para encubrir su miseria y que con esto le dio el nombre de guardainfante, por el efecto no podía cosa tan vil tener más alto precio, ni más infame nombre para ser denotada: combidando juntamente à libertad y sensual lascivia.

Más allá de las censuras moralistas, la prenda despertaba interpretaciones de lo más insólitas. En 1666, el religioso francés Jean Muret, al visitar España, ofreció una hipótesis sorprendente: según él, las españolas, a quienes atribuía una supuesta baja fecundidad, recurrían al guardainfante para «*conservar su fruto*». Sin embargo, la verdadera razón de su popularidad radicaba en los cánones estéticos de la época. Al exagerar la amplitud de las faldas, la prenda acentuaba la estrechez de la cintura, uno de los atributos más valorados en la belleza femenina, un ideal de proporción que, en diversas formas, ha perdurado hasta nuestros días.

Colocado sobre varias capas de enaguas y acompañado de la pollera —falda interior— y la basquiña —falda exterior—, el guardainfante no solo definía una silueta idealizada, sino que también transformaba la manera de moverse. Madame d'Aulnoy, dos décadas después de la creación de *Las Meninas*, observó con

asombro el porte con que las damas de la Corte española dominaban estos voluminosos trajes:

Cuando las españolas andan, parecen que vuelan; en cien años no aprenderíamos nosotras ese modo de andar. Aprietan los codos contra el cuerpo y corren sin levantar los pies del suelo, como quien resbala.

Pero la moda, como todo, es efímera. Hacia finales del reinado de Carlos II, el término *guardainfante* fue desplazado por el de *sacristán*, reflejando el declive de una prenda que había dominado la vestimenta femenina durante décadas. España, que por más de un siglo había dictado las tendencias de la moda europea, comenzó a ceder su influencia ante el auge de Francia y Holanda, cuyos florecientes periodos de esplendor económico marcarían ahora el compás de la elegancia. Sin embargo, más allá de los cambios impuestos por el devenir de la historia, la moda española siguió aferrándose a su identidad, preservando una estética inconfundible que, entre la opulencia y la severidad, entre la tradición y la extravagancia, seguía siendo un reflejo de su grandeza.

VELÁZQUEZ, EL PRIMER FOTÓGRAFO DE MODA

Si Velázquez hubiese nacido tres siglos más tarde, habría sido el Richard Avedon del Barroco, el ojo implacable que capturó con sus pinceles la feminidad española del Siglo de Oro. Sus retratos son algo más que pinturas: son instantáneas de una moda que, entre la ostentación y la severidad, definía la silueta de una época.

La mujer española del siglo XVII habitaba un cuerpo construido. La rigidez del corpiño ajustado con cotilla —la versión española del

corsé— y el cartón de pecho, aplanaban cualquier atisbo de curvas. Las faldas, sostenidas por las arquitecturas internas del verdugado, el guardainfante y, más tarde, el sacristán, adquirían una monumentalidad geométrica, mientras los pies quedaban ocultos tras los chapines, plataformas elevadas que alargaban la figura y protegían de los elementos.

Bajo esta disciplina estética implacable, la sensualidad se relegaba a un ideal casi abstracto. La Baronesa d'Aulnoy, testigo fascinada de la moda española, dejó escrito con asombro:

Un bello detalle el no tener pecho y tomar precauciones desde muy pronto para evitarlo hasta que quedara como una hoja de papel.

Para el historiador Max Von Boehn, vestir a la española en el siglo XVII era vestir a la antigua. La moda, inmóvil frente a los vientos de cambio europeos, se mantenía fiel a una estética que era a la vez armadura y manifestación de estatus. Sin embargo, el año 1636 marcó un punto de inflexión. Fue entonces cuando Alonso de Carranza denunció en su libro la llegada del guardainfante de origen francés, una prenda que transformó la vestimenta femenina: los corpiños se abrieron en escotes más pronunciados, las faldas alcanzaron dimensiones colosales, los cuellos de lechuguilla desaparecieron y los peinados ganaron altura, adornados con joyas y lazos.

El calzado, aunque invisible bajo las capas de tela, tenía una importancia simbólica incuestionable. En la España del siglo XVII, mostrar los pies era un acto de audacia, incluso de provocación. Las mujeres casadas usaban chapines, esos elevados zuecos cuyo nombre evocaba el sonido de su paso: *chap-chap*. Más que un

complemento funcional, eran objetos de lujo, confeccionados en terciopelo, raso o paño de colores intensos, con filigranas de oro, esmaltes y pedrería. Su suela de corcho, cuero o madera se reforzaba con cercos de metal o plata, y no era raro que las damas necesitaran apoyo para caminar con ellos.

Los moralistas de la época miraban con desconfianza esta moda, considerándola una exageración casi impúdica. La fascinación por el pie femenino era tal que Madame d'Aulnoy recogió una anécdota bastante explícita:

He oído decir que cuando una dama tuvo todas las complacencias posibles con un caballero, para confirmar su ternura le muestra un pie, y esto es lo que se llama "los últimos favores".

Hoy, aquellos chapines que desafiaban el equilibrio podrían pasar inadvertidos en los lujosos escaparates de Loewe o Balenciaga. En su tiempo, fueron símbolos de estatus, testigos de una moda que, entre la ostentación y la restricción, dibujó con meticulosa precisión la silueta de la mujer española del Siglo de Oro. En este universo, Velázquez ejerció como el gran fotógrafo de su tiempo, capturando para la eternidad no solo los rostros, sino el alma indomable de una época.

MATEO AGUADO: EL SASTRE DETRÁS DE LA HISTORIA

Durante cuarenta y dos años, Mateo Aguado fue el sastre de cámara de la reina y el artífice de las majestuosas vestimentas que definieron la estética de la Corte española en tiempos de Felipe IV. Entre sus creaciones más icónicas se encuentra el vestido que la

Infanta Margarita luce en *Las Meninas*, una prenda que no solo capturó la esencia del lujo barroco, sino que se convirtió en un símbolo imperecedero de la moda cortesana.

Velázquez retrató a la Infanta en tres ocasiones entre los tres y los ocho años, y en cada uno de estos lienzos queda reflejado el virtuosismo del sastre de la reina Mariana de Austria. En la Corte española, el paso de la infancia a la vida cortesana quedaba marcado por la adopción del guardainfante, un rito de transición equiparable a la primera vez que un niño vestía calzones. La investigadora Amanda Wunder señala que, en abril de 1655, el aya de Margarita escribió al rey informándole de que la infanta se entretenía jugando a vestirse con un guardainfante. Apenas un año después, comenzaría a llevarlo de verdad.

Mientras en Europa las faldas rígidas desaparecían en la década de 1620, España se aferraba al guardainfante con una fidelidad casi obstinada. Jean Muret llegó a decir que, bajo aquellas estructuras, *«sin exagerar, podían esconderse dos hombres con total comodidad»*. Su difusión fuera de la Corte se atribuye a una obra teatral representada en Madrid, desde donde su influencia se extendió por toda España. Pese a su incomodidad, pronto fue imitado por las mujeres del pueblo, y se convirtió en un espectáculo ver a muchachas de constitución delicada cargadas con aquel pesado armazón. El II Conde de Castriello, entonces virrey de Nápoles, regaló a la Infanta Margarita tres vestidos de seda napolitana. Se cree que el que luce en *Las Meninas* fue confeccionado en Nápoles siguiendo patrones enviados desde Madrid y ajustado finalmente por el propio Mateo Aguado. La prenda, en un blanco plateado con guarniciones de plata en zigzag —claramente

visibles en el lado izquierdo de su haldeta—, reflejaba la magnificencia del atuendo regio. Su jubón, adornado con un abanino de gasa negra en el escote, y un adorno en su cabello, conocido como onda, completaban el conjunto.

En abril de 1656, la Infanta Margarita celebró su primera audiencia pública, vistiendo ya ropajes adultos y el imprescindible guardainfante. Los peinados también marcaron el carácter distintivo de la moda española respecto a la europea: en las décadas de 1650 y 1660, las melenas cortas y abultadas, adornadas con lazos y joyas, se convirtieron en tendencia, como se observa en *Las Meninas*.

De todas las figuras femeninas del cuadro, es la Infanta Margarita quien, por su posición frontal, exhibe su vestido con mayor esplendor. En su figura convergen la maestría del pincel de Velázquez y el talento de Mateo Aguado, una combinación que ha hecho de este vestido un emblema de la elegancia barroca española. Pocas imágenes en la Historia del Arte logran una simbiosis tan perfecta entre la riqueza de la indumentaria cortesana y la sutileza pictórica.

LA INFANTA Y SUS MENINAS

Vestida con la solemnidad que corresponde a su linaje, la Infanta Margarita irradia una elegancia casi etérea en el lienzo. Su jubón y basquiña, confeccionados en un lujoso tejido de seda natural, caen con una majestuosidad calculada, dando forma a una silueta que combina la fragilidad de la infancia con la rigidez del protocolo. La haldeta de su jubón se despliega sobre el justillo ceñido a su torso, mientras el guardainfante de mimbre otorga volumen a su falda,

imponiendo la característica estructura de la moda cortesana. Su cuello, rematado por una delicada valona de encaje ondulado, enmarca un rostro donde la juventud y la realeza se encuentran.

Los detalles de su atuendo refuerzan su condición de heredera de la monarquía más poderosa de la época. Sobre su pecho, una *seigné* —un broche con una escarapela de gasa rosa— añade un toque de dulzura y armoniza con los lazos que ciñen sus pulseras de oro. En el centro de la rosa del vestido, según la costumbre, debió colocarse un relicario, un amuleto protector contra el mal de ojo, aunque en la Corte española la superstición no siempre venció al destino: el desdichado Príncipe Felipe Próspero, pese a estos resguardos, sucumbió a la alta mortalidad infantil que azotaba a la nobleza tanto como al pueblo llano.

Para contemplar en mayor detalle la riqueza de este vestuario, basta con observar el retrato que Velázquez pintó ese mismo año y que hoy se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Viena. Allí, el esplendor del vestido se despliega con una precisión propia de un encargo oficial, capturando en cada pliegue la esencia del lujo y la distinción.

Junto a la Infanta, sus dos meninas, Agustina de Sarmiento e Isabel de Velasco, reflejan con sus atuendos la solemnidad de la indumentaria cortesana. Aunque similares al de Margarita, sus vestidos incluyen detalles que aluden a su juventud. Sus tocados en forma de mariposa y sus valonas cariñanas —bautizadas así por haberlas puesto de moda la Princesa de Carignan— realzan sus rostros con una elegancia serena. Vestidas con basquiñas de terciopelo en tonos *verde musgo* y *verde salvia*, adornadas con

galones verticales, llevan enormes guardainfantes que, lejos de restarles gracia, aportan al conjunto una teatralidad fascinante.

El atuendo cortesano no dejaba nada al azar. Bajo los majestuosos vestidos, las piernas se cubrían con medias de seda en delicadas tonalidades, sujetas con ligas por encima de la rodilla, un detalle invisible en *Las Meninas*, pero esencial en la indumentaria de la época. En cuanto al calzado, aunque en el cuadro no se aprecia, es probable que las meninas llevaran zapatos de tacón bajo en lugar de los tradicionales chapines, lo que contribuía a reforzar la horizontalidad de sus faldas, enriquecidas con exquisitos enjaretados.

El maquillaje es otro elemento que despierta curiosidad. En la pintura, las mejillas de las retratadas exhiben un tono sonrojado, reflejo de la moda del momento. Sin embargo, esta práctica no fue siempre bien recibida. El viajero inglés Samuel Cook, tras visitar el Museo del Prado en 1834, anotó en su diario con cierto desdén: *«Muchos de sus mejores retratos están desfigurados a causa del colorete, moda detestable que entonces se solía utilizar, pero que nunca llegó a estar generalizada en España»*.

En *Las Meninas*, la moda no es solo un espejo del esplendor cortesano, sino una declaración de poder, jerarquía y tradición. Velázquez y el maestro sastre Mateo Aguado, cada uno con su arte, inmortalizaron para la posteridad una forma de vestir que definió una época y que, siglos después, sigue fascinando a quienes contemplan la escena.

MARI BÁRBOLA Y MARCELA DE ULLOA

Entre las figuras que pueblan *Las Meninas*, la enigmática Mari Bárbola destaca no solo por su presencia, sino por el modo en que Velázquez la representa. Su vestimenta sigue el mismo patrón que la de las meninas, pero adaptada a su complexión. Luce un vestido de terciopelo en un intenso tono *azul petróleo*, con un ligero verdugado que le da volumen y galones que adornan sus mangas. Su melena, larga y suelta, enmarca un rostro serio e introspectivo. Con su prodigioso dominio del pincel, Velázquez resuelve la transparencia de sus puños con una magistral alternancia de pinceladas densas y diluidas, dotándolos de una vibración única.

A su lado, la guardadamas Marcela de Ulloa aparece envuelta en un halo de misterio. A simple vista, su atuendo podría confundirse con el hábito de una monja cartuja, pero en realidad responde al luto perpetuo que muchas dueñas de la Corte vestían como reflejo de su condición. Su indumentaria, el *monjil*, compuesto por un paño de rostro blanco y un largo manto negro que le cubre la cabeza, impresionaba a los extranjeros que visitaban España. La Baronesa d'Aulnoy lo describió con desasosiego: «*Traje que no soporto ver y estoy convencida de que, si por la noche encontrara a una mujer vestida así, podría tener miedo a pesar de no ser nada cobarde*». Marcela es la encarnación de la viuda envuelta en sombras, de la silueta austera que podía inquietar en la penumbra de los pasillos palaciegos. Lleva una *toca*, una prenda que cubría la cabeza y que, hasta la primera década del siglo XVII, era de uso común entre las mujeres casadas. Con el tiempo, sin embargo, quedó reservada

exclusivamente para las viudas, elaborándose en lino o seda, lo que le confería una solemnidad discreta pero imponente.

Y mientras ellas ocupan un lugar tangible en el cuadro, la Reina Mariana de Austria se intuye más que se observa. Su reflejo en el espejo es apenas un eco de su presencia en la escena, pero para imaginar con mayor precisión su fastuosa indumentaria, basta con contemplar su retrato pintado por Carreño de Miranda, conservado en el Prado. En él, el vestido de seda blanca cae con majestuosa amplitud hasta el suelo, un opulento textil que, en *Las Meninas*, queda parcialmente velado por la composición de Velázquez, como un espectro de poder y realeza.

EL REFLEJO DE LA REINA

En el espejo que preside *Las Meninas*, la Reina Mariana de Austria aparece como una presencia etérea, pero su reflejo no deja dudas sobre uno de los rasgos más distintivos de su imagen: el imponente volumen de su peinado. A primera vista, podría parecer un peluquín, pero en realidad era una compleja estructura en la que el cabello natural se entretejía con postizos sobre un entramado de alambre, dando forma a un auténtico alarde de artificio y ostentación. Este elaborado peinado no solo respondía a una estética refinada, sino que también servía como símbolo de estatus. En el cuadro, la reina lo adorna con una delicada onda de plumas blancas de oca o pavo, una capelina y un lujoso adorno en el pecho.

Sin embargo, la extravagancia en la indumentaria real no terminaba en el peinado. Cada detalle del atuendo de la soberana reflejaba el fasto de la Corte, y los gastos en vestuario podían

alcanzar cifras asombrosas. Pedro de Madrazo, explorando los archivos históricos de Palacio, encontró un dato revelador: la saya que la Reina Mariana lució a su entrada en Madrid costó 1.122.000 maravedíes, una cifra que equivalía a doce veces el salario anual de Velázquez. Nunca mejor dicho: así se las gastaban en Palacio.

Pero más allá de lo visible, bajo la majestuosidad de los vestidos que Velázquez immortalizó en su lienzo, se escondía un universo de detalles ocultos. Las prendas interiores eran una parte esencial del vestuario femenino. Camisas de lino o finísimas telas como la bretaña y la holanda envolvían la piel, algunas ricamente guarnecidas con encajes cuyo valor aumentaba con la complejidad del trabajo artesanal. Enaguas, medias, ligas y delicados adornos conformaban una indumentaria meticulosamente codificada, en la que cada elemento tenía su propia historia y su razón de ser.

En *Las Meninas*, la majestuosidad de la Corte no solo se revela en la pose de sus personajes o en la opulencia de sus ropajes, sino también en lo que se sugiere sin mostrarse. En cada pliegue de las telas, en la textura de cada encaje, en la sutileza de cada pincelada, Velázquez no solo retrató a una reina, sino que capturó la esencia misma del boato, el simbolismo y la tradición que definían a la monarquía española.

LA MODA MASCULINA: EL ESPLENDOR DEL NEGRO

A mediados del siglo XVII, la indumentaria masculina en España se definía por una sobriedad imponente, casi monacal, en contraste con el fasto de otras cortes europeas. Predominaba el negro, color de gravedad y solemnidad, aunque no del todo ajeno a sutiles matices

y combinaciones. Este estilo, conocido como *traje a la española*, proyectaba la imagen majestuosa y austera de la monarquía hispánica, una dignidad que trascendía la vestimenta para convertirse en un emblema del poder.

La fascinación por el negro tenía raíces profundas. Desde la Antigüedad, filósofos como Aristóteles lo habían considerado símbolo de estabilidad. Sin embargo, lograr un negro intenso y duradero era un desafío técnico. Las telas debían teñirse repetidas veces, y, aun así, el color tendía a desvanecerse con el uso. Fue la expansión española en América la que trajo la solución: en la península de Yucatán se halló el palo de campeche, cuya tintura, conocida como *negro ala de cuervo*, se adhería con intensidad y resistencia a los tejidos. Su explotación convirtió este tinte en una mercancía codiciada, generando inmensas riquezas para la Corona y asegurando la hegemonía del negro en la vestimenta cortesana.

En la Corte española, este código cromático se extendía desde el monarca y la nobleza hasta la burguesía y los artistas. Felipe II lo impuso como norma, y sus sucesores lo perpetuaron, exportándolo incluso a otras monarquías europeas. Tal era su importancia que, en 1665, el cronista Antonio de Brunel relataba en su *Diario del viaje de España* un curioso episodio: un enviado del príncipe de Condé, al llegar a la Corte, recibió tiempo para vestirse de negro antes de presentarse ante el rey, ya que «de otro modo no sería recibido».

Durante el reinado de Felipe IV, la moda masculina conservó los principios establecidos por su predecesor, pero con ligeras variaciones. Las calzas, que anteriormente habían sido holgadas y con gran protagonismo en la silueta, fueron estilizándose progresivamente. La bragueta, antaño un elemento prominente en la

vestimenta masculina, perdió relevancia hasta desaparecer casi por completo. Para la década de 1640, los calzones se habían estrechado, evolucionando hacia los que, en *Las Meninas*, luce el propio Velázquez: los llamados *bombachos*, ajustados a la rodilla y complementados con medias oscuras.

Así, la moda en la España de Velázquez se convirtió en una afirmación de sobriedad, pero también de poder. Cada pliegue, cada matiz en la negrura de los tejidos, hablaba de una monarquía que se erguía solemne en su grandeza, ajena a los excesos ornamentales de sus vecinos europeos. Y Velázquez, con su maestría, no solo retrató esta moda, sino que la convirtió en historia.

ENTRE LA ESTÉTICA Y LA RIGIDEZ

Los cuellos también siguieron el vaivén de la moda y la necesidad. A comienzos del siglo XVII, la lechuguilla, con su profusión de pliegues y su encaje flamenco, se convirtió en un símbolo de estatus, pero su exorbitante costo llegó a afectar la economía del reino. En respuesta, se adoptó la valona, una tira de lienzo fino que descansaba sobre los hombros y caía hasta la mitad del pecho, liberando el cuello de la opulenta estructura anterior. Sin embargo, esta nueva prenda tuvo consecuencias inesperadas: cuentan que Felipe IV, habituado a llevar el cuello cubierto, enfermó tras exponerse a la intemperie con la valona. El episodio no pasó desapercibido en la corte. Consciente del gusto del monarca por la indumentaria cerrada, un sastre madrileño diseñó en 1623 un nuevo tipo de valona: la golilla. Su rigidez y peculiar estructura se debían a un soporte de cartón que la mantenía en su lugar, dando lugar al

llamado «cuello español de golilla», una pieza distintiva de los artesanos hispánicos.

El diseño de la golilla, con su tela almidonada y sujeción de alambre alrededor del cuello, imponía una presencia rígida y majestuosa, aunque a costa de la comodidad. Su incomodidad, sin embargo, se veía eclipsada por la elegancia que otorgaba y la consonancia con la severa sobriedad que Felipe IV deseaba para su corte. Además, su menor coste facilitó su difusión a todas las clases sociales, convirtiéndola en un elemento omnipresente en la vestimenta de la época. El escritor Juan de Zabaleta no pudo evitar ironizar sobre esta prenda, describiéndola como «*meter la cabeza en un cepo, tormento inexcusable en España*». Una afirmación que, sin duda, compartieron muchos de sus contemporáneos.

VELÁZQUEZ EN LAS MENINAS

La imagen que Velázquez proyecta en *Las Meninas* dista mucho de la vestimenta funcional que cabría esperar de un pintor en su taller. En lugar de un mandilón o una sotana similar a la que luce el escultor Martínez Montañés en su retrato, el artista elige presentarse con la dignidad de un funcionario de la corte, acorde con su estatus dentro del palacio.

Su atuendo es impecablemente sobrio: una golilla almidonada enmarca su rostro, mientras que el jubón negro de terciopelo —un tejido de seda de mayor cuerpo y lustre que el tafetán— cae sobre su figura con una elegancia discreta. La botonadura permanece oculta, y en sus hombros destacan los brahones, esos refuerzos que aportan estructura a la prenda. Los calzones, ajustados a la altura de

la rodilla, se combinan con medias oscuras, probablemente negras o *gris antracita*. A sus pies, aunque apenas visibles en la pintura, unos zapatos negros completan la indumentaria, similares a los que calza José Nieto. Las mangas abiertas del jubón dejan entrever un forro plateado que aporta un leve resplandor a la sobriedad dominante. Todo el conjunto, teñido en ese negro profundo conocido como *ala de cuervo*, responde al código de elegancia y gravedad de la corte española. En su pecho destaca la cruz roja de la Orden de Santiago, un distintivo que, sin embargo, no pudo haber llevado en vida al momento de la pintura. No fue hasta noviembre de 1659 cuando le fue concedida la distinción, y según cuenta Palomino, la cruz fue añadida póstumamente por orden del rey tras la muerte del artista en 1660. Sobre este honor, el poeta Enrique Vaca de Alfaro escribió con admiración:

*Y en premio de tus desvelos, que no te agravan, ni oprimen,
adorna tu noble pecho la Cruz Roja que lo escribe.
Insignia del gran Patrón, que en las Españolas lides
destrozó las medias Lunas que sin Dios y sin Ley viven.*

Otro detalle significativo es la llave que cuelga discretamente de su cintura, apenas visible en la pintura, donde solo se distingue la doble voluta de su parte superior. Esta insignia no es un mero adorno, sino el símbolo de su cargo como aposentador de palacio, posición que le otorgaba acceso a todas las estancias reales. Así lo recoge el tratado *Etiquetas generales de la Casa Real del Rey*: «[...] y puede traer en la faltriquera una llave doble que abra todas las puertas de Palacio».

Que Velázquez apreciaba la elegancia en el vestir lo confirma el inventario de bienes que dejó tras su muerte, en el que figuran diversos trajes de gala. Para apreciar con mayor claridad los detalles

de su indumentaria, basta con contemplar las estatuas que le rinden homenaje en Madrid. Tres merecen especial atención: la de Aniceto Marinas, fundida en bronce y situada frente al Museo del Prado; la de Celestino García Alonso, tallada en piedra, en la entrada del Museo Arqueológico; y una tercera, mucho menos conocida, en la Casa de Velázquez, lugar donde, según la leyenda, el pintor montaba su caballete para representar los cielos serranos. La que allí contemplamos hoy es una copia, pues la original fue destruida durante la guerra civil. Sin embargo, sigue siendo una pieza excepcional: una estatua ecuestre, poco común en la iconografía velazqueña, firmada por el renombrado escultor francés Emmanuel Fremiet en el siglo XIX. La cuarta, en cambio, resulta menos afortunada: un Velázquez de dimensiones reducidas encaramado sobre un pedestal en pleno barrio de Salamanca, desprovisto de la grandeza con la que el maestro supo retratarse en su obra más inmortal.

Diego Ruiz de Azcona, el *guardadamas*, aparece en *Las Meninas* ataviado con la sobriedad propia de los funcionarios de palacio: un traje negro riguroso, una golilla que no sobrepasa su melena y un jubón con brahones marcados en los hombros. Al fondo, la figura de José Nieto se distingue por su atuendo igualmente austero: golilla, ferreruelo—una capa con cuello—, jubón, calzones, medias y sombrero en la mano. Todo sugiere una escena invernal, en la que los tejidos pesados y las capas protegen del frío.

NICOLASILLO: LA NOTA DE COLOR

En contraste con esta severidad cromática, Nicolasito Pertusato irrumpe en el lienzo con una explosión de color. Su indumentaria es un derroche de lujo: un cuello de valona enmarca su rostro, mientras que su ropilla de terciopelo carmesí, adornada con hilos de plata, resplandece en la penumbra. Las mangas del jubón, a franjas negras y rojas, siguen la moda francesa, con sedas plateadas que aportan brillo al conjunto. Los calzones, a juego con la ropilla, están igualmente ribeteados con hilos de plata, y unos elegantes zapatos con rosetas de terciopelo completan su llamativa presencia.

La ostentación en la vestimenta de los bufones no pasaba desapercibida en la España de la época. Fray Íñigo de Mendoza la censuraba con mordacidad:

*Traen truhanes vestidos de brocados y de seda,
llámanlos locos perdidos,
mas quien les da sus vestidos,
por cierto más loco queda».*

Octavio Picón, en su estudio *Enanos y bufones*, añadía que estos personajes eran notoriamente descuidados con sus ropas:

Debían ser muy destrozones y perdidos, pues al proponer que se les diera vestido se indica la conveniencia de que se lo pongan para que no anden 'como ahora', lo cual da a entender que eran unos grandísimos puercos.

Sin embargo, las reglas de etiqueta permitían ciertas licencias a las *gentes de placer*. La larga melena de Nicolasillo, que cae sobre sus hombros y rebasa los límites impuestos por la Corte en la década de

1650, no solo se toleraba, sino que formaba parte del aire extravagante y teatral que se esperaba de su figura.

Curiosamente, si bien algunas de las pinturas que aparecen en el fondo del lienzo han llegado hasta nuestros días, no se ha conservado ni una sola de las fastuosas prendas que visten sus protagonistas. La razón, según la investigadora Amanda Wunder, radica en el frenético ritmo de confección y reutilización de los trajes cortesanos. No era raro que un vestido se elaborara en una sola noche para ser lucido al día siguiente en una ceremonia, solo para ser desmontado poco después, rehaciéndose con nuevos adornos en otra prenda. El valor de las telas y bordados primaba sobre la integridad de la vestimenta en sí, lo que explica la ausencia de piezas originales en los museos.

EL RESURGIMIENTO DE LO «VELAZQUEÑO»

El esplendor de la moda velazqueña resurgió con fuerza a finales del siglo ^{XIX} y principios del ^{XX}. La creciente admiración por el pintor impulsó la recreación de impresionantes vestidos inspirados en *Las Meninas*, tanto para niños como para adultos e incluso para muñecas. La alta sociedad europea y norteamericana se entregó a una nueva forma de entretenimiento: los *cuadros vivos*. En estas representaciones, los participantes posaban dentro de un marco sin lienzo, recreando obras célebres. Si el cuadro elegido era de Velázquez, el éxito estaba asegurado.

Este fenómeno quedó reflejado en algunas obras de la época, como el retrato abocetado que Sorolla realizó en 1901 de María de Figueroa vestida de menina. Para las niñas, el disfraz más solicitado

era el de Infanta Margarita o menina; para los niños, el de Príncipe Baltasar Carlos. Algunos estudios fotográficos aprovecharon esta tendencia, diseñando fondos con escenografías *velazqueñas*, un ingenioso recurso para atraer clientela.

Esta moda no se limitó a los círculos aristocráticos. En muchas ciudades, las fotografías de niños vestidos de infanta o príncipe se convirtieron en recuerdos entrañables de la infancia. Prueba de ello es una imagen que durante años colgó en el dormitorio de mis abuelos: una fotografía en blanco y negro que siempre supuse retrataba a alguna tía mía disfrazada de menina. Fue solo de adulto cuando descubrí la verdad: el retratado era mi propio padre, que, en 1931, con apenas tres años, participó en el Concurso Infantil de Disfraces del Casino de Salamanca. Interpretaba a la Infanta Margarita y ganó, con un comprensible berrinche, el primer premio en la categoría femenina (ver pág. 18 del cuadernillo). El vestido, diseñado y cosido con esmero por mi abuela, aún lo conserva mi familia como testimonio de aquella peculiar moda.

Sería fascinante que el Museo del Prado organizara una exposición con recreaciones de los vestidos que aparecen en *Las Meninas*. La industria textil actual permitiría la confección de réplicas fieles, permitiéndonos admirar la riqueza de los tejidos, los cortes y los acabados. Más allá del esplendor material, esta muestra nos ayudaría a comprender mejor la maestría de Velázquez en la representación del vestido: su capacidad para sugerir texturas con una economía de pinceladas, la forma en que simplificaba los detalles sin perder veracidad, su dominio absoluto de la luz sobre la tela.

Porque *Las Meninas* no fue solo obra de Velázquez. Detrás de su lienzo trabajaban artesanos cuya destreza definía el esplendor de la corte: sastres, calceteros, zapateros, lavanderas, bordadores, verdugadores... y, sobre todos ellos, el gran sastre Mateo Aguado, con quien Velázquez debió tratar en más de una ocasión. Aguado, que sobrevivió al pintor más de una década, probablemente contempló el cuadro terminado con una mirada diferente a la nuestra. Quizás, absorto en su oficio, imaginó mejoras en los diseños, perfeccionamientos en los cortes, nuevas maneras de trabajar las telas.

Lope de Vega ya lo dijo con ironía:

*Toda es vana arquitectura;
porque dijo un sabio un día,
que a los sastres se debía
la mitad de la hermosura.*

Hubert de Givenchy hizo de Audrey Hepburn un icono de la moda con los vestidos que diseñó para *Desayuno con diamantes*. La Infanta Margarita, convertida en emblema de la elegancia del Siglo de Oro, debe su estatus no solo al pincel de Velázquez, sino también a un modisto que, a diferencia del pintor, cayó casi por completo en el olvido.

XIV.

El Prado y «sus Meninas»

Madrid, noviembre de 1944.

En el Paseo del Prado, un repentino tintineo de cencerros sacude la calma. Josito, con su curiosidad intacta, deja el cuaderno sobre la mesa y corre hacia la calle. Apenas cruza la puerta, ve al fotógrafo de siempre, ese hombre de andar pausado y cámara de fuelle, abriéndose paso entre un rebaño de ovejas que avanza majestuoso por la vieja cañada real. Para él, no es una estampa cualquiera: ese camino de siglos pasa justo frente a su casa, dentro del mismísimo Museo del Prado.

Allí, entre pasillos interminables y salas que huelen a cera y barniz, transcurre su infancia. Su hogar es frío en esta época, a pesar del carbón al que su abuelo, como portero mayor, tiene derecho. Pero el calor siempre está en la cocina, donde se acurruca para hacer los deberes. Cada mañana, su rutina es la misma: cruzar el museo antes de ir al colegio, saludando al conserje de imponente bigote y escuchando el crujido solemne del entarimado bajo sus pasos. Las salas vacías, aún dormidas, lo envuelven en su inmensidad hasta que la voz de su madre rompe la magia: es hora de marcharse.

José Torreblanca es feliz. Pero si algo le fascina aún más que vivir entre Murillos y Velázquez, es el uniforme de su abuelo. Esa levita azul, de botonaduras brillantes y bocamangas doradas, le hace pensar en un personaje que vio en una cartelera de la Gran Vía. Era el acompañante de Amparito Rivelles, en aquella película

que tiene a todo Madrid rendido... ¿Eugenia de Montijo? Sí, no puede ser otra.

UN VIAJE A TRAVÉS DEL TIEMPO

El tiempo ha pasado, pero el Prado sigue latiendo en la memoria de quienes lo descubrieron en su infancia. A raíz de mis estudios sobre *Las Meninas*, he hablado con madrileños que, con más de seis décadas a sus espaldas, evocan con precisión su primera visita al museo. Para ellos, aquella experiencia lleva el sello de un espacio icónico: la *Sala de las Meninas*, un lugar que marcó a generaciones.

Yo, sin embargo, no tuve la fortuna de conocerla. En mi infancia, cuando visitaba Madrid para ver a mis primos, los días se deslizaban entre risas, migas de pan lanzadas a los monos del zoo y chapoteos en las barcas del Retiro. No fue hasta la adolescencia —en esa etapa en la que todo nos resulta tedioso y deslumbrante a la vez— cuando crucé por primera vez las puertas del Prado. Aquel día, nos encomendaron dos misiones: la primera, un reto casi imposible, no perdernos del grupo. La segunda, más sencilla, encontrar *Las Lanzas*. Mis primos, hijos de un coronel de Infantería, tenían claro que no debíamos regresar sin haber visto aquel lienzo. En casa, además, conservábamos un precioso dibujo a carboncillo de un hombre de bigote, perilla y sombrero, que nuestro abuelo había copiado delante de este lienzo; se trataba del entonces considerado autorretrato de Velázquez.

Corría 1979, y la *Sala de las Meninas* acababa de ser desmontada. No sabíamos entonces que el Prado era un organismo en constante

transformación, un espacio vivo donde la ubicación de cada pintura respondía a cambios, necesidades y reformas.

Desde finales del siglo XIX, el museo ha pasado por seis grandes momentos arquitectónicos, y ahora, con la inminente recuperación del Salón de Reinos, se prepara para el séptimo.

SIGLO XIX: VIAJEROS, VELÁZQUEZ Y EL TESORO DEL PRADO

En noviembre de 1819, el Museo del Prado abrió sus puertas y reveló al mundo un tesoro oculto: las colecciones reales que durante siglos habían permanecido lejos de la mirada del público y de Europa. Fue el siglo del redescubrimiento de la pintura española, con Velázquez como su máximo exponente. Su obra, esparcida por distintos rincones del continente, comenzó a captar la atención de los círculos artísticos, en sintonía con la evolución de los movimientos realistas y naturalistas que dominaban la escena cultural de la época.

A lo largo del siglo XIX, un selecto grupo de viajeros europeos y norteamericanos emprendió el camino hacia España con el propósito de visitar este emblemático museo y admirar de primera mano la maestría de la pintura española, representada por artistas como Murillo, Zurbarán, Ribera, El Greco y Goya, con Velázquez a la cabeza, considerado entonces el pintor antiguo más moderno de su tiempo. Su arte ejerció una poderosa influencia en numerosos creadores, entre ellos Manet, Sorolla, Rosales, Sargent, Picasso y Klimt, quienes hallaron en su obra una fuente inagotable de inspiración.

En sus inicios, el Museo del Prado abrió únicamente el cuerpo norte de la planta principal, donde se exhibía exclusivamente pintura española. El edificio, mucho más reducido que el actual, aún no había experimentado ninguna gran ampliación y presentaba diferencias significativas tanto en la disposición de sus obras como en sus normas de acceso.

En 1843, por ejemplo, las salas de pintura solo estaban abiertas al público los domingos, mientras que la galería de escultura podía visitarse los lunes. Los viajeros extranjeros, debido a las dificultades del transporte en aquella época, tenían permitido el acceso cualquier día de la semana, siempre que presentaran su pasaporte. Entre estos visitantes se encontraba el poeta Théophile Gautier, quien, en 1846, habría pronunciado su célebre pregunta frente a *Las Meninas*: «Où est le tableau?»¹.

El horario variaba según la estación: en invierno, de diez de la mañana a tres de la tarde, y en verano, de nueve a dos. En los días de lluvia, el museo permanecía cerrado. En aquel entonces, *Las Meninas* se encontraba acompañada por otras obras de la escuela española. Con el tiempo, la disposición de la colección fue evolucionando. La escuela italiana, considerada la gran referencia de la pintura europea, comenzó a ocupar espacios privilegiados, como la galería central. En 1850, tras la finalización de las obras de la sala Basílica —actual emplazamiento de *Las Meninas*—, se decidió que este espacio albergara una selección de ochenta obras maestras de diversas escuelas y épocas. En la cabecera se situó *El Pasma de Sicilia*, de Rafael, la obra más valorada del museo en aquel momento. Sin embargo, con los años, la pintura italiana fue cediendo terreno en favor de la española, y en 1864 la galería

central quedó dividida equitativamente entre ambas escuelas pictóricas.

Entre el reducido grupo de visitantes que acudía al Prado en aquella época, se encontraban «los profesores, los amantes de las artes y los jóvenes estudiosos que á ellas se dedican», quienes podían acceder en sus días de trabajo «con una papeleta del Director». El museo era un auténtico santuario para pintores y aprendices, que vieron en sus salas la oportunidad de estudiar y copiar a los grandes maestros.

En este contexto, se acercaba la celebración del nacimiento de Velázquez, y en esas fechas previas se había avanzado significativamente en el estudio crítico y detallado de su obra. El trabajo se había centrado en diferenciar «la obra original» de la realizada en «el Taller», con el propósito de redistribuirla dentro de la galería más relevante del museo: la llamada «Sala de la Reina Isabel», hoy conocida como Sala 12 o Basilical. El Archivo Fotográfico del Prado aún conserva una fascinante imagen de la época, tomada mediante «fotografía a la albúmina», un procedimiento que requería el contacto directo del negativo de cristal con el papel. En ella, antes de la reordenación, se observa una sala repleta de cuadros colocados de manera tan abigarrada que tenía más apariencia de almoneda que de museo; de hecho, llegó a haber tantos cuadros en sus paredes, que el museo ofrecía un catalejo para poder contemplar los que estuviesen colgados más altos.

III CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE VELÁZQUEZ

La consolidación de la fama de Las Meninas en el siglo XIX fue un proceso gradual que alcanzó su punto culminante con la celebración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez, en junio de 1899. Tres meses antes del evento, se creó una Comisión encargada de su organización, integrada por destacadas figuras de la cultura española, entre ellas el director del Museo del Prado, Luis Álvarez, los directores del Museo Moderno y del Museo de Reproducciones, y los pintores Luis Menéndez Pidal y Aureliano de Beruete, cuyas investigaciones sobre Velázquez, publicadas en París en 1898, lo vincularían de manera permanente a la memoria del artista sevillano. El equipo técnico de conservación y restauración del museo completaba la Comisión.

Como parte de la celebración, se tomó la decisión inédita de desalojar las 80 obras maestras que ocupaban la sala basilical para crear el primer espacio monográfico dedicado a Velázquez, donde se dispusieron 41 de sus mejores pinturas. Hasta ese momento, la disposición habitual en el museo seguía criterios decorativos y de aprovechamiento del espacio, con cuadros colgados en dos o incluso tres niveles. Sin embargo, Aureliano de Beruete, principal impulsor de este cambio de paradigma y máxima autoridad en Velázquez en la época decidió organizar la sala siguiendo un criterio cronológico, convencido de la función pedagógica que debía cumplir el Prado. Esta visión se reforzó con la exhibición de 30 fotografías de pinturas del artista conservadas en otras colecciones y museos.

Beruete también publicó un catálogo crítico en el que reducía drásticamente el número de obras autógrafas de Velázquez. Frente a

las 237 atribuidas por el hispanista escocés Stirling-Maxwell, él solo reconocía poco más de 90.

Paralelamente, se emprendió la limpieza de varias de sus pinturas más importantes, que, según los informes, «hallábanse en estado deplorable [...] mediante un procedimiento de evaporación del alcohol»². La sala se acondicionó con un nuevo sistema de ventilación, iluminación cenital y un suelo de madera encerado. Además, las paredes fueron repintadas en gris, «habiéndose desterrado el rojo pompeyano, con lo que ganan muchísimo los cuadros expuestos».

Este proceso, que otorgó a Velázquez un lugar de privilegio dentro del Prado, condujo inevitablemente a destacar una de sus obras sobre las demás: *Las Meninas*. Su exhibición con un montaje diferenciado la consolidó como la gran «obra maestra» del «pintor maestro» del Museo.

LA «SALA DE LAS MENINAS»

A finales del siglo XIX, el Museo del Prado experimentó un cambio sin precedentes. Dentro de la recién reorganizada Sala Basílica, dedicada exclusivamente a Velázquez, una puerta en el muro norte revelaba el acceso a un espacio inédito: la «Sala de *Las Meninas*». No se trataba de un simple cambio de ubicación, sino de una declaración de principios. La Comisión del Centenario, liderada por Luis Álvarez, había decidido conceder a la obra un lugar propio, diseñado para su contemplación en solitario.

Para ello, fue necesario construir un habitáculo anexo, una estructura suspendida sobre cuatro columnas que sobresalía de la

fachada del museo³. Desde el exterior, este apéndice arquitectónico resultaba extraño, una caja rectangular erigida en cuestión de semanas. En su interior, una estancia de 9 x 5 metros acogía la pintura, inspirada en modelos expositivos de otros grandes museos europeos, como el de Dresde con *La Madona de San Sixto*, de Rafael. Con este gesto, el Prado elevaba a *Las Meninas* a la categoría de obra maestra no solo de Velázquez, sino de toda su colección.

El dramaturgo Ricardo Blasco, tras visitar la sala, describió la experiencia en *La Correspondencia de España*: «Una puerta da acceso a una pequeña sala, agenciada de la manera más propia para el recogimiento y la contemplación de aquella obra sin par».

Las paredes, pintadas de gris, armonizaban con la luz natural que entraba por una ventana lateral, imitando la iluminación que Velázquez había capturado en el lienzo, «en aquella salita como una capilla, un oratorio apropiado para encerrarse a rendir culto al arte», concluía Blasco, fascinado por la atmósfera del recinto.

Pero lo que hacía aún más singular este montaje era la presencia de un espejo, cuyo propósito era intensificar la sensación de profundidad en la obra. Javier Portús, Conservador y experto en Velázquez, ha documentado referencias a este elemento en textos de la época. Rubén Darío lo mencionó en 1899, mientras que el pintor británico Charles Ricketts, en 1902, aludió a un «viejo espejo» que contribuía a la puesta en escena y atraía a numerosos visitantes. José Nogales, en un breve pero revelador artículo, describió cómo el espejo, junto a un sillón antiguo, permitía que el espectador no solo contemplara el cuadro, sino también su reflejo. «Los términos se agrandan; se ve el aire que circula; las personas viven con súbita y

poderosa vida», escribió. Para él, la pintura dejaba de ser solo una imagen y se convertía en *«la misma realidad»*.

El 6 de junio de 1899, la reina presidió la inauguración de la Sala de Las Meninas en una ceremonia digna de una gran ocasión. La prensa relató la magnificencia del evento: «alabarderos, alfombras, tapices y la solemnidad propia de una celebración palatina.» En su discurso, Aureliano de Beruete justificó la decisión de otorgar a *Las Meninas* un espacio propio: *«una excepción debida a las calidades especialísimas que le distinguen entre las mejores obras del artista»*. La Comisión defendía que el aislamiento de la pintura y su iluminación cuidadosamente planeada potenciaban su impacto visual, permitiendo que el espectador experimentara, como nunca, la magia de su atmósfera y profundidad. De esta manera, el Prado no solo rendía homenaje a Velázquez en el III Centenario de su nacimiento, sino que consagraba definitivamente a *Las Meninas* como la joya indiscutible de su colección.

La reducción en la autoría de las obras atribuidas a Velázquez no estuvo exenta de críticas. El pintor Martínez Cubells expresó su desacuerdo a través de la prensa, donde publicó una columna *«para satisfacción de su conciencia y en homenaje a los fueros del arte, de la verdad y de la patria»*. En ella, cuestionaba la drástica disminución de pinturas reconocidas como autógrafas de Velázquez y señalaba la falta de pruebas concluyentes:

¿Es que se ha encontrado algún documento histórico perfectamente auténtico que diga por modo terminante que esas obras que figuraban antes como Velázquez las pintó algún otro genio hasta hoy desconocido?

Aprovechando el creciente malestar, el diario El País lanzó críticas más amplias. En particular, acusó al ministro de Fomento de haber desviado fondos destinados a la adquisición de obras premiadas en la Exposición Anual de Bellas Artes para *«buffetear á satisfacción de los 150 invitados de una fiesta palatina»*. En un tono irónico, el periódico apuntaba que algunos de los pintores más reconocidos de la época, como Sorolla, no fueron invitados a la ceremonia, mientras que diplomáticos y altos cargos sí asistieron: *«Era más necesaria, por ejemplo, la presencia del Nuncio o del ministro de China, que la de Sorolla»*.

Días después, ya con la presencia de ambos monarcas, se inauguró la estatua de Velázquez, obra del escultor Aniceto Marinas, que desde entonces preside la entrada principal del Museo del Prado.

En 1901, dos años después de la conmemoración, José Villegas asumió la dirección del museo, impulsando un primer proyecto de ampliación y reestructurando la distribución de las colecciones. La Sala de Velázquez sufrió modificaciones significativas: la organización cronológica de sus obras fue alterada, algunas pinturas se trasladaron a otras salas donde quedaron mezcladas con piezas de distintas escuelas, y se retiraron las fotografías que documentaban el conjunto de su producción.

Uno de los cambios más llamativos fue el tratamiento del color en las salas. Tanto la Sala Basílica como la de Las Meninas, que hasta entonces habían mantenido un fondo gris neutro, pasaron a estar cubiertas por una tela roja.

Me gustaría hacer aquí un pequeño paréntesis, ya que la importancia del color del fondo en este caso concreto despertó en mí

un especial interés, al tratarse de uno de los temas con los que «peleo» a diario como director de arte. En diseño gráfico, dominar la relación entre fondo y forma, así como la jerarquía de los colores, es una condición esencial.

¿Cómo pudo influir este cambio en la percepción de los visitantes?

Quise comprobarlo y realicé una serie de pruebas en mi ordenador. Los resultados fueron significativos: el fondo rojo genera un fuerte contraste y potencia las luces de los cuadros, lo que puede resultar atractivo a primera vista. Sin embargo, también distorsiona la percepción original de los colores, creando un efecto similar al de los filtros de contraste que los jóvenes utilizan en sus *smartphones* para mejorar sus fotografías.

Hoy en día, el Museo del Prado ha optado por un fondo *verde salvia* para sus salas, una decisión que no solo respeta la percepción original de las obras, sino que también proporciona un descanso visual al visitante.

La Sala de Las Meninas, aquel habitáculo suspendido sobre columnas pronto demostró que no ofrecía las condiciones expositivas necesarias para exhibir el cuadro. La precariedad en su construcción motivó la aparición de «pasmados» y variaciones de tensión en el lienzo, ocasionados por los cambios de temperatura propios de un espacio mal aislado con orientación norte. La dirección decidió entonces cerrar la sala y trasladar el cuadro a un espacio provisional.

Uno de sus últimos «ilustres visitantes» pudo ser el escritor Jorge Luis Borges, quien siendo muy niño visitó el Prado con su familia. En uno de sus textos mágicos, *Cuando La ficción vive en la ficción*,

recordaba que «*las autoridades del Prado habían instalado enfrente un espejo, para continuar esas magias*».

Mientras la popularidad de Velázquez seguía intacta, un nuevo punto de vista emergió en el mundo de la crítica de arte. Julius Meier-Graefe, uno de los más influyentes teóricos alemanes del momento, viajó a Madrid para estudiar al maestro en el Prado, convencido de que allí residía la esencia de su genio. Sin embargo, lo que encontró no fue lo que esperaba. En un giro sorprendente, su decepción quedó plasmada en un libro que marcó un cambio en la percepción del arte español. Meier-Graefe inició una tendencia que exaltaba a El Greco en detrimento de Velázquez, anticipando muchas de las ideas que influirían en el expresionismo. Sus palabras fueron demoledoras:

Desde el primer momento en la sala de Velázquez sentí que algo doloroso y ridículo había sucedido [...]. Todo lo que, razonablemente, se comprende bajo el nombre de Velázquez es una porción del Greco [...]. La visión de Velázquez produce un efecto superficial, porque su colorido lo es [...]. Halla su habilidad siempre sin interés. *Y, con severidad implacable, llegó a calificarlo de charlatanismo académico.*

Las críticas de Meier-Graefe no afectaron al estatus de *Las Meninas*, que en 1910 fue reubicada en la Sala 12, el mismo espacio que ocupa hoy, aunque en una posición distinta. En aquel momento, el cuadro que presidía la sala era *Las Lanzas*, mientras que *Las Meninas* se situaba a la derecha de la puerta que antiguamente conducía a su antiguo habitáculo. En el lado opuesto de la puerta, cegada para entonces, se encontraba *Las Hilanderas*, lo que permitía un diálogo visual entre las dos últimas grandes obras de Velázquez.

Las fotografías de la Sala Basílica de las décadas de 1910 y 1920 atestiguan esta disposición.

UNA NUEVA SALA PARA CONSAGRAR LA OBRA

En 1915 se llevó a cabo el derribo de la «Sala de *Las Meninas*», aquella construcción provisional que, pese a sus deficiencias, había marcado un hito en la manera de exhibir la obra maestra de Velázquez. Dos años antes, el arquitecto Fernando Arbós había presentado su proyecto definitivo para la ampliación del Museo del Prado. Durante la década y media siguiente, las obras remodelaron profundamente el edificio, incluyendo la construcción de una hilera de salas que dividieron la Sala Basílica en dos, justo en la zona donde había estado ubicada la sala dedicada a *Las Meninas*. Con estas intervenciones se buscaba modernizar el museo y reorganizar sus colecciones de manera más espaciosa y coherente.

En 1918, dentro de estos planes de reorganización, el Patronato del Museo del Prado decidió reservar cinco salas para la obra de Velázquez, incluyendo la Sala Basílica y otra especialmente dedicada a *Las Meninas*. Esta última se proyectó en el estilo historicista español, acorde con la estética predominante en la época. Sin embargo, el lento desarrollo de las obras impidió la materialización de muchos de estos planes.

En 1928, a pesar de la opinión contraria de la dirección del museo, *Las Meninas* seguía en la Sala Basílica. No obstante, ese mismo año se trasladaría al otro lado del espacio, a la actual Sala 15. En esta nueva ubicación, el cuadro se colgó en la misma pared que hoy ocupan los retratos de los bufones Don Juan de Austria y Barbarroja.

Desde allí, recibía luz natural desde una ventana abalconada⁴ situada a su derecha, y al igual que en su emplazamiento original, tenía enfrente un espejo.

Sobre la primera fotografía tomada en esta ubicación, el Conservador Javier Portús ofrece una valiosa descripción:

El cuadro aparece por primera vez con el marco que tiene actualmente, iluminado desde la derecha, elevado sobre un plinto de madera y colgado ante una rica tela que muy probablemente tapizaba toda la sala, y a su vez colgaba de la pared, produciendo un juego de fruncidos que debía de proporcionar una sensación acusada de riqueza y abigarramiento. El modo en que estaba colgada la pintura es similar a como lo están actualmente los cuadros en el Museo Fortuny de Venecia, y su estampado recuerda al de varios tejidos de este pintor y decorador. Probablemente era una tela con oro o plata, materiales habituales en los tejidos de Fortuny.

Durante el paréntesis de la Guerra Civil, Agustín de Foxá retrata en su excelente novela *Madrid, de corte a checa* (publicada en San Sebastián en 1937) una escena que se desarrolla en esta misma sala. La protagonista, Pilar, «le aguardaba frente a *Las Meninas*, observando aquella atmósfera pintada [...] Mientras tanto, la exangüe infanta Margarita, con sus ojos azules, austríacos, y el pañuelo de espuma desmayado sobre el dorado guardainfante, se mantenía como testigo silente». También en esta sala contemplaron la obra, figuras como Ernest Hemingway o Rafael Alberti, quienes plasmaron sus impresiones en textos y poesías.

LAS MENINAS TRAS LA GUERRA CIVIL

El 8 de febrero de 1940, el diario ABC abría sus primeras páginas con una interesante fotografía tomada en la sala de Las Meninas. El jefe del Estado, el general Franco, había visitado el día anterior el Museo del Prado acompañado por su director, Fernando Álvarez de Sotomayor (quien se decía que era el único que tuteaba con naturalidad a su paisano gallego), y por su subdirector, Javier Sánchez Cantón. Al analizar la fotografía que ilustraba el momento, se observa en el segundo plano un espejo esquinado de unos 70x60 cm, hundido en un enorme marco negro de rizo holandés. Todo indica, por la coherencia estética entre ambos marcos (el de Las Meninas y el del espejo), que estos fueron diseñados en 1928 para compartir ubicación, y que el espejo fue cortado ad hoc con medidas proporcionales al lienzo para su correcta observación.

La sala disponía de un banco de madera estilo Imperio para contemplar la obra, que, para Franco, debió parecer del todo insuficiente. Tras su visita, comentó al director: *«Cuando se amplíe el museo, habrá que poner butacas ante este cuadro para contemplarlo a gusto»*. Lo más relevante de la visita fue la conversación sobre la combustibilidad de los materiales que componían el museo. A raíz de ello, el Patronato decidió sustituir el potencialmente peligroso entarimado de madera por un pavimento incombustible.

En esa misma sala de Las Meninas también se vivieron situaciones dignas de destacar. En 1954, el escritor y político Jorge Semprún utilizó esta sala como el lugar más seguro para pasar el tiempo durante sus visitas clandestinas a Madrid, cuando era miembro del

Partido Comunista en España y vivía en el exilio. Bajo el alias de Federico Sánchez, Semprún relató que la sala le ofrecía, no solo un enorme placer estético, sino también la posibilidad de comprobar a través del espejo si lo seguía la policía secreta.

Apenas unos años después, un joven y espigado estudiante norteamericano cruzó el umbral de esta pequeña sala. Allí, en un espacio donde apenas cabían cinco personas, Jonathan Brown se encontró cara a cara con *Las Meninas*. Contempló el lienzo en silencio, atrapado por el enigma del espejo, ese umbral invisible que diluía los límites entre la pintura y el mundo real. Algo en aquella escena le impresionó profundamente, como si la obra lo reclamara para sí. Desde ese instante, su vida quedó ligada a Velázquez. Durante más de seis décadas, Brown desentrañó sus misterios, convirtiéndose en el hispanista de mayor prestigio internacional sobre la figura del pintor sevillano. Todo comenzó en esa sala diminuta, bajo la mirada de la infanta y su séquito.

LA ÚLTIMA «SALA DE LAS MENINAS»

Un hito importante en aquellos años fue la consecución, en 1956, de las obras de ampliación del edificio. El proyecto consistió en duplicar las salas paralelas a la galería central con el fin de ganar el espacio expositivo para las colecciones. Como consecuencia, el balcón de la Sala de *Las Meninas* tuvo que transformarse en puerta de entrada a una nueva sala contigua, la actual 15A. En el interior de la sala, la dirección del museo decidió colocar una placa que proclamaba la universalidad de la obra. El texto, grabado en piedra, decía:

EL CUADRO LA FAMILIA DE FELIPE IV LLAMADO LAS MENINAS LO PINTÓ VELÁZQUEZ EN MDCLXVII⁵ RETRATÁNDOSE AL PINTAR A LOS REYES A LA INFANTA MARGARITA A SUS DAMAS Y SERVIDORES OBRA CULMINANTE DE LA PINTURA UNIVERSAL.

La sala lucía un pavimento nuevo, mantenía la entrada de luz a través de un gran ventanal y conservaba el espejo esquinado frente a la obra. Las paredes fueron pintadas en un tono amarillo crema.

Sin embargo, la vocación reflexiva e íntima de la sala era proporcional a sus dimensiones, y con el paso del tiempo se señalaron algunos problemas físicos que se irían acentuando. Hubo quejas sobre un espacio «demasiado estrecho», lo que impedía una contemplación satisfactoria de la pintura y el juego espacial propuesto por el lienzo. Además, la iluminación no estaba del todo lograda. El balcón derecho, junto con el fluorescente que reforzaba la luz, hacía que el cuadro solo se pudiera contemplar satisfactoriamente desde esa parte, mientras que quienes intentaban hacerlo desde la izquierda se encontraban con reflejos y brillos.

A estos inconvenientes se sumaba el incesante aumento del número de visitantes del Museo. Las críticas sobre la sala de Las Meninas provenían principalmente de la inseparable y «cansina» relación lienzo-espejo y su búsqueda artificial de nuevas lecturas. Entre los críticos más destacados estaban Azorín, Vicente Aleixandre, Julián Gállego o Gaya Nuño. En cuanto a sus defensores, se encontraban Bernardino de Pantorba, Buero Vallejo y Mestre Fiol. En general, las expresiones de interés por la sala y las condiciones que se creaban en ella fueron predominantemente positivas y constituyeron un recuerdo imborrable para miles de visitantes.

A partir de 1977, el Museo del Prado emprendió una ambiciosa campaña de reforma y reacondicionamiento de sus salas, un proceso que mantuvo cerrados numerosos espacios durante años. En agosto de 1978, justo cincuenta años después de que *Las Meninas* encontrara su refugio en solitario en la Sala 15, la dirección decidió reubicar el cuadro en la cabecera de la Sala Basilical, desplazando a *Las Lanzas* y otorgándole el lugar de honor que aún conserva.

Aquellas obras removieron no solo los muros del Museo, sino también sus entrañas. Así lo recuerda Manuela Mena, quien en sus primeros años como subdirectora del Prado se vio envuelta en una desagradable anécdota:

Un día llamaron a la puerta de mi despacho. Entró un operario de la Brigada con una gran jaula repleta de ratas recién capturadas, chillando y mordiéndose entre sí. Me preguntó: 'Doña Manuela, ¿qué hago con esto?', y acto seguido me explicó el método que solían emplear para deshacerse de ellas⁶.

El episodio dejó claro que, además de renovar salas y mejorar la conservación de las obras, el museo necesitaba un plan de desratización más eficiente.

En 1984, como se mencionó en el capítulo anterior, *Las Meninas* fue sometida a un delicado proceso de restauración, y ese mismo verano se exhibió temporalmente en la Rotonda de Ariadna, en la planta baja. Sin embargo, su viaje no había terminado. Poco después, la pintura regresó a la sala 15A, aunque esta vez con cambios significativos: la estancia había sido completamente cegada, eliminando cualquier posibilidad de iluminación natural. El Boletín del Museo del Prado de 1985 dejó constancia de este cambio:

«Las Meninas han vuelto a su sala tradicional, la número 15A. El lienzo ha sido instalado en el testero de la misma, permitiendo su contemplación desde una gran distancia. Unos espejos enmarcados en oro y sostenidos por águilas, originales del siglo ^{xvii}, acompañan la obra. Las salas han sido tapizadas con brocado de seda y lino dorado, con un diseño característico de la época. Fotografías documentales del Museo confirman que este mismo tipo de decoración ya estuvo presente en la remodelación de las salas de Velázquez en 1899».

Si bien el nuevo montaje sacrificaba la intimidad del espacio original, ganaba en perspectiva: desde el fondo de la sala 15, el espectador podía contemplar el cuadro con una profundidad casi escenográfica, similar a la que hoy se percibe al observar *Las Hilanderas* desde el extremo opuesto de la estancia.

La popularidad del museo hizo incrementar exponencialmente su número de visitantes y eso supuso un gran problema para los que querían contemplar su obra fetiche, ya que en no pocas ocasiones, la entrada de la sala se convertía en un auténtico «cuello de botella», perdiendo definitivamente su halo de misterio y su vocación de espacio reflexivo. Todo ello provocó la desaparición de «La Sala», concebida para albergar la reliquia venerada del museo.

Finalmente, el 22 de julio de 1999, *Las Meninas* se trasladó de manera definitiva a la Sala 12, tras permanecer dos años cerrada por rehabilitación. La pinacoteca madrileña culminó así su propia Capilla Sixtina de Velázquez, un espacio concebido para rendir tributo a su joya más preciada.

Pero, más allá de las mudanzas y las reformas, lo esencial seguía intacto: la obra continuaba generando el mismo sobrecogimiento en

quien la contemplaba. Hace más de un siglo, un visitante describía así su experiencia ante *Las Meninas*:

Se entra con el sombrero en la mano, todo el mundo habla en voz baja y se anda casi de puntillas, para no turbar el solemne ambiente de devota admiración por el gran artista. En más de una ocasión he visto llegar la emoción del visitante hasta las lágrimas.

Quizá esta crónica periodística del siglo pasado parezca exagerada. Tal vez se trate del conocido Síndrome de Stendhal —popularizado hace algunos años por un anuncio de coches—, catalogado como una afección psicósomática que provoca «ritmo cardíaco acelerado, palpitaciones, felicidad y una emoción indescriptible ante obras de arte consideradas extremadamente bellas». Estén atentos a los síntomas. Por si acaso.

COPISTAS EN EL PRADO

Desde su inauguración en 1819, las salas aún despobladas del Museo del Prado comenzaron a llenarse de caballetes. La figura del copista, con su bata manchada y su paciente devoción por la réplica, se convirtió en parte del paisaje cotidiano. Para poder trabajar, era imprescindible contar con la autorización del director, así como respetar la norma que prohibía mover los cuadros de su sitio. Pero copiar una obra no siempre era un mero ejercicio de observación: en 1855, por ejemplo, al pintor francés Alfred Destaille se le concedió un permiso excepcional para colocar una cuadrícula sobre *Las Meninas* y así lograr una reproducción exacta. Con el tiempo, la pintura se convirtió en una de las más codiciadas entre los copistas,

hasta el punto de generar tensiones. Prueba de ello es un curioso incidente registrado en el museo, cuando un conserje denunció el escándalo protagonizado por un copista que, al negársele el permiso para copiar *Las Meninas*, reaccionó «usando palabras groseras delante del público».

Con el auge del turismo en España, la década de 1960 marcó un punto de inflexión: en 1962, el Prado recibió más de 650.000 visitantes, cifra que hoy se ha multiplicado por más de cinco. Paralelamente, la profesión de copista vivió su propia edad de oro, con pintores profesionales que encontraban en el museo no solo inspiración, sino un modo de ganarse la vida⁷. Obras como *Las Hilanderas*, *Los Borrachos* y, por supuesto, *Las Meninas* encabezaban la lista de las más codiciadas. El interés era tal que llegó a establecerse una lista de espera de hasta dos años para copiar algunas obras. Para evitar la saturación, la dirección del museo limitó el número de copistas por sala, y en la Sala de *Las Meninas* se permitía únicamente uno, y solo en horario de tarde. Copiar una obra del Prado exigía tiempo y precisión⁸. Los artistas solían dedicar entre un mes y cuarenta días en terminar su trabajo, con el museo proporcionándoles caballete y estera. Sin embargo, había una norma inquebrantable: el lienzo elegido no podía replicar exactamente las proporciones del original. La paciencia, como el talento, era un requisito indispensable.

Pero los tiempos cambian. La marea de visitantes y la pérdida de interés en la copia han reducido drásticamente la presencia de estos artistas. Mientras que a principios del siglo xx se realizaban más de mil copias al año y en los años sesenta la cifra alcanzó las ochocientas, hoy apenas llegan a ochenta. Encontrar más de diez

copistas trabajando a la vez en el Prado es ya una rareza. *Las Meninas*, por su parte, quedaron fuera del alcance de los pinceles desde hace ya bastantes décadas. Su imagen, antes replicada una y mil veces en lienzos ajenos, ha pasado a ser patrimonio exclusivo de quienes la contemplan.

LAS MENINAS Y SUS MARCOS

A lo largo de la historia del arte, el marco ha sido mucho más que un simple ornamento: ha funcionado como frontera y nexo entre la obra y el espectador. En 1843, el viajero inglés Richard Ford publicó el primer estudio sobre Velázquez en inglés y destacó el realismo del pintor al afirmar que sus figuras «*parecen que están a punto de salirse de los marcos*». Pero ¿de qué manera influye este elemento en nuestra percepción de la pintura?

En el caso de *Las Meninas*, su marco ha cambiado al menos en cuatro ocasiones. El inventario de 1666 lo describe como una talla dorada, posiblemente diseñada por el propio Velázquez, que debió sufrir daños en el incendio del Alcázar de 1734. Cuando la obra ingresó en el Museo del Prado en 1819, ya lo hizo con el llamado «modelo Mengs» o «modelo Calleja», en honor a Andrés de la Calleja, pintor de cámara responsable de su diseño, un marco neoclásico dorado y estrecho característico de finales del siglo XVIII.

En la década de 1880, el lienzo fue reenmarcado con un modelo neobarroco, obra de la Casa Marquina, uno de los talleres más activos en la enmarcación de piezas para el museo. La iniciativa, impulsada por Federico de Madrazo, afectó no solo a *Las Meninas*, sino también a pinturas de Velázquez, Tiziano, Rubens y Van Dyck.

El marco actual, fabricado en 1928 por la Casa Hijos de Cano, costó 2.900 pesetas, una cifra considerable para la época. Su diseño sigue la tradición de los marcos de ébano negro, conocidos como «de rizo holandés» o «*flammeleiste*», habituales en las estancias cortesanas del siglo ^{xvii}. De hecho, en *Las Meninas* se adivinan marcos similares en las pinturas de Martínez del Mazo representadas dentro del propio cuadro, lo que justificó la elección de este modelo. Elaborado en madera de pino, tallado y ebonizado⁹, su imponente moldura de 14 cm de profundidad y 23 cm de ancho guarda proporciones armónicas con la monumentalidad del lienzo. Su estreno en la «nueva Sala de *Las Meninas*» en 1928 lo situó en un entorno digno de su majestuosidad, acompañado de cortinajes inspirados en un modelo toledano de 1600, diseñados y, posiblemente, financiados por Mariano Fortuny y Madrazo.

Décadas después, el cuadro seguía dejando huella en quienes lo custodiaban. María Merino, la primera ordenanza en jubilarse a los setenta años, recibió una pregunta del director Miguel Zugaza: *¿qué desea como regalo de despedida?* Su respuesta fue clara: una foto con *Las Meninas*. Llamaron al fotógrafo oficial y ella, con la emoción de quien ha vivido una vida entre esas paredes, se vistió con su antiguo uniforme, aquel que ya no se usaba en el Museo, para posar junto a la obra que había sido parte de su rutina y, quizás, de su propio destino.

XV.

La Restauración de *Las Meninas*

Madrid, agosto de 1984

Dos ancianos avanzan lentamente por los pasillos del Museo del Prado, cogidos del brazo, como si juntos trazaran una partitura invisible. Al llegar a la rotonda de Ariadna, María, la ordenanza, los reconoce al instante. El Maestro y su inseparable esposa. No es la primera vez que los ve recorrer estas salas con la delicadeza de quien escucha más allá de lo visible.

Frente a Las Meninas, Victoria Kamhi se detiene. Habla en voz baja con su marido, con la ternura de quien traduce la luz en sonido. Tenía muchas ganas de ver el cuadro recién restaurado. Ahora que los barnices oscurecidos han sido retirados, la obra ha recuperado su profundidad, su armonía intacta. Como una melodía que resurge entre las notas gastadas del tiempo. Hace tres años que Joaquín Rodrigo recibió el Premio Nacional de Música, cuarenta y seis desde que el mundo escuchó por primera vez su Concierto de Aranjuez. Pero hoy, en este instante, no hay música ni premios, solo el diálogo callado entre un compositor ciego y un cuadro que brilla de nuevo.

Rodrigo, que perdió la vista con tres años, inclina la cabeza, como si las pinceladas de Velázquez fueran acordes, como si la luz le susurrara su propio lenguaje. Tal vez nunca haya dejado de verlo.

LAS CICATRICES DEL TIEMPO

La restauración y limpieza de *Las Meninas* no es solo un proceso técnico, sino una travesía cargada de historia, debates y decisiones que buscan devolver al lienzo su esplendor sin traicionar su esencia. Según la Real Academia Española, restaurar significa «reparar, renovar o devolver algo al estado o valoración que tenía antes». Sin embargo, en el ámbito anglosajón, se prefiere el término «conservar», ya que la idea de recuperar una obra en su estado original se desvanece ante la implacable huella del tiempo, que transforma los materiales y, con ello, la propia obra.

No existen registros detallados sobre las primeras intervenciones en *Las Meninas*, pero se cree que la primera restauración tuvo lugar en el siglo XVIII, tras el incendio del Alcázar de Madrid. En aquella ocasión, se intentaron reparar los daños del fuego, probablemente con repintes al óleo y estucos que cubrieron las áreas desgarradas. Con el paso de los años, estas capas se endurecieron, convirtiéndose en una pátina difícil de modificar. El ambiente del Palacio Real tampoco favorecía la conservación. En *Memorias de un Cortesano de 1815*, una de las novelas de los *Episodios nacionales*, Benito Pérez Galdós, con su habitual precisión documental, describía la sala donde colgaban *Las Meninas*, «en cuyas paredes los más hermosos productos del arte (todavía no se había formado el Museo del Prado) recibían diariamente, como gentil holocausto, el humo de los mejores cigarros del mundo».

El debate sobre la conservación de la obra estalló en 1895, cuando la prensa denunció con vehemencia una intervención en el lienzo. Aquel año, el diario *El País* publicó un artículo titulado «Profanación

Artística», en el que criticaba la decisión de Vicente Palmaroli, director del Museo del Prado, de encargar la restauración de una «pequeña grieta» sin consultar con la Academia ni con expertos en arte. Las críticas fueron tan intensas que el museo se vio obligado a emitir un comunicado defendiendo la labor del restaurador Enrique Cubells. Sus defensores aseguraban que la intervención había sido tan sutil que ni los mejores talleres internacionales podrían haber hecho un trabajo más impecable. Así, entre la indignación de algunos y la satisfacción de otros, *Las Meninas* continuaba su diálogo con el tiempo, sometida al delicado equilibrio entre la preservación y el respeto por la pátina de los siglos.

En 1899, con motivo del III Centenario del nacimiento de Velázquez, se procedió a una nueva intervención. El restaurador Julián Jiménez llevó a cabo una limpieza y aplicación de barniz, probablemente de carácter menor, destinada a resaltar la obra para su exhibición en una nueva sala. No obstante, con el tiempo, el barniz aplicado se oscureció y, en combinación con la humedad infiltrada en las áreas agrietadas, creó manchas blancas en la pintura. En 1910 se aplicó un nuevo barniz, y en 1939, tras la Guerra Civil, se realizaron más intervenciones, utilizando un barniz de almáciga de baja calidad y una capa excesivamente gruesa.

A raíz de estos trabajos sucesivos, *Las Meninas* llegó a 1984 cubiertas de barnices acumulados, lo que generó un espesor y color amarillento que opacaba su verdadera esencia. Cuando John Brealey comenzó su trabajo el 14 de mayo de aquel año, descubrió que, bajo aquella pátina envejecida, la pintura seguía firme, intacta en su estructura. A pesar de los múltiples tratamientos sufridos a lo largo

de los siglos, el lienzo resistía, como un superviviente que aún conservaba su dignidad.

LA BENEFACTORA EN LAS SOMBRAS DE EL PRADO

Como si se tratase del comienzo de un guion cinematográfico, la restauración de *Las Meninas* tuvo su origen en un acto de generosidad tan inesperado como trascendental. Un año antes de que los algodones de John Brealey tocaran el lienzo de Velázquez, una anciana mecenas alemana tomó la pluma y escribió una carta que cambiaría el destino del cuadro.

Hilly Mendelssohn, nacida en Berlín y superviviente de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, llevaba una vida de elegancia discreta entre Suiza, Londres, Roma y Cannes. Su historia personal estaba marcada por la persecución nazi, pero también por un gesto de humanidad que nunca olvidó: su esposo, judío, había conseguido escapar gracias a uno de los pasaportes que el gobierno de Franco concedió a miles de sefardíes. España, de algún modo, había sido su salvavidas, y ahora ella quería devolver el favor.

El 20 de julio de 1983, Mendelssohn escribió al director del Museo del Prado, Alfonso Pérez Sánchez, ofreciéndose a financiar la restauración de un cuadro cada año. La cifra acordada ascendía a 5400 dólares anuales durante veinte años. En los despachos del Prado, la noticia fue recibida con entusiasmo y con una pregunta inevitable: ¿qué obra merecía ser la primera beneficiada? La elección no tardó en llegar. *Las Meninas*, que desde hacía tiempo requería una limpieza, parecía la candidata ideal: su restauración, en teoría sencilla, prometía resultados espectaculares. El 21 de marzo de

1984, Pérez Sánchez respondió a Mendelssohn con una misiva en la que le comunicaba la decisión:

Es nuestro deseo dedicar su donación a la restauración de las importantes obras de Velázquez. Estamos estudiando la limpieza de Las Meninas durante la próxima primavera y verano, para que quede colgada en su lugar definitivo.

Pero lo que parecía un camino despejado pronto encontró obstáculos burocráticos. En aquel momento, la legislación española impedía al Estado recibir donaciones privadas de manera directa, lo que retrasó el proceso mientras se tramitaban los permisos correspondientes en el Ministerio de Cultura. La espera se alargó casi un mes hasta que, el 13 de abril, Pérez Sánchez pudo enviar un telegrama con una frase que sellaba el destino de la obra: *«Por fin el Museo del Prado tiene su dinero. Lo dedicaremos a la limpieza y restauración de Las Meninas»*. Apenas una semana después, en otro telegrama más cercano, quiso expresarle su gratitud con un detalle simbólico: *«Espero que estas noticias sean de su agrado. Por supuesto, su nombre estará entre los benefactores del Prado y su colaboración en la limpieza de Las Meninas figurará en la sala donde se expondrá el cuadro»*.

Sin embargo, la dirección del museo tomó una decisión inesperada: mantener en secreto el origen de la financiación. La normativa vigente dificultaba la aceptación de donaciones extranjeras, y la prudencia dictaba que era mejor no hacer pública la contribución de Mendelssohn. Así, sin reconocimiento oficial ni grandes anuncios, su generosidad permitió que el lienzo más célebre del Prado recuperara su esplendor. Los gastos de traslado y estancia de John Brealey fueron cubiertos con una donación adicional de un

millón de pesetas, canalizada a través de la Fundación H. M. Finalmente, el coste de la restauración ascendió a tres millones de pesetas, sufragados íntegramente gracias a Mendelssohn. Así, en un giro del destino, una mujer que había conocido la persecución y el exilio terminó dejando su huella indeleble en la historia del arte español. Su nombre, aunque relegado a un discreto silencio administrativo, quedó inscrito en cada pincelada restaurada de *Las Meninas*.

BAJO EL ÁMBAR DEL TIEMPO

Durante más de medio siglo, el lienzo de *Las Meninas* había permanecido en un letargo de ámbar y sombras. Cubierto por un barniz envejecido y oscurecido por el tiempo, su atmósfera había perdido la vibración sutil que Velázquez imprimió con su maestría. La profundidad se había disipado, los tonos grises y azules habían cedido a una pátina amarillenta que distorsionaba la composición. La pintura exigía ser liberada de su prisión de suciedad y opacidad.

La decisión de acometer su restauración no fue tomada a la ligera. La Dirección y la Subdirección del Museo del Prado, tras deliberar con el Real Patronato y el Ministerio de Cultura, alcanzaron un consenso absoluto: era el momento de devolver a la obra su esplendor original. Entre los defensores más fervientes de la intervención se encontraba el empresario y mecenas hispano-mexicano Plácido Arango. Hombre discreto y de generosidad inmensa, su influencia en el mundo del arte se extendía hasta el Metropolitan Museum de Nueva York, donde era Patrono. Fue él quien, sin buscar reconocimiento, cubrió los gastos de la estancia de

John Brealey en Madrid cuando, en 1988, asumió la dirección del Taller de Restauración del Prado.

Pero Brealey, considerado el más reputado restaurador del siglo XVIII y con una trayectoria impecable, tenía claro que su labor en el Prado no era un trabajo más, sino un privilegio. Cuando le preguntaron por sus honorarios, su respuesta fue tan rotunda como poética: «*No se puede pagar a nadie por ir al paraíso*». La mecenas alemana Hilly Mendelssohn, quien con su donación había hecho posible la restauración, puso dos condiciones inquebrantables: que el Ministerio de Cultura no interviniera en el proceso y que el restaurador se alojara en el Hotel Ritz, a escasos metros del museo. Su generosidad, como la de Arango, quedó envuelta en un silencio administrativo. Cuando la prensa preguntó por el coste de la restauración, el director del Prado, Alfonso Pérez Sánchez, se limitó a responder con una sonrisa enigmática: «*No va a costar ni una sola peseta. Esto se debe a circunstancias especiales y totalmente privadas, que no tengo por qué explicar*». La elección de Brealey no solo respondía a su prestigio, sino a la precisión casi quirúrgica con la que abordaba sus restauraciones. Javier Solana, ministro de Cultura desde 1982, lo explicó con una metáfora certera: «*Si yo un día estuviera enfermo grave, me gustaría que me curara el mejor médico del mundo*». Así debía ser tratado *Las Meninas*: con el respeto, la sabiduría y el talento del mejor especialista disponible. Brealey ya había devuelto la vida a *La dama del abanico* de Velázquez y a *La Adoración de los pastores* de Ribera. Su conocimiento profundo del equilibrio entre limpieza y conservación lo convertía en el restaurador ideal.

Cuando la intervención comenzó, los expertos encontraron en la radiografía de la obra heridas antiguas, algunas visibles a simple vista: el desgarró en la falda de Isabel de Velasco, otro en el lienzo pintado dentro del cuadro y, el más preocupante, el que cruzaba la mejilla izquierda de la Infanta Margarita. Afortunadamente, las pérdidas de color eran mínimas y podían corregirse con precisión. Pero el desafío más grande era el barniz. Una película ambarina, endurecida por los años, había desdibujado la transparencia y la luz de la obra. Para Brealey, observar *Las Meninas* en ese estado era como escuchar una pieza de música a través de una puerta cerrada. Sabía que, tras la limpieza, la obra debía recuperar su armonía original: la claridad de los blancos y grises que definían la pintura de Velázquez. Los expertos coincidían en que ningún barniz sobrevive más de veinte años sin alterarse. *Las Meninas* llevaba más de cincuenta atrapada bajo capas de tiempo y polvo. Restaurarla no era solo un acto de conservación, sino de justicia. Y así, con una precisión milimétrica, Brealey y su equipo iniciaron la tarea de revelar nuevamente la magia del maestro sevillano.

A lo largo de los siglos, *Las Meninas* ha sido testigo de manos cuidadosas que, con respeto y pericia, han intervenido para garantizar su supervivencia. Desde su creación, la obra ha atravesado el tiempo con la elegancia de quien ha sido protegido por generaciones enteras de expertos y mecenas. Se cree que, en el siglo XVIII, cuando el lienzo ya contaba con más de cien años de existencia, se tomó la decisión de forrarlo para reforzar la tela y prevenir un posible deterioro. Sin embargo, la intervención más significativa de aquella época se llevó a cabo en 1895, cuando el restaurador Enrique Martínez Cubells lo sometió a un proceso de

reentelado. Siguiendo la tradición de su tiempo, Cubells adhirió una nueva tela en el reverso de la original, un procedimiento pensado para fortalecer la estructura del cuadro y evitar que la tensión del tiempo lo resquebrajara. Gracias a esta intervención, *Las Meninas* logró conservar su integridad hasta bien entrado el siglo xx.

Pero fue en la era moderna cuando el estudio de la obra adquirió un rigor casi científico. En 1960, un equipo del Museo de Estocolmo realizó las primeras radiografías del lienzo, explorando, por primera vez, los secretos ocultos bajo las capas de pintura. Sin embargo, el análisis más exhaustivo llegaría en 1982, cuando un ambicioso proyecto de investigación fisicoquímica, en colaboración con la Universidad de Harvard y la Universidad de Pensilvania, permitió un examen detallado del cuadro. Dirigido por la experta en Velázquez, la Dra. McKim Smith, este estudio técnico abarcó cinco obras del maestro sevillano, con *Las Meninas* como pieza central. Fue esta investigación la que proporcionó a John Brealey los datos esenciales para comprender la compleja salud del lienzo antes de iniciar su restauración. Cada hallazgo, cada revelación extraída de estas investigaciones, fue meticulosamente documentada por los miembros del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado. Así, el cuadro no solo fue restaurado, sino que quedó envuelto en un archivo de memorias y registros que garantizarían su conservación para las generaciones futuras.

UNA RESTAURACIÓN BAJO PRESIÓN

La primavera de 1984 trajo consigo una tormenta mediática sin precedentes en torno a *Las Meninas*. No era solo una restauración:

era un asunto de Estado, una cuestión de orgullo nacional. Tanto es así, que el propio presidente del gobierno, Felipe González, se dirigió a su ministro de Cultura con una advertencia que no admitía réplica:

Javier (Solana), los gobiernos pueden caer por muchas cosas, pero si no hacemos bien la restauración de Las Meninas, desde luego, nos vamos a casa. Haz lo que tengas que hacer, pero con la seguridad de que lo vas a hacer bien.

Con esas palabras, el presidente González ponía de manifiesto la magnitud del desafío. *Las Meninas* no era un cuadro más: era el corazón del Museo del Prado, el emblema de un país, una obra cuya restauración no podía permitirse errores. La decisión de confiar la intervención a John Brealy, restaurador del Metropolitan Museum de Nueva York, desató tensiones dentro del Taller de Restauración del Prado. La noticia cayó como un jarro de agua fría entre los restauradores del museo, que no habían sido informados hasta apenas tres días antes de la llegada del británico. Rafael Alonso, uno de los veteranos del equipo, expresó su frustración con amargura: «*Lo que me dolió fue el ocultismo en el proyecto. Nos sentimos ninguneados*». No se trataba solo de un asunto de orgullo profesional, sino de una incompreensión profunda. ¿Por qué traer a un restaurador extranjero para una limpieza que, a priori, no parecía presentar grandes dificultades? ¿Por qué excluir a quienes habían dedicado su vida al Prado y conocían la obra al detalle?

Las quejas se intensificaron, pero el director del Prado zanjó la cuestión con una declaración que no dejaba lugar a dudas: «*Soy yo el que tiene que tomar la decisión. John Brealy es la máxima autoridad en restauración de pintura del siglo XVIII y es la persona más idónea para realizar este trabajo*». El mensaje era claro: la

restauración de *Las Meninas* no admitiría margen de error, ni concesiones a egos heridos. El futuro del cuadro, y quizás algo más, estaba en juego.

LUZ TRAS EL BARNIZ

Cuando la primera gota de disolvente tocó la superficie de *Las Meninas*, el tiempo pareció detenerse. La restauración de una obra maestra nunca es un acto mecánico, sino un diálogo con la historia, una conversación silenciosa entre el presente y el pasado. Bajo la mirada atenta de expertos, comenzó un proceso que se extendería durante meses, siguiendo tres fases bien definidas: limpieza, reintegración pictórica y barnizado final.

El peso de la primera etapa recayó en Brealy. Aquel hombre educado, de cabello canoso y piel rosácea, se entregó, durante tres semanas, a la limpieza con la precisión de un cirujano. Su misión: retirar los barnices oxidados y los repintes antiguos sin alterar la esencia de Velázquez. Sin embargo, dejó claro que no intervendría en la reintegración pictórica, tarea que asumirían Rocío y Teresa Dávila junto a Clara Quintanilla. Mientras tanto, Enrique Quintana, lesionado tras un accidente de tráfico, se encargó de documentar cada hallazgo en un minucioso informe técnico.

La restauración comenzó en el más absoluto hermetismo, en un estudio ubicado en la segunda planta del Museo del Prado. Allí, entre caballetes, escaleras y el denso aroma de trementinas, barnices y acetonas, el lienzo reposaba en un espacio ahora ocupado por *El Verano* de Goya. Isabel Aguirre, antigua alumna de Brealy, y Rocío Dávila lo acompañaban en la tarea. «*Tienes que mirar la obra una y*

otra vez hasta comprenderla», explicaba Dávila, consciente de que cada pincelada de Velázquez encierra un enigma que solo la observación paciente puede desentrañar.

La mañana en que comenzó la limpieza, la expectación era palpable. El desafío más grande era distinguir entre el barniz y la última capa de pintura, un equilibrio delicado en el que un error mínimo podía resultar irreparable. Se utilizaron disolventes de rápida evaporación, aplicados con algodón en movimientos calculados. El proceso avanzó metódicamente: primero los fondos superiores, luego las figuras, siguiendo un orden casi litúrgico. Se comenzó por el propio Velázquez, después Agustina de Sarmiento, Isabel de Velasco y, finalmente, la Infanta Margarita. En su vestido, se dejó una pequeña sección intacta, un testigo visual del antes y el después, un vestigio amarillento donde los periodistas fijaron sus cámaras, fascinados por el dramático contraste.

A medida que la limpieza progresaba, emergían detalles insospechados: los rostros recuperaban su profundidad, las sombras volvían a respirar, la atmósfera del cuadro se despejaba como si una niebla secular se disipara. La parte más compleja se reservó para el final: la puerta del fondo, donde José Nieto se recorta en un contraluz que marca la profundidad de la escena. Aquí, el barniz debía tratarse con extrema delicadeza, pues su total eliminación habría roto la armonía del cuadro.

Hubo hallazgos inesperados. Se encontraron once excrementos de mosca, tres de ellos en el rostro de la Infanta Margarita, testigos minúsculos del tiempo depositado sobre la pintura. En cuanto a los antiguos repintes, el de la mejilla izquierda de la Infanta, realizado

con tal maestría que respetaba el original sin ocultarlo, se mantuvo intacto.

Quienes observaron a Brealy en acción quedaron fascinados por su destreza. Usaba algodones más grandes que los habituales en el Taller del Prado y, en un gesto de transparencia, los dejaba en la papelera para que cualquiera pudiera comprobar que solo arrastraban suciedad, nunca pintura. Un día, el poeta Rafael Alberti, admirador ferviente de *Las Meninas*, se llevó un fragmento de esos algodones como un pequeño tesoro, no para cuestionar el proceso, sino para poseer, aunque fuera en una mota de polvo, un instante de aquel momento irrepetible en que Velázquez volvía, una vez más, a la vida.

La restauración de *Las Meninas* alcanzó su clímax en la tarde del 6 de junio, cuando John Brealey concluyó la limpieza del lienzo. A partir de ese momento, la tarea quedó en manos de tres restauradores españoles, quienes, con la precisión de cirujanos, se encargaron de la reintegración de color. Para finales de julio, la obra estaba prácticamente terminada, con apenas unos detalles pendientes que los técnicos del Prado abordarían con el máximo cuidado.

El 31 de julio, la pintura fue presentada al público en una muestra provisional, acompañada por un minucioso registro del proceso: fotografías, radiografías, informes técnicos. Aquella exposición no solo permitía ver la obra recuperada, sino que narraba la odisea de su restauración (ver pág. 13 del cuadernillo). Finalmente, en septiembre, *Las Meninas* regresó a su lugar definitivo, resplandeciente, con una nueva vida que le devolvía la luminosidad, la profundidad y la vibración de los colores originales. Jonathan

Brown, uno de los más grandes especialistas en Velázquez, resumió el impacto de la restauración con una afirmación contundente:

Una de las mayores contribuciones al profundo conocimiento de la obra de Velázquez no ha sido una publicación, sino la limpieza de *Las Meninas*.

Pero la tormenta no amainó. Desde el inicio, la restauración había sido un terreno minado de debates y controversias, y los periódicos, ávidos de polémica, continuaron alimentando el fuego con titulares incendiarios. Para John Brealey, la presión mediática resultó agotadora. Confesaba con amargura:

Ha sido algo grotesco. Injusto. No había derecho. Estaba condenado de antemano. Antes de que supieran qué iba a hacer, ya se me había juzgado negativamente. Ha habido un sector de profesionales que se ha cerrado en su postura inicial, y aunque estuvieran satisfechos con mi trabajo, no han querido cambiar de opinión. Hasta que se mueran seguirán manteniendo su postura.

En medio del vendaval, el ministro de Cultura, Javier Solana, buscó un veredicto incuestionable: el de quienes habían visto *Las Meninas* antes de la Guerra Civil, cuando la obra conservaba, al menos, una parte de su esplendor original. Convocó a Alberti y a Buero Vallejo, dos testigos privilegiados del cuadro en su juventud. Ambos, al reencontrarse con la pintura restaurada, reconocieron en ella la memoria intacta de lo que habían contemplado décadas atrás. Su testimonio no solo reivindicaba la limpieza, sino que también revelaba hasta qué punto la pintura se había oscurecido con los años, perdiendo su esencia. El director del Prado, Pérez Sánchez, resumió el resultado con una frase definitiva: «*La limpieza ha devuelto al lienzo toda la belleza cromática en gama fría, conocida*

por los textos y el recuerdo de quienes lo conocieron antes de los últimos treinta años».

La restauración no fue solo una cuestión técnica; fue la resurrección de un espíritu que había quedado atrapado bajo capas de barniz ambarino y suciedad.

El proceso culminó en octubre con la aplicación del barnizado final, un gesto que cerraba la restauración con el mismo respeto con el que Velázquez había trabajado su obra. Se utilizó resina natural, similar a la que empleaban los pintores del Siglo de Oro, evitando los barnices sintéticos que predominaban en la restauración de la época. Enrique Quintana, hoy coordinador jefe del Taller de Restauración, destacó la decisión de Brealey de apartarse de las modas contemporáneas y optar por un método fiel al original.

Consciente de la magnitud de su tarea, Brealey pronunció una frase que resonaría en los años venideros: *«Las malas restauraciones, con el paso del tiempo, siguen siendo malas. Las buenas siguen siendo buenas»*. Velázquez volvía a hablarnos con su maestría intacta: la sutileza de su toque, la inmediatez de su ejecución, la magia de su atmósfera recobrada. El cuadro resurgía con la misma intensidad que en su origen, y su vínculo cromático con otras obras maestras del pintor, como las que descansan en el Kunsthistorisches Museum de Viena, se hacía ahora más evidente que nunca.

Gracias a la restauración, los detalles ocultos de la obra, antes imperceptibles, comenzaron a emerger con claridad. Finalmente, los cuadros mitológicos que decoraban la pared del fondo, esenciales para entender las medidas de la habitación del Príncipe, se hicieron visibles. Estos cuadros, que anteriormente pasaban desapercibidos,

adquirieron una nueva importancia, revelando el contexto espacial de la estancia con una precisión que antes se había perdido.

EL ECO DE LA CONTROVERSIA

A pesar del meticuloso trabajo de restauración, la tormenta no amainó. La prensa continuó avivando el debate, y una campaña feroz comenzó a cuestionar cada decisión tomada por la dirección del Museo del Prado. Frente a la Pinacoteca, grupos indignados se congregaban, exigiendo explicaciones. Pero Alfonso Pérez Sánchez, inamovible en su decisión, no cedía ante la presión: su único compromiso era con *Las Meninas*. Las reacciones se volvieron cada vez más encendidas. Un grupo de catedráticos y estudiantes de la Facultad de Bellas Artes logró acceder al cuadro tras una tensa negociación. Apenas vieron la obra restaurada, estallaron en exclamaciones de espanto: «*¡Se lo han cargado! ¡Qué horror!*».

Mientras tanto, en su regreso a Estados Unidos, John Brealey recordaba con inquietud el momento en que, trabajando en la restauración, escuchó voces furiosas aproximándose a la sala. Por un instante, temió ser linchado. Salió discretamente por una puerta lateral, la que conducía a la Puerta de Murillo, y más tarde, con una sonrisa irónica, Enrique Quintana comentaría: «*A Brealey le vino muy bien no saber español*». Las críticas se multiplicaban. Francisco Núñez de Celis, catedrático de Restauración, condenó la intervención señalando dos errores irreparables. El primero: la prisa, porque «*en restauración, el tiempo no cuenta; no hay urgencia*». Celis lamentaba que la limpieza se hubiera llevado a cabo en apenas tres

semanas, un periodo que consideraba insuficiente para una obra de tal magnitud.

La crítica más feroz vino desde Zaragoza, donde dos restauradores de los frescos de Goya en el Pilar se sumaron al debate con una declaración incendiaria: «*Lo más peligroso para las obras de arte no es el paso del tiempo ni el clima, sino ciertos autodenominados restauradores*». Compararon la limpieza de *Las Meninas* con los peores desastres en la historia de la conservación y lanzaron una acusación demoledora: «*Han destrozado el cuadro y ahora lo están barnizando para encubrirlo. Han usado disolventes de forma agresiva, arrastrando no solo el barniz, sino los delicados pigmentos que daban al cuadro su atmósfera etérea e intemporal*». Se hablaba de una pintura «*descarnada*», de una obra que había perdido su velo de misterio. Los más radicales aseguraban que el propio Brealey, al ver el resultado final, se había asustado. «En solo quince días ha limpiado un cuadro gigantesco» —se lamentaban—. Es como si un cirujano extirpara todo el tejido de una herida en vez de tratarla con sutileza.

Pero la restauración no estaba sola en su defensa. Un grupo de artistas e intelectuales, entre ellos Rafael Alberti, Buero Vallejo, Antonio Gala o Antonio López, se alzó en apoyo de la limpieza. Su respuesta fue tan contundente como emotiva: «*Hemos sentido una profunda emoción al contemplar el cuadro tal y como lo pintó Velázquez. Su magistral técnica, su precisión en el tono, la riqueza de los grises, su sentido del espacio, hoy se presentan con una belleza deslumbrante*». Aquellos que solo habían conocido la obra bajo el velo del tiempo y la suciedad quedaron perplejos ante el

cambio. Pero quienes habían visto el cuadro antes de su deterioro reconocieron en él una esencia recobrada.

La controversia seguiría viva durante años, pero, al final, solo una cuestión permaneció incuestionable: *Las Meninas* necesitaba espacio. Un lugar donde su grandeza pudiera respirarse a distancia, donde el espectador pudiera perderse en la atmósfera vibrante y envolvente que Velázquez había concebido. Y así, tras siglos de capas añadidas y oscuridad acumulada, el cuadro reveló su mayor secreto: su luz nunca se había ido. Solo esperaba ser redescubierta.

LAS HUELLAS DE LA RESTAURACIÓN

La restauración de *Las Meninas* no fue solo un acontecimiento artístico, sino un terremoto mediático de escala internacional. La prensa mundial recogió cada matiz del proceso con una intensidad desbordante: editoriales, artículos de opinión, reportajes ilustrados a todo color. Entre la fascinación y el escándalo, la obra de Velázquez volvía a situarse en el epicentro del debate cultural. En medio de todo esto, el director del Museo del Prado, visiblemente afectado, expresó con amargura y desdén su visión de los restauradores disidentes:

Creo que confunden sus responsabilidades con el legítimo deseo de notoriedad de algunos a quienes nadie conoce y que poco cuentan en el ámbito internacional de una profesión que, fuera de nuestras fronteras, ha alcanzado un nivel de rigor y complejidad del que, desgraciadamente, muchos de quienes la practican aquí están muy lejos.

Una carta publicada en *El País* resumió acertadamente la situación:

La polémica tiene un carácter más propio de querella gremial entre menestrales que de legítimas disparidades de criterio entre profesionales de una moderna ciencia.

Pero lo que más irritaba a John Brealey no era la discrepancia en sí, sino la lluvia de ataques que se produjo mientras él aún trabajaba sobre el lienzo, como almohadillazos a un torero en medio de la lidia. La amargura y la decepción del restaurador, que había llegado a colaborar de forma generosa, sensible y sabia con uno de los íconos más representativos del Arte Español, eran evidentes. Brealey sabía que *Las Meninas* siempre formaría parte del Patrimonio Universal, independientemente de las críticas y la controversia que generara. Esta polémica, sin embargo, no impidió que el Ministerio de Cultura reconociera su labor. El 4 de julio de 1984, en una ceremonia presidida por los Reyes de España, Brealey recibió la Medalla de Oro de las Bellas Artes. La entrega tuvo un aire casi familiar, pues, como recordaban algunos genealogistas¹, el rey Juan Carlos era descendiente directo de Felipe IV, y el entonces príncipe de Asturias también lo era, por línea materna, de Velázquez. Todo quedaba en casa.

El diario británico *The Independent* recogió un irónico comentario sobre sus méritos para recibir la Medalla: «[...] *should have been awarded for valour under fire*»².

Al año siguiente, Brealey, como máximo responsable del Taller de Restauración del Prado, dirigió la restauración de *La rendición de Breda*, otra obra de Velázquez. Fue un breve paréntesis en el que parecía que la calma había vuelto. Pero, a finales de febrero de 1986, los periódicos volvieron a abrir sus portadas con una noticia alarmante: «Una mancha blanca cubre *Las Meninas* dos años

después de su restauración». El primero en notar el problema fue Antonio Buero Vallejo, escritor y pintor fascinado por la obra de Velázquez. La reacción fue inmediata, y todas las miradas se dirigieron, una vez más, a Brealey. Pero él, en ese momento en Toledo restaurando *El Expolio* de El Greco, rehusó hacer comentarios. Estaba hastiado de intrigas. Dos de sus colaboradoras, en cambio, aclararon el misterio: el cuadro había sufrido un *pasmado*, un fenómeno provocado por la condensación de humedad sobre la última capa de barniz. No era nada grave. Bastó frotar la superficie con un algodón seco, y en apenas una hora, el problema quedó resuelto. «*Es algo común*» —explicaron—. Como cuando se empañan unas gafas al entrar en un sitio cálido. No fue, ni mucho menos, la primera vez que sucedía en el Prado. Durante la Guerra Civil, Manuel de Arpe ya había enfrentado problemas similares en lienzos afectados por los cambios de temperatura.

A pesar de las críticas y los desafíos, el legado de Brealey en el Museo del Prado fue profundo. Impuso tres principios esenciales en la restauración: unidad de criterio, análisis meticuloso y comprensión profunda de la obra. Su meta no era solo conservar, sino hacer que la pintura hablara con claridad al espectador. Con los años, incluso aquellos que lo habían mirado con recelo terminaron por reconocer su talento. Rafael Alonso, uno de los restauradores más veteranos del Prado, recordaba con afecto el vínculo que terminó forjando con él: el experto restaurador británico nunca cuestionó el nivel profesional de sus colegas españoles, un gesto que generó un profundo respeto entre los miembros del Taller.

Décadas después, ya retirado y con la salud quebrantada, Brealey volvió al Prado. Había sufrido un derrame cerebral en su casa de

Nueva York, y ahora, en silla de ruedas, recorría por última vez los pasillos que tanto había amado. Se detuvo en la sala de pintura veneciana, un espacio donde había trabajado con pasión y dedicación. Su mirada recorrió las telas, las pinceladas que había rescatado del olvido, y no pudo evitar que los ojos se le llenaran de lágrimas. El arte, que había sido su gran amor, aún lo acompañaba. Pero él sabía que, esta vez, ya no podría devolverle el gesto.

XVI.

Reflexiones ante «el cuadro»

Había comenzado ya a escribir este libro cuando, en una luminosa mañana de junio, decidí pasear hasta el Museo del Prado. Quería reencontrarme, una vez más, con *Las Meninas*, pero esta vez sin el peso del análisis, sin diseccionar su técnica ni enredarme en teorías. Solo mirarlas. Dejar que fueran ellas, con su atmósfera callada, quienes hablaran. Pensé que la hora de comer sería el momento ideal para evitar la avalancha de turistas, especialmente el fervoroso grupo de visitantes nipones que suele adueñarse de la Sala 12.

Pero la ciudad siempre tiene sorpresas guardadas. Al pasar frente al jardín del Hotel Ritz, una música machacona de reguetón desentonaba con la elegancia de la terraza, donde el *brunch* dominical se servía acompañado de *Moët & Chandon*, según anunciaba la carta en la vitrina exterior.

—*Prado? What do you mean, Prada?*

—*No, Prado. Prado Museum. Are you going to visit it?*

Por un instante, imagino la escena en el vestíbulo del hotel: la recepcionista, de sonrisa impecable, intentando explicar a un turista desorientado que no, que no se trata de una boutique de lujo. El cliente, un nuevo rico envuelto en lino color menta, Rolex reluciente y *sneakers* Balenciaga, espera un taxi que le llevará a pisar el césped del Bernabéu. Más tarde, quizás, seguirá el consejo de la

repcionista y hará una visita fugaz al Prado. Entrará, caminará distraído entre los pasillos, hasta detenerse, teléfono en mano, frente a *Las Meninas*. En un descuido del vigilante, logrará robarse un *selfie*, una imagen imperfecta de un cuadro que, en realidad, jamás mirará del todo.

Continúo mi paseo. En los alrededores del museo, bajo las amplias sombrillas de tela, los vendedores de *Original Paintings* esperan pacientes a su clientela. En el mercadillo improvisado, entre las reproducciones de Miró, Frida Kahlo, Dalí y las inevitables versiones del *Guernica*, descubro una interpretación de *Las Meninas* en formato horizontal. Para ajustarla a la proporción, su mitad superior ha sido sacrificada: la enorme estancia del Alcázar ha quedado reducida a un pequeño estudio sin alma, sin aire, un espacio claustrofóbico que no alcanza la categoría de apartamento.

Miro a mi alrededor. Hay acuarelas de Madrid impresas en papel verjurado, hábilmente diseñadas para engañar al turista más experto. Postales del *Cristo de Velázquez* junto a *posters* de Marilyn Monroe, conviviendo en una galería improvisada, un espacio donde el tiempo y el arte parecen entremezclarse sin orden ni jerarquía. Todo es simulacro y, sin embargo, todo tiene algo de verdad. Como si en ese rincón de vendedores y turistas, entre lo original y lo falso, *Las Meninas* siguieran jugando su eterno juego de espejos.

Me dirijo a la puerta de Velázquez, el acceso reservado para los amigos del Museo. Antes de entrar, me detengo ante la imponente escultura del pintor. El sol calienta la paleta de bronce que Velázquez sostiene con firmeza, donde el escultor modeló con minuciosidad cada una de las pellas de óleo, como si aún guardaran el rastro fresco del pincel. A sus pies, una carpeta de dibujos, entreabierta y

levemente doblada, nos recuerda que incluso los genios hicieron bocetos. Porque, aunque Miguel Ángel destruyera los suyos en la Capilla Sixtina —quizá para preservar el mito de su divinidad—, Velázquez, siempre más humano, dejó testimonio de su proceso.

Una bandada de cotorras argentinas irrumpe en la escena, alborotando el aire con su estruendo mientras revolotean entre los cedros del Himalaya que refrescan la entrada. Su chillido rasga el silencio matinal, ese instante en que el museo parece contener la respiración antes de abrir sus puertas.

Ya dentro, me cruzo con un grupo de *American High Schoolers*. Visten camisetas idénticas y llevan en sus caras, salpimentadas de acné, el lenguaje universal del aburrimiento adolescente. Sus ojos vagan sin rumbo por la sala, más atentos a sus propios bostezos que a las pinturas que los rodean.

Me detengo a hablar con Beatriz, una de las vigilantes. Hoy le ha tocado en esta sala, y con el temple de quien ha visto de todo, me confiesa que los peores visitantes no son los estudiantes norteamericanos, sino los alumnos de la Enseñanza Media francesa. Recuerda, entre risas, cómo algunos han llegado a poner a prueba los límites de la paciencia del personal. Y ciertamente no es algo nuevo; ya en 1843, el viajero inglés Richard Ford anotaba en su cuaderno paseando por estas galerías: «*A los franceses nunca les ha gustado Velázquez; un gusto viciado por el vano oropel del empírico y afectado David*». Mientras la escucho, miro a mi alrededor. En las paredes, las pinturas aguardan, indiferentes al bullicio. Velázquez sigue allí, inmóvil, observando.

Por fin, estoy frente al cuadro. Llevo conmigo un cuaderno de notas y mantengo la vista atenta, dispuesto a no dejar escapar ni un

solo detalle. No hay demasiada gente, pero sí la suficiente para que pueda observar sin ser observado, escuchando los comentarios, registrando gestos y reacciones como si estuviera en pleno trabajo de campo. No quiero llamar la atención.

Al acercarme al lienzo, la iluminación cenital enfatiza la costura izquierda, una línea que atraviesa el cuadro de arriba abajo como una cicatriz. De la costura derecha, en cambio, ni rastro. Para verla, necesito moverme, cambiar de ángulo, rodear la obra.

Una anciana, apoyada en su bastón, comenta en voz baja:

—No te cansas de verlo.

Asiento para mis adentros. A mí me ocurre lo mismo.

En la antigua tablilla clavada a la base del marco, leo una inscripción: *Las Meninas o La Corte de Felipe IV*. En algún momento, el cuadro dejó de llamarse *La Familia de Felipe IV* para adoptar ese otro título. Me detengo en el cartel explicativo: «*A través de un retrato colectivo, Velázquez construye un discurso sobre la Monarquía española y sobre su dignidad personal y la de su propio arte*».

Intento afinar el oído para captar las explicaciones que se cruzan a mi alrededor. No es fácil, hay que filtrar el murmullo, separar el ruido de la revelación. Sin embargo, ocurre algo curioso: en cuanto alguien habla con seguridad, se produce un efecto «llamada». Los más interesados se aproximan disimuladamente, fingen seguir contemplando el cuadro, pero en realidad escuchan. Es lógico. Nadie entiende del todo este cuadro.

Anoto comentarios, fragmentos de conversaciones. Antes de irme, le doy mi correo electrónico a Beatriz por si recuerda alguna anécdota interesante sobre el cuadro. Hago lo mismo con otros

vigilantes. Uno de ellos menciona que, durante años, recopilaron esas historias en un cuaderno, pero hace tiempo que nadie sabe dónde está esa «joya».

Una madre mexicana juega con sus hijas pequeñas en un juego sencillo pero eficaz: ganan un punto si logran mantener la mirada en un cuadro durante más de diez segundos. Frente a *Las Meninas*, se detienen un largo rato. La más pequeña, con los ojos muy abiertos, señala a la Infanta Margarita y comenta:

—Me gustó mucho la niña que tiene un poco de blanquito en el pelo.

Su acento me transporta de inmediato a una infancia lejana, a esas tardes en las que devoraba los dibujos animados del oso Yogui en el parque de Yellowstone. Ya saben a qué me refiero. Mientras tanto, un grupo de japoneses se desliza en absoluto silencio. Son tan respetuosos ellos como molestos sus gorros de paja, que me obligan a sortear para no perder de vista la pintura. No muy lejos, una turista inglesa escucha con atención la audioguía. De pronto, frunce el ceño y, levantándose las gafas, le pregunta a su amiga con incredulidad:

—*What dwarf? Is that a dwarf?*¹

Se acerca más, observa a Nicolasito y sacude la cabeza, confundida. No puede dar crédito. ¿Cómo va a ser un enano? ¿Esa niña? ¿O niño? ¿O lo que sea?

Entre las preguntas que los visitantes repiten con más frecuencia a los vigilantes —según Rafael Alberti, «la profesión más bonita que existe»—, hay dos que me llaman especialmente la atención. La primera es sobre la autoría del cuadro:

—Esta pintura... ¿es original o copia?

Nos puede parecer una pregunta absurda —*Las Meninas* siempre ha estado ahí, recién pintada por Velázquez, como si el óleo no hubiera terminado de secarse—, pero no lo es tanto para quien viene de visitar la *Gioconda* en el Louvre, protegida tras un cristal antibalas y custodiada como un tesoro impenetrable. En cambio, nuestra joya del Prado solo tiene un discreto cordón y la mirada atenta de un único vigilante para toda la sala. Estoy convencido de que, si la pintura no ha sido aún víctima de una lluvia de sopa de tomate por parte de activistas climáticos, es precisamente porque está desprotegida de un cristal. Una sabia decisión del museo. Y no cabe duda de que, si alguna vez hubiera que contemplarla a través de una barrera blindada, por mucho que se perfeccionara su sistema antirreflejos, la experiencia siempre, siempre, sería peor. Nos robaría el privilegio de pasearnos libremente por la estancia del Alcázar.

La segunda pregunta es más compleja:

—¿Se conserva el cuadro que está pintando Velázquez?

En este punto, los vigilantes suelen recordar con cortesía que su labor se limita a la vigilancia y el cumplimiento de las normas. Una respuesta inteligente a una cuestión difícil. Yo, en cambio, habría respondido sin dudarle:

—Lo tiene usted delante.

Beatriz cree que he llegado en un buen momento; con una sonrisa cómplice y un comentario cargado de resignación comenta:

—Ahora hay poca gente, pero hay días que esto parece un parque temático.

Desde mi rincón de observador, veo cómo la paciencia se agota ante la obra. La culpa es de ese «*maldito espejo*» y de la frustración de no comprender el enigma que encierra. Tras unos largos minutos,

la sensación de derrota es inevitable: la batalla contra la adivinanza de Velázquez parece perdida. Las expresiones de los visitantes oscilan entre la confusión y el desconcierto. Solo unos pocos insisten en descifrar el misterio, pero lo hacen con el peso de unos grilletos imaginarios en los tobillos.

—¡Venga, vámonos, que nos vamos a morir y este cuadro va a seguir aquí! —comenta un cansado padre de familia con acento valenciano, sin sospechar que acaba de dar con la única verdad incuestionable.

Llevo más de una hora frente al cuadro y la realidad es esta: aquí nadie se va convencido de nada. El historiador del arte Miguel Ángel Cajigal, en *No pasa nada si no te gustan Las Meninas*, reflexiona sobre el daño que ha causado la aceptación del canon preestablecido, ese que encumbra determinados pintores y privilegia estilos, condicionando el gusto del público y privándole del disfrute del arte con libertad. Sus argumentos son sólidos —los escuché hasta la saciedad en mis años de estudiante—, pero con el tiempo he comprendido que esa aparente libertad de pensamiento en la gente venía casi siempre lastrada por su falta de conocimiento. Aunque en su libro no se hable apenas de *Las Meninas*, su título es, en sí mismo, un acierto. Seamos honestos: todos los que escribimos sobre esta obra nos beneficiamos de su fuerza gravitatoria. Un nombre que genera interés per se.

Regreso a la Sala 12. Beatriz me confirma lo que ya intuía: hay quienes solo quieren *su* foto con *Las Meninas* de fondo. La mayoría de los que reprende por sacar el móvil se marchan malhumorados, sin despedirse de la Infanta, frustrados por no poder demostrar a sus *followers* su sensibilidad impostada:

—*Las Meninas* no tienen tanto interés si yo no estoy delante — piensan.

El escritor Eduardo Galeano, dejó una interesante reflexión acerca de esta actitud tan generalizada: «*Vivimos en un mundo donde el funeral importa más que el muerto, la boda más que el amor, y el físico más que el intelecto. Vivimos en la cultura del envase, que desprecia el contenido*».

EN BUSCA DE LA VERDAD

A partir de la segunda mitad del siglo xx, el enigma de la perspectiva en *Las Meninas* comenzó a despertar el interés de estudiosos de distintas disciplinas. Comprender la procedencia del reflejo en el espejo, reconstruir las dimensiones exactas de la estancia y su relación con los planos del Alcázar, en definitiva, comprobar la verosimilitud de la escena planteada por Velázquez, se convirtió en una obsesión para arquitectos, ingenieros y algún que otro intrépido historiador del arte.

El investigador John Moffitt lo expresó con claridad: el desinterés de los historiadores del arte por este tipo de análisis era comprensible, pues no solo requería una paciencia infinita, sino también un conocimiento riguroso de la técnica de la perspectiva.

La mayoría de los pioneros trabajaron de forma analógica: pequeñas reproducciones, maquetas, planos, cálculos por ensayo y error. Moffitt, Alpers, Snyder, Moya, Kemp, Del Campo... todos intentaron desentrañar el acertijo con los recursos disponibles en su tiempo. Sus conclusiones, sin embargo, han quedado superadas por el trabajo de investigadores recientes, quienes, gracias a programas

de modelado tridimensional, han podido analizar la escena con una precisión impensable décadas atrás. Sáseta, Carrasco, Zaparaín, Usandizaga, Ramón-Laca... han avanzado en la reconstrucción de la habitación, pero el enigma persiste.

En espera de que, en un futuro no muy lejano, la inteligencia artificial aporte la respuesta definitiva, tan solo había quedado un estudio por hacer: un experimento a escala real, que demostrase si era posible aquella aparente verdad, o si, por el contrario, como dijo el historiador y crítico, Rafael Benet, «*todo fue inventado de antemano en este lienzo inmortal*». Es en esta aventura en la que pronto me veré inmerso.

UN ACERTIJO GEOMÉTRICO Y ARTÍSTICO

Si bien *Las Meninas* parece capturar un instante fugaz, casi suspendido en el tiempo, su elaboración fue, en realidad, un proceso progresivo en el que Velázquez conjugó diferentes momentos, distintas «tomas», ensamblándolas con una maestría inigualable. Prueba de ello son las variaciones en la inclinación de las luces, la imposible simultaneidad del pintor en dos zonas opuestas o la propia envergadura del lienzo, que habría impedido cualquier trabajo directo del natural. Además, los *pentimenti* visibles y la necesidad de un andamio o escalera para completar el lienzo refuerzan la idea de una ejecución pausada y meticulosa.

Cualquier artista con experiencia en dibujo y pintura sabe que la precisión en la perspectiva de *Las Meninas* no es fruto del azar ni puede haberse logrado únicamente de memoria o con simples apuntes tomados del natural. Como mencionamos en un capítulo

anterior, Velázquez debió recurrir a instrumentos ópticos, como el *velo Albertiano* o la cámara oscura, para trazar un boceto inicial que luego trasladaría al gran lienzo mediante métodos geométricos: cuerdas, compases, reglas... o incluso el «ynstrumentillo pequeño de bronce, para tirar líneas», hallado entre sus bienes personales.

Para reconstruir la perspectiva de la escena en un plano, es imprescindible realizar una restitución geométrica, y lo fascinante es que todos los datos necesarios para ello están contenidos dentro del cuadro mismo. Entre los numerosos intentos por desentrañar esta estructura, destaca el análisis del arquitecto Fernando Zaparaín, publicado en 2018, que refinó y corrigió la propuesta previa de John Moffitt—hasta entonces la más completa, aunque basada en cálculos aproximados por ensayo y error.

Según diversos investigadores —Kemp, Moffitt, Ramón-Laca, Zaparaín, entre otros—, Velázquez habría utilizado la puerta que conectaba la galería del cuarto bajo del príncipe con la Torre Dorada como un marco físico desde el que encuadrar su composición. Desde ese punto, la imagen que el pintor veía era considerablemente más pequeña que los personajes reales, dada la distancia que los separaba.

El enigma de *Las Meninas* no solo radica en su contenido simbólico, sino también en la meticulosa construcción de su espacio, un prodigio de la perspectiva que sigue fascinando a quienes intentan descifrarlo.

XVII.

Mis experimentos

La primera vez que tuve en mis manos un plano de la reconstrucción escénica de la galería y la distribución cenital de sus personajes, me llevé una sorpresa considerable. La distancia entre José Nieto—de pie en la escalera del fondo—y el punto de vista desde el que Velázquez habría abocetado la escena era mucho mayor de lo que había imaginado. El ojo me había engañado. Y me había engañado mucho (ver pág. 287).

Si quería avanzar en mi investigación y, sobre todo, averiguar el origen exacto del reflejo en el espejo, comprendí que no bastaba con trabajar sobre plantas y alzados en mi ordenador. Por ello, siguiendo el ejemplo del profesor norteamericano John Moffitt, decidí construir una rudimentaria maqueta tridimensional a escala, proporcional a la escena representada; apenas un punto de partida para comenzar a comprender el espacio escénico de la obra. Para ello, fabriqué recortables con peana de los nueve personajes—redibujando las partes de sus cuerpos que no se ven en el cuadro—y así poder desplazarlos individualmente dentro de la escena.

Una vez montado el *teatrillo* —incluyendo, por supuesto, el pequeño pero crucial espejo— pasé horas moviendo con precisión milimétrica mis figuras de cartulina, hasta lograr que su disposición coincidiera con la representación de Velázquez. La reconstrucción fue

bastante precisa, sin embargo, el montaje resultó ser efímero y delicado: el más leve movimiento descolocaba las figuras y me obligaba a empezar de nuevo.

Las primeras fotografías de la maqueta las realicé en el salón de mi casa, pero pronto advertí que necesitaba un entorno más controlado. Además, quería trabajar con un objetivo de cámara que correspondiera exactamente a la visión del ojo humano (43mm), y el que tenía era de 50mm. Por estos motivos, decidí trasladar mi *teatrillo ambulante* al plató de Paco Navarro, reconocido fotógrafo y amigo. Allí, con luz natural y un método más profesional, logramos interesantes mediciones. Su primera observación fue reveladora: «*La imagen parece estar tomada con la lente de un teleobjetivo*». Y tenía razón. Pronto desvelaremos el porqué de esta extraña *aceleración* de los planos en profundidad. De este primer experimento obtuve conclusiones que coincidían, en parte, con los estudios publicados por Jorge Carrasco en *La hora de Las Meninas*, realizados con programas informáticos de modelado tridimensional. Mi maqueta también me permitió comprobar que la imagen reflejada en el espejo —lejos de ser una invención, o representar unas figuras «imposibles» por su agigantamiento, como tantas veces se había sugerido— podía ser real. Muy «*Real*».

Continué estudiando la obra. Tan inmerso estaba en ella que, en ocasiones, me despertaba en mitad de la noche intentando resolver este gigantesco rompecabezas. «*El sueño de la razón produce monstruos*», advirtió Goya en su aguafuerte.

Incluso después de haber participado en varias charlas, cada vez me sentía más inseguro sobre los resultados de mis estudios. Haber trabajado con una maqueta —por más que estuviera a escala— me

hacía dudar de la fiabilidad del experimento. Pronto me convertí en su principal crítico. Aunque la argumentación se sostenía, para mí mismo, lo hacía *con hilos*.

CUANDO EL ESPEJO DEJÓ DE SER «MALDITO»

A finales de mayo de 2024, se presentó una oportunidad excepcional para resolver el secreto mejor guardado de la obra y salir, por fin, del bucle en el que llevaba años atrapado. Disponía de un enorme plató con luz natural —generosamente cedido por El Corte Inglés— y contaba con la colaboración de Félix Garay, uno de sus mejores fotógrafos. La idea era ambiciosa: recrear la escena del cuadro a tamaño real, a escala 1:1. Nadie, que yo sepa, lo había intentado hasta entonces. Y no porque fuese difícil, sino porque la inercia en la interpretación había llevado a muchos a suponer que gran parte de lo representado en la obra era pura invención. Yo también lo había pensado.

Pronto comprendí que, por primera vez, tenía ventaja sobre historiadores y teóricos. Mi experiencia como director de arte, mis conocimientos de fotografía y mi familiaridad con los entresijos del plató me otorgaban un beneficio inesperado. Además, los creativos publicitarios siempre hemos sentido una curiosidad natural por descubrir qué hay detrás de esas divertidas mentiras llamadas anuncios.

Otra ventaja clave: no era necesario reproducir la escena tal y como la vemos en el cuadro. No necesitaba la secuencia de ventanales de la habitación, ni su decoración, ni siquiera a todos los personajes. Bastaban un espejo, un lienzo, una pared, una escalera

y dos personas. Con estos elementos podía averiguar dos de las cuestiones más enigmáticas de la obra: el origen del reflejo en el espejo y la distancia exacta desde la pared del fondo hasta el punto de vista del pintor. Si lo lograba, conocería con precisión desde dónde «fotografió» la escena Velázquez y certificaría, de una vez por todas, la verosimilitud —o no— del reflejo de los reyes.

DÍA «D», HORA «H»

Había esperado mucho tiempo hasta aquel último viernes de mayo. A pesar de contar con un día entero para la prueba, estaba nervioso. Semanas antes, había encargado a un cristalero un espejo sin marco de 72×49 cm, siguiendo las medidas recomendadas en el estudio de Moffitt. También me hice con un bastidor de 300×200 cm, que representaría el «lienzo oculto» que Velázquez pinta en *Las Meninas*. Dos grandes paneles blancos simulaban el hueco de la puerta del fondo. De un trastero rescaté un tramo de escalera similar al representado en la pintura.

El elemento humano fue sencillo de resolver: mis dos hijos asumieron los roles de Velázquez y José Nieto. Al primero lo vestí con un traje de tuno —*tuneado* con la Cruz de Santiago— y al segundo le colgué una capa sobre un impoluto traje negro de camarero.

Antes de la sesión, me había dedicado a emparejar el reflejo borroso del espejo con algunos de los retratos reales pintados por Velázquez en la misma época. Tras varias pruebas, encontré dos que, al aplicarles un filtro de desenfoque en el ordenador, coincidían exactamente con las figuras reflejadas en *Las Meninas*:

- *Felipe IV anciano* (Museo del Prado), pintado hacia 1654.
- *Retrato de doña Mariana de Austria, reina de España* (Museo Thyssen-Bornemisza), fechado entre 1655 y 1657.

Ambos lienzos, «casualmente», tenían dimensiones casi idénticas: $66 \times 56 \text{ cm}$ y $69,3 \times 56,5 \text{ cm}$, respectivamente.

Por fin, llegaba el momento de trabajar con «fuego real». Tenía la certeza de que estos eran los mismos retratos que Velázquez utilizó como referencia para su obra maestra, pero no sabía si se reflejarían en el espejo tal como aparecen en el cuadro. ¿Y si su tamaño o su posición no encajaban? Elegí el retrato de Felipe IV para la prueba, ya que, según las radiografías, fue el primero que Velázquez pintó en el espejo de *Las Meninas*. Llevé al plató la imagen de este cuadro (impresa en papel A3, a escala real), y la pegué provisionalmente sobre el lienzo que simulaba pintar mi hijo Jaime, en su papel de Velázquez (al menos los dos compartían la onomástica) (ver pág. 15 del cuadernillo).

Aún sin respuestas definitivas, permanecía inquieto. Trabajamos con una cámara sincronizada al ordenador y utilizamos una óptica equivalente a la visión humana. Descargamos la imagen original de *Las Meninas* y la superpusimos a la imagen en directo del plató con una transparencia del 50 %. De este modo, podíamos ver ambas imágenes solapadas y ajustar los elementos en tiempo real:

—Un poco más a la derecha..., aaaaaaaaahí.

—Baja la cámara... ¡Para! No tanto...

Movíamos objetos y personas mientras modificábamos la altura y la distancia de la cámara. Poco a poco, las piezas empezaban a encajar.

Después de casi dos horas, Félix Garay, sonriendo desde su ordenador, me dijo:

—¡Lo tenemos!

Disparamos una primera foto con un resultado espectacular¹. Todo estaba en su sitio. Las dos imágenes superpuestas coincidían en un 95 %, pero la clave estaba en el espejo. La imagen reflejada coincidía en un 100 %.

Habíamos encontrado la posición exacta desde la que Velázquez situó los retratos regios para que se reflejaran en el espejo. Habíamos desentrañado la puesta en escena más compleja del siglo XVII. Y ese punto se encontraba, exactamente, en el mismo plano que ocupa el lienzo que pinta Velázquez en el cuadro. El sevillano había sido fiel a las leyes de la reflexión: el retrato de Felipe IV se reflejaba en el espejo tal como lo vemos nosotros, sin distorsión óptica alguna. Este es uno de los motivos por los que la escena resulta tan verosímil. Es verosímil porque es verdad. Para que el juego de Velázquez funcione, es necesario querer participar. Y nosotros, aquel último viernes de mayo, habíamos preferido mantenernos al margen del artificio.

EL PROCESO SECRETO: CÓMO VELÁZQUEZ PINTÓ *LAS MENINAS*

Al llegar a este punto, me dispongo a asumir el papel de detective, tratando de reconstruir, pieza por pieza, lo que sucedió en lo que parece ser la «escena del crimen». Sin embargo, el misterio que rodea *Las Meninas* es diferente a cualquier otro: en este escenario no se ha cometido un crimen común, sino el «crimen perfecto». Un crimen cuyo rastro, difuso, continuará suscitando nuevas

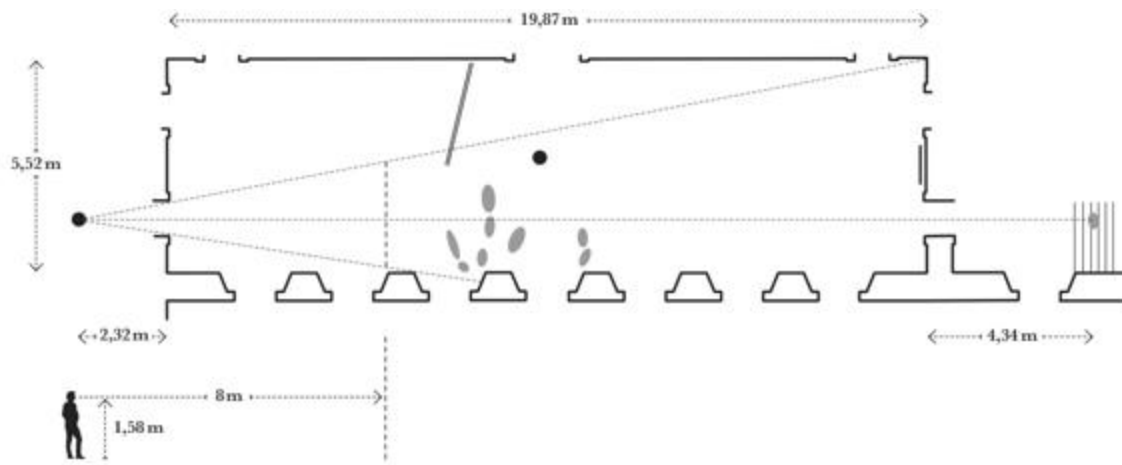
interpretaciones, hasta que finalmente logremos descubrir al «asesino».

¿Cómo pudo Velázquez pintar *Las Meninas*?

El mayor obstáculo, creo, se encuentra en la manera en que nos enfrentamos a la obra. Nos vemos atrapados, casi sin darnos cuenta, entre dos mundos que mezclamos inconscientemente: el «qué» y el «cómo»: qué vemos y cómo lo hizo. Ya hemos escudriñado lo que nuestros ojos captan en la tela, pero ahora es momento de sumergirnos en el misterio del proceso que dio vida a esta imagen.

En 1694, en el obrador de los pintores de Cámara, se encontró «una mancha de perspectiva, del salon dorado de Palacio, por acabar, de bara y media de alto y dos y media de ancho; maltratada y sin marco, de mano de Velazquez». ¿Podría haber sido este un estudio previo de perspectiva para *Las Meninas*?

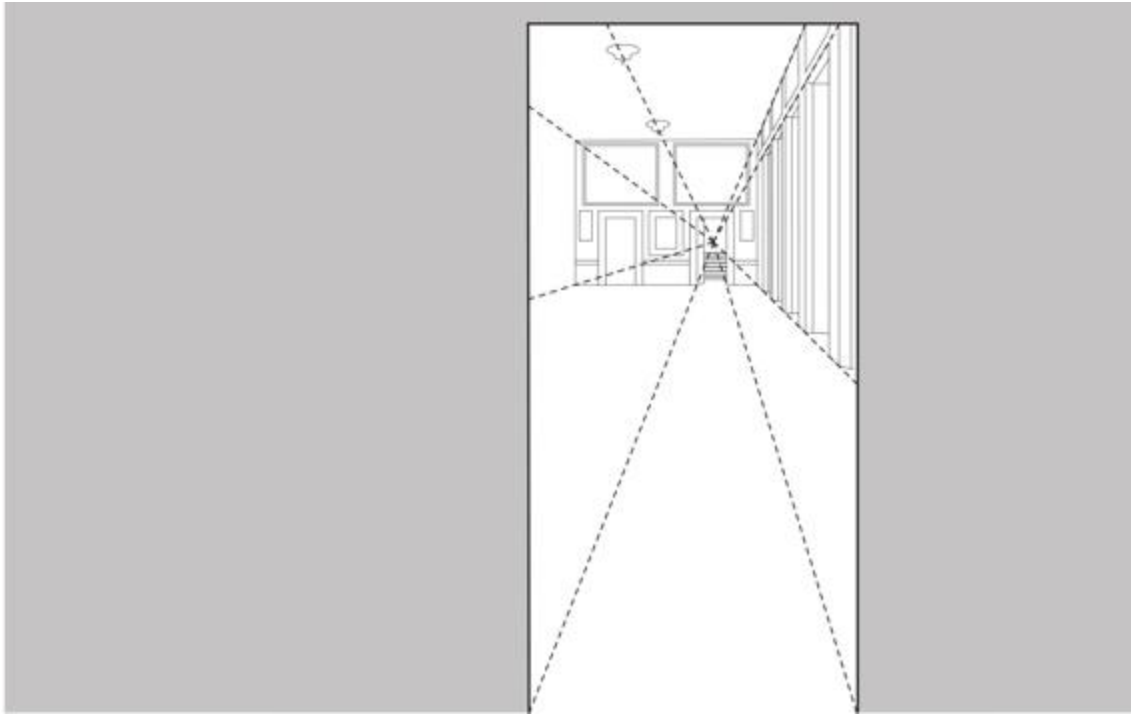
Cada indicio que encontramos, cada huella que sigue a la anterior nos acerca un poco más a desvelar el misterio de cómo esta obra, tan cautivadora y compleja, llegó a existir. Como un detective ante un caso interminable, voy a esbozar los pasos que, según mi intuición, Velázquez pudo haber seguido para dar forma a su composición. Para exponer este proceso, usaré los términos «izquierda» y «derecha» tal como los percibimos desde nuestra posición como observadores. La simetría de la habitación, la estructura del espacio en el que se desarrolló la escena, junto a los sencillos dibujos a línea que yo mismo tracé, me han permitido adentrarme un poco más en los recovecos de su proceso creativo.



Reconstrucción del espacio escénico en Las Meninas: 72 pies de largo (19,87 m) x 20 pies de ancho (5,52 m) x 16 pies de alto (4,41 m).



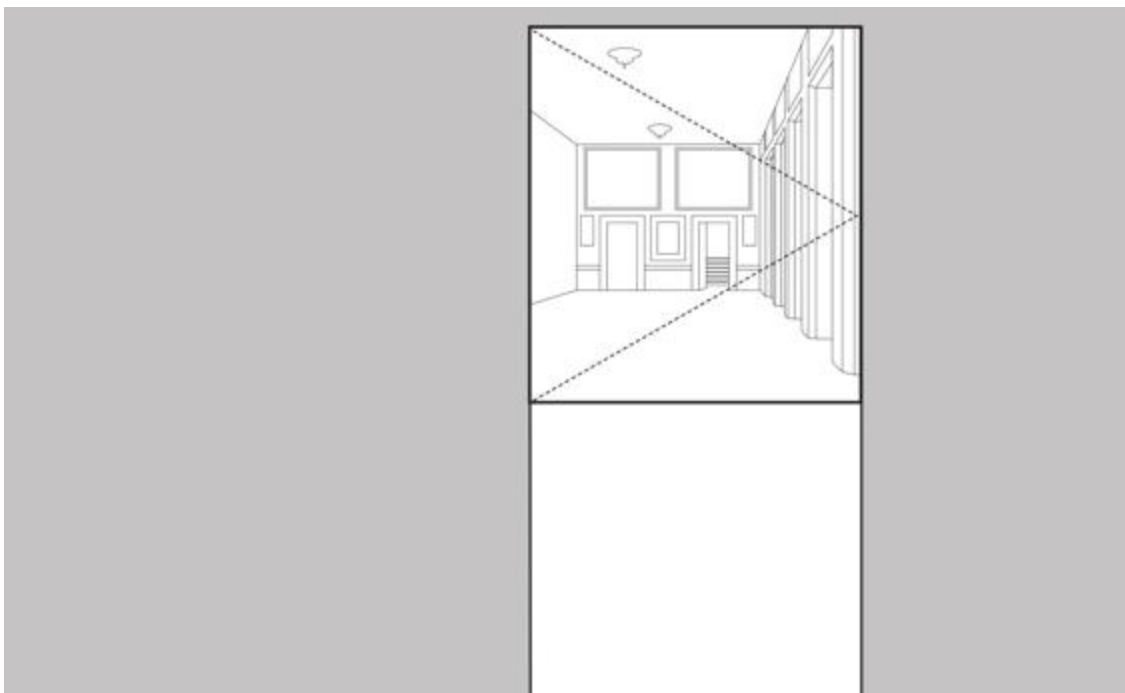
Dibujo 1. Desde la Torre Dorada, punto de vista de Velázquez tras la puerta.



Dibujo 2. Situación del punto de fuga desde el punto de vista.



Dibujo 3. Encuadre elegido, tanto para el boceto como para la obra final.



Dibujo 4. El marco de la puerta fija el límite lateral del encuadre, mientras que su altura responde a la geometría del triángulo equilátero que Luca Pacioli incluye en su estudio sobre la Divina Proporción.

En la Torre Dorada, en la estancia contigua al escenario donde transcurre la escena —el cuarto bajo del Príncipe—, se abría una puerta de dos hojas, simétrica a la que se apreciaba en el fondo del cuadro. Velázquez, habituado a cruzarla una y otra vez, se detuvo un instante antes de atravesarla. En ese umbral, un destello de memoria le asaltó: recordó el instante fugaz en que la infanta y sus meninas irrumpieron en su obrador, mientras el rey posaba para él. Intuyó entonces el potencial pictórico de aquella imagen, la manera en que podía capturar la esencia de ese encuentro efímero, transformándolo en algo eterno. Sabía, además, cuánto anhelaba el monarca poseer esa visión. La decisión estaba tomada: la plasmaría sobre el lienzo.

Desde ese mismo punto, Velázquez intentó ver la escena desde la mirada de los reyes. ¿Qué percibirían si, en ese preciso instante, cruzaran la puerta y le sorprendieran trabajando en el lienzo que aún no existía, en el mismo cuadro que estaba a punto de nacer?

La distancia hasta la pared del fondo era demasiado amplia, un vacío que amenazaba con diluir la esencia de la composición. Entonces, escogió solo un fragmento de su campo visual y, al ampliarlo, logró un efecto asombroso: la lejanía se desvaneció y los monarcas dejaron de ser meros espectadores para integrarse sutilmente en la escena. Con un artificio magistral, Velázquez convirtió su mirada en un posado implícito, tejiendo una conexión visual e íntima entre los protagonistas y quienes los contemplan siglos después. Para construir esta ilusión, encontró en la puerta un marco natural, un encuadre perfecto que le ofrecía la escena lista para ser atrapada. Podría parecer fruto del azar, pero solo un ojo maestro como el suyo sabía encontrar oro en el umbral de una puerta.

En el **dibujo 1**, se muestra este vano visto desde el llamado «punto de vista», el lugar preciso donde, según la perspectiva renacentista, el pintor debía situarse para trasladar la escena al lienzo. Como afirmaba Leonardo da Vinci, *«la pintura de un cuadro se ha de considerar vista por una sola ventana»*. Velázquez, en aquel instante de lucidez creativa, acababa de descubrir la suya.

En el **dibujo 2**, observamos la simetría de ambas puertas mediante las líneas ortogonales que convergen en el punto de fuga. Sin embargo, en el **dibujo 3** se aprecia algo más: la elección de este encuadre provoca una sensación de «aplastamiento» de la profundidad de la habitación, similar al efecto óptico de un

teleobjetivo, cuyo *zoom* reduce la distancia espacial. Como resultado, la estancia parece mucho menos profunda de lo que realmente es. Aun así, el fragmento seleccionado por Velázquez ofrece el espacio suficiente para un retrato de grupo significativo, al tiempo que suprime un área poco relevante, como el suelo de la habitación.

En el **dibujo 4**, observamos que, mientras el ancho del encuadre queda definido por el marco de la puerta, su altura responde a la proporción de un triángulo equilátero. Con este cálculo geométrico, Velázquez consigue una composición equilibrada y armoniosa, en la que el rigor matemático subraya la maestría del pintor.



Dibujo 5. Situación del retrato *Felipe IV anciano* sobre el caballete para lograr su reflejo en el espejo.

Así como la elección del encuadre pudo haber sido en parte fruto del azar, también lo pudo haber sido el reflejo del espejo: un descubrimiento inesperado, resultado de una observación casual. Al

atravesar la puerta que aparece en el dibujo, Velázquez advirtió cómo un fragmento de la obra en la que estaba trabajando en ese momento se reflejaba en el espejo. Ese instante de revelación pudo haberle proporcionado la clave para sorprender a los reyes con una idea innovadora: hacerlos aparecer en la pintura no de manera directa, sino a través de su reflejo en el espejo.

Sin embargo, cabe la posibilidad de que aquel espejo no estuviera originalmente en la estancia y que Velázquez lo introdujera deliberadamente para materializar su visión. Quizá encontró un hueco donde reemplazar un lienzo por un espejo, construyendo así su enigmático juego visual. Fuera un hallazgo fortuito o una decisión premeditada, el pintor debía determinar con precisión el punto exacto desde el cual los monarcas debían reflejarse. Para ello, necesitaba un espejo real.

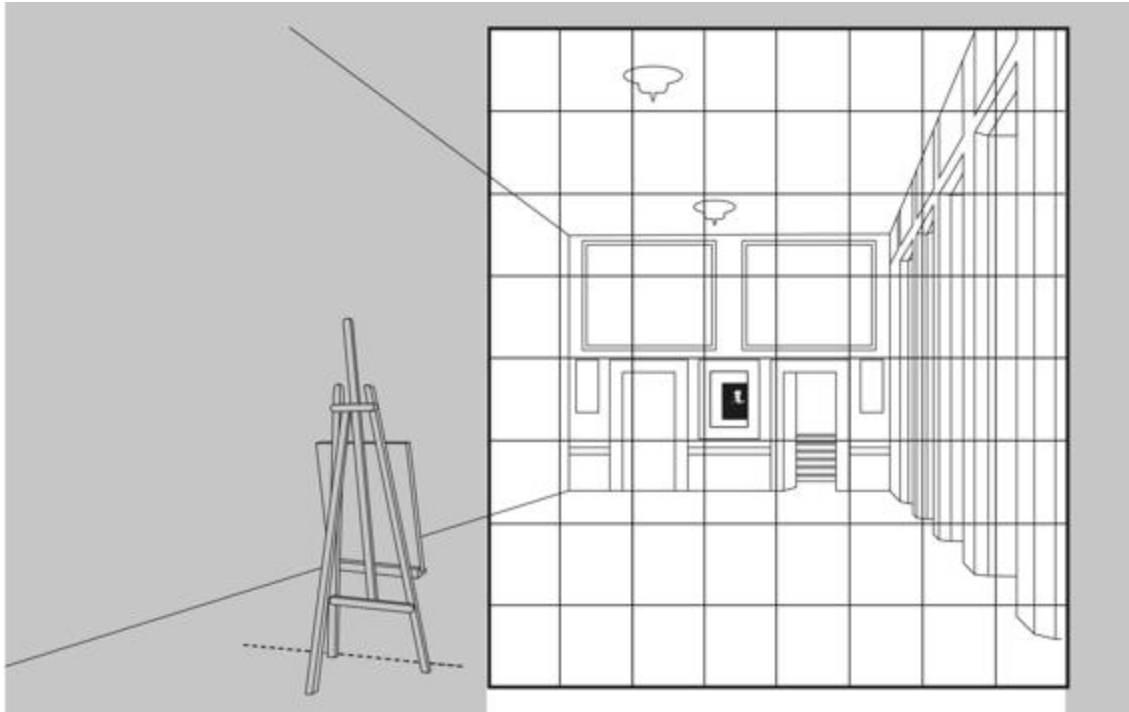
Con esa idea en mente, Velázquez se puso manos a la obra. Para asegurarse de que el reflejo de los reyes apareciera en la ubicación y con la nitidez deseadas, recurrió a un método ingenioso: colocó dentro de la habitación, sobre un caballete, su retrato más reciente del rey, el conocido *Felipe IV anciano*. Luego, con la ayuda de un asistente, ajustó cuidadosamente la posición y el ángulo del caballete hasta que, sin moverse de su punto de vista, verificó que la cabeza reflejada de Felipe IV en el espejo se alineaba con el espacio donde posteriormente pintaría a la reina Mariana. Con este minucioso ajuste, Velázquez transformó una intuición visual en un prodigio pictórico, logrando que el reflejo de los monarcas se integrara en la escena con una naturalidad asombrosa.

Y aquí es donde una pista dejada por Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno y discípulo de Velázquez, cobra una relevancia singular.

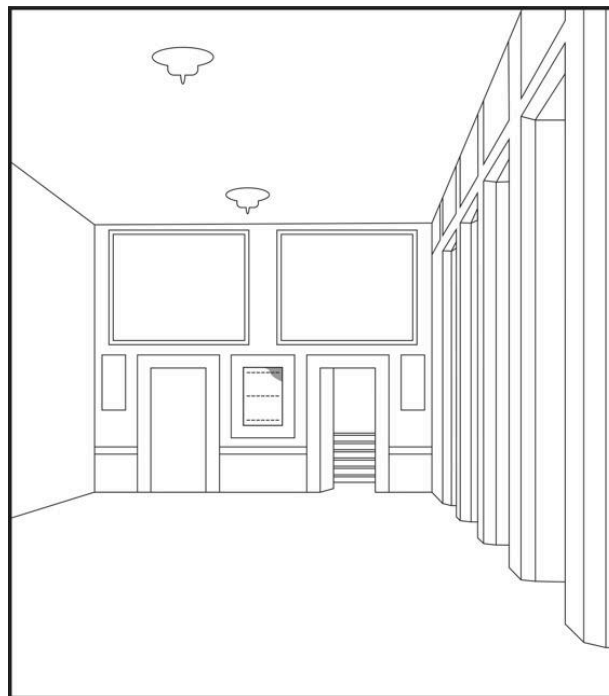
En su cuadro *La familia del pintor*, realizado hacia 1665 y expuesto en el Museo de Historia del Arte de Viena, el centro geométrico de la composición está ocupado por un lienzo: el mismo que utilicé en mis experimentos, *Felipe IV anciano*, o, en su defecto, cualquiera de las ocho copias que hoy se reparten por el mundo y que se atribuyen indistintamente al maestro y al discípulo. Es como si Mazo, cinco años después de la muerte de Velázquez, hubiese querido desvelar, de manera cifrada, el origen de la imagen reflejada en *Las Meninas*.



Dibujo 6. Velázquez traza la perspectiva de la habitación ayudándose de un «velo Albertiano» o cuadrícula.



Dibujo 7. El pintor marca la posición del caballete.



Dibujo 8. Velázquez oculta la figura del rey en el reflejo del espejo con la intención de revelarla en el momento final. Para lograrlo, marca su silueta con

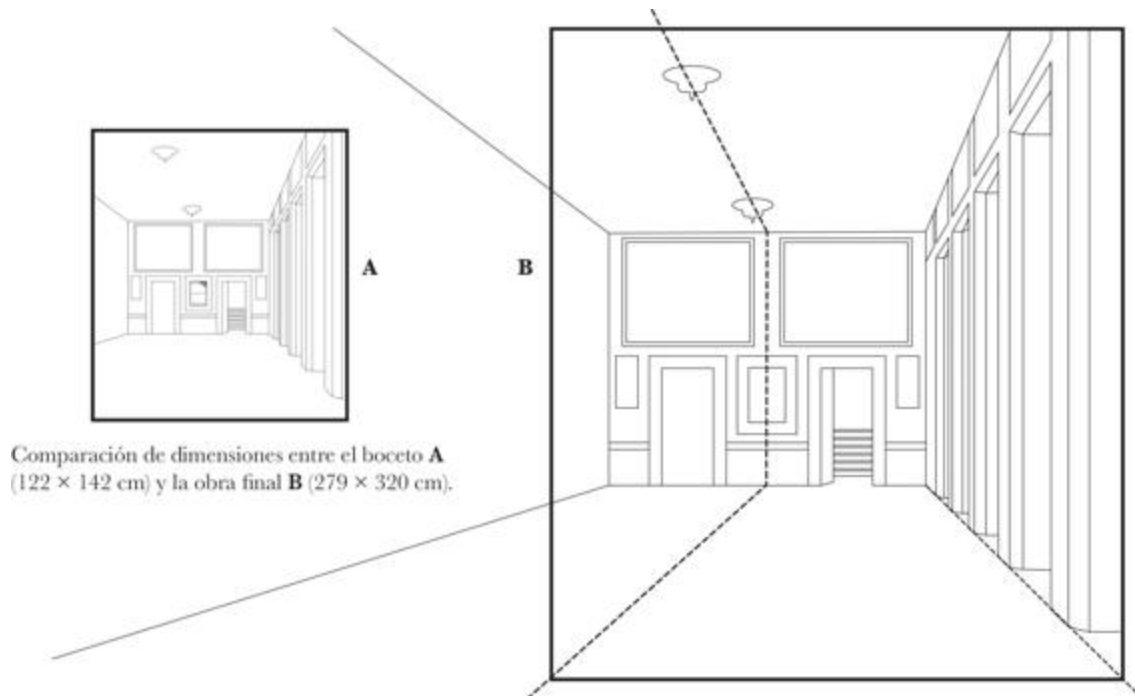
tres líneas y sugiere la presencia de una cortina, creando así puntos de referencia clave para su ejecución definitiva en el lienzo principal.

Todo parece encajar con precisión. El retrato de Felipe IV se refleja en el espejo, y es en ese instante cuando el pintor decide marcar en el suelo la posición exacta del caballete que sostiene el lienzo. Es el momento en que la perspectiva de la habitación se recoge en un boceto inicial. Las proporciones de alto y ancho ya están claras para él, guiadas por la geometría del triángulo equilátero, pero todavía falta determinar el tamaño exacto del boceto o «*modeletto*». Finalmente, se decide por un lienzo de 142 x 122 cm, un formato² adecuado tanto para la comodidad del pintor como para la majestuosidad de la obra destinada al monarca.

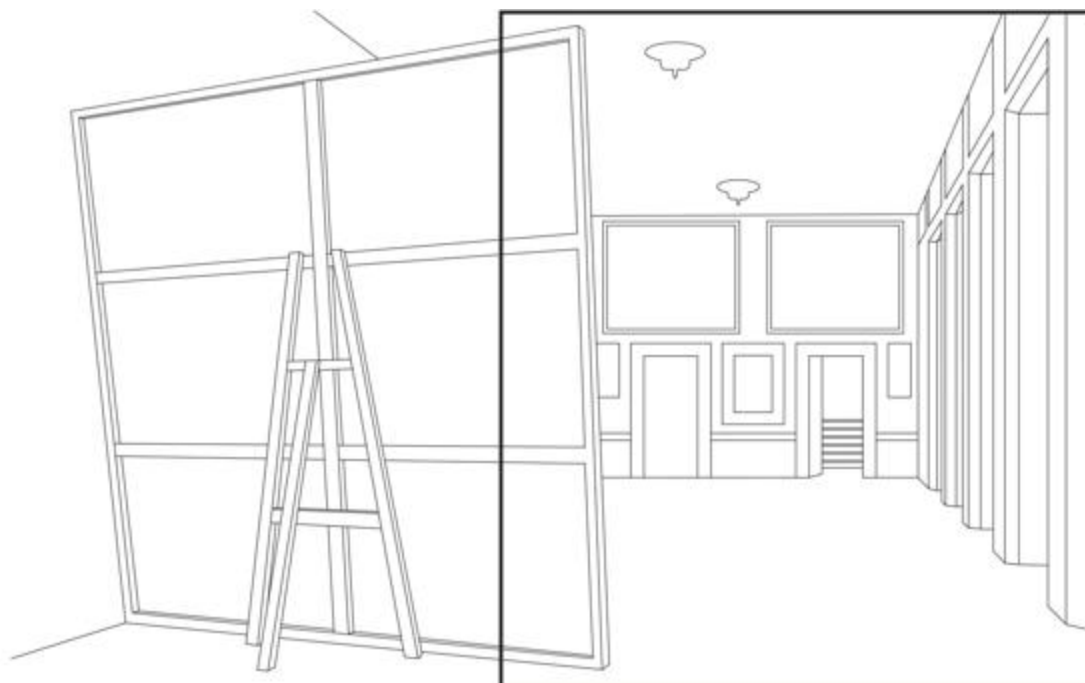
La ausencia de correcciones en el gran lienzo del Prado sugiere que Velázquez utilizó un proceso directo de toma de datos en su boceto, apoyado probablemente por algún mecanismo de visión. La complejidad de la perspectiva que tenía frente a él seguramente le obligó a utilizar una cuadrícula. Yo me inclino a pensar que, por sencillez y practicidad, empleó algún tipo de artilugio similar al *velo Albertiano*, una herramienta con la que pudo «encajar» la escena, trazando solo las líneas de referencia más importantes: las fugas de las ventanas, el encuentro del suelo y techo en el lado derecho, etc.

Sobre el espejo —como mencionamos en el capítulo sobre *Las Meninas* de Kingston Lacy— Velázquez marcó tres líneas de referencia, esbozando ligeramente la cortina con la intención de pintar allí las figuras de los reyes en un paso posterior sobre el lienzo definitivo. Todo apunta a que la intención de Velázquez fue

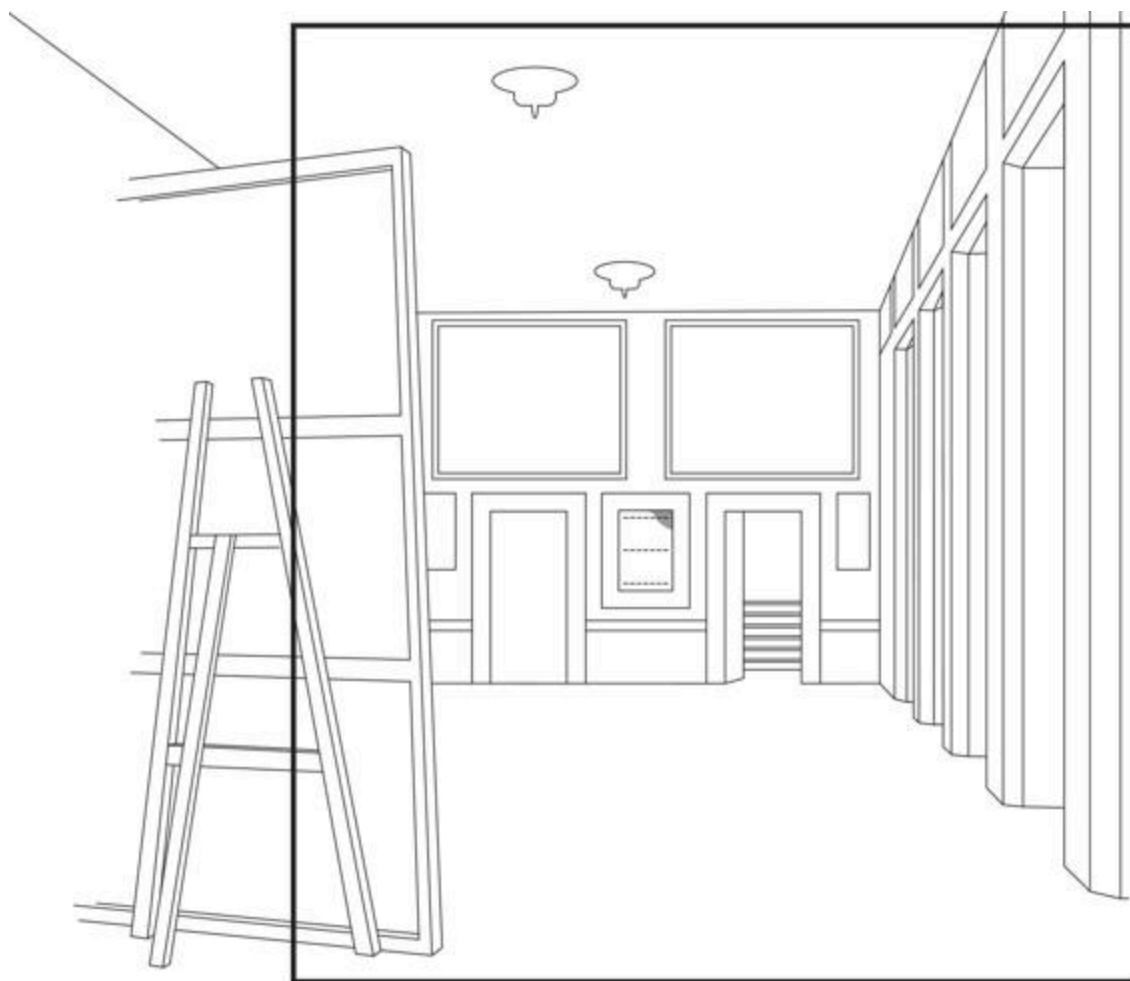
mantener en secreto hasta el último momento el retrato reflejado en el espejo, reservándolo para sorprender a los reyes cuando la obra estuviera terminada.



Dibujo 9. Determina el ancho del lienzo grande dividiendo en dos la anchura de la habitación.



Dibujo 10. Coloca el nuevo lienzo (el que se iba a convertir en *Las Meninas* del Prado) sobre la señal que previamente había marcado en el suelo señalizando el lienzo de *Felipe IV anciano*.



Dibujo 11. Reduce, en su boceto, la altura del «lienzo oculto» para lograr una composición más equilibrada.

Tras completar el boceto de la habitación, Velázquez pidió a sus ayudantes que prepararan un lienzo de gran formato, cuyas dimensiones respetaran las proporciones establecidas en su estudio preliminar. Para ello, determinó el ancho de su lienzo dividiendo la anchura de la habitación por dos, lo que le dio como resultado 10 pies (279 cm). Para el alto, siguió la proporción del boceto, alcanzando una altura de 11,5 pies (320 cm). Es curioso observar que estas dimensiones son un 222 % mayores que el tamaño del boceto; un número que, traducido al «lenguaje esotérico», tiene una notable carga de interpretaciones positivas. Un número evocador de

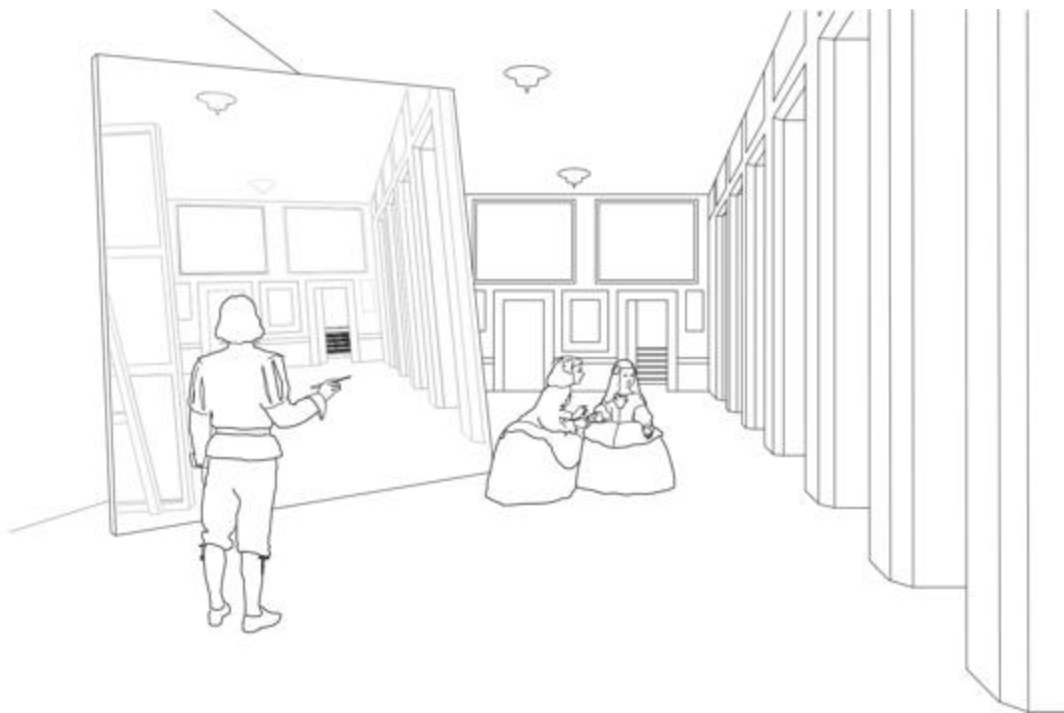
esperanza, equilibrio y armonía en el universo astrológico que tanto interesó a Velázquez. Aunque esta cifra sea meramente circunstancial, me parece interesante mencionarla.

El siguiente paso consistió en situar el gran lienzo sobre la marca previamente señalada en el suelo. Sin embargo, al regresar a su punto de vista para evaluar la composición, Velázquez advirtió que la altura del lienzo alteraba el equilibrio visual de la escena. En lugar de reducir físicamente el tamaño del soporte, optó por ajustar la escala dentro de la propia pintura, logrando así mantener la armonía compositiva sin modificar las dimensiones del cuadro real. Fue sobre este lienzo donde finalmente plasmaría *Las Meninas* del Prado.



Dibujo 12. Posiciona estratégicamente sobre el boceto el «lienzo oculto» ocultando la esquina, y, limitando así, intencionadamente, nuestra percepción del espacio.

Es sospechosamente deliberado que, desde la visual del espectador, el borde del lienzo pase exactamente por la esquina del fondo de la habitación, cubriendo no una zona cualquiera, sino aquella que oculta una de las claves para desvelar la escena. Este borde encubre el encuentro del techo con la pared izquierda, y con ello la anchura de la habitación, reduciendo la percepción de la distancia.



Dibujo 13. Velázquez da inicio a la composición, ubicando a los personajes en solitario o en parejas.

Velázquez sitúa el gran lienzo de modo que reciba luz desde ambos ventanales, asegurando una iluminación equilibrada. A lo largo del día, conforme la luz varía, irá girando la tela sutilmente para evitar que su propia sombra interfiera en el trabajo. Si esto ocurriera, un simple espejo colocado en el lado opuesto a su mano derecha bastaría para disipar la obstrucción. Esta disposición no solo le permite trabajar con mayor precisión, sino que garantiza que las figuras retratadas queden bañadas por la luz desde la derecha, integrándose de manera natural en la atmósfera de la estancia.

Parece lógico pensar que Velázquez pintó los retratos directamente del natural, probablemente de manera individual o por parejas, sin necesidad de que posaran todos a la vez ni en las posiciones exactas que ocupan en el cuadro. Respecto a la actitud que requería el posado, bastaba con que miraran al pintor para

parecer que observaban al espectador, un efecto fundamental en la intención de Velázquez.

En cuanto a las proporciones de las figuras, los cálculos realizados por el pintor fueron impecables. El verismo de la escena radica en que sus personajes parecen pintados a tamaño natural, siguiendo la convención de la época. Sin embargo, en el lienzo, el artista los representa a una escala aproximada de dos tercios, como confirmé al realizar mi experimento en el plató con personas reales. Aunque se vean acortados por la perspectiva, los personajes se reproducen a escala real. Como bien decía Leonardo, todo objeto visto en perspectiva debe aparecer más pequeño que el original, y *Las Meninas* no es la excepción. Además, el suelo sobre el que los personajes caminan se concibe como una prolongación del suelo sobre el que se encuentra el espectador, reforzando el efecto de continuidad entre ambos mundos.

Para autorretratarse, Velázquez utilizó dos espejos perpendiculares entre sí para evitar la inversión de la imagen (ver pág.14 del cuadernillo). En marzo de 1656, el conde de Castrillo envió desde Nápoles, entre otros objetos, «seis espejos de cristal» con las dimensiones ideales para un autorretrato de cuerpo entero (aproximadamente 1,7 m × 1,3 m). Del Velázquez pintado en *Las Meninas* se puede deducir con seguridad, ya que la imagen no está invertida respecto a la realidad, que era un pintor diestro.

EL ÚLTIMO ACTO DE LAS MENINAS

Durante los meses de invierno de 1656, mientras el sevillano pintaba su obra maestra y el rey acudía frecuentemente a observar este

Finalmente, ese instante llegó: el espejo fue desvelado ante el «espectador privilegiado y sabio» —y de manera definitiva, para siempre, el «enigma visual» del cuadro se reveló, desvelando el doble retrato real. Para el resto de la imagen en el lienzo, como señaló Fernando Marías, no existió misterio alguno para el retratista ni para Felipe IV, el monarca «irretratable». La obra era, en última instancia, un testimonio visual de los desvelos y servicios de su familia.



La sucesión dinástica* en el contexto histórico de *Las Meninas*

-
- A vertical timeline with a central line and dots marking specific months and years. To the left of the line are the dates, and to the right are the corresponding historical events. A thick black horizontal bar highlights the period from December 1656 to November 1657.
- Julio de 1654 ● Felipe IV decide que el candidato adecuado para casar a su hija M^a Teresa
 - Abril de 1655 ● María Teresa es jurada como Princesa de Asturias un par de meses antes de que la Reina Mariana anuncie su embarazo. Se paraliza cualquier decisión
 - Julio de 1655 ● El Cardenal Nazarino comunica oficialmente el deseo de Francia de casar a Luis XIV con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV e Isabel de Bor-
 - Diciembre de 1655 ● La Reina Mariana de Austria da a luz una niña que vive solo dos sema-
 - Enero de 1656 ● El Consejo de Estado y Cortes apremian al Rey para que María Teresa de Austria jure como Heredera. Felipe IV responde que la Reina Mariana de Austria pronto tendrá un varón.
 - Julio de 1656 ● Francia insiste en el enlace de Luis XIV y María Teresa de Austria, para alcanzar un acuerdo de paz entre los dos países. Desde España se descarta esta idea.
 - Diciembre de 1656 ● Después de un verano lleno de rumores y cambios de opinión, Felipe IV, convencido de que el sucesor varón llegará pronto, da a entender que estaría de acuerdo en el enlace de Luis XIV y su hija Margarita, manteniendo a María Teresa como heredera*.
 - Noviembre de 1657 ● Nace el esperado heredero Felipe Próspero. María Teresa deja de ser la presunta Heredera y se negocia su casamiento con Luis XIV, como parte del Acuerdo de Paz de los Pirineos, que se firmará con Francia dos años
 - Noviembre de 1659 ● Felipe IV afirma en privado que sus preferencias personales siempre se inclinaron al enlace austriaco de María Teresa y Leopoldo.
 - Junio de 1660 ● Boda de Luis XIV y María Teresa de Austria.
 - Diciembre de 1666 ● Boda de Leopoldo I y Margarita de Austria.

— Meses en los que Velázquez pudo haber pintado *Las Meninas*.

*Las leyes españolas permitían acceder al trono a una hija, faltando

CONCLUSIONES

Se cuenta que Isaac Newton formuló su ley de la gravitación universal bajo la sombra de un manzano. Mientras descansaba plácidamente, la caída de una manzana despertó en él la pregunta decisiva: ¿qué fuerza la había impulsado a caer? Años después, cuando una señora le preguntó cómo había logrado semejante descubrimiento, su respuesta fue tan simple como reveladora: «Pensando en ello constantemente».

Así nacen las ideas: no de un chispazo súbito, sino tras una larga inmersión silenciosa, seguida de una pausa, un momento de tregua mental en el que lo aprendido se asienta sin esfuerzo aparente. Mi propio instante *eureka* llegó una mañana cualquiera, bajo la ducha, con la radio encendida. De pronto, una pregunta me asaltó: ¿y si la escena de *Las Meninas* fuese un fragmento ampliado de la habitación? Había leído sobre esos instantes liminales en los que la mente, al cambiar de entorno, entra en «neutro» y permite conexiones insospechadas. Son destellos que sólo aparecen tras haber recorrido sin éxito todos los caminos previsibles. Salí de la ducha y corrí al ordenador. Y ahí estaba. Exactamente. Sentí la alegría infantil de quien descubre una figura en una nube, un hallazgo íntimo e irrepetible. Un pequeño tesoro que el azar deja caer en tus manos.

Velázquez también persiguió su hallazgo. Sabía que no bastaba con pintar una obra maestra: necesitaba un testamento, un cuadro que contuviera todos los cuadros, que invitara a mirar y, al mismo tiempo, a preguntarse qué es mirar. Quería algo que no solo superase todo lo visto hasta entonces, sino que estableciera un diálogo eterno con quien lo contemplara siglos después.

Así nació *Las Meninas*, una pintura que celebra, en sí misma, el acto de pintarse. Bajo la premisa del “cuadro dentro del cuadro”, Velázquez logra tres proezas: retratar a la infanta Margarita, el alma de la Corte; capturar a los reyes, que se revelan apenas como un reflejo lejano; y autorretratarse, no como artesano, sino como intelectual, elevando su oficio a la dignidad de la nobleza.

Durante años, muchos caímos en la trampa del reflejo directo: asumimos que los reyes estaban presentes en la habitación, de pie ante el pintor, reflejados en el espejo del fondo. Pero Velázquez, maestro del artificio, nos ofrece otra posibilidad: que su mirada solo nos busca si ocupamos el lugar del modelo. El espectador se convierte en el Rey. Y, tras él, todos los que han contemplado *Las Meninas* desde su creación.

Hoy tengo la certeza de que ese espejo —el núcleo del enigma— no refleja a los monarcas en persona, sino un lienzo oculto. Velázquez nos da dos caminos: el primero, el engañoso, que nos hace creer en el reflejo directo; el segundo, el verdadero, que nos revela un retrato que no vemos, pintado en el anverso del lienzo que aparece de espaldas. Ambos caminos conducen a una misma verdad: los monarcas han ocupado, desde siempre, nuestro lugar como espectadores. Todo en la escena parece dispuesto para que

seamos nosotros quienes irrumpen, como intrusos, en una escena privada.

Pero el truco no es solo psicológico: es óptico. Aunque nos movamos frente al cuadro, el espejo parece perseguirnos. ¿Por qué? Porque está en el centro geométrico de la pared del fondo, foco inevitable de nuestra mirada, reforzado por los seis personajes que nos miran directamente. Sin embargo, Velázquez pintó desde una posición descentrada —unos 150 cm a la derecha del eje del espejo—. En la realidad, desde ahí no podría reflejarse quien está frente al lienzo. ¿Cómo es posible entonces que veamos a los reyes?

Ahí reside la adivinanza. ¿De dónde procede el reflejo? ¿De los monarcas presentes en la estancia o del retrato que pinta Velázquez? La primera impresión, poderosa, nos arrastra hacia el reflejo directo. Pero el análisis técnico lo desmiente: lo que vemos es el reflejo de un lienzo cuya presencia es imprescindible para que todo encaje. El pintor, para incluir a los monarcas en la escena, los hace aparecer en el espejo, como un fragmento reflejado de lo que está pintando.

Ahí está el ingenioso juego visual: Velázquez se autorretrata mientras pinta *Las Meninas*, y el reflejo de los reyes sólo es posible porque forma parte del cuadro que él está pintando dentro de la escena.

En *Las Meninas*, Velázquez pinta *Las Meninas*. Y tres pruebas lo respaldan. Primero, la técnica: los estudios publicados han demostrado que la tela representada dentro del cuadro coincide con el lienzo original del Prado. Segundo, mis propios experimentos: el reflejo del espejo es coherente con un retrato a tamaño real de los reyes pintado sobre ese lienzo oculto. Tercero, el concepto: si lo que

estamos viendo es la ejecución de *Las Meninas*, al mostrar el momento en que los reyes observan la escena, Velázquez no solo los incluye en la composición, sino que les da el papel de espectadores que legitiman su obra y su lugar en la corte.

Las Meninas no es un retrato cortesano ni una escena de taller. Es una metáfora del poder del arte, una adivinanza barroca disfrazada de rutina palaciega, una reflexión sobre la representación, oculta tras la apariencia de lo cotidiano. Velázquez convierte a los reyes en testigos y a nosotros en sus herederos. Su mirada solo nos busca si nos atrevemos a ocupar el lugar del modelo. Tal vez por eso *Las Meninas* ha resistido al tiempo. En una era de inmediatez, exige una mirada prolongada y atenta.

No es extraño que se haya convertido en un imán irresistible. Año tras año, el Museo del Prado ve crecer el número de visitantes, atraídos por un cuadro que ha devenido en icono cultural. Muchos lo contemplarán por primera vez, pero pocos sentirán la urgencia de comprenderlo.

Manet dijo que Velázquez, por sí solo, justificaba cualquier viaje. El mío ha sido largo, pero luminoso. Como Jonathan Brown, me debatí entre el deseo de entrar en el cuadro y la necesidad de salir de él. Él, tras sesenta años de estudio, confesó: «Quiero estar en el cuadro, fuera del cuadro, sumergirme en él y emerger luego». Yo también sentí esa contradicción. Escribí como quien achica agua en una barca herida, tratando de no zozobrar entre preguntas. Este libro ha sido, para mí, como restaurar un viejo lienzo: quitar capa tras capa de barniz endurecido por los siglos. He tratado de desentrañar un tejido de historia, perspectiva y magia, enredado en un misterio que no termina.

Ortega y Gasset escribió que Velázquez comprendió que la realidad, a diferencia del mito, nunca está acabada. Tal vez esa sea la verdad última: que este enigma permanecerá abierto. Otros vendrán a buscar respuestas, y hallarán, como nosotros, nuevas preguntas.

Porque el mito es el cuadro. El cuadro que sobrevivió a las llamas del Alcázar en 1734. El que posee la extraña facultad de escapar de sí mismo, de negarse a ser solo pintura. Se titula *La familia de Felipe IV*, pero el mundo lo conoce por otro nombre: *Las Meninas*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-ZAMORA, José N. (dir.). 1994. *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Temas de Hoy.
- ANGULO, Diego. 1999. *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*. Istmo.
- ANASAGASTI, Teodoro de. 1945. *Perspectiva artística*. Labor.
- ARTE PROTEGIDO. 2010. *Memoria de la Junta del Tesoro artístico durante la guerra civil*. Ministerio de Cultura.
- ATERIDO, Ángel (ed.). 2000. *Corpus Velazqueño I y II. Documentos y textos*. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- BARBEITO, José Manuel. 1992. *El Alcázar de Madrid*. COAM.
- BARRIONUEVO, Jerónimo. 1892. *Avisos (1654–1658)*. Edición de Manuel Tello.
- BENASSAR, Bartolomé; VINCENT, Bernard. 2000. *España. Los Siglos de Oro*. Crítica.
- BEROQUI, Pedro. 1915. *Adiciones y correcciones al catálogo del Museo del Prado*. Madrid.
- BROWN, Jonathan. 1981. *Sobre el significado de Las Meninas. Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Alianza.
- BROWN, Jonathan. 1986. *Velázquez. Pintor y cortesano*. Alianza.

- BROWN, Jonathan. 2008. *Escritos completos sobre Velázquez*. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BUERO VALLEJO, Antonio. 2013. *Las Meninas*. Austral.
- BULLÓN DE DIEGO, José María. 2021. *Las Meninas: una indumentaria familiar*. Universidad Complutense de Madrid.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel, del. 1978. *La magia de Las Meninas*. Madrid.
- CAMPI, Isabel; VENTOSA, Sílvia (coords.). 2013. *Tejidos, moda y cuerpos*. MEV, Museu d'Art Medieval.
- CARRASCO, Jorge. 2018. *La Hora de las Meninas*. Hidden Canvas.
- CENDÓN, Emilio. 2024. *Delante de Las Meninas*. Caniche.
- CONCHA, Félix de la. 2024. *Las Meninas desde una Luz Artificial*. Reino de Cordelia.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. 1611. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Luis Sánchez.
- CRUZADA VILLAMIL, Gregorio. 1885. *Velázquez, Anales de su vida y obras*. Madrid.
- CORPUS VELAZQUEÑO. 2000. *Corpus velazqueño. Documentos y textos*, 2 vols. J. M. Pita Andrade. Madrid.
- ESCALERA, Isabel. 2022. "Relation du voyage d'Espagne. Madame d'Aulnoy y su visión de la indumentaria y las joyas españolas". Liño, nº28.
- FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto. 2021. *Tesoro artístico y Museo del Prado en la guerra civil y posguerra*. Ministerio de Cultura y Deporte.
- FOUCAULT, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.

- GARDE, María Luisa. 2016. *La acondroplasia en la historia. Una aproximación historiográfica*. Fundación Alpe Acondroplasia.
- GARRIDO, Carmen. 1992. *Velázquez: técnica y evolución*. Museo del Prado.
- GARRIDO, Carmen. 2006. *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en las tablas del Museo del Prado*. Museo del Prado.
- GARRIDO, Carmen. 2022. *Velázquez. El fluir expresivo de su pintura*. CAEM Arte / La Imprenta.
- GAYA, Ramón. 1984. *Velázquez, pájaro solitario*. Biblioteca de cultura andaluza. Triste.
- GAYO, María Dolores; JOVER DE CELIS, Maite. 2010. “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España.” Boletín del Museo del Prado, Tomo 28.
- GAYO, María Dolores; JOVER DE CELIS, Maite. 2022. “La preparación de los lienzos en la corte de Madrid: de Felipe IV a Felipe V.” Boletín del Museo del Prado, Tomo 38.
- HARRIS, Enriqueta. 2003. *Velázquez*. Akal.
- HELLWIG, Karin. 2001. “Las firmas de Velázquez”. Boletín del Museo del Prado, Tomo 19.
- HOCKNEY, David. *El conocimiento secreto*. 2001. Thames & Hudson.
- INVENTARIOS REALES. 1686–1695. *Inventarios en 12 volúmenes*. Vol. III. Museo del Prado.
- INVENTARIOS REALES. 1975. *Testamentaria del Rey Carlos II, 1701–1703*. Museo del Prado.
- IZQUIERDO, Antonio J. 2006. *Las Meninas en el objetivo*. Lengua de Trapo.

- LÓPEZ-REY, José; DELEND, Odile. 2020. *Velázquez, la obra completa*. Taschen.
- MADRAZO, Pedro de. 1843. *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M. Madrid*.
- MARÍAS, Fernando. 1995. *Otras Meninas*. Siruela.
- MARÍAS, Fernando. 1999. *Las Meninas*. Electa.
- MENA, Manuela. 1984. "La restauración de *Las Meninas* de Velázquez". Boletín del Museo del Prado, Tomo 5.
- MOA, Pío. 2003. *Los mitos de la guerra civil*. La Esfera de los Libros.
- MOFFITT, John F. 1986. "Anatomía de *Las Meninas*: realidad, ciencia y arquitectura". Boletín del Museo del Prado, Tomo 7.
- MONTANARI, Tomaso. 2011. "El sufrimiento del rey y la flema de Velázquez. Una idea para *Las Meninas*". Boletín del Museo del Prado, Tomo 29.
- MORENO VILLA, José. 2023. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*. Cinca.
- MOYA, Ramiro. 1961. "El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas*". Arquitectura, nº25, Madrid.
- NATIONAL GEOGRAPHIC. 2012. *La proporción áurea*. RBA Coleccionables S.A.
- NAYDEN, Nikolov. 1998. "Interpretación social - psicológica de la obra de Diego Velázquez '*Las Meninas*'". Anuario de la Universidad de Sofía. San Clemente de Ojrida, Tomo 91.
- OLIVARES, Javier; GARCÍA, Santiago. 2014. *Las Meninas*. Colección: Sillón orejero.
- OTAKE, Yasujiro. 1987. "En torno al tema y concepción de *Las Meninas* de Velázquez". Boletín del Museo del Prado, Tomo 8.

- PACHECO, Francisco. 2009. *El Arte de la Pintura*. Cátedra.
- PALOMINO, Antonio. 2013. *Vida de don Diego Velázquez de Silva*. Casimiro.
- PACIOLI, Luca. 1987. *La divina proporción*. Akal.
- PICÓN, Jacinto Octavio. 1899. *Vida y Obras de Don Diego Velázquez*. Madrid.
- PLACENCIA, Jesús. 2018. *Todo es verdad, todo es mentira*. Postmetrópolis.
- PLATA LUQUE, Manuel. 2019. *El Mensaje oculto de Las Meninas*. [s.l.]: [s.n.].
- PORTÚS, Javier. 2009. “*La Sala de Las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra*”. Boletín del Museo del Prado, Tomo XXVII.
- PORTÚS, Javier. 2013. *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Museo Nacional del Prado.
- PORTÚS, Javier. 2015. *Velázquez y el último retrato de Felipe IV*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- PORTÚS PÉREZ, Javier; RUIZ GÓMEZ, Leticia. 2003. *El Prado, Obras Maestras*. Scala Publishers Ltd.
- RAMÓN-LACA, Ramón. 2017. *Modos de representación del espacio en Las Meninas*. Universidad de Alcalá de Henares.
- REVENGA, Paula (coord.). 2017. *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo Hispánico*. Universidad de Córdoba.
- RIELLO, José. 2018. *Las siete vidas de Velázquez (y la penúltima interpretación de Las Meninas)*. Universidad Autónoma de Madrid.
- ROSILLO, Bárbara. 2021/2022. *La moda femenina española en el Siglo de las Luces: concepto y diseños*. CEDC, Cuaderno

150.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. Javier. 1943. *Las Meninas y sus personajes*. Juventud.
- SANCHO, José Luis. 2004. *Palacio Real de Madrid*. Patrimonio Nacional, Aldeasa.
- SANTIAGO, Javier de. 2013. *Antecedentes del sistema monetario de la peseta*. Universidad Complutense de Madrid.
- SÁSETA, Antonio. 2011. *Las Meninas. Magia catóptrica*. Cuadernos de los Amigos del Museo de Osuna, nº13.
- SECO DE ARPE, Rafael; HARO, Manuel. 2022. *El viaje del Tesoro*. Manuel de Arpe y la evacuación del Museo del Prado. Eneida.
- SINGUL, Francisco. 2013. *La luz Dormida en el Espejo*. Memoria de Diego Velázquez. Alvarelllos.
- SNYDER, Joel; COHEN, Ted. 1980. *"Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost"*. The University of Chicago.
- STIRLING, William. 1999. *Velázquez*. Edición bilingüe conmemorativa del IV Centenario del nacimiento del pintor. Ayuntamiento de Madrid.
- SUREDA, Joan. 2006. *La Gloria de los siglos de oro. Mecenas, artistas y maravillas en la España Imperial*. Lunwerg Editores.
- USANDIZAGA, Miguel. 2019. *Cómo y para qué usaba Vermeer la cámara oscura*. Universitat Politècnica de Catalunya.
- USANDIZAGA, Miguel. 2020. *Las Meninas, Velázquez y la cámara oscura*. DPACO 02, Barcelona.
- VELÁZQUEZ. 1990. *Catálogo de la exposición*. Museo del Prado.
- VELÁZQUEZ. 2021. *El arte nuevo*. Fundación Amigos del Museo del Prado / Crítica.

- VELÁZQUEZ en el Prado. 1993. *Catálogo del Museo del Prado*. Museo del Prado.
- VELÁZQUEZ en la prensa española del siglo XIX. 2002. Selección de artículos. Hemeroteca Municipal de Madrid.
- VERGARA, Alejandro. 2024. *El taller de Rubens*. Museo Nacional del Prado.
- VICENS, Carlota. 2014. *Recepción de la obra de Madame d'Aulnoy en España*. Universidad de las Islas Baleares.
- VINCI, Leonardo da. 1827. *El Tratado de la Pintura y los tres libros que sobre el mismo Arte escribió Leon Bautista Alberti*. Imprenta Real.
- VOCES DEL PRADO. 1970–2020. *Fondo documental*. Museo del Prado.
- WOLF, Norbert. 2013. *Velázquez*. Taschen.
- WUNDER, Amanda. 2023. *La Moda Española en la época de Velázquez*. Ediciones El Viso en cooperación con Yale University Press.
- ZAPARAÍN, Fernando. *Las Meninas: perspectiva, luz y tiempo*. 2018. GOYA / 362.

IMÁGENES



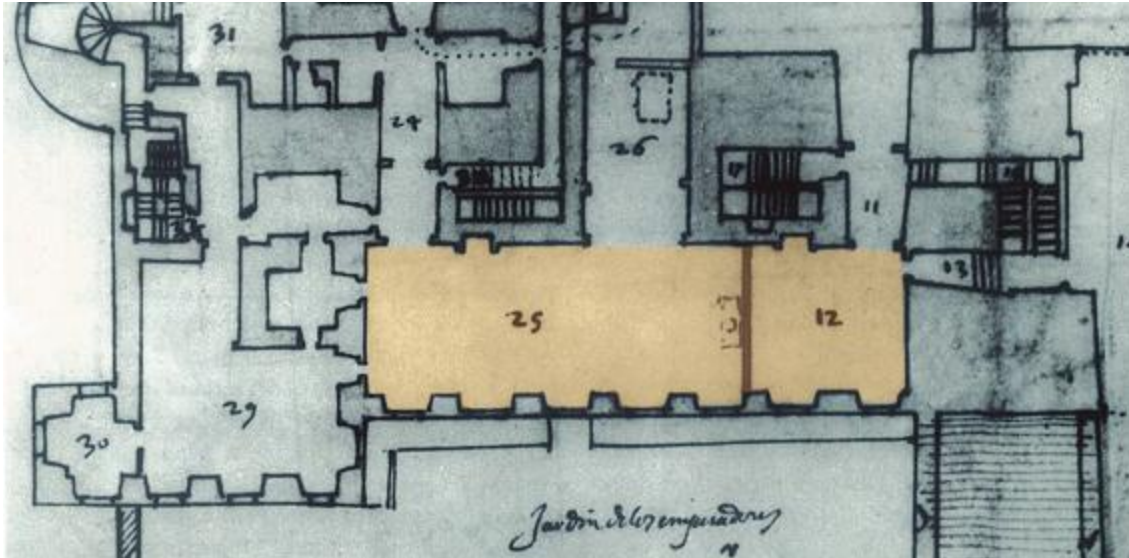
Las Meninas, 1656. Óleo sobre lienzo, (320,3 x 279,1 cm). Museo del Prado.



Según el *Plano de Pedro de Texeira*, de 1656, conservado en el Museo de Historia de Madrid, el Alcázar y el Real Convento de San Gil se encontraban en estrecha proximidad. Esta cercanía resultó crucial la Nochebuena de 1734, cuando un devastador incendio consumió el Alcázar. Gracias a la rápida intervención de los frailes franciscanos del convento, fue posible rescatar parte del valioso tesoro artístico que albergaba el palacio. Entre las obras salvadas de las llamas, de manera casi milagrosa, se encontraba *Las Meninas*.



*Maqueta de la fachada principal del Alcázar de Madrid, 1630-1646, Museo de Historia de Madrid. Desde el reinado de Felipe III, se buscó una solución arquitectónica que armonizara con la imponente Torre Dorada (visible en la maqueta a la izquierda), erigida por Juan Bautista de Toledo bajo mandato de Felipe II. La tarea recayó en el arquitecto Gómez de Mora, quien proyectó la fachada que hoy podemos observar en esta maqueta. En ella, destaca la secuencia de ventanales que pertenecían a la galería representada en *Las Meninas*, señalada con una línea blanca en la fotografía.*



Planta baja del Alcázar de Madrid, según los planos de Juan Gómez de Mora de 1626, Biblioteca Apostólica Vaticana. En este plano, la pieza n.º 25 corresponde a la Galería del Mediodía, mientras que la nº 12 era un antiguo comedor. Tras la muerte del príncipe Baltasar Carlos, Velázquez llevó a cabo una reforma en este espacio, eliminando el tabique que los separaba para crear una gran galería. Años después, este mismo lugar quedaría inmortalizado en su lienzo *Las Meninas*.



Vista del Alcázar de Madrid, 1615-1651. Félix Castello. Museo de Historia de Madrid.



Levantado sobre los cimientos del antiguo Alcázar, este majestuoso edificio fue concebido por orden de Felipe V, quien encargó su diseño al prestigioso arquitecto Filippo Juvarra, el más destacado de su tiempo en Europa. Tras la muerte de Juvarra, su discípulo Giambattista Sacchetti asumió la tarea de adaptar y ejecutar el ambicioso proyecto, concluyéndolo en 1751. El resultado: uno de los palacios más imponentes y elegantes de toda Europa.



Entre el 9 de diciembre de 1936 y el 9 de septiembre de 1939, *Las Meninas* estuvo expuesta a la amenaza de la destrucción en al menos cuatro ocasiones. Uno de los episodios más alarmantes tuvo lugar en el puente de hierro de Arganda del Rey, donde la caja que protegía el lienzo comenzó a arder.



Los camiones que transportaban las obras del Museo del Prado emprenden un viaje de más de 3000 kilómetros, a través de un país desgarrado por la guerra. Tres años después, la pintura regresaría, pero no sin antes haber bordeado el abismo. (Colección Biblioteca Nacional, Madrid).

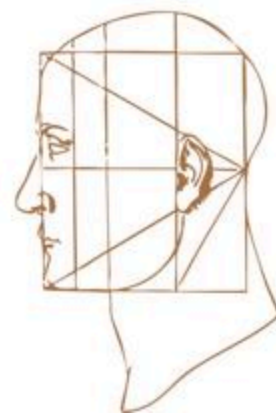
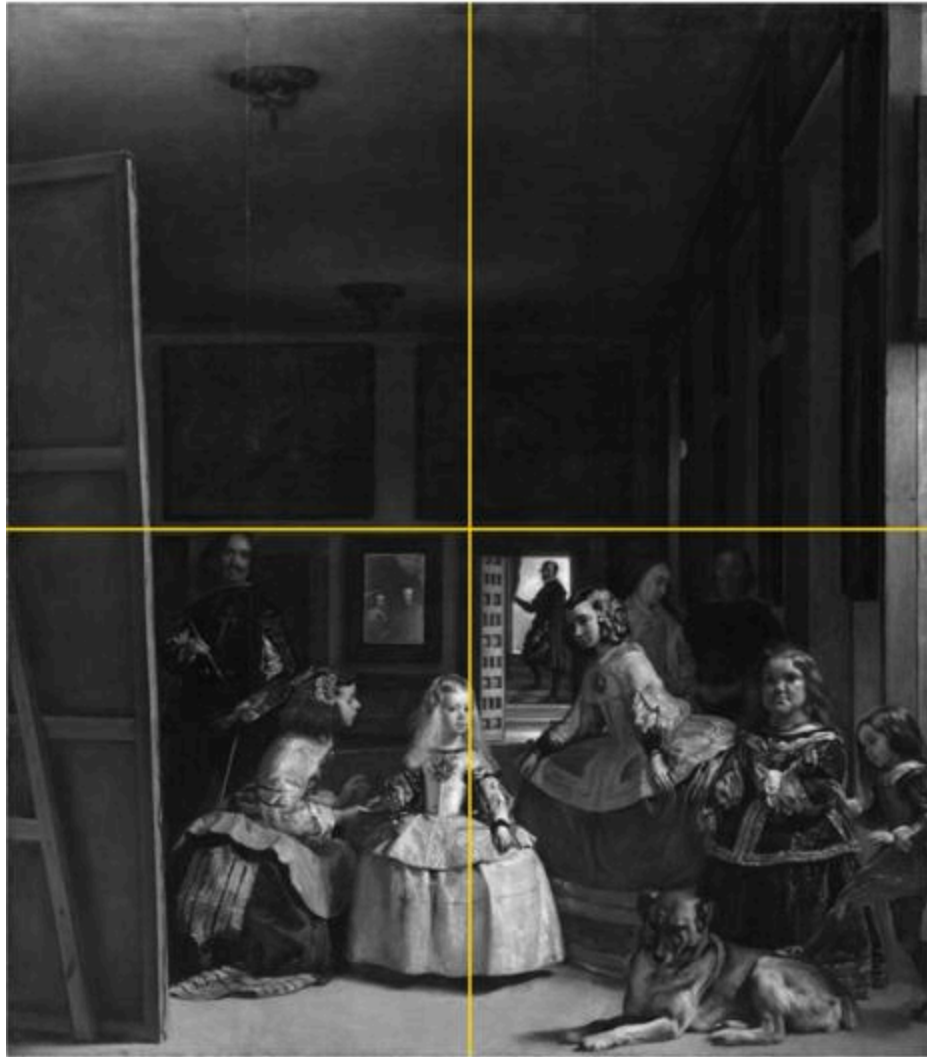


La controversia internacional que despertó el traslado de las obras maestras del Museo del Prado durante la Guerra Civil llevó a las autoridades a tomar una decisión crucial: demostrar al mundo que el tesoro artístico español estaba a salvo. En el verano de 1937, dos figuras destacadas del ámbito museístico

británico, Sir Frederic Kenyon y James Gow Mann, viajaron a España con una delicada misión: comprobar en persona el estado de conservación de las obras evacuadas. La fotografía recoge un instante significativo de aquella visita: los emisarios británicos posan junto a miembros de la Junta Central del Tesoro Artístico ante *Las Meninas*, provisionalmente custodiada en el Colegio del Patriarca de Valencia. (Colección Biblioteca Nacional, Madrid).



Tras un viaje lleno de incertidumbre, *Las Meninas* halló resguardo en el Colegio del Patriarca de Valencia. Aquel recinto, transformado en santuario improvisado, acogió una exposición con evidente intención propagandística. Allí se mostraron las obras rescatadas del Palacio de Liria por el 5.º Regimiento, tras el bombardeo de noviembre de 1936 sobre un Madrid cada vez más sitiado por las fuerzas franquistas.



Amarillo: Ejes centrales y centro geométrico del lienzo.

Verde: Espiral áurea.

Azul: Los tres vértices del triángulo unen a los reyes y a la Infanta Margarita con el punto de fuga.

Naranja: El triángulo que Luca Pacioli incluyó en su estudio sobre el perfil de una cabeza humana, titulado *Divina Proporción*, coincide de manera exacta con las dimensiones del lienzo de *Las Meninas*, revelando una posible conexión entre la composición de Velázquez y los principios matemáticos de los grandes Maestros del Renacimiento.



En *Las Meninas*, Velázquez introduce una adivinanza barroca, a través del reflejo de los reyes en el espejo. ¿Dónde se encuentran realmente los monarcas? ¿Proviene su reflejo directamente de su presencia en la sala o, por el contrario, es el reflejo del lienzo que el propio Velázquez está pintando? La incertidumbre

transforma al espectador en parte de la escena: si los reyes están frente al pintor, ¿acaso no somos nosotros quienes ocupamos su lugar? En la imagen de arriba, un experimento visual nos permite apreciar la importancia del espejo al realizar un ejercicio revelador: eliminarlo y transformarlo en un cuadro más de la habitación. Con este simple cambio, la escena pierde su misterio esencial, demostrando que el espejo no es solo un detalle, sino la clave de la composición y del ingenioso artificio con el que Velázquez desafía nuestra percepción.

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado



En esta disposición se encontraban las dos copias de Martínez del Mazo que adornaban la pared del fondo en *Las Meninas*. De ellas, solo ha llegado hasta nosotros la que aparece a la derecha: *Apolo vencedor de Pan*, copia del original de Jordaens, conservada en el Museo del Prado, aunque no expuesta (181 x 225 cm). Del cuadro que colgaba a su izquierda, *Palas y Aracne*, únicamente se conserva el boceto original de Rubens, hoy en el Virginia Museum of Fine Arts, en Richmond, EE. UU.

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado



Los marcos negros de estilo flamenco que lucen los cuadros del fondo en *Las Meninas* fueron característicos de las estancias cortesanas del siglo XVII, aportando sobriedad y elegancia al entorno. Esta tradición decorativa influyó decisivamente en la elección del nuevo marco del propio lienzo en 1928, cuando

se optó por un diseño que evocara aquella estética: el llamado marco «de rizo holandés» o *flammeleiste*, fiel al espíritu de la época y al ambiente original de la escena.



En 2013, el Museo del Prado organizó la exposición "Velázquez y la familia de Felipe IV", un acontecimiento destacado que permitió el regreso a España, tras más de dos siglos, de una obra singular: la versión reducida de *Las Meninas* adquirida por William Bankes tras la Guerra de la Independencia. Procedente de la colección del palacio de Kingston Lacy, la pintura volvió temporalmente al país donde fue concebida, estableciendo un emocionante reencuentro entre las dos obras.



Las Meninas de Dorset-Kingston Lacy, Reino Unido, (142,2 x 121,9 cm) es una obra envuelta en misterio cuya autoría sigue siendo objeto de debate. En la colección inglesa se describe como *The Handmaidens of the Infanta Margarita in the Household of Philip IV (after Velázquez)*, y se atribuye a Juan Bautista

Martínez del Mazo. Sin embargo, las dudas persisten: ¿se trata de un boceto original de *Las Meninas*, realizado por el propio Velázquez?, ¿es una copia posterior de Mazo?, ¿o quizás una obra iniciada por el maestro y terminada por su discípulo y yerno?

Uno de los elementos más desconcertantes de la pintura es la ausencia del reflejo de los reyes en el espejo del fondo. En su lugar, aparecen tres líneas negras y una cortina roja apenas esbozada, como si fueran marcas preparatorias para la posterior inclusión de los monarcas. Este detalle sugiere que la obra no es simplemente una réplica, sino posiblemente un estudio preliminar de la célebre composición definitiva.



Existe una teoría inquietante: que *Las Meninas* que contemplamos hoy no sea exactamente la que Velázquez concluyó en 1656. Entre 1659 y 1660, el pintor podría haber intervenido nuevamente el lienzo, tal vez para reflejar los giros de la sucesión tras el nacimiento del Príncipe Felipe Próspero.

Pero más allá de la conjetura, hay una imagen que revela secretos más profundos: la radiografía publicada por la restauradora Carmen Garrido en *Velázquez, Técnica*

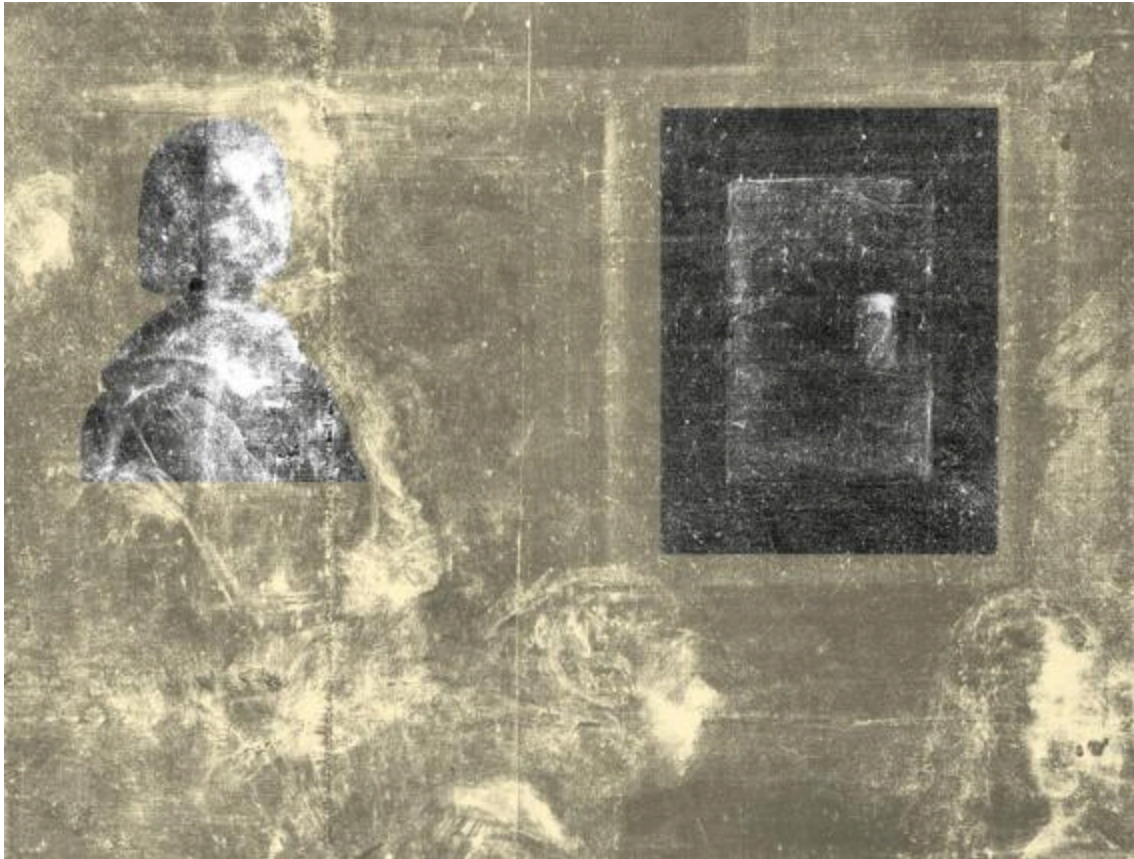
y *Evolución*. En ella aparece una figura oculta bajo las capas de pintura, un personaje que ya no está:

«La figura que subyace gira su rostro hacia la escena, con una capelina de alto contraste radiográfico. Apenas se insinúan las luces en las mangas. El rostro — más joven, más suave, casi femenino— no parece el de Velázquez».

Como si el cuadro hubiera sido otro. Como si dentro de *Las Meninas* viviera una versión anterior, desestimada. Una presencia que aún late, en silencio, tras el rostro definitivo del pintor. Porque esta obra no es sólo una imagen: es una habitación donde el tiempo ha dejado huellas superpuestas, y donde nada es exactamente lo que parece.

© Museo Nacional del Prado

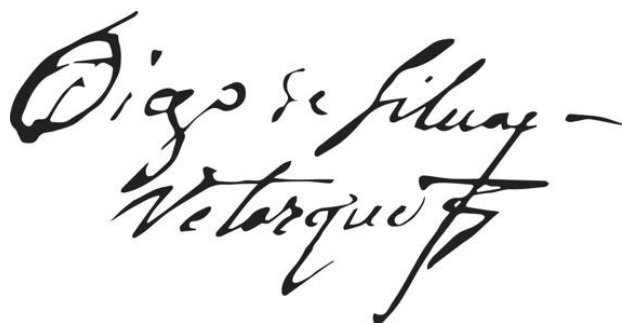




Sellos de Correos. A la izquierda, la edición emitida entre 1936 y 1938; en el centro y a la derecha, la correspondiente a 1959.



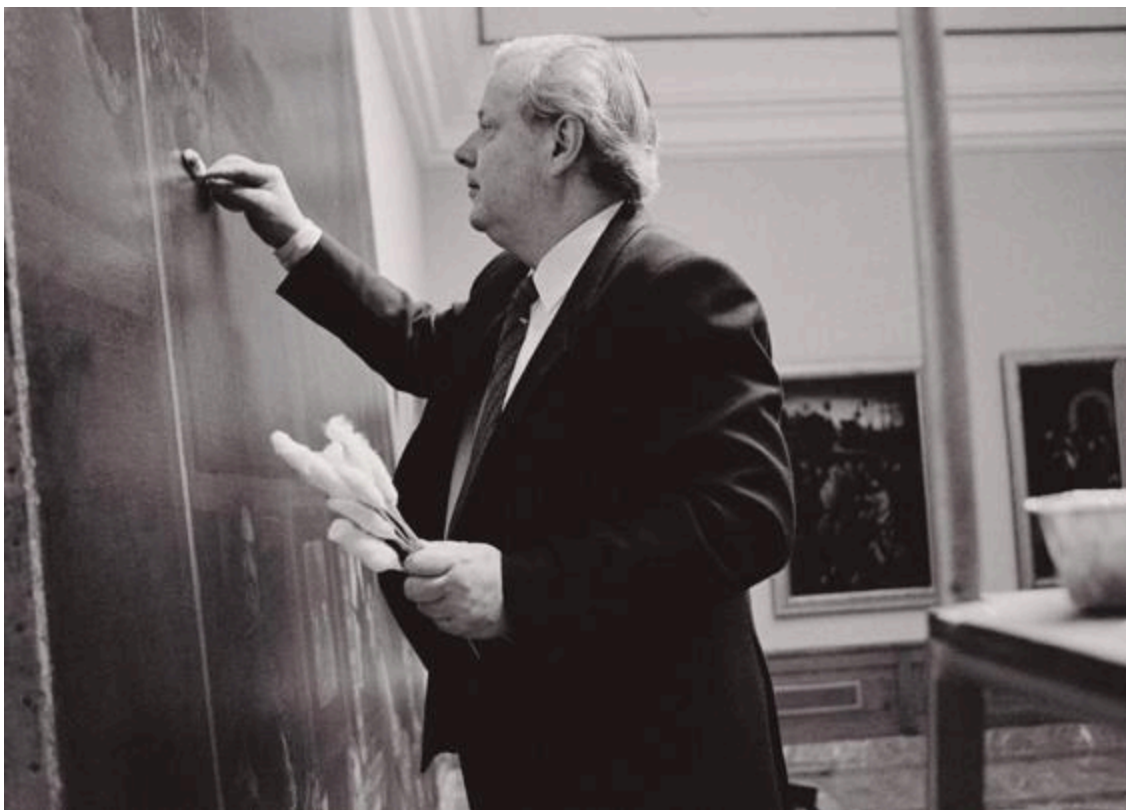
Dos esculturas rinden homenaje a Velázquez en Madrid: la de bronce, de Aniceto Marinas, preside la entrada del Museo del Prado; la de piedra, de Celestino García Alonso, se alza frente al Museo Arqueológico. Juntas, evocan la huella perdurable del maestro en el corazón de la ciudad.

A handwritten signature in black ink, reading "Diego de Velázquez" in a cursive script.

Firma autógrafa de Velázquez sobre papel. De sus 124 obras atribuidas, solo trece están firmadas o fechadas. Ya lo advirtió su biógrafo Antonio Palomino: Velázquez «rara vez» estampaba su nombre en el lienzo.

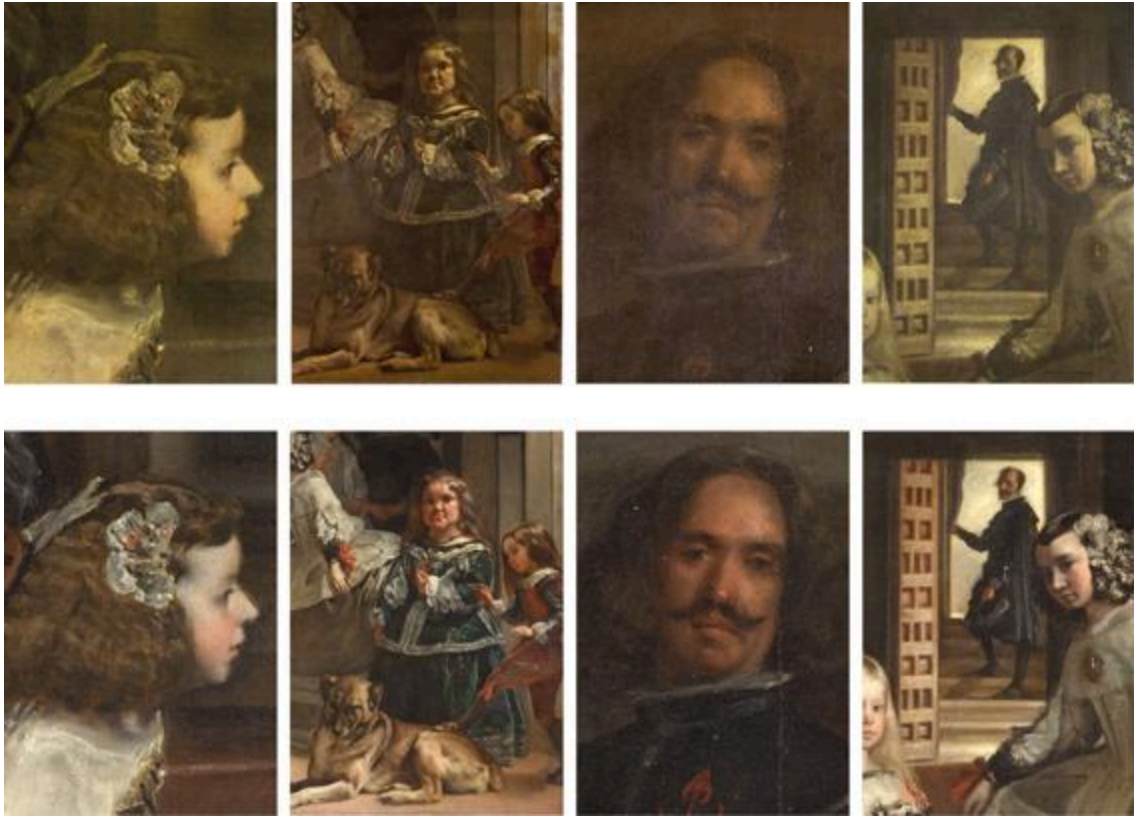
A stylized monogram in black ink, consisting of a large 'V' with a small 'D' above it, forming a single, continuous shape.

En 1620 nos llegó la primera firma de Velázquez en forma de monograma. Aparece sobre el retrato de *Don Cristóbal Suárez de Ribera*. Museo de Bellas Artes, Sevilla.



En mayo de 1984, el restaurador John Brealey llevó a cabo la minuciosa limpieza de *Las Meninas*, la primera de las tres fases que conformaron su restauración. Este proceso, de una precisión extrema, contó con la participación activa de los especialistas del Taller de Restauración del Museo del Prado, cuya labor fue reconocida por el propio Brealey. Debajo, los resultados hablan por sí mismos: la obra recuperó su luminosidad y profundidad originales, devolviendo a la mirada de Velázquez toda su intensidad.

© Paco Junquera / Getty Images



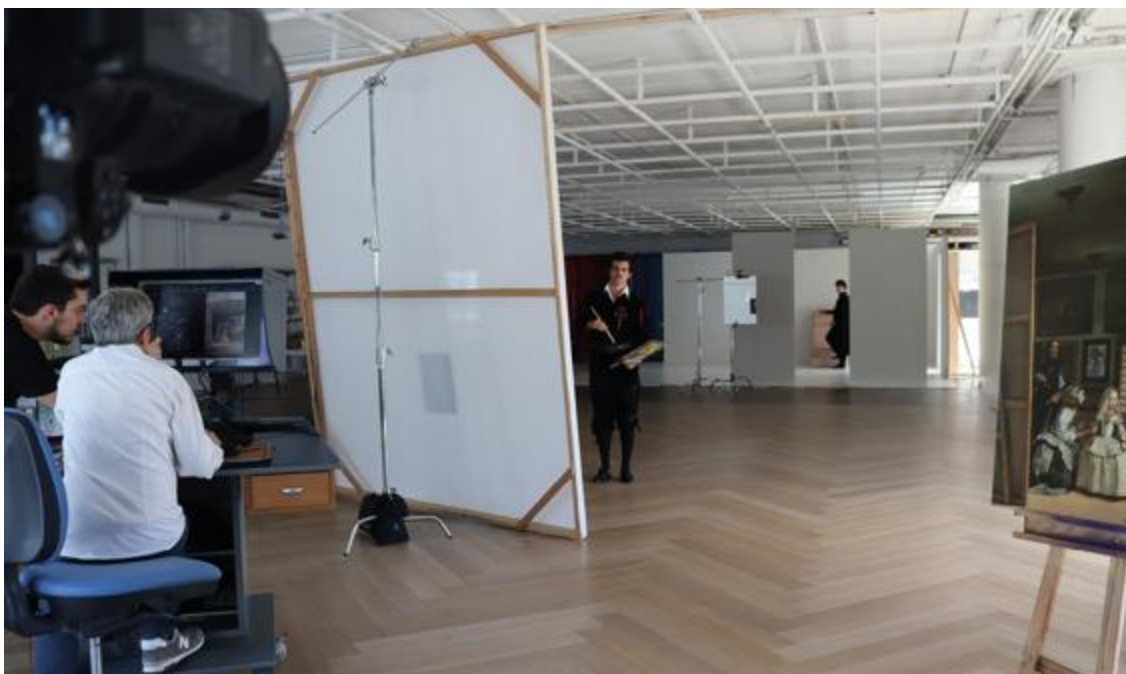
Fragments of *Las Meninas* before (top) and after (bottom) the cleaning process.



Al poco de iniciar mi investigación, trasladé mis primeros experimentos caseros al estudio de Paco Navarro, el fotógrafo que me acompañó hasta que pude llevarlos a cabo a escala real, en un gran plató. La imagen inferior izquierda fue captada por él justo en el momento en que yo documentaba el proceso fotografiándole mientras accionaba el disparador. Este pequeño teatrillo a escala me permitió calcular con exactitud la distancia desde la que Velázquez habría situado su punto de vista respecto al plano del cuadro.



En la imagen derecha, una hipótesis plausible: Velázquez habría necesitado dos espejos perpendiculares para autorretratarse evitando así la inversión de su imagen, lo que evidencia su dominio de los recursos ópticos.





© Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza



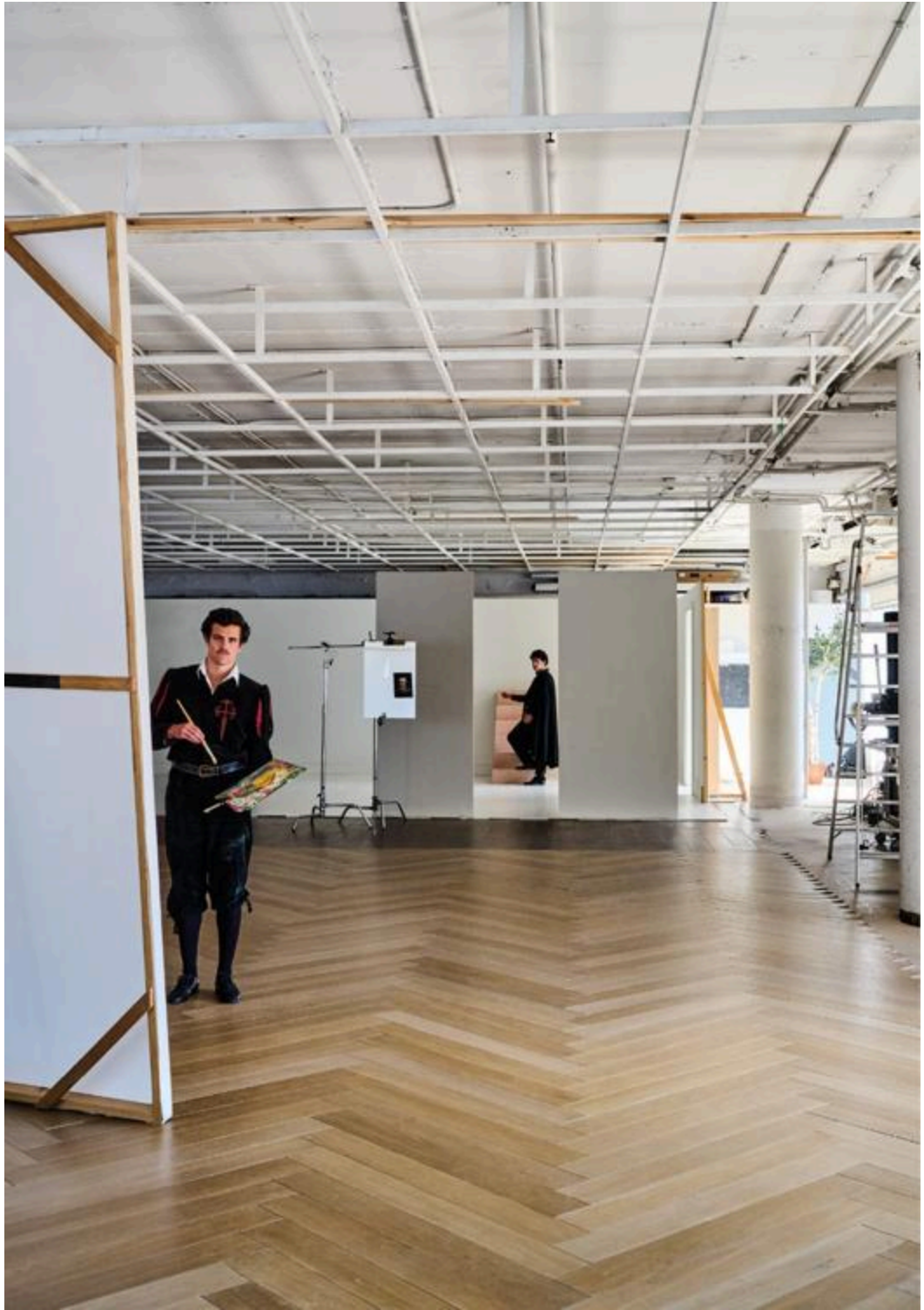
© Museo Nacional del
Prado



En mayo de 2024 pude llevar a cabo el experimento largamente soñado: comprobar hasta qué punto era verosímil el reflejo de los monarcas en el espejo de *Las Meninas*. Para ello, fuimos desplazando —centímetro a centímetro— un fragmento a escala real del retrato de *Felipe IV anciano*, hasta que su reflejo en un espejo quedó situado con exactitud en el mismo punto en que aparece en el cuadro de Velázquez.

Las conclusiones fueron tan reveladoras como sorprendentes: ni el Velázquez autorretratado se interpone entre el espejo y el lienzo —como se había sostenido en numerosas ocasiones—, ni el pintor manipuló las proporciones de las figuras reflejadas. El reflejo en *Las Meninas* parte, sin trampa ni artificio, de dos cabezas a tamaño natural situadas en el mismo plano del lienzo. Abajo, a la derecha, pueden verse los

dos lienzos que muy posiblemente sirvieron a Velázquez como referencia para construir la asombrosa ilusión óptica de su obra maestra.





Aquel día realizamos un trabajo en equipo impecable: tras despejar el plató, empezamos a colocar todos los elementos necesarios para reproducir con precisión la escena de *Las Meninas*. Situamos a los dos figurantes caracterizados, el lienzo y el espejo en sus posiciones exactas —este último sostenido por un

brazo articulado—, la escalera del fondo y la puerta, recreada mediante dos paneles. Trabajamos con una cámara conectada al ordenador y equipada con una óptica equivalente a la visión humana. Descargamos la imagen original de *Las Meninas* y la superpusimos, con un 50 % de transparencia, sobre la imagen en directo del plató. Así, ambas escenas quedaban solapadas, lo que nos permitía afinar cada detalle en tiempo real. Íbamos ajustando objetos, posiciones y alturas mientras modificábamos la distancia de la cámara. Todo comenzaba a encajar. Tras varias horas, el fotógrafo, desde su ordenador, sonrió y me dijo: —¡Lo tenemos!

[Aquí](#) puede comprobarse la exactitud del experimento.



En agosto de 1957, Pablo Picasso emprendió la creación del lienzo más imponente de su célebre serie de 58 interpretaciones de *Las Meninas*. En esta obra, el malagueño reimagina la escena con una visión personal y audaz, otorgando a Velázquez una presencia monumental. Convertido en un gigante, el pintor domina por completo el espacio compositivo, reafirmando su papel central en la historia del arte. © Museu Picasso de Barcelona (194 × 260 cm).



En 1931, mi abuela paterna confeccionó con esmero el disfraz de Infanta Margarita que luce mi padre en la fotografía de la izquierda. Desde entonces, esta tradición se ha convertido en un rito iniciático dentro de nuestra familia: todo nuevo miembro, entre los tres y los cuatro años, debe vestirse en algún momento como la Infanta. A la derecha, mi hija Fátima en 2006. Setenta y cinco años y tres generaciones separan ambas imágenes, testimonio de nuestro vínculo con *Las Meninas* y de nuestro deseo de que lo velazqueño siga perpetuándose en el tiempo.



Desde 1956, tras la segunda gran ampliación del Museo del Prado, se habilitó un nuevo espacio para albergar *Las Meninas*: la Sala 15A. Esta habitación, iluminada por la luz natural que penetraba a través de un gran ventanal, recuperaba un recurso expositivo ya utilizado en ocasiones anteriores: un espejo esquinado

situado frente al lienzo, que prolongaba el juego de reflejos propuesto por Velázquez. En la fotografía, tomada poco después de la inauguración de esta sala, un grupo de turistas norteamericanos se esfuerza por captar la imagen reflejada en el espejo, al tiempo que se protege con la mano del deslumbramiento causado por la intensa luz de la ventana.

© Slim Aarons / Getty Images



Dos reinterpretaciones contemporáneas de *Las Meninas*:

La primera, una campaña publicitaria de El Corte Inglés, lanzada en 2009 y dirigida al turismo. La imagen, que cubrió las fachadas de sus edificios principales, generó un notable impacto y reforzó la notoriedad de la marca, integrando de manera audaz arte y publicidad.



El colectivo Equipo Crónica, ofrece una relectura crítica de la pintura de Velázquez desde los lenguajes del arte pop y la estética política. En esta obra, la majestuosa estancia palaciega se transforma en un comedor de clase media, saturado de elementos domésticos propios de la España del desarrollismo. Los propios artistas se autorretratan en el lugar de los guardadamas, subvirtiendo con ironía el orden palaciego.

NOTAS

CAPÍTULO 1

1. *Salvator Mundi* se vendió en subasta por 450.000.000 dólares. Antes, había sido comprado por un galerista a un particular norteamericano por menos de mil dólares. Ninguno de los dos conocía su autoría.
2. Desde entonces, pasó de unas manos a otras, hasta que, en 1969, el actor Richard Burton la compró como un obsequio para Elizabeth Taylor. En 2011, alcanzó en subasta los nueve millones de euros.

CAPÍTULO 2

1. Espinoso episodio en el que se ha llegado a insinuar que las obras del Greco fueron depositadas allí intencionadamente, con el propósito de conseguir una coartada perfecta ante los medios internacionales para justificar el traslado de las obras maestras a Valencia.

CAPÍTULO 5

1. He encontrado hasta cuatro fechas de nacimiento diferentes, pero ninguna coincide con esta que me aventuro a dar.
2. Pintor manierista florentino (1540-1597), establecido en España, con un nombre tan peculiar que bien podría pertenecer a un delantero de la selección brasileña.
3. Diego de Melgar, Diego de Lucena, Bartolomé Román, Andrés de Brizuela, Francisco de Burgos, Nicolás de Villacís, Francisco de Palacios, Juan Bautista Martínez del Mazo, Juan de Alfaro...
4. Aunque nos refiramos permanentemente al lienzo como *Las Meninas*, en este contexto, su título originario sí resulta relevante.

CAPÍTULO 6

1. Si fuese profesor de Educación Plástica, plantearía a mis alumnos el siguiente ejercicio creativo: «Ahora que ya conocéis la historia de las meninas, usad vuestra imaginación para pintar el cuadro que Velázquez nunca llegó a pintar: Los Meninos».
2. 1 vara=83,6 cm, 1 pie= 27,9 cm, 1 pulgada=2,3 cm.

CAPÍTULO 8

1. La escalera del Rubí o rubinejo fue un empeño personal del propio Velázquez cuando reformó el Alcázar, por lo que no sería extraño que quisiera presumir de ella en el cuadro.
2. El arquitecto Miguel Usandizaga cuestiona la demolición de la Torre del Bastimento, argumentando que los materiales de mampostería que la conformaban —residuos de una antigua estructura de origen árabe— habrían hecho inviable la construcción de una nueva escalera en su lugar. En su análisis, sostiene que la escalera que aparece en *Las Meninas*, visible al fondo a la derecha tras la puerta abierta, en realidad estaba situada tras la puerta de la izquierda. Su hipótesis se apoya en el primer plano del Alcázar realizado por Gómez de Mora en 1626, lo que le lleva a concluir que Velázquez, en un ejercicio de libertad artística, trasladó la escalera a la derecha para mejorar la composición de la obra. Sin embargo, la documentación oficial parece contradecir esta teoría. Las *Cédulas Reales* conservadas en el Archivo de Palacio, fechadas entre 1642 y 1647, confirman al menos la demolición parcial de la torre, avalada por las propias palabras del rey Felipe IV: «*Por quanto aviendose derribado la torre vieja de mi Alcazar de Madrid para fabricar la pieza ochavada que se haze sobre la escalera [...]*».
3. Jorge Carrasco publicó en su libro *La Hora de Las Meninas* una excelente reconstrucción en 3D de esta habitación y todos sus cuadros colgados en las paredes.
4. También pudo haberlo copiado de un boceto de Rubens (copia a su vez del original de Jordaens).
5. Hasta hace poco nos llegó esta forma de abrigar las habitaciones embaldosadas: «el día del desestero, al apuntar el verano, era feriado en las grandes casonas que albergaban oficinas públicas».
6. 1 Pie= 27,9 cm
7. El lugar «poco confortable» al que se refiere es su Taller en el ala norte del Alcázar.

8. Ángel del Campo subraya en su libro *La Magia de Las Meninas*, que «el propósito de Velázquez fue el de ingeniar una simpática y quizá mágica falacia que uniera, en un ámbito ilusorio, lo que, ni en la vida real ni en la tela de un retrato estaba verdaderamente unido».

CAPÍTULO 10

1. Creo que Hockney alcanzó tal nivel de obsesión que veía en cada pintura que estudiaba la huella inconfundible de la cámara oscura.
2. Diccionario biográfico, publicado en seis tomos en 1800, que fue considerado un «trabajo sin precedentes en la historiografía del arte en España».
3. El investigador Jorge Carrasco señala que las imágenes plasmadas en los lienzos de Villa Médici no corresponden a la percepción natural del ojo humano, sino a la distorsión óptica generada por una lente de aumento, similar a un teleobjetivo. Este hallazgo sugiere que, en este caso concreto, Velázquez no habría recurrido a la cámara oscura, sino a un dispositivo óptico distinto, que le permitió explorar nuevas formas de captar la realidad.

CAPÍTULO 12

1. No es ironía, que también, es como llaman los técnicos del museo a este espacio reservado a la investigación científica.
2. ¿Han escuchado hablar del fenómeno OVNI (Objeto Velazqueño No Identificado)?
3. Si tenemos en cuenta que la infanta finalmente retratada recibió el nombre de pila de Margarita María Teresa, cabe la posibilidad de que el monarca francés optase por una forma más fácil y breve de pronunciar su nombre, simplificándolo a María Teresa.
4. Según la doctora Mena, originalmente la banda izquierda del lienzo habría

tenido las mismas dimensiones que las otras. Velázquez la habría reducido durante la revisión de la composición. Su mayor anchura habría permitido integrar de manera más equilibrada todos los elementos y situar la imagen reflejada de los reyes en el centro, lo que habría reforzado el mensaje político implícito en la obra.

CAPÍTULO 14

1. ¿Dónde está el cuadro?.
2. En la entrada de la casa de mis abuelos, en Salamanca, colgaba un cuadro de temática religiosa, salvado del saqueo napoleónico en el convento de Las Agustinas de Monterrey. Sobre la tela, unas manchas brillantes revelaban el curioso intento de restauración que había sufrido: mi padre, fascinado desde niño por historias sobre los milagros de limpiar óleos con media patata recién cortada, decidió poner a prueba el método. Con entusiasmo infantil y una fricción excesiva, dejó en el lienzo una huella indeleble de su precoz amor por el arte.
3. El 31 de mayo de 1906, día de la Boda de Alfonso XIII, se tomó una fotografía desde la escalinata de los Jerónimos donde se ve este habitáculo «colgante», comunicado con la sala Basilical.
4. Este antiguo balcón es hoy la puerta que comunica con la Sala 15A.
5. La fecha oficial de ejecución del cuadro siempre generó debate, quizá por haberse comenzado en 1656 y haberse terminado en 1657. Fernando Marías incluso señala que pudo haberse comenzado en 1655. No hay nada demostrado.
6. Las ratas eran sacrificadas por inmersión en agua. Hoy en día, aquella jaula podría haber tenido un destino muy distinto: en lugar de ser un simple instrumento de exterminio, bien podría haberse convertido en una instalación en alguna bienal de arte contemporáneo. Allí, un galerista se habría asegurado de su correcta alimentación y, al finalizar la exposición —en el

improbable caso de que la obra no se vendiera—, la galería habría organizado su liberación en el campo, documentando meticulosamente el acto para compartirlo en redes sociales.

7. En 1961, el número de copistas femeninos igualó al de masculinos: 125 mujeres y 125 hombres.
8. Existió un caso excepcional de una japonesa que, durante cinco años estuvo copiando *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, uno de los cuadros hoy no permitidos para copiar. Durante todo ese tiempo estuvo alojada en el Hotel Palace.
9. Proceso para oscurecer la madera y darle un aspecto similar al ébano.

CAPÍTULO 15

1. *La Casa Real de España*, de Juan Balansó y Alberto Mestas.
2. «Debería haber sido premiado por su valor bajo el fuego».

CAPÍTULO 16

1. ¿Qué enano? ¿Es un enano?

CAPÍTULO 17

1. En el código QR de la página 17 del cuadernillo puede comprobarse con precisión el resultado del experimento: el reflejo del monarca captado en el espejo del plató coincide exactamente con el que Velázquez inmortalizó en *Las Meninas*. Una coincidencia que no solo valida la hipótesis técnica, sino que revela hasta qué punto la construcción del cuadro fue fruto de un cálculo visual minucioso y no de una intuición fortuita.

2. Adjunto las medidas del lienzo de *Las Meninas* de Kingston Lacy, porque creo, al igual que lo hizo Matías Padrón o Miguel Usandizaga, que podría tratarse del auténtico boceto de Velázquez.

Table of Contents

Prólogo. Escribir sobre el aire
Introducción
I. El incendio del Alcázar
II. Las Meninas y la guerra civil
III. La técnica pictórica de Velázquez
IV.: Las Meninas
V. Los personajes
VI. Origen e historia del cuadro
VII. El espacio escénico
VIII. El «maldito» espejo
IX. La Composición
X. Lentes, velo y cámara oscura
XI. Las Meninas de Kingston Lacy
XII. Las Meninas bajo radiografía
XIII. La Moda en Las Meninas
XIV. El Prado y «sus Meninas»
XV. La Restauración de Las Meninas
XVI. Reflexiones ante «el cuadro»
XVII. Mis experimentos
Conclusiones
Bibliografía
Imágenes