



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

VELÁZQUEZ
LAS MENINAS
Y SUS PERSONAJES

POR

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN

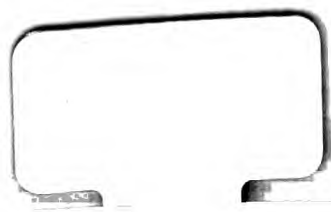
SUBDIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO



EDITORIAL JUVENTUD, S. A.

BARCELONA

925.9^{UL}
Vel. S.



14-

R/

SON, LTD.



302964445



LAS MENINAS Y SUS PERSONAJES

LAS MENINAS Y SUS PERSONAJES

OBRAS MAESTRAS DEL ARTE ESPAÑOL

II

VELÁZQUEZ

LAS MENINAS
Y SUS PERSONAJES

POR

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN

SUBDIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO



EDITORIAL JUVENTUD, S. A.

BARCELONA

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

Primera edición: noviembre de 1943.

FOTOGRAFÍAS: MAS
HUECOGRABADOS: SOCIEDAD GENERAL DE PUBLICACIONES
IMPRESIÓN TEXTO: AGUSTÍN NÚÑEZ. - BARCELONA



AUG 1947

Las páginas y las láminas que siguen pretenden aproximar al lector de hoy una de las creaciones máximas del genio español.

Las obras de las artes plásticas tienen el privilegio, sobre todas las de la inteligencia, de persistir vivientes y eficaces, aprehensibles por nuestros sentidos directamente. Actúan por presencia inmediata.

Presencia y lejanía de las obras de arte

Sin embargo, la fruición que causan antiguos edificios, estatuas y pinturas no es completa si por parte del contemplador no se realiza un esfuerzo de acercamiento a la lejanía histórica en que se produjeron. Primores y rasgos significativos quedan ocultos e inertes para el espíritu superficial, y hasta para el que no atiende más que a la factura.

El presente estudio intenta sumar al análisis de LAS MENINAS cuantos particulares acerca de su autor, de sus personajes y del ambiente en que vivieron ayuden a la comprensión del cuadro. Para ello se explanan, concisamente, varios aspectos de la obra: título e historia del cuadro, la fecha, el escenario, los personajes, el asunto, la composición y la técnica.

Aspectos de LAS MENINAS

La importancia de LAS MENINAS no necesita ponerse de resalte. Una barroca metáfora del más barroco de los pintores, Lucas Jordán, calificó al lienzo de «la Teología de la Pintura», y el centón que cabría hacer de los encomios que suscitó a lo largo de tres siglos agotaría el caudal de los tópicos laudatorios.

Si se sustituye el elogio por la aportación de noticias y consideraciones que consienta penetrar en su atmósfera histórica, tal vez se conseguirá mayor goce al contemplar el cuadro y su recuerdo será operante para evocar nuestro pasado.

Atmósfera histórica

Ni mayor ni menor es el intento.

EL PINTOR

FUÉ la de Velázquez una existencia consagrada toda ella al arte : pintó desde la niñez hasta días antes de su muerte. A juzgar por cuantos documentos conocemos, ni tragedias ni penurias ni pasiones violentas hubieron de perturbarla. Su pintura serena, sin altibajos, debió de responder a un vivir tranquilo.

Vida y arte
tranquilos

Nació en Sevilla y fué bautizado en la parroquia de San Pedro el 6 de junio de 1599. Llamábanse sus padres Juan Rodríguez de Silva y Doña Jerónima Velázquez. Repárese en el «de Silva» paterno y en el «Don» de la madre. Sus abuelos por parte de padre habían sido Diego y Doña María Rodríguez, naturales de Oporto; mientras eran sevillanos los maternos, Juan Velázquez y Doña Catalina de Zayas.

Familia
y cuna

Si bien en la infancia descubrió aptitudes para el estudio, triunfó la afición al dibujo y entró de discípulo en el taller de Francisco de Herrera *el viejo*, al que por su carácter no pudo aguantar, y el 11 de septiembre de 1611 pasó al lado de Francisco Pacheco, bondadoso y excelente maestro. De sus adelantos da testimonio que antes de cumplirse cinco años, y cuando andaba en los dieciocho de su edad, a 4 de marzo de 1617, habiéndose examinado, obtiene licencia para pintar libremente, sin que ello quebrante su relación con Pacheco, estrechada en 1618 al casar con su hija Juana. En 1.º de febrero de 1620 contratan con él el aprendizaje de un aspirante a pintor.

Aprendizaje
y maestría

No han de seguirse año por año los sesenta y uno que vivió; sólo se pretende con los rasgos principales encajar la obra que en especial se estudia.

En abril de 1622 vino por primera vez a Madrid y regresó a

En Madrid Sevilla dentro del mismo año. Pocos meses después vuelve a la Corte — ya definitivamente — y el 30 de agosto de 1623 había pintado el retrato del Rey. Al hablar del Rey y del autorretrato en *LAS MENINAS* se indica cuánto significó en la vida del artista la amistad, más que mecenazgo, de Felipe IV.

Lentitud segura En las obras de los primeros años de Velázquez se encuentran ya muchos de los caracteres permanentes en su arte y los demás como en germen; por ser artista que no procede a saltos, hay en su desenvolvimiento aspectos que, si fuera lícito decirlo, sugieren el de las especies vegetales.

Puede afirmarse que, como dibujante con pincel, no conoció el titubeo y, así dotado, hubo de irse planteando los problemas encadenados de la representación pictórica y resolviéndolos uno tras otro. Actividad incesante, mas nunca excesiva, y fecundidad suficiente; no comparables a las de Rubens ni tampoco a la parquedad de un Vermeer.

Hitos y jalones Son etapas del desenvolvimiento: Diciembre de 1624, el *Felipe IV* del Metropolitan Museum; 1625, el retrato ecuestre del Rey, «imitado todo del natural hasta el país», según advertencia preciosa de Pacheco, lienzo que se cree perdido pero que, en mi sentir, tal vez conocemos en fragmento importantísimo, el busto armado n.º 1.183 del Prado; poco después, el retrato del Rey vestido de negro, n.º 1.182 también del Prado; 1628, la venida de Rubens, trascendental para el desarrollo de la técnica velazqueña y la ejecución del cuadro *Los Borrachos*; 1629-1631, primera estancia en Italia — Venecia, Cento (¿a visitar a Guercino?), Loreto, Bolonia, Roma al fin y, al regreso, Nápoles, donde encuentra a Ribera —. De nuevo en Madrid, honras y provechos, proporcionados siempre por Felipe IV.

Es la época de mayor eficacia; pero, al mismo tiempo, el favor regio y la confianza en él depositada le van distrayendo en tareas, secundarias desde el punto de vista artístico. Crea entonces, sin embargo, *Los Cazadores*, *Los Bufones*, *Las Lanzas...*

El segundo viaje El 21 de enero de 1649 embarca en Málaga, de nuevo rumbo a Italia; lleva el encargo de comprar cuadros para Felipe IV y permanece en Roma hasta mediados de 1651. Allí alcanza triunfos como el que significa retratar al *Papa Inocencio X* en el portentoso lienzo de la Galería Doria, el primer cuadro de Roma en opinión de Reynolds. Y realiza algo todavía más trascendental para la historia de la Pintura: los *Paisajes de la Villa de Médicis*, en donde se había hospedado

veinte años antes y en los que problemas que habían de preocupar a los impresionistas del siglo XIX *están* planteados... y resueltos.

El 16 de febrero de 1652 es nombrado Aposentador de Palacio; el oficio prueba la importancia creciente del artista en la Corte. Sus funciones quizá ocasionaron el que no pintase algunos cuadros.

Los últimos años fueron de madurez: estudios, viajes, lecturas, toda la compleja asimilación lograda por el genio a lo largo de la vida, produce los retratos de *Doña Mariana*, de *María Teresa*, de *Margarita*, de *Felipe IV viejo*... los cuadros de *Mercurio y Argos*, de la *Venus del espejo*, de *Las Hilanderas*, de LAS MENINAS.

Madurez
y muerte

Murió a las dos de la tarde del sábado 7 de agosto de 1660.

Por concesión divina había desarrollado su programa. No se magló Velázquez; la suma de dificultades y problemas que fué encontrando y planteándose sin descanso tuvo holgura y medios para vencerlas y resolverlos. Cabría sostener que se murió cuando nada le quedaba pendiente.

El estudio analítico de cada uno de sus cuadros capitales, el examen de las circunstancias históricas en que se produjeron, la averiguación de su trasfondo, irá alumbrando aspectos de su genialidad. La biografía de un artista de sus dimensiones sólo puede conseguirse mediante el conocimiento íntimo de sus obras; sin ponerlas en estrecha relación con los sucesos de la vida y con el ambiente en que se forjaron, será relato vacío, más o menos noticioso, pero incapaz de sugerir como viviente la sombra que se pretende evocar.

La gloria de Velázquez y su fama como pintor no han tenido eclipses en los siglos XVII al XIX; a comienzos del XX cierta pasión extravagante quiso restarle méritos; su arte, por reflexivo y por clásico, tendrá la perennidad que las cosas humanas pueden alcanzar.

Fama póstuma

TÍTULO E HISTORIA DEL CUADRO

Si resucitara Velázquez, ¿sabría a qué pintura suya nos referimos al hablar de LAS MENINAS? Es probable que, por de pronto, vacilase y, luego, rechazase la denominación. Repasemos la historia del lienzo.

El cuadro
en los
Inventarios

Léese su primera mención en el Inventario del Alcázar de Madrid, a 20 de septiembre de 1666; se dice retrata «a la Señora Emperatriz

con sus damas y una enana» y se tasa en mil quinientos ducados de plata. Presidía en el llamado Cuarto bajo el Despacho de Verano, en cuyo techo habían pintado «El Día» o «Apolo» los fresquistas italianos Colonna y Mitelli traídos por Velázquez. A sus costados colgaban dos cabezas de *Filósofos* de Ribera y *Cupido labrando su arco* de Parmigianino (n.º 281 del Prado), que entonces se estimaba por de Correggio.

En la misma pieza palatina, con la misma compañía y más por menor, se registra en 1686. Y no se había cambiado de lugar, ni de adorno la sala, al hacerse el inventario de 1700; pero se eleva su tasación a diez mil doblones, cuando los *Filósofos* del Españolito se valoraban a treinta y el supuesto Correggio, en mil.

Salvado del incendio de la Nochebuena de 1734, en el inventario subsiguiente consta sin marco y se le nombra *La familia del Señor Rey Phelipe Quarto*.

Construido el Palacio Nuevo, lo describe Ponz en 1776 en «la pieza donde cena S. M.»; rodeábanlo *Carlos V en Mühlberg*, la *Alegoría del Triunfo de Lepanto* de Tiziano y *El Cardenal-Infante en la batalla de Nordlingen* de Rubens...

La tasación
de Goya

En 1794 había sido trasladado al dormitorio real; a su lado estaba el lienzo de *San Pablo ermitaño* y *San Antonio Abad*; y los pintores Goya, Francisco Bayeu y Jacinto Gómez lo tasan en 60.000 reales, justamente en la mitad que *Las Lanzas*.

En 1800 Ceán mencionalo: «aquel célebre cuadro llamado de *La familia*». Catorce años después, y habiéndose librado del viaje napoleónico a París, estaba colgado en la pieza amarilla de Palacio, en cuyo techo había pintado Francisco Bayeu *La rendición de Granada*, que hoy es parte del Comedor de Gala.

El cuadro
en el Prado

Al inaugurarse el Museo del Prado, en 1819, está ya en él y en su *Catálogo* figura con el n.º 114. En el de 1828 se describe: «La Infanta Doña Margarita... a quien sus damas le presentan para beber agua un búcaro» (n.º 106).

En 1834, en la testamentaria de Fernando VII, llega su valoración a 400.000 reales.

El nombre
del lienzo

Según queda patente, a lo largo de casi dos siglos el título del cuadro menciona a la Infanta protagonista, o a la familia real; hay que acudir al *Catálogo* del Prado de 1843 — el primero que redactó Don Pedro de Madrazo — para encontrarlo con el de *Cuadro llamado de LAS MENINAS* (n.º 155).

Sorprende, en verdad, lo tardío de la aparición de este nombre afortunado. ¿Fué Madrazo su inventor? A ello me inclino. Ocurriásele al leer la descripción del lienzo escrita por Palomino y Velasco: «... a sus pies [de Doña Margarita] está de rodillas Doña María Agustina, *menina de la Reina*... al otro lado está Doña Isabel de Velasco, *menina* también».

Conocido el origen del título usual, debe fijarse su significado.

El *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias declara que: «Menino es el pajecito que entra en Palacio a servir, aunque de poco, al Príncipe y a las personas reales. Éstos son, de ordinario, hijos de Señores. Es nombre portugués y de allá se devió introducir en Castilla; y díxose *menino de meu nino*, que quiere dezir *mi niño*; si no queremos que se diga de *mínimo*, por ser pequeñitos.»

«Meninos»

Desde luego, que «no queremos» aceptar la desatinada etimología segunda. *Menino*, en portugués y *meniño* en gallego, vale tanto como *nenito*, o sea, niño. De Portugal hubieron de venir el oficio palatino y el vocablo, por cierto, con el abolengo que le otorga la famosa novela de Bernardim Ribeiro *Menina e moça*...

El puesto de menino en la servidumbre de nuestros Reyes no parece que fuese fijo ni constante. No hay referencia a meninas en las *Etiquetas de la Casa de Austria* de Rodríguez Villa, y al hablar de los meninos, se dice, servían para dar el bracero, para alumbrar con hachas en ciertas ceremonias; y que asistían a las comedias arrodillados delante de los Grandes de España. Otros textos hablan de que ejercían de portacolas de las damas, y de cómo turbaban, a veces, el ambiente grave palatino con atrevimientos cual el de aquel hijo del Conde de Puñonrostro, «menino de la Reina, muy lindo muchacho», que, entrando a caballo en el Alcázar cuando salían los Señores del Consejo Real, llegó «a las manos y a las guedejas» con un portero de cadena. En otra ocasión, al mismo mozo y sus compañeros, los hijos de Fuente el Sol y de Hajar, mandó Felipe IV «dar una vuelta de azotes por unas picardías que como muchachos les dijeron a las damas», y añade el narrador del suceso — que fué en el año en que se acabaron de pintar LAS MENINAS —: «tras esto les hizo ceñir espada»; la travesura había sido la despedida de la niñez y el rasgo justiciero, completo, muy propio del Rey galante.

Sin embargo, de la escasez de noticias de meninas no puede deducirse que no las hubiese: transcrito queda el pasaje de Palomino,

«Meninas»

quizá procedente de la vida de Velázquez coetánea, por el pintor Alfaro, y lo confirman documentos, alguno tan decisivo como el nombramiento de una de las dos que, con su belleza y su gracia, encadenan al contemplador del lienzo hasta justificar su bautizo reciente y ya inmodificable.

Dos líneas para dar fin a la historia del cuadro.

El cuadro
desde 1828

En el Museo ha estado siempre, cual no podía ser menos, con honor máximo. En 1828 figuraba en el salón primero, entre el *Retrato de Isabel Clara Eugenia* por Sánchez Coello y el *Felipe IV* de medio cuerpo de Velázquez; después se colocó en la Galería central; al abrirse la Sala de la Reina Isabel II, dedicada en 1899 a Velázquez, se le construyó una diminuta contigua, al norte, y en 1927 se dispuso la actual presentación.

1936-1939

El día 9 de diciembre de 1936 salió del Museo rumbo a Valencia; iba en el mismo camión el *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano, a su lado, como hacía ciento veintidós años. En marzo de 1938 fué trasladado de las Torres de Serranos al castillo de Perelada. En febrero de 1939 pasó la frontera y en el Palacio de la Sociedad de Naciones fué entregado al Gobierno Nacional. Luego de haber sido gala de la Exposición de Ginebra, entró de nuevo en el Prado el 9 de septiembre. Llegó sin deterioro; sólo unas ráfagas de barniz pasmado daban testimonio de los viajes, del largo encierro a oscuras y de la temporada en las orillas del lago Lemán.

¡Que el porvenir del maravilloso lienzo no sea menos propicio para su conservación que lo fué su pasado!

LA FECHA DEL CUADRO

No se ha aducido hasta ahora documento que la determine y sigue vigente la afirmación de Palomino: «acabóla el año de 1656»; por lo menos, no puede modificarse.

La edad
de la Infanta

Fuera del texto del pintor biógrafo, el único dato interno que suministra el lienzo es ocasionado a dudas, pues consiste en la edad representada por la Infanta Doña Margarita, que, nacida en julio de 1651, tanto aparenta cuatro como cinco años, o uno más.

Cruzada Villaamil intentó retrasar hasta 1657 la ejecución del

cuadro, basándose: en el retrato de la Infanta, vestida de color de rosa, del Museo de Viena; en que en el mes de mayo concedió Felipe IV una merced a Mazo, el yerno de Velázquez; y en que, en octubre, el gran pintor cobró una suma elevada del tesoro real.

No son convincentes los indicios alegados, y el hallazgo o, mejor, la valoración de la importancia, en 1923, del retrato del mismo Museo, en que la Infanta viste traje verde oliva, y que se data en 1659, necesariamente separado, al menos por tres años, de LAS MENINAS, obliga a volver a lo que afirma Palomino.

Al señalar Salazar y Castro 1656 como fecha de la boda de una de las Meninas, parecía forzoso adelantar la del cuadro a 1655 y aceptar en sus propios términos la frase del tratadista que fija en el siguiente sólo la terminación; pero, al tratar de establecer el límite de la soltería de Doña María Agustina Sarmiento, ha podido rectificarse el dato del genealogista y no existe inconveniente para que LAS MENINAS siga colocándose en 1656 dentro de la serie cronológica de las obras de Velázquez.

Boda de
Doña María
Agustina

La Reina Doña Mariana dió a luz, en 7 de diciembre de 1655, una infanta, que murió antes de las dos semanas. En los meses primeros del año siguiente su salud fué poco firme; la primavera la pasó la Corte en Aranjuez y en el Buen Retiro; el cuadro no se pintaría hasta el final del verano; si no hay que pensar en que, comenzado un año antes, se acabó por entonces. El texto de Palomino quedaría de este modo explicado.

La salud
de la Reina

De 1655 no supone Allende-Salazar, y con dudas, más cuadros de Velázquez que los bustos de *Felipe IV* del Prado y de la National Gallery de Londres; contemporáneo será el de la *Reina* del Castillo de Rohoncz — descubierto después de publicar su monografía —, y los tres, en realidad, están en íntima relación con las medias figuras que se ven en el espejo de LAS MENINAS.

EL ESCENARIO

Es difícil imaginar una sala del Alcázar madrileño menos ostentosa. Desnudo el suelo, sin verse muebles; en las paredes, cuadros con marcos negros; en el techo, de cielo raso, dos colgaderos para lámparas que faltan.

Entre
qué cuadros
se pintó

Por fortuna, al ser identificable una de las pinturas en la penumbra del fondo, puede localizarse la escena. Desarróllase en la pieza principal del «Cuarto bajo llamado del Príncipe, que cae a la plazuela de Palacio». Adornaban esta sala cuarenta lienzos, todos de mano de Juan Bautista del Mazo, yerno de Velázquez; treinta y cinco de ellos copiaban originales de Rubens y de su escuela; los otros cinco eran cacerías. El reconocible encima de la puerta se conserva en el Prado (n.º 1.718) — como también su original, el n.º 1.551, pintado por Jacob Jordaens; estaba entonces en la Torre de la Parada, en el Pardo —, y representa a *Apolo vencedor de Marsias*. El lienzo que a su lado cuelga, y cuya composición apenas se adivina, era la *Fábula de Palas y Aragne cuando tejía la historia del rapto de Europa*, hoy perdido, y los seis cuadritos de a media vara de ancho y dos tercias de alto, en las entreventanas, con las *Fuerzas de Hércules*, copiaban obras de Rubens. Todo a la letra consta en el Inventario de 1686.

Modesto
interior
palatino

Velázquez tenía su obrador en estas habitaciones, que habían sido morada del malogrado Príncipe Don Baltasar Carlos y quedaran para estudio de los Pintores de Cámara. La sobriedad en el atuendo de la pieza no se debía a su destino; era la nota dominante en las salas palatinas; su adorno, hasta en las piezas ricas, reducíase a pinturas sobre los muros enlucidos y, por excepción, techos pintados; espejos venecianos con marcos de bronce en forma de águilas daban nombre a la más suntuosa del Alcázar; en las demás, alfombras de dimensiones cortas, escritorios, contadores y bufetes, amén de algunas sillas poco muelles.

Comodidad y lujo, fuera del pregonado por las pinturas, estaban ausentes del Palacio principal del Rey más poderoso.

LOS PERSONAJES

Reparto
de papeles

Son once y el perro, al que el pintor dió tanto realce colocándolo en primer término. De izquierda a derecha aparecen: Velázquez; Doña María Agustina Sarmiento, menina; la Infanta Doña Margarita de Austria; Doña Isabel de Velasco, menina; Mari-Bárbola, enana; Nicolasito, enano; detrás, Doña Marcela de Ulloa, guardadamas, y un desconocido varón, del mismo oficio; al fondo, reflejadas en el espejo,

las medias figuras de Felipe IV y Doña Mariana de Austria, y en la escalera, bañada por el sol, José Nieto Velázquez. Todos, actores en escena, merecen que los conozcamos, ya que perduran merced al arte.

Sería ocioso detenerse en Velázquez, pues su semblanza acompaña a estas páginas. Retratóse aquí a los cincuenta y seis años y nada en su aspecto, robusto y sin señales de vejez prematura, haría temer que cinco años después hubiese de morir. Es éste el último, el más importante y el más fidedigno de sus autorretratos. Ostenta la cruz de la orden de Santiago, que no obtuvo hasta 12 de junio de 1658, fecha de la regia gracia, y que no tuvo derecho a lucir hasta el 27 de noviembre del año siguiente. No pasa de leyenda que el propio Felipe IV pintó la insignia sobre el lienzo; Palomino, sobre fuentes anteriores, afirma que después de muerto «mandó Su Majestad se la pintasen», y no hay motivo para no creerlo.

Si no se tomase a desacato, o a afán por decir extrañezas, osaría apuntar algo acerca del tipo étnico, con vestigios quizá africanos, que tanto en este retrato como en el del Museo de Valencia revela Velázquez, explicable, acaso, dentro de su ascendencia paterna. Mas, la simple impresión fisionómica, siempre vaga y dada a extravíos, no puede estimarse suficiente para poner en entredicho la limpieza de sangre del caballero santiaguista, cuyas pruebas, si sufrieron impugnación, ésta no se cimentó en argumentos tales, sino en carecer de nobleza sus padres.

Su retrato en LAS MENINAS lleva a mencionar los anteriores. Allende-Salazar, el más concienzudo y exigente catalogador de las obras de Velázquez, reconoce como indudables dos tan sólo: el del Museo de Valencia y éste; y admite con reservas el de *Las Lanzas*. El primero excluye al tercero, por ser próximos en fecha e incompatibles. El de *Las Lanzas*, pese a sus características de autorretrato, no debe de serlo: es un hombre de pelo castaño, mientras es negrísima la cabellera en el de Valencia y muy oscura en LAS MENINAS, ligados éstos por la forma bombeada de la frente, lo abierto de los arcos ciliares, la construcción de la nariz y el trazo de la boca de labios gruesos; además de la espesa mata capilar, que llevó a un biógrafo de Don Diego a sugerir si usaría peluca, que, si bien entraba en los hábitos del tiempo — y ya desde el reinado de Felipe III, más como remedio que como gala —, no se advierte al examinar la pintura. Las diferencias que se observan entre el lienzo de Valencia y el autorretrato de LAS

El pintor
retratado

Otros retratos
del pintor

MENINAS son atribuibles a los quince años que los separan y a llevar en éste los bigotes menos enhiestos y el pelo más largo y ondulado.

Si se confronta este autorretrato con los demás modelos en el género se verificará una discrepancia con casi todos ellos, definidora de la manera de ser de Velázquez: tal vez no haya ninguno más natural en la actitud, menos espectacular — recuérdense los de Van Dyck y los de Rembrandt.

La «menina»
Sarmiento

Doña María Agustina Sarmiento, la menina que rodilla en el suelo ofrece el refresco a la Infanta, era una agraciada adolescente, hija de Don Diego Sarmiento de Sotomayor, tercer Conde de Salvatierra, Marqués de Sobroso, calatravo, Capitán General de la Artillería de España, y de su mujer Doña Juana de Isasi Ladrón de Guevara, segunda Condesa de Pie de Concha.

Dice el genealogista Salazar y Castro que se casó en 1656 con Don Juan Domingo Ramírez de Arellano, Conde de Aguilar; equivocóse el puntual historiador, quizá simple errata de un 6 por un 9, pues las capitulaciones fueron otorgadas en «veintitrés de febrero de cincuenta y nueve» ante Francisco Suárez de Rivera. La rectificación, que tiene importancia para mantener la fecha dada por Palomino a la pintura de LAS MENINAS, concilia también los datos de la *Relación* del bautizo del Príncipe Don Felipe Próspero — 13 de diciembre de 1657 —, en la que se le denomina todavía «Dama menina» y que cuando, el 7 de enero siguiente, salió la Reina a misa de parida, fué Doña María Agustina quien llevó en brazos al Príncipe. Nueve años duró su matrimonio con el Conde de Aguilar, durante el cual tuvo un hijo, que murió niño. Seguramente no encontró en su enlace la felicidad; un indicio grave hay para presumirlo: al morir el Conde (en Canedo de Galicia, estados de su suegro), el 14 de febrero de 1668, reconocía una hija natural habida «en una doncella principal y de calidad conocida». Como al enviudar Doña María Agustina «quedó de poca edad» — al decir de Salazar y Castro —, repitió el matrimonio con Don Diego Felipe Zapata, Conde de Barajas, y no logró sucesión. El Rey, como regalo en su primera boda, le había concedido un título de Conde, el 13 de diciembre de 1658, para el hijo primogénito que tuviese; la merced no pasó del papel. Cuando murió el Conde de Aguilar reconocele la cantidad muy crecida de un cuento trescientos setenta y cinco mil maravedís «del dote y saya que le tocó por Dama de la Reyna». Los rasgos discontinuos no alcanzan para diseñar su silueta.

La otra menina, Doña Isabel de Velasco, tiene todavía trazos documentales menos precisos y abundantes que su compañera. Sábese que era hija del séptimo Conde de Fuensalida, Don Bernardino de Velasco, Ayala y Rojas, por concesión de Felipe IV, Conde de Colmenar de Oreja, según Berni, y de Colmenares, según Salazar y Castro, y de su mujer Doña Isabel de Velasco, que había sido dama de la Reina Doña Isabel. Fué nombrada Menina de la Reina Doña Mariana el 26 de diciembre de 1649 y, ya con el título de Dama, asistió al bautizo del Príncipe Don Felipe Próspero; murió el 21 de diciembre de 1659.

La «menina»
Velasco

¡Cuánto no se daría por conocer más por menor las vidas y los caracteres de estas dos damitas! Vivientes por el genio del arte, mantienen su secreto frente a la curiosidad retrospectiva, acuciada siempre ante los retratos. La escasez de memorias y cartas — mal remediada por *Avisos y Relaciones* — aridece y reseca las evocaciones de nuestro pasado.

Mari-Bárbola, en contraste violento con la gracia primaveral de las dos meninas y de la Infantita, exhibe al lado su deforme enanez. De reciente, se han publicado noticias que no acreditan la identificación segura; pues tienen que referirse a dos enanas de nombre igual y del mismo origen, para mayor facilidad en el yerro. Una, que será la retratada por Velázquez, entró en Palacio al morir la condesa de Villerbal y Walter, a quien servía; disfrutó de ración desde el 14 de abril de 1651; en 1658 se le pagan atrasos y se le conceden cuatro libras diarias de nieve en verano. Personilla distinta hubo de ser Barbarica Asquin, Asquen o Hasquin, que vino de Alemania en 1690 con la reina Neoburgo, que en el año siguiente le daban ocho vestidos y que, en 30 de marzo de 1700, vuelve a su tierra en el séquito de la Condesa de Berlips con 30.000 escudos, otros 20.000 en joyas y cien doblones de pensión. Basta reparar en la edad que representa en 1656 la enana retratada por Velázquez para deducir la imposibilidad de que sobreviviese cuarenta y cuatro años; además de que, documentalmente, consta la venida de la segunda con la segunda mujer de Carlos *el Hechizado*.

Mari-Bárbola

No es
Bárbara
Hasquin

Otras dos veces fué retratada: con el mismo traje que aquélla viste en LAS MENINAS y alhajada con un aparatoso pinjante, al lado de una niña de cerca de tres años, que parece Doña Margarita, en un lienzo que, en 1908, pertenecía a Kleinberger y que, a juzgar por las reproducciones, no es de factura magistral; y al fondo del retrato de

Doña Margarita pintado por Mazo (n.º 888 del Prado), acompañando a Carlos II.

Nicolasito

Nicolasito, el enanillo que al borde del cuadro inquieta al mastín, indiferente, nos dará con rasgos de su vida, como Mari-Bárbola, elementos preciosos para adentrarnos en la Corte de Felipe IV. Apellidábase Pertusato — nombre de un cabo de Córcega — y nació en Alessandria de la Palla en el Milanesado. Comenzó a servir en Palacio en 1650; catorce años después se anteponía el Don, motivo para que se haya sospechado que Nicolasito Pertusato y Don Nicolás Portosato eran dos personas distintas. Reforzaba la sospecha el ver a Don Nicolás con la llave de Ayuda de Cámara. Los conocedores de la vida de Velázquez tienen presente el dicho de Pacheco: cuando el Rey se la dió a su yerno escribía ufano: «cosa que desean muchos Caballeros de Hábito»; calidad, en tal caso, a todas luces excesiva para «un hombre de placer» y «sabandija de Palacio». Mas si, por una parte, esta clase — que hoy compadecemos — tenía en aquel tiempo mayor porte, por otra el oficio de Ayuda de Cámara, en realidad, sólo en un grado era superior al de Mozo de retrete y sus funciones no pasaban de subalternas. Pacheco hubo de ver con cristales de aumento, desde Sevilla, la honra hecha a Velázquez en 1642 o, como hombre muy leído, recordaría una frase que Gil González Dávila pone en boca del Príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos: «Si Dios... le hiciera un hidalgo particular, no procurara tener... otro oficio sino el de Ayuda de Cámara del Príncipe de Castilla, por ser los que más asisten cerca de su persona». Murió Nicolás Pertusato en 1710; a 20 de junio se abrió su testamento, que databa de 1703; heredóle una Doña Paula de Esquivias, «moza mayor de veinticinco años».

El oficio de Ayuda de Cámara

Importancia de locos y bufones

Sin que sea ésta ocasión para detenido estudio del papel que en la Corte desempeñaban los bufones y los locos, a dar un toque vigoroso en el boceto de su ambiente viene lo que cuenta Barrionuevo en 14 de octubre de 1656 — cuando, poco más o menos, se pintaba el cuadro de LAS MENINAS —: «Dícese que gusta la Reina de acabar de comer con confites, y que habiéndole faltado dos o tres días, salió la dama que tiene cuidado desto, y dijo que cómo no los llevaban... Respondiéronle que el confitero no los quería dar porque le debían mucho... Quitóse entonces una sortija del dedo y dijo: “¡Vayan volando por ellos con esta prenda a cualquier parte!” Hallóse Manuelillo de Gante, el bufón, presente, y dijo: “Torne V. M. a envainar en el dedo su

prenda”, y sacó un real de a cuatro y diólo, diciendo: “Traigan luego los confites aprisa, para que esta buena Señora acabe con ellos de comer”.» Revela la minucia aspectos extraños de aquella Corte deslumbradora y mal administrada; dueña de medio mundo, mientras la Reina carecía de crédito para adquirir confites y... se los pagaba un bufón.

Otra pareja de servidores, efectivos éstos, figura en segundo término.

Doña Marcela de Ulloa tenía el oficio de «Guardadamas mujer de las damas de la Reina»; sus tocas y monjil de viuda — éralo de un Don Diego de Peralta — aumentábanle la autoridad de que, en ocasiones, habría menester. Después de haber servido a la Condesa de Olivares, entró en Palacio como guarda menor de damas el 22 de noviembre de 1643 y murió el 13 de enero de 1669. La vida de las guardadamas, nombre a la sazón mejor sonante que el de dueñas, transcurría plácida, sin que careciesen de diversiones, ya que el oficio forzábala a aliviar su viudez con la asistencia a fiestas: dos aparecen sobre el *tabladillo* en el cuadro de la *Cacería* de este título pintado por Mazo (n.º 2.571 del Prado).

Guardadamas

Del guardadamas, a quien habla Doña Marcela, no da el nombre Palomino, y es cargo palaciego sin literatura, al parecer.

Da, en cambio, el tratadista el del Aposentador que, al subir la escalera del fondo, se ha vuelto a contemplar la escena al correr la cortina. Llamábase Don José Nieto Velázquez — y se ha pensado si sería pariente del pintor —; desde 1631 tuvo puestos en Palacio; fué jefe de la Tapicería de la Reina, en 1652 guardadamas y en el mismo año logró un voto para el cargo de Aposentador que obtuvo Velázquez; no sé si como compensación le hicieron Aposentador de la Reina, oficio eventual. Murió en 1684.

El Aposentador

Toca ahora la vez a los Reyes y a la Infanta.

No es fácil reducir a pocos rasgos la biografía de Felipe IV. Hijo de los píos monarcas Felipe III — que murió en opinión de no haber cometido pecado mortal — y Doña Margarita de Austria-Stiria, no heredó, ciertamente, su santidad, pero sí la desgana por los negocios del gobierno y el echarse en brazos de validos. Por complacerse en otros más amables hubo descendencia natural en número, vigor y longevidad mayores que la legítima.

El Rey
Felipe IV

Nacido en Valladolid el 8 de abril de 1605, concertaron su boda

con Isabel de Borbón, hija de Enrique IV, por estipulaciones firmadas en agosto de 1612, consumándose la boda el 22 de noviembre de 1620. En el año siguiente subió al trono, y el comienzo del reinado prometió un rey enérgico, que el tiempo no tardó en enmollecer. Del primer matrimonio nacieron, entre otros frutos pronto malogrados, Don Baltasar Carlos, muerto cuando más prometía, y Doña María Teresa (1638-1683), que casó con Luis XIV, por donde la Corona de España recayó en los Borbones. Murió Isabel en 1644. Las conveniencias de Estado y los consejos de la Monja de Agreda trajeron al tálamo regio a Doña Mariana, con igual cantidad y casi igual calidad de sangre austríaca que Felipe IV, y que se había tratado fuese esposa de Don Baltasar Carlos. El enlace entre un hombre de cuarenta y cuatro años, y gastado, con una sobrina carnal de veintidós hizo brotar ilusiones mal fundadas. El 17 de noviembre de 1649 escribía el Rey a Sor María de Agreda: «No sé cómo agradecer a Nuestro Señor la merced que me ha hecho dándome tal compañía, pues todas las prendas... en mi sobrina son grandes... Sólo me resta no mostrarme desagradecido, mudar de vida y ejecutar su voluntad en todo.» La mudanza debió de quedar aplazada, por cuanto en los papeles de aquellos años menudean alusiones a los pecados del Rey.

Fué el más grave como Monarca — y lo había sido en su padre — no ejercitar las escasas dotes de mando que poseía. Lento en decidir, tendía a diferir *sine die* cualquier resolución.

El mecenas
y el amigo

La afición al arte y a las letras rodea su figura de un halo luminoso; fué el Rey de Calderón y de Velázquez, no sólo por ocupar el solio cuando florecían y por haberles premiado, sino por comprenderles y desde joven haberles tratado como amigos. Cuando se recuentan las mercedes hechas al gran pintor, culminantes en la del hábito de caballero santiaguista — que también vistió Calderón —, contra precedentes y contra la propia Orden; cuando se comprueba, mediante el inventario de los bienes muebles que a su muerte quedaron, la holgura de su vivir, y se lee después el despacho dirigido por Felipe IV al Duque del Infantado, su Embajador en Roma, para que fuerce al pintor al pronto regreso, «pues conocéis su flema» y recomienda que no haga el viaje por tierra por lo que en él se podría detener «y más con su natural», se ve tras el mecenas al amigo que, por cariño a la persona cuyos defectos conoce, procura evitar que los practique. En este gusto y amor constante por artes y letras reside la gloria de Felipe IV. Siguió

en esto una verdadera política, continuada y eficaz. No se redujo al disfrute diario de las colecciones heredadas y de las obras de los artistas súbditos suyos; fué, además, un comprador experto y ecléctico de pinturas antiguas en Italia, en Flandes y en Inglaterra; tuvo a Rubens a su servicio; hizo encargos a Claudio de Lorena, a Tacca, a Bernini. Critíquenle quienes estudien su administración pródiga y desbaratada; censúrenle quienes reparen en que cuando los soldados no recibían pagas ni abastecimientos, se invertían sumas enormes en representaciones de comedias; táchenle de absurdo los que no puedan explicarse cómo al día siguiente del de San Mateo de 1656, en que en Palacio no había habido blanca para hacer la comida, se proyectaba un jardín para el Buen Retiro que había de costar 100.000 ducados; pero su admirable estatua de la plaza de Oriente — en la que colaboraron Velázquez, Montañés, Galileo y Tacca — se considerará bien merecida, además de ser la más hermosa de Madrid, por cuantos justiprecien todo lo que a él se debe en las esferas artística y literaria; en fin de cuentas, sumadas a la empresa americana, los títulos máximos de España en el juicio universal de las naciones.

En «Felipe IV hombre» hay una nota simpática y muy española: a sus caídas y a sus faltas sucede el reconocimiento de ellas y el arrepentimiento, aunque carezca de perseverancia en el propósito de enmendarse. Entre los *Avisos* de Barrionuevo hay uno, en particular, emocionante; es del 8 de noviembre del año de LAS MENINAS:

«Estuvo el Rey en el Panteón [de El Escorial] de rodillas dos horas, sin querer almohada, arrimado al nicho donde se ha de enterrar... salió los ojos encarnizados de tanto llorar y cada uno como un puño.» «Su Majestad ha venido muy melancólico y mesurado... y le han oído decir que ya es cosa de arreglar sus cosas.»

Así fué el Rey que perdió Portugal y Holanda y que estuvo a punto de perder Cataluña — el *Grande* a manera de hoyo —; así fué el mecenas que construyó el Buen Retiro, alhajó la Torre de la Parada y para quien pintó Velázquez y para quien escribió Calderón.

Murió el 17 de septiembre de 1665.

El rigor crítico de Allende-Salazar no admite más retratos de Felipe IV posteriores al de Fraga, de 1644, que los de medio cuerpo de la National Gallery y de Madrid; supuesto el primero de hacia 1655 y el segundo entre 1655 y 1660 — aparte, claro está, el incluido en LAS MENINAS, que, hasta donde puede adivinarse, sigue al del Pra-

Los últimos retratos velazqueños del Rey

do —. No es verosímil que Velázquez no retratase entremedias al Rey; por esto, por la excelencia en la factura de las carnes y de la armadura y porque en El Escorial estuvo emparejado con el magnífico retrato de *Doña Mariana* (n.º 1.191), ha de considerarse como original no acabado el de cuerpo entero, armado y con el león a los pies (n.º 1.219 del Prado).

Doña Mariana
de Austria

La Reina Doña Mariana era hija del Emperador Fernando III y de Doña María, hermana de Felipe IV — a la que retrató Velázquez en 1631 cuando, de paso para Alemania, se detuvo en Nápoles —, nació en Neustad el 23 de diciembre de 1634 y la muerte de Don Baltasar Carlos la dejó sin novio; el padre reemplazó al hijo y casáronse tío y sobrina el 7 de octubre de 1649. El cronista — y grafómano — Don José de Pellicer escribió al verla entrar en Madrid: «No la pudo hacer mejor la imaginación: era blanca, rubia, alegre de humor y ocurrente y por cara, talle, aire, garbo y agrado tuvo en el aplauso del pueblo por bien merecida la corona». Al maduro consorte ya hemos visto cuán bien le pareció. Pronto comenzó a hallarse a disgusto en Madrid y a tomar ojeriza al Alcázar, prefiriendo los Sitios Reales; puede maliciarse si por alejar al Rey de cómicas y demás facilidades cortesanas. Sus celos trascendían, y abundan las referencias, no todas embozadas; la octava del Corpus de 1656 había de celebrarla el Rey en San Felipe y se dió la rigurosa orden de «que no haya ni por la mañana en la iglesia ni por la tarde en el claustro mujer ninguna. Dícese por haber dado encelos a la Reina».

Las esperanzas puestas en que la juventud saludable de la Reina daría descendencia sana fueron desvaneciéndose una a una. Nacida Doña Margarita, sucediéronse cuatro partos: Doña María, que no vivió un mes; Don Felipe Próspero, que, contradiciendo su segundo nombre, murió antes de cumplir los cuatro años; Don Fernando, que no llegó a uno, y, por fin... Carlos II. Salen fuera de la vida de Velázquez este mal suceso y los restantes de Doña Mariana viuda, gobernadora y Reina madre. Murió el 16 de mayo de 1696; Dios fué compasivo y la dispensó de presenciar el final triste del hijo *hechizado*.

La Reina
y Velázquez

Velázquez la retrató pocas veces; la crítica más escrupulosa suma al de LAS MENINAS sólo el ejemplar de cuerpo entero del Prado y el busto de la colección del Castillo de Rohoncz (Lugano). Pero es también indudable el que perteneció al Prado y fué entregado para el Museo del Louvre en 1914, en el canje de obras de arte y documentos. Se

fechan en 1652 el del Prado y el igual enviado a París; será éste el que se pintó con el original delante, mientras en el de Madrid la mayor libertad y desenfado en la factura convienen a la repetición ejecutada sin las trabas de la presencia del natural; casos reiterados se dieron en la producción de Velázquez. El busto de la colección suiza fué encontrado en el mercado inglés hace pocos años y es el original del de la Academia de San Fernando y de otros ejemplares, entre los cuales el más cercano a la técnica del Maestro parece el de las Fundaciones Vega-Inclán. Presenta este retrato semejanza grande con el que se ve en el espejo de LAS MENINAS; quizá sea el estudio hecho para el cuadro proyectado de la real pareja.

Y henos, al cabo, ante la protagonista:

Doña Margarita María, de Austria por los cuatro costados, nació en Madrid el 12 de julio de 1651; fué bautizada el día de Santiago Apóstol por el nuncio Rospigliosi, que había de ser el Papa Clemente IX, asistido de dos obispos, uno de los cuales subió a los altares, el Venerable Palafox, cuyos auspicios le valieron de poco en este mundo. Su infancia no fué alegre: con una mediohermana mayor que ella en trece años y con hermanos que apenas llegaban a andar, sus juegos serían con nuestros conocidos Nicolasito, Mari-Bárbola, Manuelillo de Gante y otros tales, pues las meninas de su madre, si en el cuadro de Velázquez la acompañan y atienden, dada la diferencia de edad, poco la divertirían. Desde niña hubo de percibir que era pieza valiosa en el tablero político y, de seguro, llegaría a sus oídos, por los meses en que se la retrataba rodeada de servidores, que la iban a jurar heredera, juntamente con su hermana de padre — rumor absurdo, del que se hacen eco los diaristas coetáneos —, o que el Rey de Francia Luis XIV se casaría con ella, para lo cual la llevarían a educar a Francia. En diciembre de 1656 se enteraría del proyecto de enlazar a María Teresa con el Rey de Hungría Leopoldo, que un año después se frustraba para ofrecerla al de Francia en prenda de paz. En agosto de 1659 escribía la Reina Doña Mariana a la monja de Agreda pidiese a Dios «que, puesto parece se trata que la Infanta [María Teresa] case con el Rey de Francia, se disponga que mi hija [Margarita] sea para Alemania» y que «ponga en el corazón de mi hermano la espere hasta que tenga bastante edad». ¡Acababa de cumplir los ocho años! Sin embargo, ya en carta de 12 de enero de 1660 el Emperador daba su aceptación al proyecto, y el 6 de abril de 1663 se publicaron los esponsales. Después

La Infanta de
LAS MENINAS

Predilecta de
los pinceles
de Velázquez

de las acostumbradas dilaciones españolas, la boda se celebró por poderes el 25 de abril de 1666, y tres días después emprendió el lento viaje. El 20 de julio desembarcó en Finale, donde un enviado de su esposo la describe así: «Blanca y con bastante color, con los ojos vivos, la cara un poco larga, el pelo rubio y todo el aire del Emperador... pero de menudísimos miembros... de pequeña estatura y con un hombro un poco más alto que el otro». Como su madre, hizo concebir esperanzas de fecundidad que asegurase la sucesión; a los dieciséis años tuvo el primer hijo y moría seis después embarazada por séptima vez; el primogénito, que vivió un trimestre, aventajó a todos sus hermanos, excepto a la Archiduquesa María Antonia, que casó con el Duque de Baviera y no murió hasta 1692. La infantita de LAS MENINAS, la Emperatriz amada por su marido — tío y primo en una pieza —, mas no por el pueblo, que le reprochaba no haber conseguido aprender la lengua alemana, moría agotada el 12 de marzo de 1673.

Doña Margarita mereció una compensación que no le proporcionó disfrute: la de que Velázquez la retratase siete veces. La primera en el lienzo del Palacio de Liria, que se pintaría en 1654 y que, probablemente, es el ejemplar hecho del natural, repetido con mayor soltura, ensanchado el fondo y completado con un florero en el del Museo de Viena; viste la Infantita saya de las llamadas «de alcuza», el pelo es corto y con una sola onda y en la diestra el abanico. El tercer retrato es el del Museo del Louvre, más de media figura, arrimada a una silla, péinase ya con un lacito y en la mano derecha empuña los guantes; será de 1655. A continuación se pintarían LAS MENINAS, en donde aparece con guardainfante y cabellera larga y lacia. El quinto retrato es el de Viena, vestida de traje rosa y el pelo largo y muy rizado, que ya Allende-Salazar fechaba en 1656-1657. Siguió a éste, dos años después, el del mismo Museo con vestido verde oliva, ya prometida del Rey de Hungría Leopoldo, después Emperador; sus galas son casi de novia, con exagerado guardainfante y enorme manguito de piel. Detrás de todos se pintó el del Prado (número 1.192), seguramente la última tela sobre la cual puso Velázquez su pincel y en la que dejaría sin terminar cuello, manos y parte de la cortina; pero, a la vez, donde extremó su maestría única en el vestido, en la cabellera, en el pañuelo, en las florecillas... En el lienzo de *La familia de Mazo* del Museo de Viena se figura a Don Diego pintando este retrato.

Con los personajes y personillas que reseñados quedan compuso

Velázquez una de las obras capitales de la historia de la pintura; hora es de que entremos en su estudio directo, no sin antes señalar una ausencia extraña entre aquéllos: la de la Infanta Doña María Teresa.

Hija del primer matrimonio de Felipe IV, había nacido en 20 de septiembre de 1638. Cuando se pintó el cuadro de *La familia*, que su ausencia incompleta, andaba en los dieciocho años, y si su rostro había perdido algo del atractivo que muestra en el retrato de Velázquez de la colección de Philip Lehman de Nueva York, debido a la acentuación de los rasgos paternos, y que también se revela en los lienzos del mismo pintor de Viena y del Louvre, todavía en el último que le hizo — la cabeza del Metropolitan Museum, tan complicada y tan bellamente peinada — se declara la complacencia del artista en uno de sus modelos predilectos. ¿A qué se debería el que no hubiese entrado en el grupo familiar? Desde luego, ni a enfermedad ni a estar ausente de la Corte; y si su relación con su prima y madrastra puede presumirse sería poco cariñosa, no parece motivo suficiente para la exclusión de obra que, iniciada, hubo de tener inmediata resonancia; y habría de lastimar la natural vanidad de la Infanta mayor. La explicación de que se hubiese prescindido de ella puede estar en una actitud personal, de oposición a la marcha desastrada de los negocios públicos, que se infiere de la lectura de los papeles de la época. Sólo en semanas posterior a LAS MENINAS, probablemente, es una carta del 13 de diciembre de 1656 en la que se lee: «Dícese que la señora Infanta mayor habló los días pasados a su padre muy cuerda y ajustadamente sobre esto que está sucediendo, *que tiene brío y valor para todo*, y quedó el Rey admirado y pensativo de lo que le había oído». Quien tal carácter descubría al no callar sus discrepancias, aunque no fuese cabeza de bando político, no es sorprendente que se mantuviera apartada de la intimidad consagrada para siglos en LAS MENINAS.

La Infanta
ausente
del lienzo

EL ASUNTO

Está patente el representado: la Infanta Doña Margarita, rodeada de servidores, recibe de Doña María Agustina Sarmiento, menina de la Reina, un búcaro de agua; a su derecha, el pintor, retirado un paso

del lienzo que está pintando, dirige al frente su mirada, atenta al modelo.

¿Qué cuadro
pinta
Velázquez?

Se plantea el problema: ¿qué cuadro está pintando Velázquez? El más antiguo texto referente a LAS MENINAS, el de Palomino, ya lo resolvió: «Dió muestras de su claro ingenio Velázquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó frontero al cuadro, en el cual la reflexión nos muestra a nuestros Católicos Reyes Felipe y Mariana».

Sin embargo, por no conservarse el lienzo en que Velázquez haya representado a la pareja real, ni constar que hubiese llegado a existir, y como las dimensiones del bastidor, visible por el dorso, parecen exceder de las requeridas para las dos figuras (con reservas, podría añadirse que en el supuesto boceto que perteneció a Jovellanos se refleja en el espejo la cabeza del pintor), se han suscitado algunas dudas. Ya en el primer *Catálogo* del Prado (1819) se afirma que Velázquez está pintando la escena que, en realidad, pintaba, y no han faltado críticos modernos defensores de esta hipótesis.

Arguyen contra ella, así la posición del bastidor y la dirección de la mirada del retratista, como los bustos de los Reyes reflejados en el espejo, en actitud de servir de modelos, y no sentados, según interpretaron varios escritores, sino de pie, incluso bajo la cortina con que Velázquez había compuesto los retratos aislados de Doña Mariana (número 1.191 del Prado), de Felipe IV (n.º 1.219), etc.

La hipótesis
más firme

La explicación edificada sobre la base más aceptable resulta verosímil y sencilla: para descanso en las sesiones de modelo la Infanta ha venido a ver a sus padres; es un día caluroso y ha pedido refrescar; Doña María Agustina Sarmiento, aportando en una salva un búcaro de barro rojo y perfumado de Estremoz, compone un grupo que deleita a los Reyes e inspira a Velázquez, con abandono del comenzado lienzo en que los Reyes aparecían emparejados. Y la anécdota leve dió el asunto para LAS MENINAS.

Leve y trivial: Carl Justi recuerda al caso un pasaje de las *Memorias* de Madame de Motteville en el que describe una visita a la Infanta Doña María Teresa ya en Francia:

«Cuando tiene sed, una servidora trae un vaso a la Señora, y al dárselo se arrodilla; al otro lado hay otra servidora, arrodillada también, que le entrega la servilleta.»

Empero, ¿era Velázquez artista susceptible para dejarse impre-

sionar en tal grado por una escena casual de la que, sin más, sacase una de sus obras de mayor empeño?

LA COMPOSICIÓN Y LA FACTURA

Carl Justi señalaba la aparente paradoja de que «una de las más originales creaciones de la pintura moderna sea, más que ninguna, el facsímil de un incidente casual».

Objeción
de Justi

La observación del famoso historiador del arte sería hoy más exacta — pues sabemos cómo la mayor parte de las composiciones de Velázquez se originan en otras ajenas — si no hubiese hace años aducido el hispanista, grande y malogrado, Emil Bertaux un lienzo de Sánchez Coello en el que un niño enano presenta un búcaro a la Infantita Catalina Micaela, hija de Felipe II; germen probable del grupo central de LAS MENINAS. Y, en verdad que, si no pasa de mera coincidencia, la semejanza es sorprendente.

Según se apuntó, la índole de la genialidad de Velázquez llevábale a construir sus cuadros sobre composiciones preexistentes. Apenas se ha insistido acerca de este aspecto del pintor, quizá por el recelo, vestigio romántico, de que con ello se le negaba inventiva, imaginación creadora, inspiración. No se para mientes en que si vemos su temperamento «en clásico» se elimina todo desdoro.

Inspiración
y elaboración

Hay artistas que precisan un paradigma, o un núcleo inicial para fundamento de sus obras; son aquellos en quienes la reflexión manda sobre la fantasía; en cambio, sus creaciones avanzan más en el camino de la perfección. Cuando se recuerdan los tanteos que fueron necesarios para llegar a los tipos escultóricos griegos más bellos se apagan muchos entusiasmos suscitados por la originalidad a ultranza, prolífica, con frecuencia, en frutos sin madurar.

Ni disminuye la grandeza de Dante el hallazgo de las fuentes de la *Divina Comedia*, ni pierde quilates *El Alcalde de Zalamea* porque hasta el título lo haya tomado Calderón de Lope de Vega. Por tanto, ¿en qué mengua la gloria de Velázquez el saber que su *Cristo en la Cruz* sigue un modelo de Pacheco, que los *Ermitaños* salen de un fresco de Pinturicchio, que *Las Lanzas* está pautado sobre una estampa de una *Biblia* y que el *Jesús flagelado* de la National Gallery repite una composición de Roelas?

Modelos
y re-creación

Fuera del posible germen señalado, ha de reconocerse que falta precedente a la disposición de masas y de líneas en LAS MENINAS. Surgida la idea cómo y dónde surgiere, decidido el tema, importa analizar el desarrollo de la obra.

El pintor intenta en ella, y lo consigue, el designio primordial de su arte, que no es el de que las figuras salgan del plano — excelencia del alto relieve escultórico —, sino que el contemplador penetre con la mirada en el ámbito simulado.

El ámbito
en la pintura

Desde el Renacimiento anhelaba la pintura dar la ilusión tridimensional, procurándola mediante la perspectiva. Súmese a ésto el gusto por la amplitud y el sentido del espacio — en arquitectura carácter clásico y clasicista — coincidente en Velázquez con su afición por coleccionar libros de perspectiva y del arte de construir, revelada por su inventario, y se comprenderá la esencia del cuadro.

Mas, se insistirá: ¿con cuáles pinturas relacionarlo?

Cuando se repasan los inventarios de las colecciones regias compruébase la carencia de «cuadros de interior» que hubieran podido contribuir a la concepción de LAS MENINAS. Los interiores holandeses, tan distintos, apenas eran conocidos en España y no abundaban en Italia. Añádase que la estancia del pintor Tor Borch en Castilla aguarda confirmación, y el contacto con Pedro de Hooch, indicado por Justi — que cita *El Pianista* con un espejo al fondo del Van der Hoop Museum —, es difícil de explicar.

Precedentes
y coincidencias

Los ejemplos, distantes en el tiempo, de interiores como *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, también con espejo al fondo — tabla que se conservaba en el Alcázar madrileño —, y la estampa de *San Jerónimo en su celda*, grabada por Durero en 1514, fuera osadía alegarlos entre los antecedentes posibles, en cuanto espacios cerrados, si bien se consideren hitos de la misma senda.

En cambio, el problema tiene precedentes en la serie de las obras de Velázquez. Desde su cuadro juvenil, *Cristo en casa de Marta y María* de la National Gallery de Londres, ensaya su resolución y en ella avanza a través de *La fragua de Vulcano* y de la *Castidad de Santo Tomás* de Orihuela; por mencionar sólo los ejemplos más característicos.

El problema es el capital entre todos los que Velázquez se propuso resolver técnicamente. Tiene una denominación consagrada: «la perspectiva aérea».

Ya Leonardo — de cuyo *Tratado de la Pintura* era poseedor y, seguramente, lector Don Diego — había observado que el aire no era incoloro ni del todo transparente. Lo comprobado, en grandes masas y a grandes distancias, por el hombre representativo de las inquietudes renacentistas, lo verificó Velázquez dentro de espacios reducidos. Si otros pintores hubieron de atisbarlo, y hasta acertaron a ensayarlo con colores, fué el nuestro quien reflexivamente alcanzó su solución.

El aire
ambiente

La clarividencia en esto de Velázquez resplandece, así en la ejecución material como en expresar verbalmente la significación del concepto, aunque no emplee el vocablo. No puede dudarse que escribía al dictado del pintor el cronista jerónimo Fray Francisco de los Santos cuando, en 1657, dice del *Lavatorio* de Tintoretto en su *Historia de El Escorial*: «Tal es la disposición de la perspectiva que parece poderse entrar por él y caminar por el pavimento... y que entre las figuras hay aire ambiente».

¿Cabe describir mejor la impresión sentida ante LAS MENINAS? Cuando se contempla a solas, pasados los primeros instantes, presa la mirada del hechizo ilusorio, acaba por no saber medir en dónde termina el lienzo y en dónde comienza la realidad de la sala; la sugestión presenta como posible entrar en el escenario de la anécdota cortesana. Y no merced a un artificio engañaojos, propio de perspectivistas diestros.

Se dirá que el juego de luces produce el efecto; y aunque ello sea cierto, que nada sin el manejo de la luz se logra en la pintura, fuera insuficiente recurso. Hay un juego más hondo y trascendental: el del estímulo ejercido sobre el contemplador para que se adentre en la profundidad del ámbito simulado; estímulo que provocan a una el vano luminoso de la puerta y el espejo. Aquél con la atracción que para los ojos tiene la luz; éste al sugerir el lugar fuera del cuadro, sitio de los Reyes; fuerzas en sentido contrario, llamadas opuestas, que impulsan a la ida y a la vuelta y, de nuevo, al retorno hasta el fondo, con recorrido reiterado que la gradación de términos facilita. Esta inquietud, de raíz barroca, se acrecienta al sentir la necesidad de otro espejo en el que Velázquez se mira al autorretratarse.

El recorrido
de los ojos

Pudiera sostenerse que parte de los elementos necesarios de la composición de LAS MENINAS están fuera del cuadro; y en este vital desbordamiento radica la verdad de la pintura. El contemplador se trueca en testigo de presencia, envuelto por la misma atmósfera.

Si de esto, que acaso sea la entraña de la creación artística, se pasa

a la manera cómo se ha logrado, habría que demorarse en la consideración de tantos pormenores que fuera prolijidad cansada. Veamos alguno.

La trabazón
en profundidad

Por ejemplo, el de unidad de ambiente, o de atmósfera. Abundan las pinturas comparables a teatros infantiles, en las que los personajes, recortados en láminas, se separan más o menos del foro en planos paralelos. Fué invención barroca trazar en el sentido de la profundidad los distintos planos mediante figuras de enlace, situadas de través. Velázquez añade los impalpables lazos del ambiente que, penetrándolo todo, dan al ámbito dentro del cual la escena se desarrolla la apariencia justa de la misma realidad, por virtud de la observación de los cambios que en los objetos — forma y color — introducen las capas de aire interpuesto.

Contornos próximos, intermedios y remotos se funden dentro del flúido luminoso cada uno en la debida proporción; y adviértase que esta unidad de atmósfera se consigue gracias a la diferencia en intensidad y en tono de cada centímetro de superficie.

Otro extremo que convendría examinar es el del colorido.

El colorido

Más que por su brillo y fluidez, que son grandes, sorprende el colorido de *LAS MENINAS* por su armónica valoración. Cada tono, además del grado de intensidad propio, tiene el que le proporciona la vecindad de los que le rodean.

En el ambiente gris del recinto, que contribuyen a dorar la luz del fondo y el suelo rojizo — por cierto, de material indefinido —, cobran corporeidad los personajes lujosamente vestidos. De negro, con manga acuchillada que deja ver la camisa blanca, el pintor; de verde oliva y blanco de plata es el traje de Doña María Agustina Sarmiento, que adorna su cabellera con lazos blancos en forma de mariposa; la Infanta viste de blanco cremoso, con aderezo en el pecho y lazos color de rosa; de amarillo grisiento y blanco Doña Isabel de Velasco, con puños de encaje negro y lazos rojos, en el pelo, que es más oscuro que el de Doña Margarita y el de Doña María, lleva lazos blancos; la ropa de la enana es azul con franjas blancas, en contraste con Nicolásito, vestido con tela rojiza.

El pormenor de los tonos, por concienzudo que se hiciese, ni dará idea vaga a quien desconozca el cuadro. La descripción del colorido llena las más inútiles páginas en un libro de arte; supóngase hasta qué punto subirá la inutilidad al referirnos a un cuadro como *LAS MENINAS*.

Tampoco se deberá entrar en minucias técnicas, por ejemplo, la de las correcciones o arrepentimientos; basta señalar el más visible y notorio: la pierna derecha del enanillo, hoy graciosamente inflexionada, era en un principio vertical.

Se diría que todos estos detalles materiales perturban la contemplación de la pintura; sumergidos en ella se desvanecen para quedar como realidades únicas las figuras en su ambiente. Y no porque Velázquez fuese «solamente un pintor de retratos», según el juicio restrictivo formulado por Maier-Graefe, sino porque, como escribió Justi, «su marco encuadra un mágico espejo que aniquila los siglos, un telescopio para la distancia temporal, que revela los movimientos espectrales de los habitantes del antiguo Palacio hace dos siglos. En esta pintura el ideal del historiador se ha convertido en verdad y en realidad.»

Trozo de
realidad
histórica

Esta como negación del tiempo, esta actualización de lo pasado da a LAS MENINAS, sobre todas sus cualidades técnicas y artísticas, un valor que trasciende del puramente estético. El cuadro es un trozo de la vida de España.

La alianza extraña que se da en el lienzo entre instantaneidad y sosiego hácele manantial que fluye continuo, variable y permanente.

NOTAS COMPLEMENTARIAS

Además de las referencias y citas conviene recoger en cortos párrafos ciertas indicaciones que completan el conocimiento de LAS MENINAS.

EL LIENZO Y SU CONSERVACIÓN. — Mide el lienzo en que está pintado el cuadro 3,18 de alto por 2,76 de ancho. Está formada la superficie por 3 tiras verticales de 0,74, 1,04 y 1,00. La conservación es buena, fuera de lo dicho en la página 12. pero debe decirse que en el incendio del Alcázar en 1734 debió de sufrir desperfectos, pues consta lo restauró don Juan García Miranda (1677-1749); de su habilidad, pese a que era manco de la mano derecha, da idea el estado actual de la pintura.

EL BOCETO. — Ceán Bermúdez, en su *Diccionario* (1800) dijo en una nota: «El excelentísimo Señor D. Gaspar de Jove Llanos conserva el boceto original que hizo Velázquez para esta obra». La describe Curtis: mide 56 inches por 48. En el espejo se refleja la cabeza de Velázquez y en la puerta abierta se ve al Rey. Poseíalo en Kingston Lacy, Dorset (Inglaterra), Walter Ralph Bankes. Se exhibió en Londres en 1823, en 1864 y en 1870, la última vez en la Royal Academy. Cruzada Villaamil lo tachó de apócrifo. Justí no da opinión definitiva y, modernamente, es cuadro sin literatura. Es sabido que igual mala suerte han corrido otros supuestos bocetos velazqueños; ninguno de ellos admitido por la crítica más autorizada.

BIBLIOGRAFÍA. — No se ha de dar aquí la general; necesitaríase duplicar el volumen del fascículo; basta indicar la especial, a partir del capítulo que le dedicó Palomino en la *Vida de Velázquez* (1724) y que tituló: *En que se describe la más ilustre obra de Don Diego Velázquez*. Y pasando por los que se leen en los *Annals of the Artists of Spain*

(1848); Curtis: *Velazquez and Murillo a descriptive and historical catalogue* (1883). Carl Justi: *Diego Velazquez and his time* (1889); Aureliano de Beruete: *Velázquez* (1899) con traducciones al inglés y al alemán, hasta llegar a la importante monografía de Valerian von Loga: *Las Meninas, ein Beitrag zur Ikonographie des Hauses Habsburg*, publicada en el «Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses», en el año 1909. La cosecha es, como se ve, parva, mas no se teman olvidos de aportaciones valiosas; quedan fuera de la reseña, según es debido, tanto las descripciones, algunas tan elegantes como las de Don Pedro de Madrazo en el *Catálogo del Prado* de 1872 y la de Don Jacinto Octavio Picón en su *Vida de Don Diego Velázquez* (1898), como los innumerables elogios y reproducciones. Es honrado añadir que hace bastantes años el catedrático de la Central, ya difunto, D. Francisco de Paula Amat dió, creo que en el Colegio de Doctores de Madrid, una conferencia acerca de las dos «meninas»; no asistí a ella y no se ha publicado.

GRABADOS. — Ceán Bermúdez en la nota antes citada añade: «Yo [conservo] el dibujo de lápiz rojo que sacó D. Francisco de Goya para grabarle al agua fuerte, que a no ser de mano del mismo Velázquez no le tendría en más estimación». Este dibujo perteneció después a Carderera y en 1940 pasó a la Biblioteca Nacional. Del grabado se conocen sólo seis o siete ejemplares, uno de ellos en la Nacional. Goya rompió la plancha. La serie de cuadros de Velázquez fué grabada en 1778; extraña que Don Pedro de Madrazo diga en el *Catálogo* de 1872 que el cuadro de LAS MENINAS fué grabado «en París por Mr. Audoin en 1799 y después al agua fuerte por Goya». Es inútil enumerar los grabados posteriores.

- Pág. 7. — APRENDIZAJE Y MAESTRÍA. — Examináronle el propio Pacheco y Juan de Uceda: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (Sevilla, 19-28-30, t. II, página 5). El aprendiz contratado con Velázquez llamábase Diego Melgar; malográbase, pues no vuelve a ser citado: Docs. cits., t. II, pág. 7.
- Pág. 9. — EL CUADRO DE LOS INVENTARIOS. — Los Inventarios se conservan en el Archivo de Palacio. Su estudio, copia e índices con destino al Museo del Prado hube de realizarlos entre octubre de 1913 y fines de 1917.
- Pág. 10. — LA TASACIÓN DE GOYA. — Todavía en 1835, Eugenio de Ochoa escribía en *El Artista*: «Con perdón sea dicho del señor Lucas, nosotros no conocemos ninguno superior a la *Rendición de Breda*».
- Pág. 11. — MENINOS-MENINAS. — W. Stirling: *Annals of the artists of Spain* (London, 1848, volumen II), copia un texto curioso del *Voyage en Espagne* (Col. 1667, *Rélation de l'état...*, pág. 23): «On les apelle comme cela à cause qu'elles n'ont que des souliers bas et point de patins; et le Roy et la Reyne ont aussi des Menines, qui sont comme des pages en France, et qui dans de palais, et dehors mesme n'ont jamais ni manteaux ni chapeaux». El lance de los meninos lo refiere Jerónimo de Barrionuevo: *Avisos* (1654-1658), Col. de Escritores Castellanos. Madrid, 1892.
- Pág. 13. — BODA DE DOÑA MARÍA AGUSTINA. — Véase adelante, pág. 16, en su nota biográfica.
— — LA SALUD DE LA REINA. — Barrionuevo: *Avisos*.
- Pág. 15. — OTROS RETRATOS DEL PINTOR. — J. Allende-Salazar: *Velázquez* (Munich, 1925), cuarta edición, totalmente rehecha por mi malogrado amigo, del volumen correspondiente de la serie «Klassiker der Kunst».
- Pág. 16. — LA MENINA SARMIENTO. — Debo a mi amigo, el más docto genealogista, Marqués del Saltillo, extractos del testamento del Conde de Aguilar, que otorgó, en virtud de poder, fechado en 8 de junio de 1662, Don Diego Sarmiento en 28 de marzo de 1668. La hija del amor tenía dos meses. Débole, asimismo, noticia de las capitulaciones matrimoniales. Los demás datos se leen en Luis de Salazar y Castro: *Casa de Lara* (1686), t. I, pág. 401).
- Pág. 17. — LA MENINA VELASCO. — Berni: *Creación, antigüedad y privilegios de los títulos de Castilla* (Valencia, 1769). — La noticia del nombramiento de menina fué publicada por el doctísimo investigador don Pedro Beroqui en sus preciosas *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado*, 1914-6.
- Pág. 17. — MARI-BÁRBOLA. — J. Moreno Villa: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos (siglos XVI y XVII)* (México, 1939, págs. 66-7), aduce datos como si se tratase de una sola enana; mas, al final, expresa un punto de duda. En el *Catálogo del Prado*, edición de 1942, me dejé llevar de la identificación, con Bárbara Asquin, que hoy estimo más que problemática. — El cuadro, que en 1909 pertenecía a Kleinberger, figura en el *Catálogo de Burgeois Frères* (Cologne, 1904, n.º 90, pág. 49); se dice que había sido del canónigo «Maddo Orlando de Burgos» (sic).
- Pág. 17. — NO ES BÁRBARA HASQUIN. — Duque de Maura: *Vida y reinado de Carlos II* (Madrid, t. III, págs. 293 y 341).
- Pág. 18. — NICOLASITO. — Los documentos extractados por J. Moreno Villa (ob. cit., páginas 125-130) no dejan resquicio para separar las personas del bufón y el Ayuda de Cámara.
— — EL OFICIO DE AYUDA DE CÁMARA. — Francisco Pacheco: *Arte de la pintura* (1654); Gil González Dávila: *Teatro de las grandezas de Madrid* (Madrid, 1623, página 316).
— — IMPORTANCIA DE LOCOS Y BUFONES. — Barrionuevo: *Avisos*, t. III.
- Pág. 19. — GUARDADAMAS. — Las noticias de Doña Marcela de Ulloa fueron dadas por Beroqui (ob. cit.).
— — EL APOSENTADOR. — Acerca del cargo, véase Gil González Dávila (ob. cit.). Sobre José Nieto Velázquez hay datos en Cruzada Villamil: *Anales de la vida de Velázquez*, y en *Tapices de la Casa del Rey N. S.* (Madrid, 1919), por E. Tormo y por quien esto escribe.

- Pág. 22. — LA REINA Y VELÁZQUEZ. — El admirable lienzo de la colección del castillo de Rohoncz (Lúgano) fué publicado por A. L. Mayer en *The Burlington Magazine*, octubre de 1935.
- Pág. 26. — ¿QUÉ CUADRO PINTA VELÁZQUEZ? — Th. Gautier: *Une esquisse de Velazquez* (1862), artículo recogido en *Tableaux à la plume*. Dice que los Reyes están «assis sur un canapé lateral». Pero, con acierto de expresión, escribe del lienzo prodigioso: «C'est la nature même prise en flagrant delit de réalisme».
- — LA HIPÓTESIS MÁS FIRME. — Carolina Michaëlis de Vasconcellos: *Algunas palabras a respeito de Pucaros de Portugal* (Coimbra, 1921). Lope, en *El acero de Madrid*, encomia el barro portugués, del que abundan las alusiones literarias. — El texto copiado por Justi se lee en: Françoise Bertaut de Motteville: *Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche depuis 1615 jusq'au 1666* (Amsterdam, 1723).
- Pág. 28. — PRECEDENTES Y COINCIDENCIAS. — Sabida la posesión por Velázquez del *Tratado de la pintura* de Leonardo, y la verosímil afición a leerlo que tendría, no se puede por menos de aducir uno de sus aforismos, el que en las ediciones modernas lleva el número 402 y dice así: «Cuando quieras ver si toda tu pintura se conforma con la cosa sacada del natural, toma un espejo y haz reflejar dentro de él la cosa viva y compara su reflejo con tu pintura y considera bien si una y otra semejanzas tienen conformidad».
- Pág. 30. — LA TRABAZÓN EN PROFUNDIDAD. — Es concepto vulgarizado por Wölflin. Allende-Salazar escribe, en cambio: «El efecto plástico de los personajes, su completa independencia del fondo, es una característica general de la tercera manera de nuestro Maestro; esta impresión se aumenta todavía por la disposición de la luz... por la colocación del foco, de modo que la luz viene de atrás». No sé si con la traducción y la versión el pensamiento del competentísimo crítico habrá perdido exactitud. Precisamente, el foco de luz en el fondo establece y afirma la trabazón de los múltiples planos y, ya que no la dependencia de las figuras del fondo, sí su íntima relación.
- Pág. 31. — TROZO DE REALIDAD HISTÓRICA. — También para Weisbach: «La imagen de la época, que aquí se desarrolla, rebasa en mucho la esfera del retrato».





LAS MENINAS



AUTORRETRATO DE VELAZQUEZ



LA «MENINA» DOÑA MARIA AGUSTINA SARMIENTO



GRUPO DE LA DERECHA



LA «MENINA» DOÑA ISABEL DE VELASCO



LA ENANA MARI-BARBOLA



EL ENANO NICOLASITO



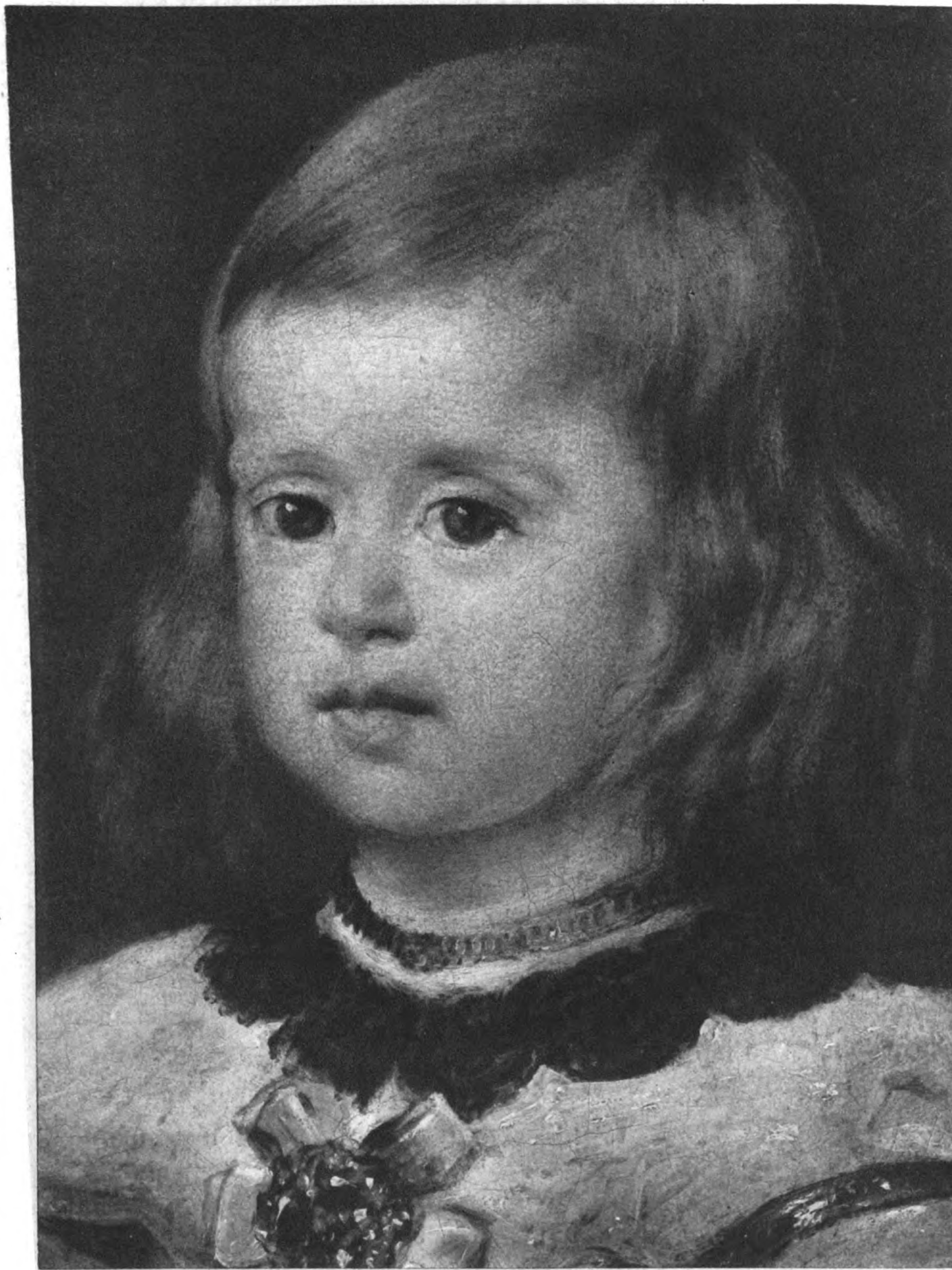
DOÑA MARCELA DE ULLOA Y EL GUARDADAMAS



LA REINA DOÑA MARIANA. — PORMENOR (MUSEO DEL PRADO)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA (PROPIEDAD DEL DUQUE DE ALBA.—MADRID)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (PROPIEDAD DEL DUQUE DE ALBA. — MADRID)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (MUSEO DEL LOUVRE.—PARIS)



LA INFANTA DONA MARGARITA (MUSEO DE VIENA)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA (MUSEO DEL PRADO)



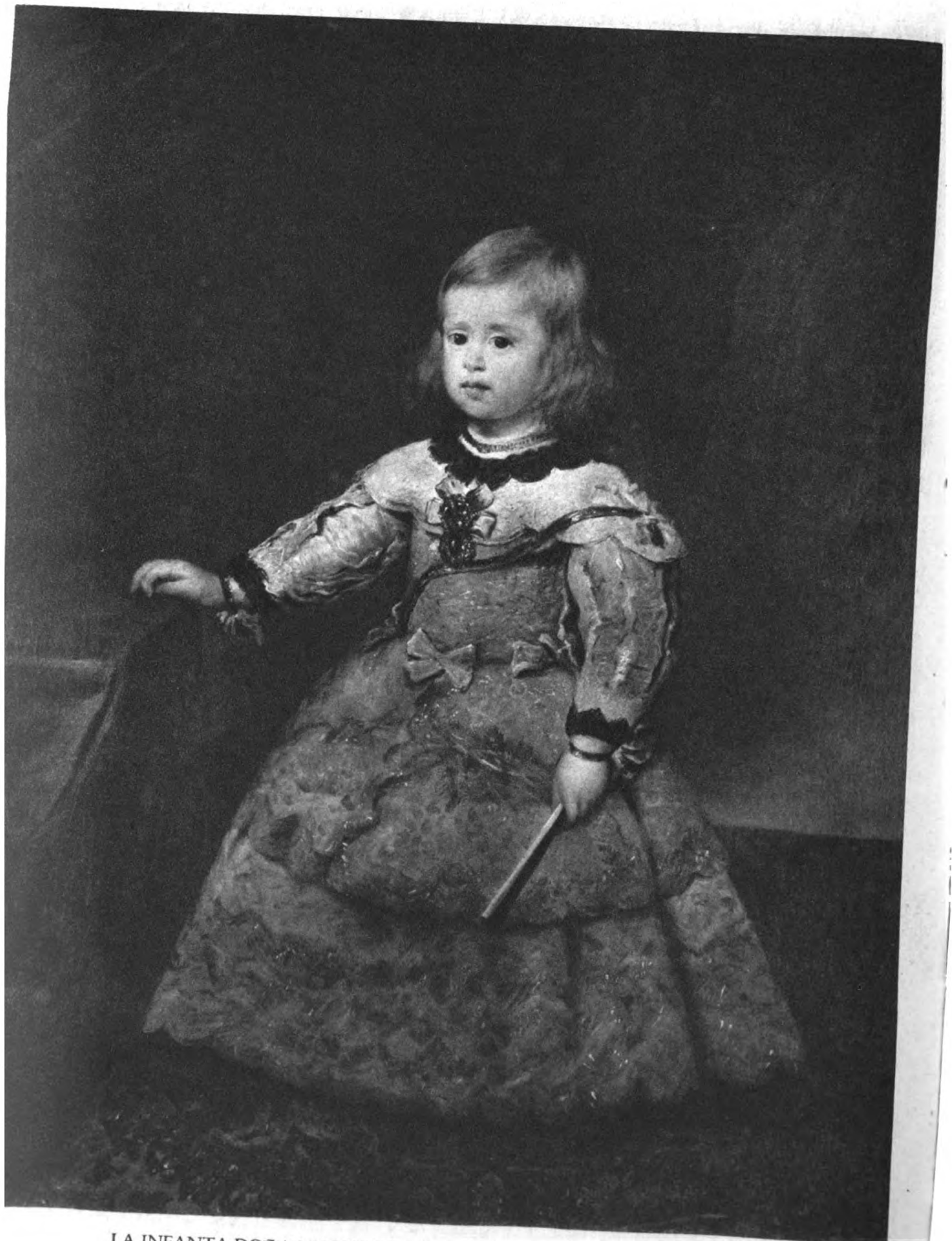
LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (MUSEO DEL PRADO)



DOÑA MARCELA DE ULLOA Y EL GUARDADAMAS



LA REINA DOÑA MARIANA. — PORMENOR (MUSEO DEL PRADO)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA (PROPIEDAD DEL DUQUE DE ALBA.—MADRID)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (PROPIEDAD DEL DUQUE DE ALBA. — MADRID)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (MUSEO DEL LOUVRE.—PARIS)



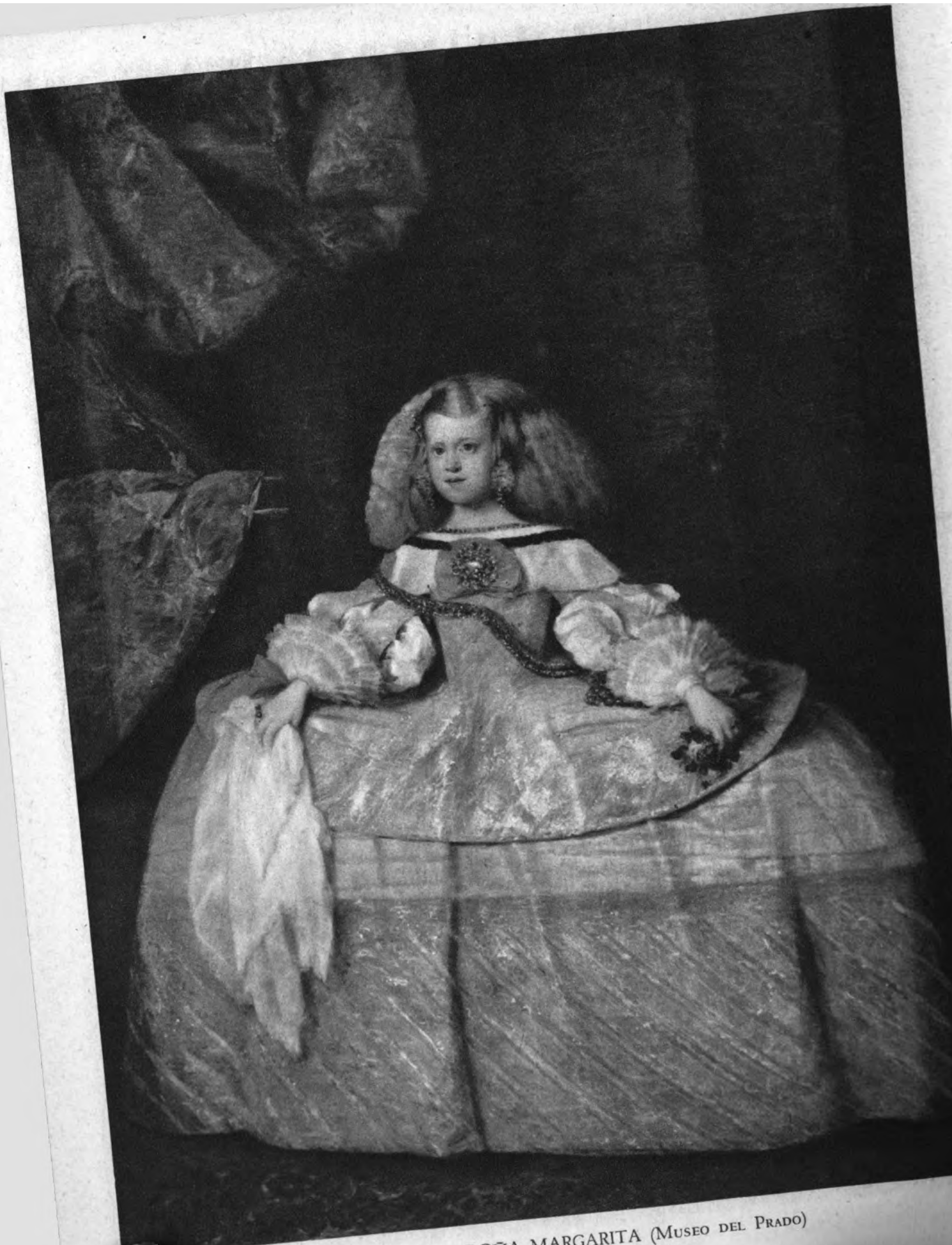
LA INFANTA DOÑA MARGARITA (MUSEO DE VIENA)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA (MUSEO DEL PRADO)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (MUSEO DEL PRADO)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA (MUSEO DEL PRADO)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (MUSEO DEL PRADO)



DOÑA MARCELA DE ULLOA Y EL GUARDADAMAS



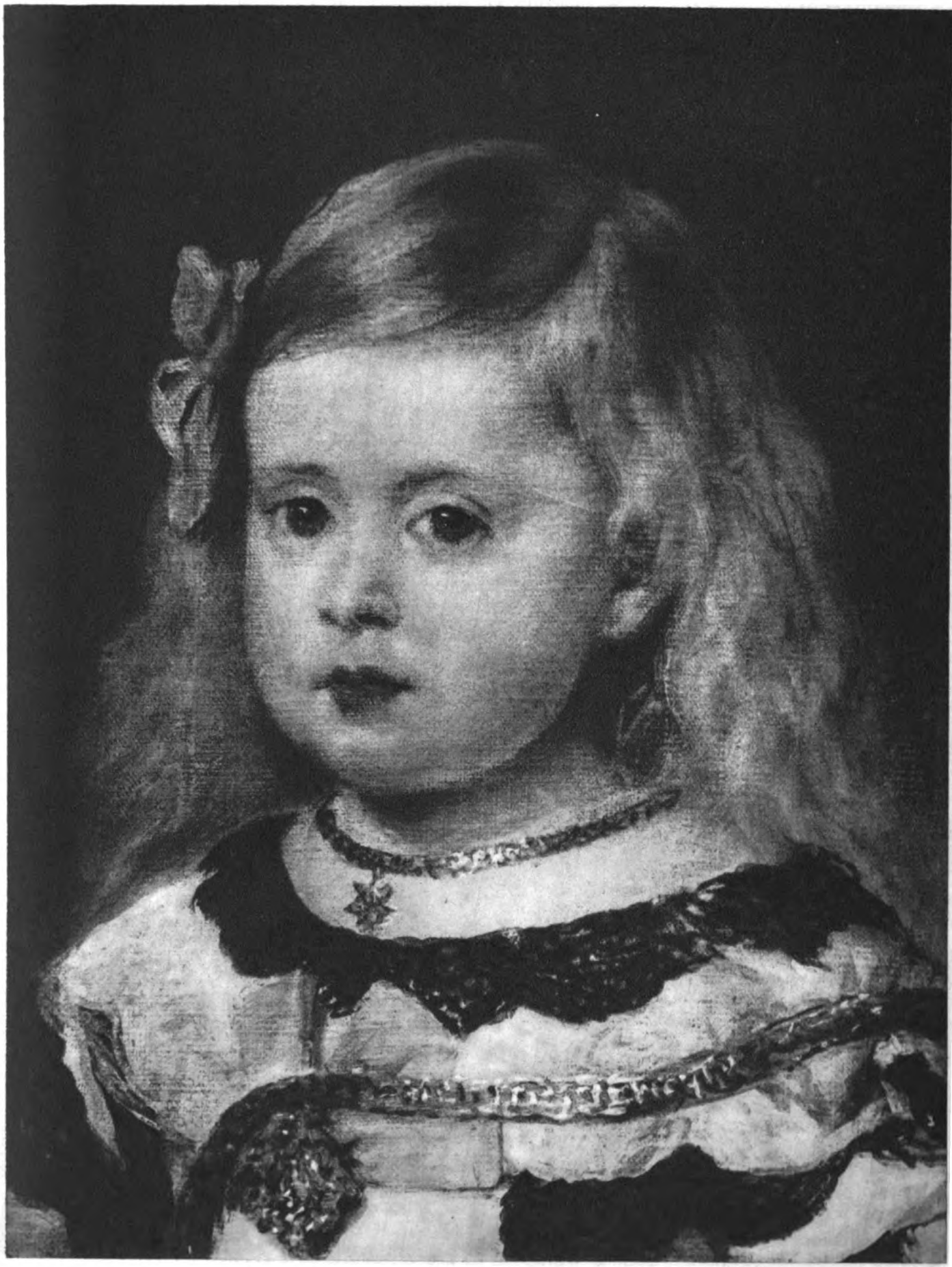
LA REINA DOÑA MARIANA. — PORMENOR (MUSEO DEL PRADO)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA (PROPIEDAD DEL DUQUE DE ALBA.—MADRID)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (PROPIEDAD DEL DUQUE DE ALBA. — MADRID)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (MUSEO DEL LOUVRE.—PARIS)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA (MUSEO DE VIENA)



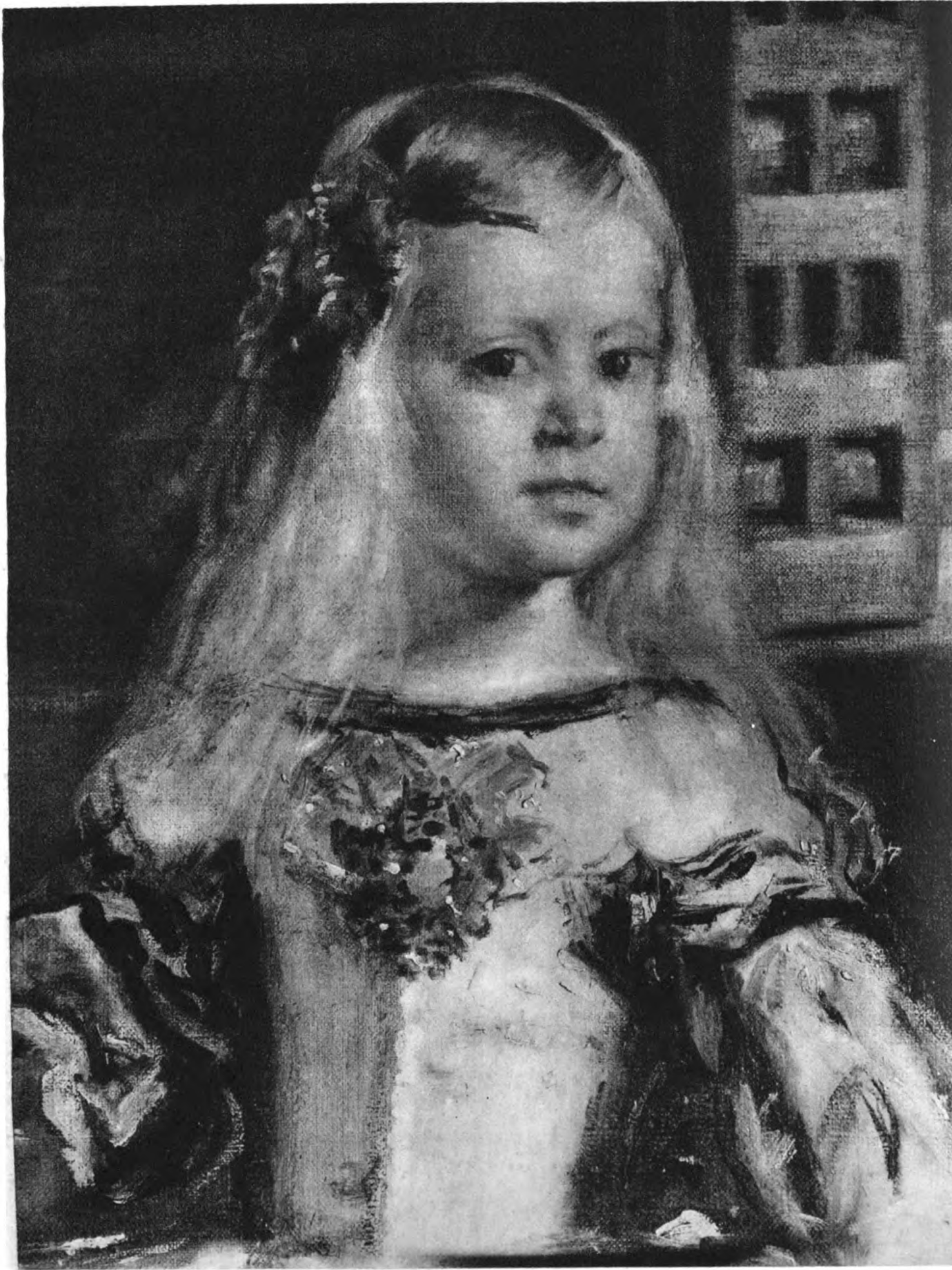
LA INFANTA DOÑA MARGARITA (MUSEO DEL PRADO)



LA INFANTA DOÑA MARGARITA. — PORMENOR (MUSEO DEL PRADO)



EL PERRO DE LAS «MENINAS»



LA INFANTA DOÑA MARGARITA



LOS REYES EN EL ESPEJO



LA «MENINA» DOÑA ISABEL DE VELAZCO, DOÑA MARCELA DE ULLOA
Y EL APOSENTADOR DON JOSE NIETO VELAZQUEZ



GRUPO DE LA IZQUIERDA



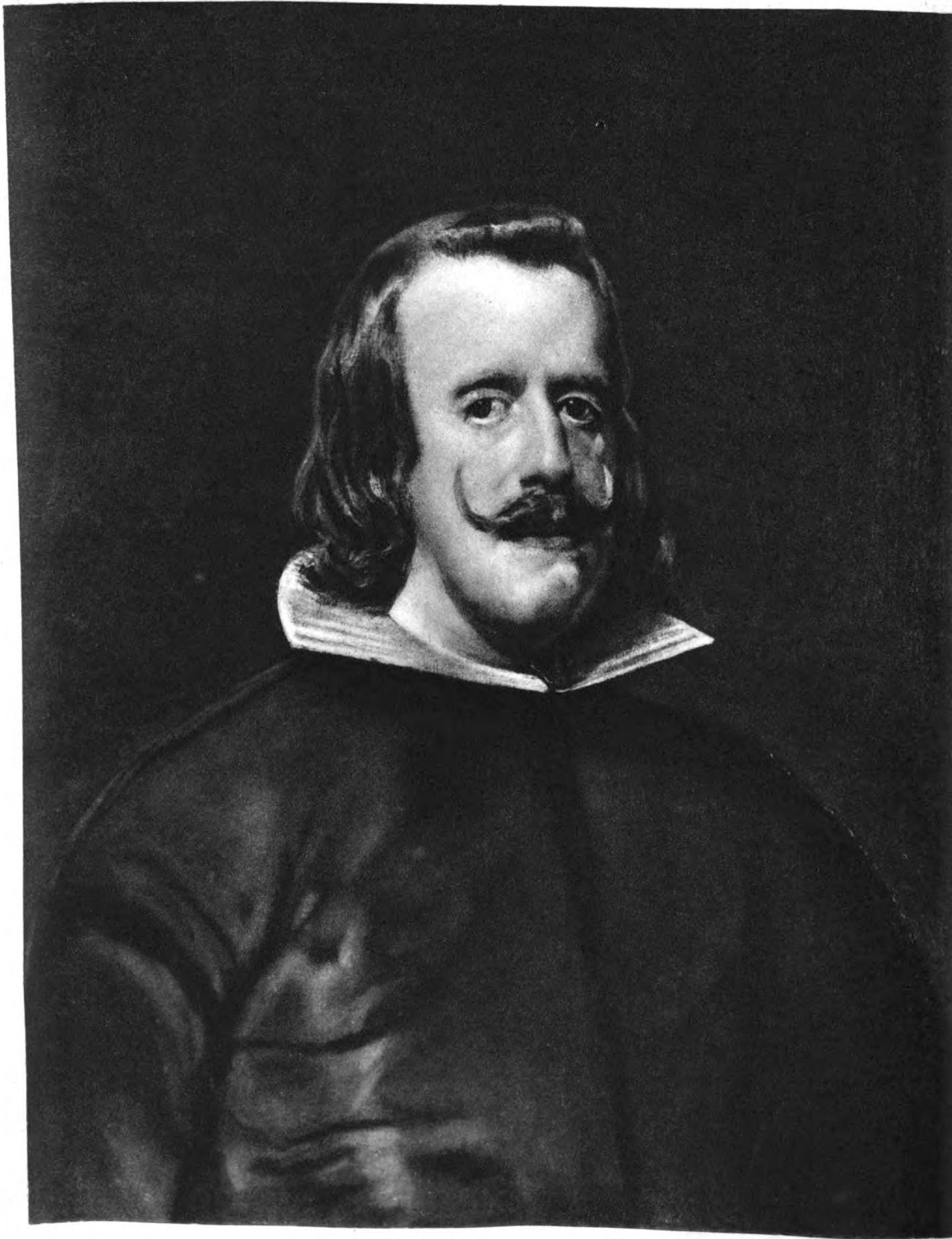
LA REINA DOÑA MARIANA (CASTILLO DE ROHONÉZ.—LUGANO)



LA REINA DOÑA MARIANA. — PORMENOR (MUSEO DEL PRADO)

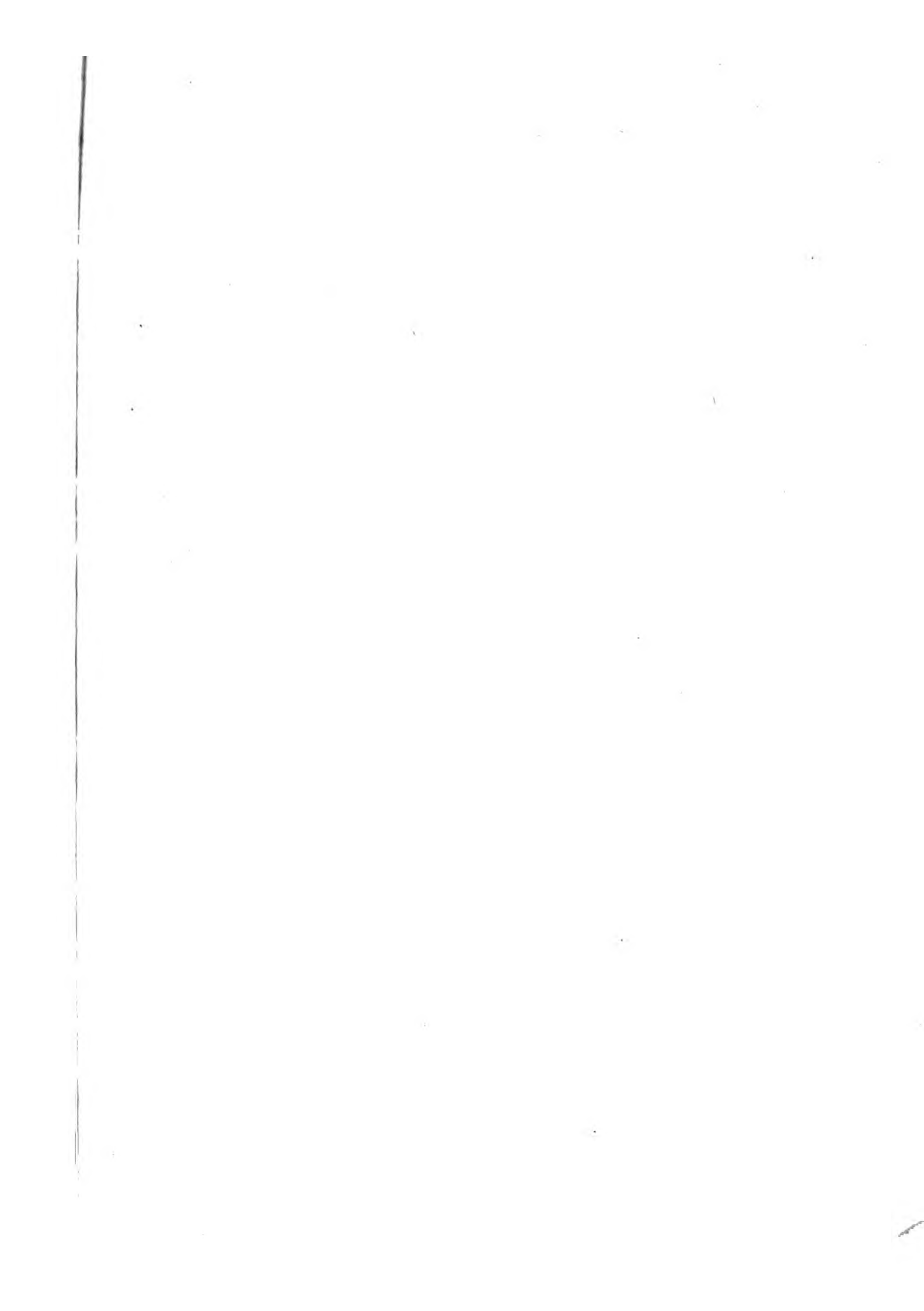


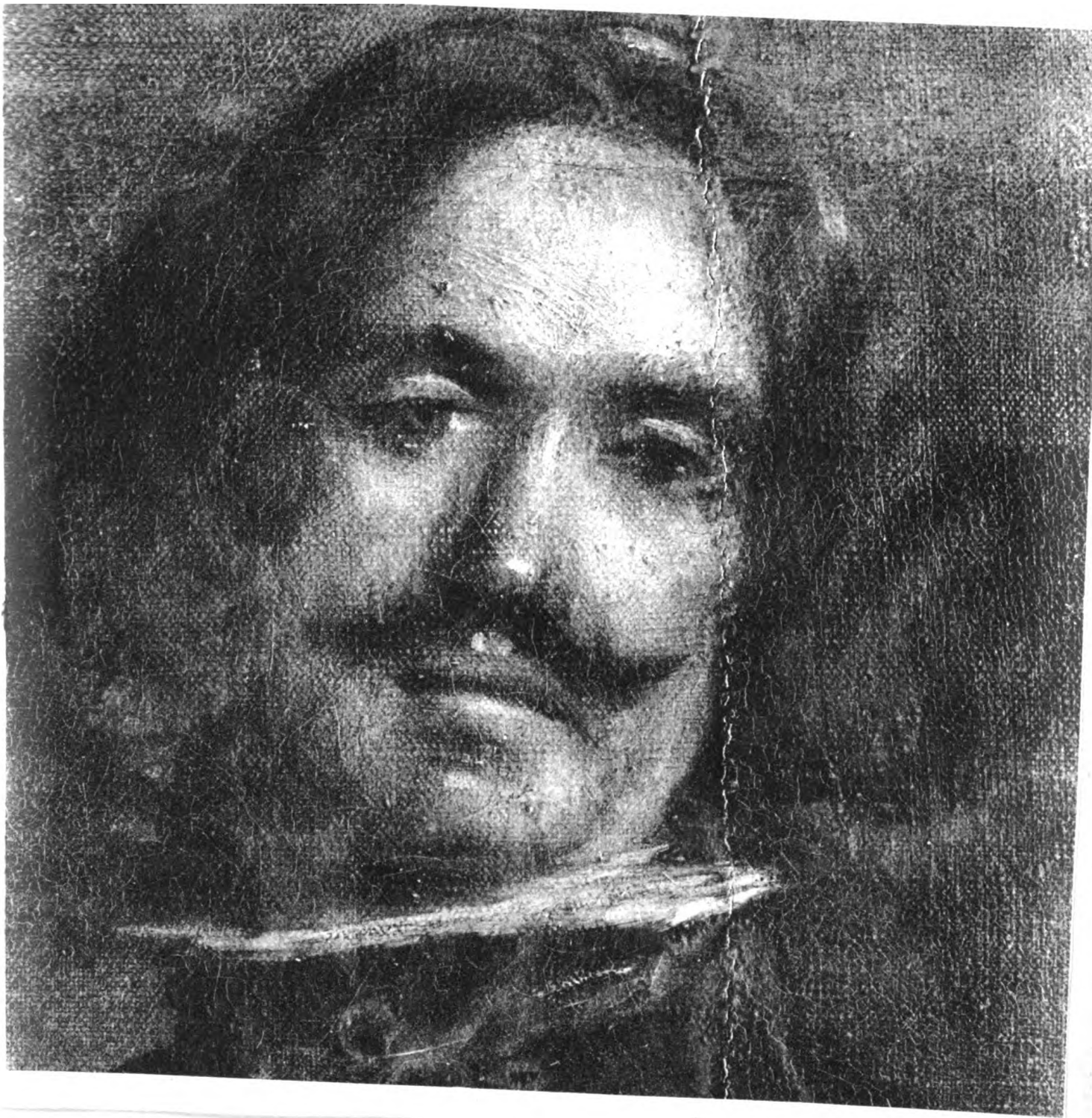
EL REY FELIPE IV (MUSEO DEL PRADO)



EL REY FELIPE IV (MUSEO DEL PRADO)







x

