

IMAGO REGIS: TEORÍA DEL ARTE Y RETRATO REAL
EN LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ*

Victor I. Stoichita

Velázquez, según Manet¹ «le peintre des peintres», creó su obra más famosa con «Las Meninas» (1656). Ya en el siglo XVII Luca Giordano la definió como «la teología della pittura»². La literatura en torno a esta obra es por ello copiosísima: «Las Meninas» se pintó para plantear el problema de la interpretación. El esfuerzo exigido al observador va más allá del desciframiento tradicional de una alegoría: la propia representación artística se le ofrece como problema.

Se ha afirmado de este cuadro³ que el tema central es la representación pictórica como tal. En cuanto «representación de una representación» pone en entredicho el sentido mismo de la interpretación. Como le ocurre al veloz Aquiles, incapaz de alcanzar a la tortuga, la interpretación es aquí una empresa perpetua, sin posible final. Una vez circunscrito el carácter metapictórico de esta obra y tras citar la *res interpretanda*, el asunto parece esencialmente agotado. ¿Es posible una comprensión más allá de estos elementos?

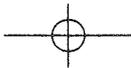
Si dejamos al margen las cuestiones interpretativas, la estructura autorreflexiva de la obra quedaría anulada.

Este ensayo no pretende tratar el cuadro como si fuera un *puzzle*. Se propone obtener indicios de una nueva interpretación

basándose en el trasfondo espiritual de la época en que surgió. Aun sin un uso exhaustivo de las fuentes, deseo situar en el centro de mis consideraciones la teoría de lo que es un cuadro y, en particular, la definición del retrato real.

Pues en este caso ésta es la cuestión central, aunque no la única. Para iluminarla quiero partir de un análisis de los escritos sobre teoría del arte a los que tuvo acceso Velázquez, y estudiar las primeras interpretaciones a que dio pie el cuadro, con el fin de reconstruir su función en el marco de la sociedad cortesana en la que fue creado. Tal vez ello permita sentar las premisas de una posible interpretación.

Debemos a Antonio Palomino (1724)⁴ la descripción más completa de «Las Meninas». Aparte de ofrecer una identificación plausible de las personas representadas, hace una serie de observaciones que merecen resaltarse aquí de nuevo. El cuadro se define como un retrato de la infanta Margarita en el círculo de sus damas de compañía. Con esta escena central inicia el biógrafo su descripción, para pasar luego a la parte derecha superior del cuadro, que llama «el principal término». Aquí tenemos, por tanto, el umbral por el que el observador entra en el cuadro. Describe al perro que en-



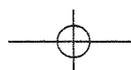
contramos en este punto como una «figura obscura y principal», circunloquio que se pliega a interpretaciones tanto formales como simbólicas. Palomino se vuelve entonces brevemente a las dos figuras situadas en la franja central derecha, antes de pasar al extremo izquierdo («el otro lado»), donde trabaja el pintor. Al citar dos obras, una de Fidias, y la otra de Tiziano⁵, como precursoras de la autorrepresentación de Velázquez, trata Palomino de justificar la presencia simultánea de la infanta y el artista. Sólo gracias a su presencia tiene garantizada Velázquez la inmortalidad. Este particular matiz del comentario de Palomino es importante. Apartándose de las clásicas *laudationes*, no dice que el príncipe sea inmortalizado gracias a la maestría del pintor, sino que la presencia de una personalidad más alta confiere inmortalidad al artista.

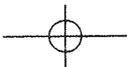
También Félix da Costa (1696) constata, en su breve y por lo demás muy discutible comentario, que éste es uno de los puntos críticos del cuadro. Opina que «el cuadro es más un retrato de Velázquez que de una emperatriz»⁶. Una vez más queda claro que, mediante una indicación a la autorrepresentación del artista en presencia de una divinidad (Fidias) o de un gobernante (Tiziano), Palomino trata de legitimarla históricamente. Por otra parte, hay que subrayar que ni el comentarista español ni el portugués consideran escandalosa la autorrepresentación de Velázquez junto a los retratos de los reyes en el espejo. Palomino pasa entonces a referirse a la original reproducción del lienzo. Al ser visible únicamente desde detrás, el cuadro en ciernes se hurta a la

mirada. Y, sin embargo, cree que de algún modo le es revelado al observador mediante el espejo en la pared posterior de la estancia, que reflejaría esa obra, un retrato doble de Felipe IV y de Mariana de Austria. A pesar de lo específico de las observaciones de Palomino (considera que el espejo se encuentra delante del cuadro, «frontero al Quadro»)⁷, algunos intérpretes modernos han aducido una y otra vez este pasaje como prueba de que lo que refleja es la pareja de monarcas, cuyo lugar, deducen, ocuparía el actual observador. A pesar de algunas incongruencias sin resolver, los estudios más recientes sobre la perspectiva del cuadro han resuelto las ambigüedades que pudieran sugerir las palabras de Palomino⁸.

Tras citar a los principales personajes, el biógrafo se refiere al lugar de la acción. La sala que representa se denomina el «Quarto del Príncipe», y sirvió a Baltasar Carlos como *apartement* hasta su muerte (1646)⁹. Sigue la enumeración de los cuadros expuestos en esta estancia (descrita como una galería), tras lo cual el comentador se demora en la perspectiva del cuadro: ésta se configura, según él, de modo que el observador tiene la impresión de poder penetrar y deambular por el espacio pictórico. Por último menciona la puerta abierta en la pared del fondo de la sala, donde aparece la silueta de José Nieto. Y así, con la «salida» del cuadro, concluye la descripción que comenzó con el perro junto al umbral.

Sigue el usual panegírico, que culmina con la observación de que el cuadro no es una pintura, sino «la realidad misma». Esta constatación representa por cierto algo más





que la culminación de una *laudatio*. Como ocurre tan a menudo en Palomino, implica también una justificación. Las personas se reproducen a escala real (aunque, naturalmente, acortadas de acuerdo con la perspectiva)¹⁰. El suelo que pisan se concibe como la prolongación del suelo sobre el que se sitúa el observador. Se sabe que el cuadro se conservó desde 1666 en el «despacho de verano» de Felipe en el Alcázar. Su presentación no puede reconstruirse con precisión. Lo más probable es que no estuviera colgado, sino apoyado en la pared¹¹. En tal caso, respondería a la intención de suscitar la impresión de una gran abertura en la pared¹². De ahí la tentación de considerar el cuadro como un *tableau vivant*, tentación a la que han cedido muchos comentadores. Indudablemente, tal elemento se ha incorporado en la estructura del cuadro, como prueban las vagas delimitaciones del campo del cuadro, especialmente en sus bordes derecho e izquierdo. Sin embargo, parece ocioso proseguir por este derrotero, ya que, de acuerdo con las nociones de la época, una obra artística no sólo ha de contener ilusión («engaño»), sino también desilusión («desengaño»). «La escena parece viva, y, sin embargo, sólo está pintada», tal es la impresión que ha de suscitar en el observador. «En face des Menines on est tenté de dire: 'Où est donc le tableau!'», escribió Théophile Gautier en 1882¹³. Sin embargo, tal pregunta se desliga de su contexto originario. Hay razones para preguntar: ¿Dónde está el cuadro? Pero la respuesta es obvia: está *aquí*.

Hasta la fecha no se ha reflexionado so-

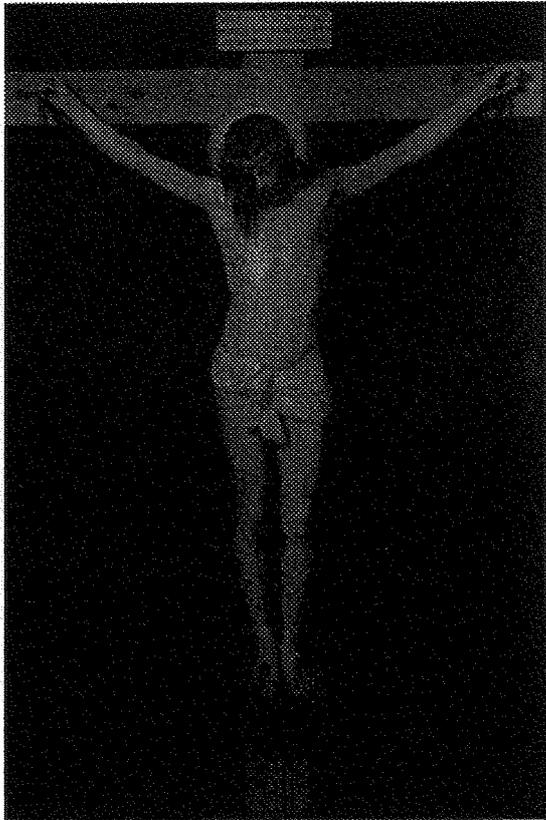
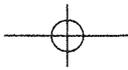
bre el hecho de que en la época de Velázquez se debatía con vehemencia la relación de las medidas del cuadro con respecto a la realidad representada. En el umbral del siglo XVII, los teóricos trataban este problema con conceptos prestados de la escolástica. Por ello es muy probable que no sea casual que Luca Giordano definiera la pintura de Velázquez como «teología de la pintura»¹⁴. Tal debate giraba fundamentalmente en torno a las nociones de «imagen», «símbolo» y «similitud». En 1633, Vicente Carducho define su aplicación en el ámbito de los asuntos sacros en sus *Diálogos de la pintura*. Según éste, un crucifijo de tamaño natural sería «igual» y «similar». Si se representa con otra medida, debe considerarse «proporcionalmente similar», pero no igual, y en caso de representarse como símbolo, por ejemplo como cordero, la representación recibiría la designación de «metafórica»¹⁵.

Nociones similares pueden encontrarse en todos los escritos principales de los autores de la Contrarreforma¹⁶.

Y así Pacheco, suegro y maestro de Velázquez, hace uso de la distinción clásica (Gen I, 26) entre «imagen» y « semejanza», denominando al cuadro («imagen») «pequeño modelo»¹⁷.

La aportación más exhaustiva a este asunto procede de Paleotti, autor de un extenso tratado sobre la pintura de finales del siglo XVI. En el capítulo «Chè Cosa Noi Intendiamo Per Questa Voce Imagine» remite a San Agustín, de cuya filosofía se desprende con mayor agudeza la citada distinción. Según Paleotti, San Agustín, seguido



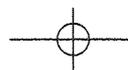


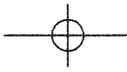
[50]

por Santo Tomás, demostró «che altro è imagine, altro è similitudine, altro è equalità, e per usare le parole sue, dice egli Aliud est imago, aliud aequalitas, aliud similitudo. Ubi imago, ibi continuo similitudo, non continuo aequalitas; ubi aequalitas, continuo similitudo, non continuo imago, ubi similitudo, non continuo imago, non continuo aequalitas»¹⁸.

Resulta difícil calibrar el lugar que ocupa una obra como «Las Meninas» si no se contempla a la luz de la teoría coetánea de la representación pictórica¹⁹. Si nos aproximamos al cuadro con la mirada de la época, vemos que contiene «igualdad» (*aequalitas*). Ésta implica «similitud», pero excluye la «imagen» (*imago*). En el marco de esta representación del tipo *aequalitas*, sólo le corresponden al retrato del real matrimonio en el espejo rasgos de *imago*²⁰. Hay que subrayar que el cuadro en el que Velázquez se encuentra trabajando responde en sus medidas a una reproducción *aequalitas*, como suele ocurrir con la mayoría de los retratos de Velázquez. Sólo el reflejo en el espejo produce la transmutación en una *imago*. Esta metamorfosis parece ser esencial para la comprensión de la concepción que subyace en «Las Meninas».

A continuación me demoraré, sin embargo, en el arte religioso, para el cual se elaboraron tales distingos. La crucifixión es para Carducho el ejemplo modélico de una representación en *aequalitas*. El propio Velázquez se había visto confrontado con este tema cuando, probablemente tras su primer viaje a Italia (1630), comenzó a trabajar en su famosa «Crucifixión de San Plácido»²¹

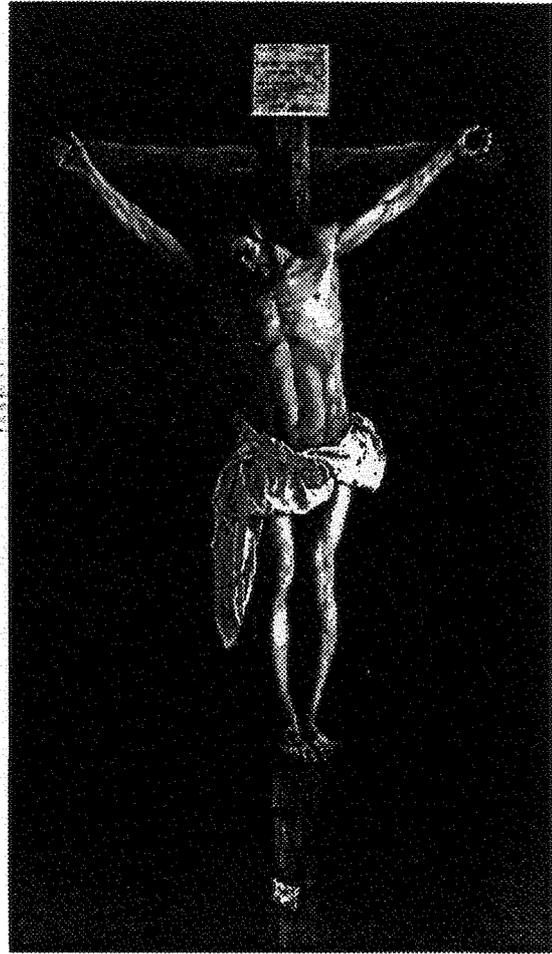




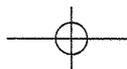
[50]. El cuadro (240 x 169 cm) se pliega a la iconografía del crucifijo de cuatro clavos de la Contrarreforma española que Pacheco difundió en su tratado²².

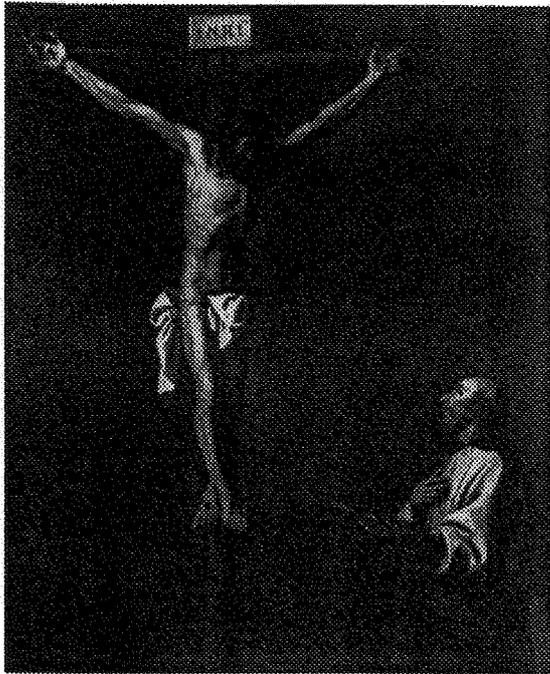
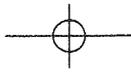
Mediante un leve *contrapposto* la pintura contiene una vaga referencia a la Antigüedad. Con la inclinación de la cabeza y el rizo que oculta la parte derecha del rostro, el pintor introduce rasgos originales en esta obra temprana. Nos remite a otro prototipo de Sevilla, famoso a comienzos de este siglo: el crucifijo de madera de Juan Martínez Montañés (1603), que tematiza el «Cristo de la Clemencia»²³. Las consideraciones iconográficas que encontramos en el contrato de Montañés pueden aplicarse en cierta medida al cuadro de Velázquez: «Vivo, antes de su muerte, con la cabeza inclinada hacia la derecha, deja caer su mirada sobre el que reza al pie de la cruz, como si el propio Cristo le hablase, admonestándolo, ya que Él sufre para el que reza a sus pies»²⁴.

Lo interesante de este pasaje es el hecho de que Cristo se concibe como interlocutor en el diálogo con el creyente. Y así encontramos aquí un antecedente de la continuidad espacial entre el orante y el cuadro, que sólo permite una representación del tipo *aequalitas*. El Cristo de Montañés es una escultura de madera pintada por Pacheco. La «Crucifixión de San Plácido», al que a menudo se han atribuido rasgos esculturales, habría que imaginarlo como parte de un *continuum* espacial que engloba a «la persona que reza a los pies de la cruz». Todo ello coincide con lo que se sabe de otra célebre crucifixión sevillana del siglo XVII.



[51]



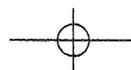


[52]

El cuadro de Zurbarán para el convento de los dominicanos de San Pablo el Real (1627; [51]), que Carducho habría descrito como «de la grandeza de un hombre», suscitó un gran revuelo, ya que el crucificado parecía reventar la superficie bidimensional del cuadro y penetrar en el espacio tridimensional de la capilla²⁵.

Esos ejemplos atestiguan que el cuadro pintado asumía cada vez más la tarea de reforzar las experiencias de una visión mística. La ilusión de realidad debía allanar la separación entre el cuadro y el observador. Al final de su vida, Zurbarán, cuya obra ejemplifica mejor que ninguna de la época los problemas del cuadro religioso, retoma el asunto central del arte cristiano, la crucifixión. Esta representación es única [52], ya que el propio pintor se presenta al pie de la cruz en místico diálogo con Cristo. «Las Meninas» de Velázquez y el cuadro de Zurbarán —hoy en El Prado²⁶— son los ejemplos más elocuentes de la autorrepresentación del pintor en una obra propia. Como pintor de corte, Velázquez se coloca junto a la familia real; en tanto pintor religioso, Zurbarán se pinta a los pies del crucifijo.

Ambos pintores anulan la separación entre creador y cuadro creado, aun empleando de un modo radicalmente distinto la frontera imaginaria del espacio pictórico. Velázquez se pinta trabajando, realizando el retrato doble de los monarcas. Zurbarán se sitúa en diálogo con el crucificado. Al hacerlo viste la indumentaria tradicional de San Lucas, patrono de los pintores. Los rasgos de su rostro son lo bastante marcados como para poder reconocer en él un auto-





rretrato. En la mano izquierda sostiene paleta y pincel, la derecha descansa sobre el pecho en un gesto de pío ensimismamiento. La mirada se dirige venerante hacia arriba, hacia el Salvador, que parece hablarle. El lugar de los sucesos tan sólo se esboza, aunque es evidente que pretende ser el Monte Calvario.

El autorretrato de Zurbarán adopta, por tanto, los rasgos de la representación del donante *in abisso*. De este modo se integraba en siglos anteriores al donante en el cuadro, por lo que el motivo solía usarse únicamente en grandes retablos²⁷. Pero al hacerlo solía forzarse la separación de donante y persona divina mediante su ubicación en espacios separados. Esto vale también para la «Inmaculada Concepción» de Pacheco de la catedral de Sevilla (1621)²⁸.

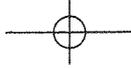
En el siglo XVII la activación simultánea de dos espacios pictóricos adopta formas particulares. Por una parte se da una aproximación a ella mediante la extensión ilusoria del espacio pictórico al espacio real, como, por ejemplo, en el «Crucifijo de San Pablo el Real» de Zurbarán, y, por otra, mediante la integración del observador o del pintor (es decir, no sólo del donante) en un único nivel pictórico. Zurbarán domina a la perfección la aplicación a la pintura de este mecanismo «místico». Mientras que el «Crucifijo de San Pablo el Real» revienta la superficie del cuadro, avanzando al encuentro del observador, en su última representación de la crucifixión el pintor abandona el espacio real y entra en el cuadro. El «Crucifijo con pintor» constituye, por así decir, un epílogo al tema de la crucifixión en la

carrera artística de Zurbarán. Queda la lectura alternativa de que el pintor creyese encontrarse ante un cuadro terminado y quisiese mantener un diálogo con la figura reproducida. Sin embargo, esta interpretación resulta en cierta medida secundaria. En el caso de Zurbarán la unificación de dos espacios distintos sólo puede darse en un ámbito imaginario.

Traducido a la terminología de la época, el «Crucifijo con pintor» es *imago* y no *aequalitas*. Las medidas del cuadro son, con sus 105 x 84 cm, considerablemente menores que las del resto de las crucifixiones anteriores del pintor. En el caso de haber realizado el cuadro a tamaño natural, habría sido entendido como ilustración de un acontecimiento real. Es, por tanto, esa reducción la que le permite indicar a Zurbarán que se representa *in imaginem: ubi imaginem, non continuo aequalitas*. El artista y la persona divina sostienen una conversación en un *mundus imaginalis*²⁹.

Velázquez se representa *in abisso* de otro modo y de forma más problemática³⁰. Su autorretrato es de tamaño natural y se encuentra en el entorno de la infanta Margarita y su séquito. Al contrario que Zurbarán, el pintor no mantiene un diálogo imaginario, sino que se incluye en el acontecer retratado como un participante de rango equiparable. Se encuentra pintando el retrato de la pareja real, pero sus modelos no son visibles en el cuadro. A pesar de todo, indica su presencia, ciertamente no *in aequalitate*, sino *in imagine*. La reproducción del retrato real, su relación con los acontecimientos reproducidos y el papel que de-





sempeña Velázquez en ambos niveles pictóricos constituyen los puntos críticos del cuadro. Se trata, por tanto, de saber cómo se incluye Velázquez en la representación en *aequalitas*, a la que pertenece, y a la representación en *imago*, que le trasciende.

En este punto habré de introducir un análisis de sus precursores más inmediatos para alcanzar, gracias a las fuentes, una mejor comprensión de la estructura de «Las Meninas».

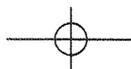
Con el fin de desvelar el trasfondo teórico de Velázquez, Palomino elabora una larga lista de autores de los cuales, aparentemente, el autor extrajo todo aquello que pudiera servir a su obra «con el cuidado de una abeja»³¹. La metáfora de la abeja, viejo *tópos* de la vida de artistas y eruditos, puede entenderse en este caso también como indicio de la complejidad de los estímulos visuales que recibiera Velázquez.

Como «pintor de cámara» y, más tarde, como «aposentador del rey», recaían en el artista dos tareas: primero, lo que podría describirse como el cuidado de la «imagen pública» del rey y, además, la administración de la colección de arte real. Así, el principal motivo de sus dos viajes a Italia (1629-1639 y 1649-1651) fue la compra de obras de arte³². Por ello no debe sorprender que Velázquez se dejara influir en casi todos sus cuadros por un sinnúmero de modelos³³. Tal relación de estímulos artísticos no es inusual en la época. En España fue fundamentalmente Pacheco el difusor de dicho procedimiento. Sostiene la opinión de que todo depende de que el pintor sea capaz de componer, a partir de todas esas

obras y maestros, «un buen todo». Mediante su «ingenio» ha de ocultar y hacer irreconocibles tales sugerencias³⁴. Tanto mayor será el mérito del artista que sepa unificar e interpretar de la mejor forma a sus modelos («acomodar y reducir»)³⁵.

También Palomino³⁶ defiende esta costumbre académica, que constituye el signo característico de una cultura artística que se enquista: no ha de equipararse la acumulación de citas con el «robo» de ideas, sino con su interpretación («tomar ocasión»), ya que, cuando el artista da muestras de verdadero talento, el resultado no tendrá nada en común con los modelos. En este contexto ha de verse la actitud de Velázquez frente a las sugerencias pictóricas.

La composición de «Las Meninas» utiliza motivos e ideas pictóricos muy diversos. El más importante es probablemente «El Matrimonio Arnolfini» [53], en poder de los Habsburgo a comienzos del siglo XVI y que ya en 1555 se exhibía en la colección real de Madrid. El cuadro de Van Eyck es un incunabulo de la representación del pintor *in abisso*. No está directamente presente en el cuadro, sino que aparece en el fondo de éste mediante el reflejo del espejo convexo, que reproduce a escala reducida el espacio pictórico y su prolongación en el espacio real donde se sitúa el observador³⁷. Como en Velázquez, el espejo introduce a personas que se encuentran fuera del recuadro pintado, pero estas dos figuras son el propio pintor y otro acompañante en calidad de testigos de boda. Por el contrario, Velázquez aparece dentro del campo pictórico mientras que el espejo muestra a la fa-



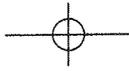
milia real y, concretamente, esto hay que subrayarlo una vez más, no en su apariencia real, sino en la del cuadro que los representa.

Las divergencias en la concepción del cuadro no se derivan únicamente de una constelación distinta de espacio reproducido, espejo, modelo y pintor, sino también de una noción diversa del reflejo. El espejo convexo de Van Eyck constituye un microcosmos que aúna, reducidos, el espacio real y el pintado. Su marco, decorado con diez escenas de la Pasión, le confiere un carácter sagrado y lo transforma en un *speculum passionis*. Sirve a Van Eyck, por una parte, como una especie de «firma gráfica»³⁸ y, por otra, como el lugar en el que el acontecimiento retratado es elevado a un rango simbólico. El espejo de Velázquez, liso y cuadrado, ocupa en el cuadro un lugar tan señalado como el de Van Eyck, pero desempeña otra función. Se convierte en parte de un juego con formas parecidas: los cuadros que cuelgan de las paredes; el lienzo esbozado, cuyas figuras refleja; las ventanas, en particular la trasera, la única iluminada; el marco de la puerta de la pared posterior de la sala, y finalmente el propio contorno del cuadro. El espacio de ese espejo carece de tridimensionalidad y su ausencia viene subrayada precisamente por la destacada alineación perspectiva que culmina en la puerta que se abre junto a él. Su lisa superficie hurta todo volumen a las figuras del rey y la reina.

Sobre la situación del espejo en el cuadro, Palomino aduce³⁹ que cuelga de la pared del fondo de una galería donde se exponen,



[53]



[54]

«aunque con poca claridad», algunos cuadros en los que se adivinan las *Metamorfosis* de Ovidio pintadas por Rubens. Una información tan prolija nos sugiere la suposición de que Palomino podría haber visto en «Las Meninas» una alusión a los *cabinets d'amateurs* tan populares en Flandes en aquella época⁴⁰. En tiempos de Velázquez había varios ejemplos importantes de este género en España, algunos incluso en el Alcázar: «La alegoría de los sentidos», de J. Brueghel⁴¹, el «Cabinet d'Amateur» procedente del taller de Frans Franken II, hoy en El Prado, o «El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de Bruselas», de David Teniers, en el Alcázar desde 1653⁴². Este último cuadro [54] muestra notables coincidencias con «Las Meninas», también en el tema de la visita del monarca a la galería de cuadros. Es posible que Teniers haya inspirado con su motivo de la puerta entreabierta al fondo de la sala su célebre réplica en «Las Meninas»⁴³. Las dos parejas de retratos a ambos lados de la puerta tal vez sean los precursores del retrato doble del espejo del Velázquez, aunque se den diferencias sustanciales en la disposición de los cuadros. Teniers ofrece también una variante al tema de la autorrepresentación del pintor trabajando al subrayar la presencia, en un primer plano, de «Lucas pintando a la Virgen» de Jan Gossaert (hoy en Viena).

Los inventarios del Alcázar, publicados hace algún tiempo⁴⁴, permiten reconstruir el plan del amueblamiento de la sala regia, lugar de la acción retratada en el cuadro de Velázquez. Lo que Palomino describe sucintamente como «obras de Rubens, según





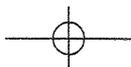
las *Metamorfosis* de Ovidio», son en realidad copias de Rubens y de Jordaens realizadas por Juan Bautista del Mazo, yerno de Velázquez. El plan incorpora varias series de cuadros iconográficamente diversas, pero muy afines en su contenido.

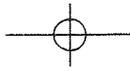
Velázquez acoge en su cuadro únicamente una minúscula parte de los cuadros, esbozándolos tan sólo, pero reproduce con precisión su disposición en la «galería». De los cuarenta trabajos recogidos en el «cuarto bajo del Príncipe», sólo dos de ellos, de grandes proporciones, resultan visibles: «El juicio de Midas» (o «La pugna de Pan y Apolo»), copia de Jordaens, y «Minerva castigando a Aracne», copia de Rubens. Los cuadros de la pared lateral se presentan con una perspectiva tan corta que resultan irreconocibles. Pero, gracias al citado inventario, sabemos que en la hilera superior se representan «Aves y Animales y Países», en la central los «Trabajos de Hércules» y en la inferior retratos de filósofos y deidades planetarias. Cuando se pintó «Las Meninas», la decoración de la habitación del príncipe existía desde hacía tiempo.

En relación con esto hay que destacar que Velázquez, al contrario de lo que ocurre en los *cabinets d'amateurs*, no pretende reproducir una colección de arte basada, en cuanto a la disposición de sus obras, en criterios particulares. Más bien deseaba referirse a una sala del palacio real que respondía a un complejo programa iconográfico: probablemente una tardía alusión al espejo universal con sus subdivisiones de *speculum naturale* («Aves y Animales y Países»), *speculum historiale* (Hércules como místico ante-

pasado de los Habsburgo), *speculum morale* (las *Metamorfosis* de Ovidio) y *speculum doctrinale* (deidades y filósofos). Que este programa (si bien modificado) aún tenía vigencia en el arte del siglo XVII lo confirman la disposición de otras salas y algunas descripciones en ciertos tratados. Citaremos únicamente el representativo ejemplo de Federico Zuccaro, *Idea de' pittori, Scultori et Architetti* (1607). Zuccaro, que, como es sabido, mantuvo importantes contactos con España, describe semejante «gran Galeria, la quale sarà un compendio di tutte le cose del Mondo, et un ampio specchio, nel quale si vederanno l'attioni più illustri de gli Heroi della Sua Regia Casa, & l'effigia naturali di ciascuno di loro [...], la cosmografia di tutta la terra, e de i mari, & le figuri di tutti gli animali terrestri e acuatici & aerei, cosa che sarà stimata tanto più grande quanto saranno di più grande intelligenza quelli che la contemplaranno»⁴⁵. La decoración del «cuarto bajo del príncipe» debió de constituir una versión simplificada de tal programa iconográfico. Dado que la sala exhibía copias y no originales, ello refuerza la impresión de que en la «galería» no resultaba tan determinante la calidad de los cuadros como el concepto en el que se basaban.

Pero a continuación se impone la pregunta de si el conocimiento de estos cuadros aporta algo a la comprensión de «Las Meninas». Al parecer, la intención de Velázquez era reproducir la pintura como actividad y como objeto, ya que la «galería» ocupa sobradamente la mitad del espacio pictórico. Su interés por la iconografía era,





sin embargo, secundario. Ya en tiempos de Palomino (1724) estos cuadros eran ilegales, y tal vez lo fueran desde un principio. Al contrario de lo que ocurre con los cuadros de Frans Francken II y de Teniers, la obra de Velázquez no puede ser considerada como «catálogo pintado». Para poder formarnos una opinión definitiva sobre ello debemos analizar el papel que desempeña el pseudorretrato de la familia real —*speculum principum*— en el contexto de los cuadros reproducidos.

Hemos constatado que las obras que pueden considerarse como sus precursoras no agotan el sentido de «Las Meninas». De hecho, no cabe considerarlo como mera (aunque creativa) fusión de «El Matrimonio Arnolfini» y un *cabinet d'amateurs*. La autorrepresentación de Velázquez, que constituye una parte integral de la composición del cuadro, responde a otras fuentes y motivos.

Palomino designa al artista como continuador de Fidias, escultor de deidades, y de Tiziano, retratista real, ambos representados asimismo *in abisso*. Pero junto a ellos Velázquez tuvo que tener otros «protectores», ya que el tema del pintor trabajando gozaba de gran difusión en la época.

Las fórmulas consagradas de este tema son «San Lucas pintando a la Virgen» y «Apeles retratando a Alejandro», el primero de contenido cristiano, el último clásico. No obstante, carece de sentido clasificar «Las Meninas» bajo una determinada serie iconográfica. Podrían aducirse decenas de ejemplos, que no dejarían por ello de ser hipotéticos y vagos precursores, sobre todo

teniendo en cuenta que para el hombre del siglo XVII la figura de San Lucas y la del legendario Apeles revestían igual importancia.

En el prólogo rimado a su octavo diálogo Carducho invita al artista a imitar a San Lucas, tanto en su labor artística como en su conducta («Como vive, pintando;/Viviendo, como pinta/A Luca imitando»⁴⁶). Concluye con un invocación a San Lucas como «divino Apeles»⁴⁷.

Con ello retoma un paralelismo que llegaría a convertirse en un lugar común de ese siglo. «O, Soberano Apeles de María», así lo expresa en un soneto Lope de Vega⁴⁸. Esta identificación metafórica de Lucas y Apeles es posible entonces porque no se dan diferencias fundamentales entre el asunto religioso y la exaltación del poder terrenal. La persona de la Virgen y la del «rey católico» se distinguen por su rango, pero la composición de sus retratos es idéntica. El cuadro imperial y el sacro, que tuvieron una raíz común en la Antigüedad⁴⁹, tendían a aproximarse de nuevo en España.

Velázquez compuso innumerables retratos para el rey y su familia. La mayoría son de tamaño natural y reproducen al personaje de cuerpo entero. En tanto que retratos del tipo *aequalitas* con un origen definido y una función determinada, debían presentar a la «realeza» con sus correspondientes connotaciones y constituir una especie de *gemina persona* del rey («Copia Real»⁵⁰).

El retrato doble en ciernes en «Las Meninas» debía de ser precisamente un cuadro de esta índole. Pero el espejo sólo lo refleja parcialmente. Muestra a la pareja real *en*

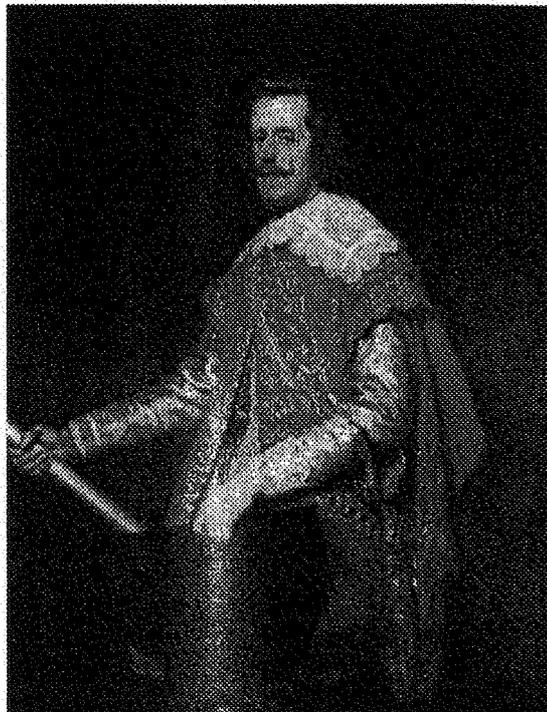




buste, como *imago ab umbilico supra*, y no como *imago plena*. La relación entre el retrato doble (de cuerpo entero) y su reproducción (busto) en el espejo se corresponde con la tradicional distinción de la aparición de la madre de Dios ante San Lucas (*imago plena*) y su efigie pintada (*imago a pectore superius*)⁵¹. Esta transmutación de la *aequalitas* en una *imago* no debe ser desestimada en la interpretación de «Las Meninas». Para entenderla plenamente debemos detenernos a analizar el debate contrarreformista en torno al cuadro. Unos pocos ejemplos bastarán para recordar la función específica del retrato completo del rey.

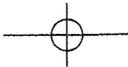
Palomino refiere cómo pintó Velázquez el famoso retrato de Felipe IV de Fraga en 1644 [55]: «Diego Velázquez pintó un gallardo retrato de su Magestad (de la proporción del natural, para embiarlo a Madrid) de la forma que entró en Lérida, empuñando el militar bastón, y vestido de felpa carmesí, con tan lindo ayre, tanta gracia y Magestad, que parecía otro vivo Philippo»⁵².

El retrato de Fraga debía de constituir así una representación clásica del soberano como jefe del ejército y vencedor, lo que brinda automáticamente el paralelismo entre Velázquez y Apeles. La constatación de que el retrato causaba el efecto de «otro vivo Philippo» es más que un mero lugar común esgrimido por el comentador. Es la función propia del retrato natural representar al rey tan fielmente como sea posible en un cuadro destinado al público. Tal función queda claramente definida en un acontecimiento coetáneo. El cuadro fue enviado a



[55]





Madrid, donde la comunidad catalana (que Felipe había protegido durante la invasión francesa) lo expuso en su iglesia «debajo de un dosel bordado de oro». El retrato del rey se convierte en objeto de veneración pública: «concurrió mucho pueblo a verle, y de él se hacen ya copias»⁵³. Hay una extensa literatura llena de anécdotas en torno a los retratos destinados a suplantar a la persona real y las reacciones que suscitan en los observadores. Baste la referencia a un pasaje de Plutarco retomado más tarde por Alberti: Cassandrus, un general de Alejandro, comenzó a temblar por todo el cuerpo a la vista del retrato del emperador («tremò con tutto il suo corpo»)⁵⁴. Un efecto similar debió de producir el retrato de Tiziano de Carlos V⁵⁵. El retrato de Fraga, exhibido en una iglesia a semejanza de un icono de grandes proporciones, constituye un ejemplo fuera de lo común del cuadro imperial en la corte española⁵⁶. La literatura de la época nos brinda algunos ejemplos paralelos. En la pieza teatral *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca, que ofrece un retrato fundamental del ambiente artístico en tiempos de Velázquez, se nos habla de la «divina imagen de un retrato»⁵⁷. En la misma obra el autor describe un suntuoso cuadro del rey que causaba tal impresión que todo el que lo contemplaba se veía impelido a descubrir su cabeza y arrodillarse («Éste es del Rey tan natural retrato que siempre que su imagen considero, llego a verle quitándome el sombrero, con la rodilla en tierra: así le acato»⁵⁸.

Como Palomino en el caso del retrato de Fraga, también Calderón subraya la na-

turalidad de la representación como causa de la reacción devocional. Mas no hay que entender aquí el concepto de «naturalidad» meramente en el sentido de engañosa imitación, ya que designa la reproducción amplificada. El retrato es tan «impresionante» (así Calderón), porque representa la figura eterna, sobrenatural del rey. La alabada «naturalidad» radica en que contiene el poder de la imagen original y por ello expresa su «realeza».

Carducho ofrece más detalles sobre este aspecto: como el pintor de un cuadro religioso en la confección de una crucifixión (aquí se refiere a Fra Angelico), así el pintor de un retrato ha de alcanzar un estado particular de recogimiento interior para captar la persona del rey («A que Reina, o Rei de la tierra huviéramos de retratar, que no nos ocupáramos el pensamiento, y que no procuráramos por todos los medios agradarla, disponiendo todas las cosas necesarias con grande cuidado y perfección para el retrato, haziéndole mui parecido»)⁵⁹. Este estado espiritual contemplativo que ha de alcanzar el pintor antes de comenzar con el retrato del soberano se circunscribe mediante un concepto extraído de la mística («ocupar el pensamiento»). Es el equivalente de un ejercicio espiritual que tiene como objetivo la actualización de la efigie real con todas sus connotaciones. El realismo del retrato no es sólo una cuestión de imitación, sino primeramente de respeto de la «propiedad» y de la «convenencia»⁶⁰. Resulta significativo, sobre todo para la comprensión de las cualidades metafísicas del cuadro en la España de la Contrarreforma,





el hecho de que Carducho cite en este contexto pasajes de la *Vida* de Santa Teresa.

Santa Teresa (1515-1581), cuyas experiencias visionarias marcaron la cultura española durante mucho tiempo, distinguía entre visiones de imagen y visiones de apariencia. Comparaba la «imagen» con el «retrato» y la «apariencia» con el modelo viviente⁶¹. Aplicándolo a la teoría del arte, podría decirse que el cuadro de tamaño natural que reproduce la llamada *aequalitas*, ya sea de contenido religioso o referida al poder terrenal, comparte sus rasgos y funciones con una visión de apariencia. Sólo el retrato a escala reducida, en particular el retrato de medio cuerpo, puede ser designado como «imagen» (*imago*).

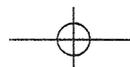
No es casual que esta distinción procedente de la mística en una época de grandes transformaciones se aplique al género pictórico del retrato del siglo XVI, y que sus efectos resulten aún patentes en la obra velazqueña. Esta transmutación de los valores se debe fundamentalmente a Tiziano, que hizo del cuadro de cuerpo entero la reproducción canónica del soberano. Desde mediados del siglo XVI, la forma tradicional del busto se reserva fundamentalmente para fines privados, mientras que el retrato completo se convierte en una versión cargada de simbolismo de la «apariencia real» oficial⁶².

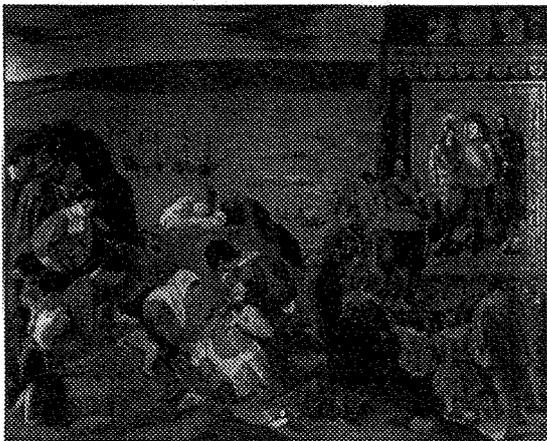
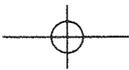
Dos importantes *ensembles* pictóricos de la época llevan el sello de esta «metafísica» del retrato del soberano. El primero denota el papel que desempeña el cuadro en la corte de Felipe II. En el llamado «Salón donde se descubre por el Rey» del Pardo⁶³

colgaban una serie de pinturas de batallas («La conquista de Túnez», «La batalla de Pavía», etc.), así como el famoso retrato «Carlos V en la batalla de Mühlberg» y la «Alegoría de la victoria de Lepanto». Los dos últimos, ambos de Tiziano, son de tamaño natural y pretenden difundir un mensaje religioso: el rey católico derrotando a los protestantes (Carlos V) y a los musulmanes (Felipe II). Este ciclo se completó con seis retratos *en buste* de los Habsburgo.

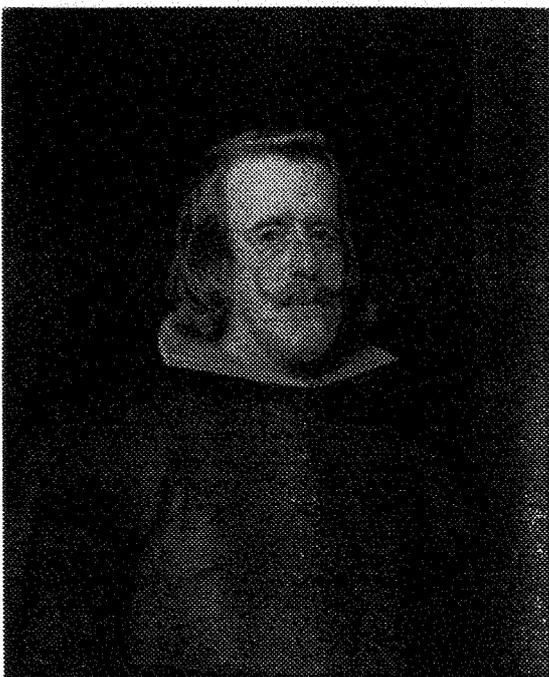
Mientras que los cuadros de Carlos V y Felipe II pueden ser designados como apariciones alegóricas, los retratos *en buste* constituyen una serie clásica de *imagines maiorum*. En estas efigies tan sólo se evoca la presencia de los ancestros, mientras que en el caso de los dos cuadros de monarcas se alude a ellos como algo casi irreal. Atravesar esta sala constituía un sugerente preludio a la recepción del rey: una vez que el visitante cruzaba la sala con la cabeza descubierta, se le confrontaba directamente con el soberano.

Aún más ambiciosa era la decoración del Salón de Reinos en el nuevo Palacio del Buen Retiro de Madrid (c. 1634). El programa decorativo no se ha estudiado hasta hace muy poco⁶⁴, de modo que debemos renunciar a una descripción detallada. Pero sí destacaremos que la decoración descansa en una interpretación de la historia contemporánea como providencia. Así, por ejemplo, en «La rendición de Breda» (Velázquez) se alteró la fecha del acontecimiento retratado para hacer coincidir la celebración de la victoria con la fiesta del Corpus Chris-





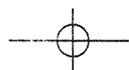
[56]

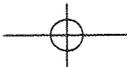


[57]

ti⁶⁵. «La rendición de Bahía», pintada por Juan Bautista Maíno [56], responsable, junto con Velázquez, del programa decorativo del Salón de Reinos, tiene lugar el día de San Felipe y Santiago, patrón de España⁶⁶. Este cuadro nos permitirá dilucidar más detalladamente el papel del retrato real.

Así como «La rendición de Breda» ilustra la escena final de la obra teatral de Calderón, el cuadro que acabamos de citar se basa en el momento culminante de la acción desarrollada por Lope de Vega en *El Brasil restituído* (1625). En el epílogo de esta pieza se dice que la acción referida responde a los relatos de testigos presenciales y se afirma, por tanto, su autenticidad. Lope de Vega describe la escena de la exhibición del retrato real en los siguientes términos: el general don Fadrique precisa la aprobación del soberano para conceder el perdón a los conquistados. Por ello expone este retrato ante el ejército congregado y comienza a hablarle. Ante la pregunta de si debe perdonar al enemigo, el retrato parece asentir («parece que dijo sí»). Demuestra con ello que «el divino monarca no sólo es un «juez severo», sino también un «padre piadoso»⁶⁷. Como es lógico, el cuadro presenta elementos de la iconografía cristiana del juicio final, a la que también se refieren los tratados coetáneos sobre pintura⁶⁸. SED DEXTERA SUA: este verso del salmo 43 (Vulgata), escrito sobre una tablilla llevada por dos *putti*, ofrece un punto de apoyo que nos permite interpretar el papel del retrato del monarca en esta escena. Sigue el texto completo de este pasaje del salmo: *Nec enim in gladio suo possederunt eum/et brachium eo-*





rum non salvavit eos/sed dextera tua et brachium tuum/et illuminatio faciei tuae/ quoniam conplacuisti in eis/to es ipse rex meus et Deus meus.

El retrato del rey asume con ello una tarea unívoca: prueba el retorno del concepto de *rex-imago-dei*, que tan importante papel desempeñaría en este siglo.

Todos los tratados de arte de la Contrarreforma, también los españoles, se ocupan apasionadamente del tema del «retrato». La gran mayoría de los autores, desde los italianos (Vasari, Lomazzo, Paleotti) hasta los españoles (Carducho), pasando por los neerlandeses (Van Mander), rechazan la justificación teórica del retrato⁶⁹.

Carducho se ocupa de la efigie en su séptimo diálogo. Lo aprueba, siempre que se trate de una «cosa pía» y represente a personas «santas y virtuosas», que puedan tomarse como ejemplo. Únicamente a los reyes y a los príncipes, sobre todo cuando han protagonizado alguna hazaña, les concede el derecho a ser representados en un retrato⁷⁰. Esta visión, que tiene sus orígenes en la Antigüedad⁷¹, también es defendida por Lomazzo en su panfleto contra la profanización del retrato en su tiempo⁷². La fuente más importante de Carducho es, sin embargo, de nuevo Paleotti. Este último distingue dos tipos de retratos: el público y el privado. El concepto de «retrato» (*ritratto*) lo aplica esta vez al cuadro privado, y el término *statua* al público, que incluiría también el retrato de cuerpo entero⁷³. Muchos de estos tratados españoles apoyan su argumentación en ciertos aspectos del antiguo retrato imperial romano. Así, Paleotti ya

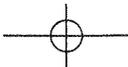
conocía la posibilidad de que el cuadro público suplantase la presencia real: «anticamente, quanto uno era creato imperatore in oriente, si mandava il suo ritratto in occidente, et all'incontro da occidente in oriente, dove era con solennità ricevuto [...]. Per questo parimenti fu costituito che chi lo violasse fosse reo di lessa maestà»⁷⁴.

Otro autor, Zabaleta, arguye en sus *Errores celebrados* (1653) que en el caso del retrato real no prima tanto la capacidad artística como su cualidad de *persona ficta*, en la medida en que representa a la persona del soberano, permitiendo su presencia simultánea en todas las partes del reino⁷⁵.

Es cierto que el cuadro público comparte con el privado el poder de la actualización, pero lo hace en otra esfera. No sirve a la transmisión de un ideal abstracto de poder y dignidad reunidos en una persona, sino al recuerdo de su apariencia humana⁷⁶. Por ello no asume la función de una representación del rey o reproducción del «cuerpo político», sino que únicamente ha de reproducir el «cuerpo natural».

Con esta diferenciación se explica un fenómeno importante de la pintura retratística de Velázquez. Velázquez se encargó de retratar al rey desde 1623, cuando Felipe IV contaba dieciocho años, hasta 1644, en que cumplió los cuarenta. La última reproducción, que sin duda procede de su mano, es el retrato de Fraga [55], en la que el rey es celebrado como un semidiós. A pesar de que Velázquez siguió siendo pintor de corte hasta su muerte, en 1660, tan sólo realizó un retrato más del monarca (1642-1653).





Por primera vez se trata del busto [57], y en él se documenta también la debilidad producida por la edad. Aparentemente el cuadro no estaba destinado al público, sino a un uso privado⁷⁷. De acuerdo con la doctrina medieval de los «dos cuerpos del rey»⁷⁸, el tipo del retrato de cuerpo entero reproduce la esencia inmutable, eterna del monarca. Ésta se expresa en formulaciones iconográficas como Felipe a caballo, Felipe ante su escritorio, Felipe de caza, Felipe adornado con sus insignias. Representan al rey como «bendecido por Dios», y por lo tanto no en su apariencia real, sino en su *corpus repraesentatum*. Y, como contraste, el retrato privado representa a la *vera persona*, el cuerpo mortal (*corpus naturale*) sometido a las leyes del tiempo. En el soneto de Lope de Vega antes citado, en el que designa a San Lucas como «soberano Apeles de María», se refiere la realización del cuadro de la Virgen en los siguientes términos: el pintor originario es Dios (un viejo tema, si bien actual)⁷⁹. En realidad es Dios quien pinta a la madre de Dios y le confiere un cuerpo divino. Es únicamente esta imagen originaria, el cuadro celestial encarnado, lo que reproduce San Lucas-Apeles⁸⁰.

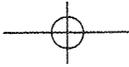
La realización del cuadro completo se equipara, por tanto, a la composición de un tema religioso. Baltasar del Alcázar escribe en su soneto dedicado al retrato de Pacheco que la pintura retratística sería la transmutación del cuerpo real en una efigie hecha «de otro material» de «naturaleza divina»⁸¹. Esta idea de la «materia celestial» que se hace visible gracias a la pintura nos remite de nuevo a la cuestión de la relación

entre representación artística y visión. Santa Teresa considera el cuerpo resucitado de Cristo («como salió después de resucitado») ⁸² como la forma más alta de apariencia. No es casual que la teoría del arte coetánea clasificase la representación de Cristo junto a su tumba como el cuadro más perfecto⁸³.

De cualquier modo, hay que cumplir determinados requisitos para poder ver y hacer visible este *caro spiritualis*. Pues tanto el cuerpo celestial como el político sólo pueden ser contemplados con los ojos del espíritu, una idea que puede aplicarse directamente al *corpus repraesentatum* del rey⁸⁴. Este principio se inserta también en el ceremonial cortesano español y dominó la autorrepresentación real⁸⁵. El rey se presentaba públicamente sólo en determinados días. En su aparición se hacía uso de todos los atributos propios de la *apparitio regis* de la Antigüedad, incluso la apertura de un telón por cierto funcionario de la corte, el llamado «sumiller de cortina»⁸⁶. En tiempos de Velázquez era José Nieto, que aparece en «Las Meninas» junto a la puerta abierta, quien realizaba esta función. El retrato de un rey o de una reina no eran menos valiosos que la *apparitio* del soberano. Esto queda patente en la frase que se añadía en los viejos inventarios españoles a todos los retratos reales: «no tiene precio porque [es] de su Magestad»⁸⁷.

Únicamente en este contexto podemos concebir con toda su complejidad el papel que desempeñaba Velázquez en la corte de Felipe IV. El retrato de cuerpo entero se reserva casi sin excepción a la familia real,





mientras que la reproducción *en buste* pasa al dominio del cuadro privado. Constituyen excepciones las representaciones de enanos y bufones⁸⁸. Sólo cuando imitan al rey o lo acompañan se les representa a tamaño natural; por lo demás se sientan directamente sobre el suelo como indicio visible de su «cuerpo puramente natural»⁸⁹.

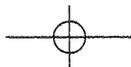
A propósito de la problemática del retrato real que acabamos de describir, aduciremos ahora el texto literario más expresivo acerca de la «doble persona del rey»: la *Tragedia del Rey Ricardo II* de Shakespeare. No es necesario dirimir la cuestión de la relación entre los dos ámbitos culturales⁹⁰. De esta obra tan sólo nos interesa un aspecto que puede suscitar ulteriores debates.

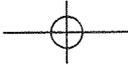
La tragedia *Ricardo II* trata el tema del rey al que se le retiran sus atribuciones soberanas. ¿Acaso el destronamiento significa también la pérdida de su carácter soberano? Toda la obra gira en torno a esta pregunta esencial. Alcanza su punto culminante en la conocida escena del espejo (IV, 1). El rey destronado trata de cerciorarse de la intocada santidad de su persona mediante su reflejo en un espejo, santidad que ha de perdurar incluso tras la deposición: «And if my word be sterling yet in England/Let it command a mirror hither straight,/That it may show me what a face I have,/Since it is bankrupt of his majesty». Pero no hay teofanía: el espejo no refleja la excelsa, casi celestial imagen del soberano, sino precisamente lo contrario, el bufón. En otras palabras, reproduce el desdeñable tipo del *corpus naturale* («A mockery king of snow»), y no el «cuerpo bendito». Al romper el espejo,

Ricardo II exclama: «A brittle glory shineth in this face./As brittle as the glory is the face,/For there it is, cracked in a hundred shivers...». En este punto debemos hacer una observación acerca del significado litúrgico del reflejo en el espejo: en el caso del rey representa el *corpus mysticum*. El gesto de Ricardo (romper el espejo) es simbólico: como la hostia, el propio espejo puede ser quebrado, pero no así la imagen que refleja. Resulta por ello comprensible que la tragedia jamás llegase a representarse en tiempos de la reina Isabel.

En los tratados sobre emblemas y símbolos de los siglos XVI y XVII se discute prolijamente el significado del espejo: *Imagine in speculo existente. Si frangitur speculum, non frangitur imago, sed in quot partes speculum frangitur, in tot venient & resultat imago. Ita in hostia potest fieri de corpore Christi virtute divina*⁹¹. Los místicos españoles asumieron este motivo tradicional⁹². Así, para Santa Teresa⁹³ el «espejo claro» es el lugar de la teofanía por excelencia.

En «Las Meninas» Velázquez aspira conscientemente a ofrecer una síntesis de los problemas artísticos y aquellos que plantea la noción del retrato real. Claramente, interpreta y altera el tema de San Lucas-Apeles de un modo tan perspicaz y muy determinado como el que el matrimonio Arnolfini, les ofrece (ver *imagine*). Su cuadro tiene también una teofanía con un carácter evidentemente profano. El retrato doble del espejo admite la noción de una *apparitio*⁹⁴. La cortina que cubre sobre él pertenece a la categoría de una aparición real, sin que necesariamente se produ-





ce efectivamente o tan sólo es pintada. Sin embargo, la luz que irradia el espejo indica de forma unívoca que no se trata únicamente de un cuadro, sino de otra forma de aparición.

El retrato doble no es ni pintura ni reflejo de las personas reales en el espejo. El rey y la reina se introducen en «Las Meninas» más bien como reflejo de una parte del cuadro que Velázquez realiza en ese momento. En el caso de que este cuadro, invisible para el observador, revistiese efectivamente el carácter de un retrato oficial, tal y como revelan las medidas del lienzo, éste se convertiría en un retrato *en buste* con sus connotaciones privadas debido a que la superficie del espejo no refleja más que un detalle de él.

Pero este cuadro no denota de ningún modo los estragos de la edad, y no sólo porque adopte el papel de una *fumosa imago*, o retrato de antepasados⁹⁵, sino porque, en su calidad de reflejo de un cuadro representativo, constituye una reproducción atemporal, eterna, de la pareja real. La propia bidimensionalidad atestigua ya este «cuerpo espiritual» inmaterial. Esta reproducción reflejada transforma el cuadro del tipo *aequalitas* en una *imago*. El parecido (*similitudo*, « semejanza ») es rebajado en el espejo.

El espejo es el lugar de la epifanía. Constituye la forma extrema que puede adoptar una efigie real *cum vultu spirituali*. Sólo él desvela el *corpus imaginatum*, del que el retrato pintado ofrece un primer esbozo. En él se recoge el grado más alto de esencia real.

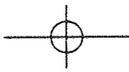
Con ello, la imagen reflejada de «Las Meninas» asume una multiplicidad de funciones. Restringir su papel a la transmutación de un cuadro oficial en uno privado supondría no hacer justicia a su complejidad. Es cierto que tanto las medidas como la forma adoptada, el busto, favorecen su caracterización como cuadro privado, pero precisamente por su referencia al cuadro de cuerpo entero la imagen del espejo conserva todas las connotaciones de una pintura oficial.

En el cuadro del espejo se produce la síntesis de esencia y función de dos formas distintas de retrato, sin que deba equipararse con ninguna de ellas. Si se contempla «Las Meninas» en su conjunto, representa la presencia meramente espiritual de la pareja real *in imagine*, no aquella *in aequalitate*.

Tampoco hay que olvidar que el reflejo consiste en un retrato doble, ya que Velázquez jamás realizó un cuadro semejante. Con la infanta ocupando el centro del cuadro, el conjunto conforma un árbol genealógico *sui generis*. Concepciones similares eran moneda corriente en la corte española y se expresaron públicamente en el Salón de Reinos. «Las Meninas» parecen constituir una *mise-en-scène* de tal idea con un cariz íntimo y privado. Así se aclara también cabalmente el registro de esta pintura como «el cuadro de la familia» en los viejos inventarios. La noción del linaje de una dinastía adopta aquí una forma compleja e inusual⁹⁶.

También resulta expresivo el lugar en que se exhibe el cuadro. El inventario del Alcázar de 1666 designa este lugar como el





cuarto de estudio del rey («despacho de verano»). Tras el incendio de 1734, se cuelga en el comedor del palacio. Con ello se incluye al «cuadro de la familia» en el contexto de una serie pictórica destinada a difundir la fama de la familia Habsburgo: los cuadros «Carlos V en Mühlberg» y «Felipe II en Lepanto» de Tiziano, y también «El Cardenal Infante en Nordlingen» de Rubens.

Pero volvamos a «Las Meninas» y al hecho de que el observador del retrato que se realiza en esos momentos no pueda verlo, sino sólo sus modelos. En «Las Meninas» se insinúa un drama de plano principal y posterior, de pintura en su aspecto material, sugerida mediante el lienzo y el caballete en la esquina superior izquierda, y el cuadro puro en la pared posterior de la sala. Quien domina este debate es el pintor que, con la paleta en la mano, realiza el retrato «de celestial fundamento» del rey y la reina.

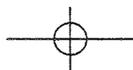
Una tensión similar, si bien desarrollada en otro plano, subsiste en la parte derecha entre el primer término y el fondo. Nos referimos al contraste entre el *corpus animale* o *naturale* (perro, enanos) y el *corpus spirituale* (pareja real).

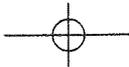
Ya se comience a leer el cuadro desde la izquierda, como Preciado de la Vega⁹⁷, o desde la derecha, como Palomino⁹⁸, la contraposición de primer plano y plano posterior es patente. El primer término conforma la zona en la que se tocan pintura y realidad. Por ello subraya Velázquez su materialidad. En el plano posterior se alinean las diversas formas que puede adoptar un cuadro: pintura, espejo, realidad enmarcada

(la silueta de Nieto en el quicio de la puerta). Para comprender el sentido y la función del espejo debemos tener en cuenta la antítesis de primer término y trasfondo de los cuadros en tanto planos o realidades diversos: expresan la oposición de *corpus naturale* y *corpus spirituale*, y también el contraste entre la «pintura como objeto material» y la «pintura como efigie pura». El papel del observador en el desciframiento del cuadro estaba determinado desde el principio. El reflejo del espejo existe únicamente por su causa⁹⁹.

Hay quien ha definido «Las Meninas» como la quintaesencia de la teoría del arte velazqueño¹⁰⁰, a pesar de que el modo y manera en que los autores se han aproximado al cuadro dejaba muchos extremos sin aclarar. La cuestión central que suscita el cuadro, y que ha provocado la división de pareceres, reza: ¿Qué es un cuadro? Velázquez tuvo que considerar dos aspectos para contestarla: por una parte su posición como pintor de corte y, por otra, la idea que tenía de sí mismo como pintor. Naturalmente, en el cuadro sólo puede haber una respuesta, pero debe cubrir ambas esferas. Para poder definir la problemática del cuadro del soberano, y caracterizarlo al tiempo como el de un rey, el pintor convierte el espejo en eje de la representación.

En el arte, el motivo del espejo tiene una larga tradición¹⁰¹, tan compleja que al aducirla corremos el peligro de enredarnos en un sinfín de ejemplos. Interpretar nuestro cuadro simiéndonos de las numerosas teorías en torno al espejo (que van desde Alberti a Caravaggio pasando por Leonar-





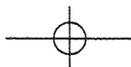
do) sólo puede ser un intento de sondear un campo muy general en el que cabe incluir a «Las Meninas». Sin embargo, sí podemos tratar de dilucidar cómo concibió Velázquez el espejo y cómo se sirvió de él en su cuadro.

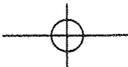
Palomino se refiere en un prolijo excursivo a las fuentes filosóficas de Velázquez, mientras alaba de paso al artista por su capacidad reflexiva («fue igual con Pacheco en lo especulativo»). Elabora una lista de autores que influyeron a Velázquez o que lo habrían iniciado en los secretos de las artes: Durero (teoría de las proporciones), Vesalius (anatomía), Della Porta (fisionomía), Daniele Barbaro (perspectiva), Euclides (geometría), Moya (aritmética), Vitruvio y Vignola (arquitectura), etc. Al tocar la cuestión de la teoría general del arte, Palomino cita como fundamento inequívoco el ámbito del manierismo romano tardío: «La nobleza de la Pintura examinaba [Velázquez] en Romano Alberti, escrita a instancia de la Academia Romana, y Venerable hermandad del Glorioso Evangelista San Lucas: con la Idea, que escribió Federico Zuccaro de los Pintores, ilustraba la suya, y la adornaba con los preceptos de Juan Bautista Armenini»¹⁰².

El conocimiento directo de las ideas de Zuccaro que cita el biógrafo no requiere pruebas: ya en 1650 se nombró a Velázquez miembro de la Academia de San Luca de Roma, fundada por Zuccaro. Por otra parte, en el inventario de sus libros se citan los escritos de Zuccaro¹⁰³. En su complejo tratado, éste se ocupa de la definición teórica del cuadro pintado¹⁰⁴. No es éste el lugar más indicado para debatir su dicotomía de

disegno interno/disegno esterno, pero tal vez convenga citar su opinión sobre la esencia del cuadro ideal: «Io dico, che se si pone uno specchio di finissimo cristallo, che sia grande, in una sala ornata di pitture, & di statue maravigliose, chiara cose è, che fissando io l'occhio in quello, non pure egli è termine del mio vedere, ma anco ogetto rappresentante chiaramente, & distintamente tutte quelle pitture e statue a gli occhi miei, & pure in quello non sono quelle pitture, e quelle statue secondo la materia, & sostanza loro; ma solo in lui rilucono col mezzo delle lor forme spirituali. Così devono filosofare quelli che vogliono intendere che cosa sia Disegno in generale»¹⁰⁵. La imagen que ofrece Zuccaro del espejo constituye un ejemplo muy expresivo del clásico ideal tardomanierista de la obra de arte absoluta y perfecta. Sin duda contiene ambigüedades irresolubles: ¿pensaba en un reflejo simultáneo o sucesivo de la galería en el espejo? Pero, si prescindimos de este problema, podemos considerar que el punto de partida del discurso velazqueño de teoría del arte es el hecho de que el *disegno in generale* (es decir, «el arte en general») sólo puede encontrarse en el reflejo, y no en las pinturas.

Sin embargo, en «Las Meninas» no son las obras de la galería las que refleja el espejo, ni tampoco se trata en este caso de «cuadros extraordinarios» en el sentido que le da Zuccaro, sino únicamente de copias. La única representación pintada que merece tal epíteto y que recoge el espejo es seguramente aquella en la que el artista se ocupa en esos momentos.





El espejo se convierte así en el lugar en el que se confirman y realzan mutuamente la epifanía real y la manifestación de la pintura *in se*. El modo en que Velázquez retoma las opiniones de Zuccaro en torno al espejo en una galería de cuadros pone de manifiesto que nunca consideró a sus modelos filosóficos o visuales más que como punto de partida. Los sucesores y las interpretaciones que suscitó el cuadro de Velázquez en España prueban que no resultaba difícil descifrar su fundamento filosófico. El indicio más convincente de ello es el «Retrato de Carlos II» de Carreño (1673), que se encuentra en los Museos estatales de Berlín [58]¹⁰⁶. Sin hacer gala del ingenio de Velázquez, sigue a pies juntillas el texto de Zuccaro, pues en el espejo vuelven a encontrarse los cuadros del Salón de Espejos (verdaderas obras maestras de la pintura europea) así como la *ficta persona* del joven rey. Los marcos de los espejos implican un programa simbólico que subraya de manera ostentosa la función propagandística del cuadro, que Velázquez tan sólo insinuó.

El cuadro de Carreño se presenta como una variante epigonal del discurso pictórico aducido por Velázquez, pero prueba que, transcurridos poco más de veinte años de su composición, «Las Meninas» ya se había convertido en una irrefutable *res interpretanda*.



[58]



sin duda obras no realizadas por encargo». Véase también Moffitt, «Velázquez in the Alcázar in 1656: The Meaning of the *mise-en-scène* of *Las Meninas*», *op. cit.*, págs. 288-289, para la afirmación de J. A. Ceán Bermúdez (de 1800) de que Velázquez había empleado la cámara oscura.

Victor I. Stoichita

* «Imago Regis: Kunsttheorie und Königliches Porträt in den *Meninas* von Velázquez», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48 (1985), págs. 165-190. Traducción de **Cristina García Ohlrich**.

¹ *Manet raconté par ses amis et par lui même*, Ginebra 1945, pág. 28.

² A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, (1715-1724), Madrid 1947, pág. 920.

³ Véanse los capítulos 1 y 8 de la presente edición.

⁴ Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, *op. cit.*, págs. 920-922.

⁵ El autorretrato de Fidias en *clipeo Minervae* se cita en Cicerón, *Tusculanae Disputationes*, I, XV, 34. Hay otros teóricos del arte españoles que se refieren a ello, véase Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes...*, Madrid 1600, pág. 120, y V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid 1633, F. Calvo Serraller (ed.), Madrid 1979, pág. 20. Acerca del autorretrato de Tiziano con Felipe II (1552), hoy perdido, pero descrito con frecuencia en viejas fuentes, véase W. Wethey, *The Paintings of Titian*, II, Londres 1971, págs. 205-206.

⁶ En la época en que Félix da Costa compuso su tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1685-1688; 1696), G. Kubler (ed.), New Haven-Londres 1967, la infanta Margarita ya era emperatriz. Acerca de los problemas que resultan de la descripción de Costa, véase G. Kubler, «Three Remarks on the *Meninas*», *The Art Bulletin*, XLVII (1966), págs. 212-214.

⁷ Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, *op. cit.* Que el espejo refleja el cuadro y no los modelos reales se pone claramente de relieve en una carta de Francisco Preciado de la Vega a Ponfredi, 1765. Véase la edición de F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes li-*

terarias para la historia del arte español, Madrid 1941, v, pág. 118: «...como este cuadro se ve por detrás, no pudiéndose ver lo que pinta, hizo 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».

⁸ R. de Moya, «El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas*», *Arquitectura*, 3 (1961), págs. 3-12; B. Mestre Fiol, «Los tres personajes invisibles de *Las Meninas*», *Mayurqa*, 8 (1972), págs. 5-20, y, del mismo autor, «La Familia de Felipe IV (*Las Meninas*) de Velázquez», *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*, li (1980), págs. 128-181; A. del Campo y Francés, *La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña*, Madrid 1978, págs. 115-ss.; W.-M. Auer, *Las Meninas von Velázquez. Phänomenologische Untersuchung eines Bildes*, Diss., Bochum 1976, págs. 114-ss.; J. F. Moffitt, «Velázquez in the Alcázar in 1656: The Meaning of the *mise-en-scène* of *Las Meninas*», *Art History*, 6 (1983), págs. 282-283, y J. Snyder, «*Las Meninas* and the Mirror of the Prince» (capítulo 4 de la presente edición).

No obstante, los historiadores del arte no coinciden en su opinión sobre el reflejo del cuadro. En recientes aportaciones se ofrecen nuevas hipótesis sobre la función del espejo y el secreto del lienzo semivelado. Las más señaladas son: 1) El espejo no refleja nada de lo que se encuentra dentro o fuera del cuadro. Tan sólo alberga una «aparición»: J. Camón Aznar, *Velázquez*, Madrid 1964, II, pág. 86; 2) El espejo refleja a la pareja real, situada en el mismo lugar donde se encuentra el espectador actual; 3) El espejo no es un espejo sino una pintura: P. Claudel, *L'Œil écoute*, París 1946, pág. 63, y G. Kubler, «The 'Mirror' in *Las Meninas*», *The Art Bulletin*, 67 (1985), pág. 316; 4) El cuadro en el que trabaja representa a la infanta Margarita y su séquito [presentada generalmente en relación con la opción 2)]; 5) El cuadro que pinta Velázquez es idéntico a «*Las Meninas*» en su totalidad. Así, recientemente, lo afirma J. R. Searle (capítulo 5 de la presente edición). Son temas que merecen ser considerados, aunque no tengan fundamento ni en las fuentes ni en los estudios sobre la perspectiva del cuadro. Son consecuencia de la estructura polivalente del cuadro, que deja abier-

to al espectador todo un espectro de posibilidades interpretativas.

⁹ Acerca de la problemática de esta identificación, véase F. Íñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid 1952, pág. 98 y J. F. Moffitt, «Velázquez in the Alcázar in 1656: The Meaning of the *mise-en-scène* of *Las Meninas*», *op. cit.*, págs. 271-ss.

¹⁰ Acerca del significado de este hecho véase J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton 1978, pág. 96. (Véase el capítulo 3 de la presente edición.)

¹¹ A. del Campo y Francés, *La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña*, *op. cit.*, pág. 17-ss.

¹² B. Mestre Fiol, «Los tres personajes invisibles de Las Meninas», *op. cit.*, págs. 18-19; A. del Campo y Francés, *La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña*, *op. cit.*, págs. 71-72. Véase también E. Orozco Díaz, *El barroquismo de Velázquez*, Madrid 1965, págs. 68-71.

¹³ *Guide de l'amateur au Musée du Louvre suivi de la vie et les œuvres de quelques peintres*, París 1882, pág. 271.

¹⁴ A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, *op. cit.*, pág. 920.

¹⁵ Carducho, *Diálogos de la pintura*, *op. cit.*, págs. 347-348: «Si se pintare un Christo crucificado de la grandeza de un hombre, diremos que es igual, y semejante a Christo crucificado; igual, porque es de la misma grandeza, semejante, porque esta crucificado en el mismo modo y forma que Christo estuvo: y quando lo pintamos mayor o menor, diremos que es semejante proporcional, pero no igual».

¹⁶ Véase, por ejemplo, G.-P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, R. P. Ciardi (ed.), Florencia 1973, págs. 31-32.

¹⁷ F. Pacheco, *Arte de la pintura* (1649), J. Sánchez Cantón (ed.), Madrid 1956, I, pág. 207.

¹⁸ G. Paleotti, «Discurso intorno alle imagini sacre e profane» (1582), en P. Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento fra il Manierismo e la Controriforma*, II, Bari 1961, págs. 134-135. La cita es de San Agustín, *De diversis quaestionibus* LXXXIII, pág. 74. Véase al respecto: R. A. Markus, «Imago and Similitudo in Augustine», *Revue des Études Augustiniennes*, IV (1964), págs. 125-143, y W. Dürig, *Imago. Ein Bei-*

trag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie, Múnich 1952, págs. 38-ss.

¹⁹ Para los elementos sacros contenidos en «Las Meninas», véase D. Angulo Íñiguez, «En el centenario de Ribera: Ribera y Las Meninas», *Archivo Español de Arte*, XXV (1952), págs. 28-30; G.-W. Költzsch, «Das Rätsel der Meninas», *Festschrift Luitpold Dussler*, Múnich 1972, pág. 371, y M. Crawford Volk, «On Velázquez and the Liberal Arts», *The Art Bulletin*, 60 (1978), págs. 69-86.

²⁰ Ya en la citada obra *De diversis quaestionibus* (nota 18 *supra*) trata San Agustín la cuestión del espejo como soporte privilegiado del cuadro (*imago*): *Ubi imago, continuo similitudo non continuo aequalitas, ut in speculo est imago hominis, quia de illo expresso est, est etiam necessario similitudo, no tamen aequalitas...* (LXXXIII, 74). Resulta significativo que se retome en el debate del siglo XVI en torno al cuadro la distinción agustiniana de *imago-similitudo-aequalitas*, así como la idea de la *imago/speculum*. Véase, por ejemplo, Conradus Brunus, *De Imaginibus libri adversus iconoclastas*, Maguncia 1548, págs. 1-6. La asunción de la distinción agustiniana puede derivarse en parte del redescubrimiento de los *Libri Carolini* (primera edición, París 1549, luego Francfort 1606), ya que en la primera parte del octavo capítulo de éstos se trata prolijamente del trío *imago-similitudo-aequalitas* (véase P. L. Migne, pág. 98 y págs. 1.025-ss.).

²¹ Acerca de las dificultades que ofrece la datación de esta obra véase J. López-Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Œuvre*, Londres 1963, pág. 126, y, del mismo autor, *Velázquez. The Artist as a Maker*, Lausanne-París 1979, pág. 336, y, por último, E. Harris, *Velázquez*, Londres-Colonia 1982, págs. 117-ss.

²² Pacheco, *Arte de la pintura*, *op. cit.*, I, pág. 322. Véase también E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du XI^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, París 1972, págs. 270-ss., y J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, *op. cit.*, págs. 69-ss.

²³ Véase B. Gilman Proske, *Martínez Montañez. Sevillan Sculptor*, Nueva York 1967, pág. 40, y E. Harris, *Velázquez*, *op. cit.*, págs. 117-118.

²⁴ B. Gilman Proske, *Martínez Montañez. Sevillan Sculptor*, op. cit., pág. 40.

²⁵ Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, op. cit., pág. 938.

²⁶ Los investigadores no se ponen de acuerdo en cuanto a la datación de esta obra de Zurbarán. Las fechas que se proponen con mayor frecuencia son 1635-1640 y 1660-1684. Para la discusión sobre estas tesis, véase M. S. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, Londres 1953, págs. 20-21, y P. Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París 1960, pág. 221.

²⁷ Compárese con A. Chastel, «Le Donateur in abisso dans des pale», *Fables, Formes, Figures*, II, Flammarion, París 1978, págs. 129-144.

²⁸ Compárese con P. E. Muller, «Francisco Pacheco as a Painter», *Marsyas*, 10 (1960-1961), págs. 38-ss. Zurbarán pinta también a un donante in abisso en el crucifijo de la Lezama-Leguizamón de Bilbao.

²⁹ Véase al respecto H. Corbin, «Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal», 1964 (*Face de Dieu face de l'homme*, París 1983, págs. 7-40).

³⁰ La expresión *in abisso* (fr. *en abyme*) tiene un origen heráldico y designa el campo interno de un escudo. Bajo *mise-en-abyme* se entiende la reproducción del escudo o únicamente de su campo. André Gide (*Journal*, 1893) utiliza por primera vez la expresión para caracterizar metafóricamente la reproducción del autor (o de la propia obra) en una obra de arte; La expresión ha encontrado gran aceptación, en particular en la ciencia literaria. Véase, sobre todo, L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París 1977, y (para el ámbito de la historia del arte) A. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, II, Flammarion, París 1978, págs. 73-ss. y págs. 129-ss.

³¹ Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, op. cit., pág. 894.

³² E. Harris, «La misión de Velázquez en Italia», *Archivo Español de Arte*, XXXIII (1960), págs. 109-136, y, de la misma, «Velázquez as Connoisseur», *The Burlington Magazine*, 952 (1982), págs. 436-440.

³³ Compárese con D. Angulo Íñiguez, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla 1947, *passim*.

³⁴ Pacheco, *Arte de la pintura*, op. cit., II, pág. 11.

³⁵ Pacheco, *ibid.*, II, pág. 13.

³⁶ Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, op. cit., pág. 988. Véase también J. J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, pág. 215.

³⁷ E. Panofsky, «Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait», *The Burlington Magazine*, 64 (1934), págs. 117-ss. Véase también D. L. Carleton, «A Mathematical Analysis of the Perspective of the Arnolfini Portrait and other similar Interior Scenes by Jan van Eyck», *The Art Bulletin* (1982), págs. 118-124, y el debate en torno al mismo asunto en *The Art Bulletin*, LXV (1983), págs. 680-692.

³⁸ Véase, por último, S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, págs. 178-179 [*El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid 1987; traducción de Consuelo Luca de Tena].

³⁹ Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, op. cit., pág. 922.

⁴⁰ Compárese M. Winner, «Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets Allégorie Réelle und der Tradition», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4 (1962), pág. 156; M. Millner Kahr, «Velázquez and *Las Meninas*», *The Art Bulletin*, 57 (1975), págs. 225-246, y, de la misma autora, *Velázquez. The Art of Painting*, Nueva York 1976, págs. 141-ss. Véase también S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII^{ème} siècle*, Bruselas 1957, págs. 69-ss.

⁴¹ Véase Mary Crawford Volk, «Rubens in Madrid and the Decoration of the King Summer Apartments», *The Burlington Magazine*, 942 (1981), pág. 525.

⁴² M. Millner Kahr, *Velázquez. The Art of Painting*, op. cit., págs. 158-ss.

⁴³ M. Millner Kahr, *ibid.* Véase también A. Chastel, «La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez», *Fables, Formes, Figures*, II, Flammarion París 1978, págs. 145-ss.

⁴⁴ Y. Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686; aspects de la cour d'Espagne au XVII^{ème} siècle», *Bulletin Hispanique*, lviii (1956), págs. 421-452; 60 (1958), págs. 30-61, 145-179, 289-326 y 450-

483. Véase también J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, op. cit., págs. 99-ss.; Moffitt, «Velázquez in the Alcázar in 1656: The Meaning of the *mise-en-scène* of *Las Meninas*», *passim*.

⁴⁵ F. Zuccaro, «Idea de' Pittori, Scultori et Architetti», 1607 (*Scritti d'Arte de F. Zuccaro*, D. Heikamp [ed.], Florencia 1961, págs. 3-4).

⁴⁶ Carducho, *Diálogos de la pintura*, op. cit., pág. 376.

⁴⁷ Carducho, *ibid.*, pág. 375.

⁴⁸ Lope de Vega Carpio, *Rimas Sacras*, LVI (*Obras Poéticas*, Blecua [ed.], 344-345). Véase también E. L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (*Harvard Studies in Romance Language*, XXXV), Cambridge Mass. 1979, págs. 44-ss.

⁴⁹ Véase, por ejemplo, P. Lucas Koch, «Christusbild-Kaiserbild», *Benediktinische Monatschrift*, XXI (1939), pág. 85; A. Grabar, *L'Empereur dans l'Art Byzantin*, París 1936, y, del mismo, *Les Voies de la création dans l'iconographie chrétienne*, París 1979, págs. 59-ss. [*Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid 1985; traducción de Francisco Díez del Corral].

⁵⁰ Véase el soneto de Juan Valdés de Guevara que cita Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, op. cit., pág. 898.

⁵¹ Véase D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Berlín 1933, *passim*; S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965, págs. 39-ss.; R. Goffen, «Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas», *The Art Bulletin*, LVII (1975), págs. 505-ss.

⁵² Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, op. cit., págs. 905-906.

⁵³ La fuente se encuentra ahora en D. Angulo Íñiguez (ed.), *Velázquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte*, Madrid 1960, pág. 266.

⁵⁴ L. B. Alberti, C. Grayson (ed.), Bari 1973, págs. 44-45.

⁵⁵ «Vasari-Milanesi», VII, pág. 440.

⁵⁶ Para lo relativo al modo en que se produce la fusión de retrato y cuadro religioso a partir del siglo XVI, véase M. Jenkins, *The State Portrait: Its Ori-*

gins and Evolution, Nueva York 1947, págs. 26-ss. Acerca del carácter sacro del retrato real, véase López-Rey, *Velázquez. The Artist as a Maker*, op. cit., págs. 37-ss., así como J. Brown y J. H. Elliot, *A Palace for a King: The Buen Retiro and The Court of Philip IV*, New Haven-Londres 1980, págs. 31-ss. [*Un palacio para el rey. El buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza, Madrid 1981].

⁵⁷ Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, III, 1827b. Véase también H. Bauer, *Der Index Pictorius Calderons. Untersuchung zu seiner Malermetaphorik*, Hamburgo 1969, págs. 27-ss.

⁵⁸ Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*, II, pág. 876.

⁵⁹ Carducho, *Diálogos de la pintura*, op. cit., pág. 368.

⁶⁰ Carducho, *ibid.*, pág. 368. Para lo relativo al ambiente francés, véase A. Félibien, *Recueil de Description des diverses ouvrages faits pour le Roy*, París 1689, págs. 85-112, y L. Richeome, *Tableaux Sacrez...*, París 1601, págs. 469-470. Véase también R. Demoris, «Le Portrait du Roi par Félibien», *Revue des Sciences Humaines*, 44 (1978), págs. 67-ss., y L. Marin, *Le Portrait du Roi*, París 1981, págs. 251-ss.

⁶¹ Teresa de Jesús, *Obras completas*, Madrid 1982, págs. 124-125. Véase también S. Ringbom, «Devotional Images and Imaginative Devotion. Notes on the Place of Art in Late Mediaeval Private Piety», *Gazette des Beaux-Arts*, 73 (1969), págs. 164-ss. Para un análisis análogo de la escalas aplicadas a los cuadros artísticos y a la visión mística, contrastar las importantes observaciones de Th. Puttfarcken en *Massstabfragen. Über die Unterschiede zwischen grossen und kleinen Bildern*, Diss., Hamburgo 1971, págs. 52-105. Puttfarcken trata también las consecuencias del problema de la escala en la teoría del arte de los siglos XVI y XVII.

⁶² M. Jenkins, *The State Portrait: Its Origins and Evolution*, op. cit., *passim*; J. Pope Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Londres-Nueva York 1966, págs. 171-ss. y págs. 257-ss. [*El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madrid 1985; traducción de Joaquín Bollo Muro]. Véase también H. Froning, *Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenpor-*

traits in der Tafelmalerei. Eine formalgeschichtliche Untersuchung, Würzburg 1973, *passim*.

⁶³ E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid 1911, y Brown-Elliott (nota 56 *supra*), págs. 151-ss.

⁶⁴ Brown-Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and The Court of Philip IV*, *op. cit.*, págs. 141-ss.

⁶⁵ Véase Ch. V. Aubrun, «De la Chronique à la Tragi-cómedie: Le siège de Breda par Calderón de la Barca», *Baroque*, 2 (1967), págs. 75-84. Sobre el destacado papel que desempeña la fiesta del Corpus en la época de Felipe IV, véase J. Deleito y Piñuela, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Madrid 1952, págs. 168-180.

⁶⁶ Véase E. Marco Dorta, *La recuperación de Bahía por Don Fadrique de Toledo (1625). Un cuadro español de la época*, Sevilla 1959; D. Angulo Íñiguez y A. Pérez-Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1969, págs. 319-320; J. Gállego, *Visions et Symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, París 1968, págs. 235-ss.; Brown-Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and The Court of Philip IV*, *op. cit.*, págs. 184-ss.

⁶⁷ Lope de Vega, *El Brasil restituido (Obras*, 28, BAE), Madrid 1970, pág. 294.

⁶⁸ Pacheco, *Arte de la pintura, op. cit.*, I, págs. 297-300.

⁶⁹ La negación más radical del retrato procede del cardenal C. Borromeo, «Instrucciones Fabricae et supellectilis Ecclesiasticae (1557)», en P. Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento fra il Manierismo e la Contrariforma*, III, Bari 1962, págs. 42-43.

⁷⁰ Carducho, *Diálogos de la pintura, op. cit.*, pág. 334.

⁷¹ Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, II, pág. 6.

⁷² Lomazzo, *Scritti sulle arti, op. cit.*, pág. 374.

⁷³ Paleotti, «Discurso intorno alle imagini sacre e profane», *op. cit.*, págs. 323-ss.

⁷⁴ Paleotti, *ibid.*, pág. 325.

⁷⁵ Zabaleta, *Errores Celebrados (1653)*, XI.

⁷⁶ Paleotti, «Discurso intorno alle imagini sacre e profane», *op. cit.*, pág. 323.

⁷⁷ Aún no se ha determinado la cuestión de si el primer retrato de Felipe IV (1623) reproducía el

cuerpo entero o sólo el torso. Lo mismo puede decirse de los retratos reales que realizó Velázquez a partir de 1644. Pero del estado actual del catálogo velazqueño puede deducirse que de después de esta fecha no nos ha llegado ningún retrato completo de su mano. Véase López-Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Œuvre, op. cit.*, págs. 206-226.

⁷⁸ E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957, *passim* [*Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Alianza, Madrid 1985; traducción de Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Goday]; y, del mismo, «Mysteries of State: An Absolutist Concept and Its Late Mediaeval Origins», *Harvard Theological Review*, 48 (1955), págs. 65-91.

⁷⁹ Véase E. R. Curtius, «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, I (1946), págs. 89-ss., y, del mismo, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Múnich 1961, págs. 527-ss. y 541-ss. [*Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., Fondo de Cultura Económica, México 1984, 4.ª ed.].

⁸⁰ «Fue cuadro celestial, en cuyo velo de tela humana y de divino cielo/ Dios los pinceles de su ciencia emplea» (Lope de Vega, *Rimas Sacras*, LVI).

⁸¹ «Más de materia distinta,/de celestial fundamento./Pues con destreza invencible,/lo que es espiritual,/dándole retrato igual,/le forma cuerpo visible», B. del Alcázar, *Poesías*, Rodríguez Marín, Madrid 1910, págs. 224-225. Véase, asimismo, el comentario de Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry, op. cit.*, pág. 35.

⁸² Santa Teresa de Jesús, *Vida*, XXVII, pág. 8.

⁸³ Lomazzo, *Scritti sulle arti, op. cit.*, pág. 239: «Christo risuscitato, quando appare alla Maddalena, va proportionato perfettamente».

⁸⁴ Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology, op. cit.*, págs. 4-8.

⁸⁵ Y. Bottineau, «Aspects de la Cour d'Espagne au XVII^e siècle: l'Étiquette de la Chambre du Roi», *Bulletin Hispanique*, 74 (1972), págs. 138-157; Brown-Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and The Court of Philip IV, op. cit.*, págs. 26-ss.; A. Rodríguez Viela, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid 1913.

⁸⁶ J. Gállego, *Visions et Symboles dans la peinture*