



[**T**ECNOLOGÍAS &
ESTRATEGIAS
para la
CREACIÓN
ARTÍSTICA]

Grupo de investigación TECREA

Iván Albalade Gauchia, (UMH)
Roser Benito Montagut (UOC)
Patricia Escario Jover (UMH)
Inocencio Galindo (UPV)
Ascensión González Lorenzo (UMH)
Itaki Imaz (UPV/EHU)
Anja Krakowski (UMH)
Raul León Mendoza (UMH)
Miguel Lorente Boyer (UMH)
Elsa Lozano Chiarlones (UMH)
José Maldonado (UMH)
José Luis Maravall Lagaria (UMH)
Teresa Marín García (UMH)
José Vicente Martín Martínez (UMH)
Jesús Meléndez (UPV/EHU)
Josep Pérez i Tomás (UMH)
Lourdes Santamaría Blasco (UMH)
Daniel Tejero Olivares (UMH)
María José Zanón (UMH)

Publicación

COORDINACIÓN DE LA PUBLICACIÓN:

Teresa Marín García y Anja Krakowski

DESEÑO DE PORTADA

José Maldonado

DESEÑO Y MAQUETACIÓN:

Ascensión González y Alfagrac

EDITA: Universidad Miguel Hernández de Elche.

COLABORA: Departamento de Arte, Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas

Área de Conocimiento de Pintura

Área de Conocimiento de Escultura

Vicerrectorado de Estudiantes y Extensión Universitaria.

Universidad Miguel Hernández de Elche.

© De la edición, la Universidad Miguel Hernández de Elche.

© De los textos, los autores

© De las imágenes, sus autores

 Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5

De los textos de: José Manuel Costa, Zemos 98, Ascensión

González, Teresa Marín, Anja Krakowski, Roser Benito, José

Maldonado e Itaki Imaz



Reconocimiento - Sin obra derivada - No comercial:

El material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.

Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra. Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor. Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/> o envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

ISBN: 978-84-96614-76-6

Deposito Legal: A- 586-2007

 Editors Tel.: 0034 - 96 554 47 99

I Jornadas de Conferencias TECREA

Altea, 8 y 9 de mayo de 2006

Palau de las Artes de Altea. Altea. Alicante

ORGANIZA Grupo de Investigación TECREA

Coordinación Anja Krakowski
Teresa Marín García
Elsa Lozano Chiarlones

Relaciones institucionales:

Daniel Tejero Olivares
José Vicente Martín Martínez
Roser Benito Montagut

Gestión de Gastos

Patricia Escario Jover

Diseño e imagen

José Maldonado
Raúl León Mendoza
Ascensión González Lorenzo

Coordinación técnica

José Luis Maravall
Ivan Albalade Gauchia
Ascensión González
Lorenzo Raúl León Mendoza

Colaboradores

María José Zanón
Lourdes Santamaría Blasco
Miguel Lorente Boyer
Luis Abad

Conferenciantes:

Ignacio París Bouza
José Manuel Costa
Sofía Coca y Felipe Gil de Zemos 98
Jesús Meléndez
Narelle Jubelin
Marcel·li Antúnez Roca

Administrativa Rosa Martí

PATROCINA Universidad Miguel Hernández.

Departamento de Artes, Humanidades y CC. SS. y JJ. Área de conocimiento de Pintura. Área de conocimiento de Escultura. Ayuntamiento de Altea.

COLABORA: Facultad de Bellas Artes de Altea. Palau de las Artes de Altea. Magazine electrónico e-Limbo. La Tereta. Floristería Altea.

INDICE

Presentación

PRIMERA PARTE

I JORNADAS DE CONFERENCIAS SOBRE TECNOLOGÍAS Y ESTRATEGIAS PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Relectura y apropiación: cuando la creación está amenazada por la legalidad Ignacio París Bouza	17
Arte ex Machina José Manuel Costa	37
Creación e inteligencia colectiva Sofía Coca (Colectivo ZEMOS 98)	45
Algunas metodologías en Pintura, contadas Jesús Meléndez	55
(No) alcanzarás nunca el lugar. Shumakom visto desde la distancia. 2003-2006 Anja Krakowski, en colaboración con Narelle Jubelin	79
Protomembrana, de la creación colectiva a la sistematurgia post-digital Marcel-lí Antúnez Roca	93

SEGUNDA PARTE

ENSAYOS EN TORNO A LAS TECNOLOGÍAS Y ESTRATEGIAS PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Instalaciones basadas en la red: interacción en la obra de arte Roser Beneito Montagut	107
El limbo Transmedia del arte actual. Una (r)evolución desapercibida... y rápida, muy rápida José Maldonado	131
Problemática de conservación de un medio todavía en evolución. El videoarte Ascensión González	137
La presencia de la pintura en la red. Antecedentes y guía de trabajo José Luis Maravall Llagaria	151
El molde en el arte Elisa Lozano	161
La idea metodológica en la enseñanza del arte Iñaki Imaz Urrutikoetxea	173
Azar y creación: a propósito del grupo pánico José Vicente Martín Martínez	185
Estrategias de creación colectiva Teresa Marín García	209
Import/Export Funk Office. De transferencias y traducciones (siempre difíciles) Anja Krakowski	231
El espacio de Las meninas según Ramiro Moya, Bartolomé Mestre y Ángel Del Campo Pedro Belmonte y Miguel Lorente	239
El simbolismo como forma de conocimiento en el arte María José Zanón Cuenca	255
Ron Athey. Escenas de una vida dura Lourdes Santamaría	265
Territorios del deseo: aproximaciones a una representación del cuerpo como sinónimo de posesión y/o fetiche en la iglesia católica. Análisis de la repercusión de una representación artística concreta Josep M. Calatayud Pla & Daniel Tejero Olivares	279

EL ESPACIO DE LAS MENINAS SEGÚN RAMIRO MOYA, BARTOLOMÉ MESTRE Y ÁNGEL DEL CAMPO

Por Pedro Belmonte y Miguel Lorente

El presente trabajo está relacionado con el espacio representado en el cuadro *Las meninas*, de Diego Velázquez. Más concretamente, con las versiones que Ramiro Moya, Bartolomé Mestre y Ángel del Campo¹ nos ofrecen de tal espacio, que nosotros hemos estudiado construyendo tres modelos de cartón². Antes de pasar a describir la problemática espacial, repasaremos algunas cuestiones sobre el cuadro y su recepción por el público.

En 1656, como es bien sabido, Velázquez pintó el cuadro que conocemos hoy con el nombre de *Las meninas* o con el de *La familia de Felipe IV*. El cuadro recibió en otro tiempo el nombre de *La familia*, aludiendo al uso latino de la palabra, que incluía a los parientes y sirvientes domésticos. Claro está que si el nombre de la obra ha bailado tanto es porque no sabemos cómo la llamaban Velázquez ni Felipe IV cuando se referían a ella³. Es común que las obras artísticas reciban su nombre de terceras personas, y que los nombres bailen o resbalen. Pero el nombre no es lo único inestable en nuestra relación con el cuadro de *Las meninas*. Julián Gállego señala cómo, "nada más iniciar la descripción de este cuadro tan transparente y a la vez misterioso [...] nos vemos presos en una red de interpretaciones"⁴. Conviene reincidir en este punto porque siempre hay quien cree que los cuadros son objetos sencillos (casi víctimas inocentes) a los que una nube de expertos añaden de manera artificial teorías y significados extraños, a veces incluso por intereses económicos oscuros. No es éste el caso de *Las meninas*. Por poner un solo ejemplo que ilustre la afirmación de Gállego, aunque luego vendrán más, diremos que cualquier descripción de la obra tiene que pronunciarse sobre si al fondo de la sala hay

- a) un retrato de los reyes o
- b) un espejo donde éstos se reflejan, o
- c) un espejo donde se refleja el retrato real que Velázquez está pintando.

Casi todas las descripciones eligen una de estas tres opciones al referirse al objeto rectangular del fondo de la sala. Al hacerlo, describen implícitamente lo que está sucediendo en la escena, y también dotan indirectamente de un significado a la obra. Es decir, que incluso las descripciones más simples están *presas* en la red de interpretaciones a la que alude el profesor Gállego. Conviene aclarar, para que vayamos haciéndonos una idea sobre las dimensiones de esa red, que las tres opciones arriba citadas tienen suficientes elementos en su contra como para ser puestas en duda. Simplificando, se puede decir que la opción "a", retrato al óleo de los reyes, quedó bastante desacreditada con la limpieza del cuadro de 1984, gracias a la cual se hizo más patente el filo brillante del espejo que devuelve la imagen de los soberanos⁵. La opción "b" no se desacredita a simple vista, hay que pensar un poco. Diremos que para que los soberanos se reflejen en el supuesto espejo de la manera en que lo hacen, deberían aparecer de espaldas en el cuadro, cerca de la figura de Velázquez. Es más difícil descubrir los problemas implícitos en la opción "c". Baste saber para ello, por no extendernos demasiado, que es casi seguro que Velázquez nunca pintó un retrato de la pareja real (aparte, claro está, del retrato pequeño y borroso de ambos en *Las Meninas*)⁶. Ahora que ya intuimos por qué quien describe el cuadro cae preso de una red de interpretaciones, podemos continuar.

La simplicidad de la escena de *Las meninas* o su latente complejidad, su aparente transparencia y sus misterios velados a medias se prestan bien a que quien acuda a este cuadro vea refrendado en él su ideario estético, y marche con cierta sensación de haber estado *en comunión* con Velázquez por un rato. Como un extraño oráculo, el cuadro parece responder a las preguntas que se le formulan, acoplarse a distintas explicaciones, pero lo hace de una forma ambigua e incompleta. Quizás tenga algo de enigma o quizás sea sólo la copia al óleo de un suceso cotidiano. Si es lo primero, no parece tener una única solución. Si se trata de lo segundo, de una copia exacta de una sencilla escena de palacio, la casualidad ha dispuesto que allí hubiera varios indicios de una complejidad que podría ser falsa. Desde que el cuadro fue pintado hace trescientos cincuenta años los estudiosos no se han puesto de acuerdo en qué es lo que está ocurriendo ahí, en esa sala. Tampoco están de acuerdo en por qué se pintó ese cuadro, ni de qué tema trata, ni siquiera en quién fue la persona a quien se le ocurrió la composición. Cada vez que alguien hace una hipótesis respecto a alguna de estas cuestiones (y respecto a otras que callamos por no cansar al lector) el cuadro parece mostrar tercamente elementos que quedan fuera del planteamiento. Retomemos el principio del párrafo: simplicidad y complejidad son dos palabras que hemos

elegido entre otras igualmente válidas para definir dos formas posibles de entender *Las meninas*. Dada su naturaleza contradictoria, no es raro que una predomine cuando la otra pierde fuerza. Suzanne L. Stratton-Pruitt señala:

Desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, un largo periodo durante el cual los artistas, críticos, teóricos e historiadores del arte admiraron a Velázquez como un genio natural que respondía a lo que veía con una sorprendente brillantez técnica. Muchos fueron raptados con el aparente realismo de esta escena [...] informal, sin pose, "capturada" por el pintor como la entonces nueva fotografía podía capturar, sin artificio evidente, un momento del tiempo.⁷

La publicación en 1925 del inventario de la biblioteca que Velázquez dejó a su muerte, (154 libros, una cantidad muy importante para un pintor de su época) supuso un cambio de orientación en los estudios velazqueños, que desde entonces han prestado mayor atención a la simbología de sus pinturas. Los análisis del siglo XX tienen más en cuenta el contexto barroco de la corte de Felipe IV, la literatura de la época, los libros de emblemas (catálogos de ideas expresadas mediante imágenes simbólicas) que Velázquez poseyó, así como los indicios que aparecen en las propias obras; en el caso de *Las meninas* la cruz en el pecho del pintor, los cuadros del fondo de la sala, etc.

Por supuesto, esta descripción de las interpretaciones *naturalistas*⁸ y de las *simbólicas* del cuadro y del momento histórico de cada una de ellas ha sido simplificada para facilitar al lector una comprensión rápida. Ni todas las interpretaciones están tan polarizadas, ni cabe separarlas en el tiempo de forma tan tajante, pues hay comentarios simbólicos en las alusiones a *Las meninas* de los siglos XVIII y XIX, y las posiciones naturalistas han continuado reapareciendo a lo largo del siglo XX.

Las interpretaciones naturalistas de *Las meninas* suponen casi siempre que el cuadro surge a partir de la visita de la infanta Margarita al lugar donde Velázquez está retratando a sus padres, los reyes Felipe IV y Mariana de Austria. El espectador se haya, por decirlo así, ante un instante de la vida cotidiana de palacio que acabó plasmado en un lienzo:

Ocurrió que en una ocasión, cuando la pareja real estaba posando en el estudio de su pintor de corte, se llamó a la infanta Margarita para aliviar el cansancio de sus majestades. La luz que, tras haber cerrado el resto de las contraventanas, se había permitido entrar por la ventana a la derecha de los reyes, ahora también caía sobre su pequeña visitante. Al mismo tiempo Velázquez pidió a Nieto que abriera la puerta de detrás, para ver si podía conseguir iluminación frontal. (C. Justi, 1888)⁹

Esta visión historiada de *Las meninas* como copia fiel de un suceso cotidiano, muy popular todavía en nuestros días, responde a la búsqueda de la máxima sencillez en la explicación, y se conforma con las primeras evidencias. Desde este punto de vista, las aparentes contradicciones o segundas lecturas que la obra pueda provocar resultan menos interesantes que su genial factura, su capacidad de evocar la luz, el espacio, el aire, el carácter de los personajes y otras cosas de la misma índole. Según las interpretaciones naturalistas, el que un cuadro tan excepcional tenga por tema una acción tan poco relevante, lejos de cuestionar el planteamiento, es precisamente lo que da su grandeza a *Las meninas*:

[*Las hilanderas* y *Las meninas*] representan escenas de la vida cotidiana, interpretadas de la manera más realista. Además, estos temas, que atrajeron la atención del pintor, fueron tomados en directo, contrariamente a lo que era, y sigue siendo, costumbre, pues, en lugar de tomar unos apuntes y reproducir las escenas en su estudio, con iluminación *ad hoc*, y utilizando modelos profesionales, Velázquez los pintó en el propio lugar de la escena, y los modelos eran sus verdaderos actores. Esta novedad en el arte de la pintura, que durante mucho tiempo pasó desapercibida para los críticos, es una de las razones que nos lleva hoy a considerar a Velázquez como el mayor de los innovadores, y por la que todo artista que busca la primera fuente de inspiración en el estudio directo de la Naturaleza le considera su ejemplo a seguir. (A. de Beruete, 1898)¹⁰.

Aureliano de Beruete remata su argumento inmediatamente en una nota al pie:

Mr. Stevenson dice que "Las meninas" es "algo absolutamente único en la Historia del Arte". Según este autor, "Las meninas", "Las hilanderas", y otras obras del último estilo del maestro, son composiciones impresionistas. (A. de Beruete, 1898)¹¹.

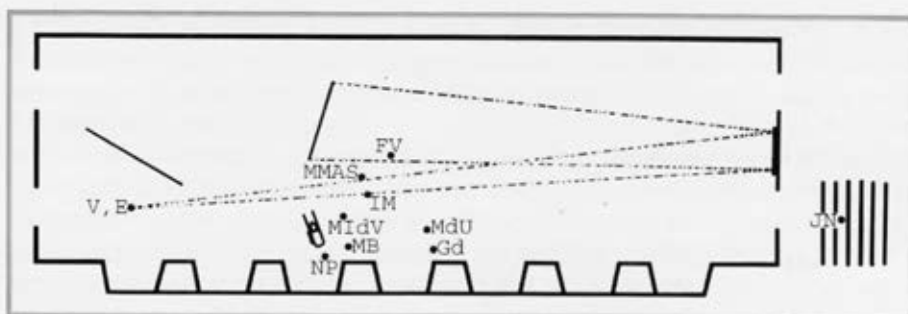
Es evidente que la fotografía influyó mucho en este tipo de descripciones. Como es natural, la aparición de la nueva técnica suscitó pronto comparaciones con *Las meninas*, algunas incluso críticas con el cuadro. Sin embargo, cuando los defensores de la apreciación naturalista de *Las meninas* se ocupan del lugar de los personajes en el cuadro, recuerdan más a las descripciones de la novela decimonónica que a la precisión de la fotografía. Mientras que en literatura unos cuantos detalles escogidos pueden mostrar la escena al lector, sin que la coherencia espacial sea necesaria en absoluto, las tomas fotográficas tienden a darnos una imagen perspectiva coherente. Esta cuestión de la coherencia parece ser el talón de Aquiles de las posturas naturalistas. Los planteamientos simbólicos pueden aceptar sin problemas que Velázquez inventó el cuadro, o que lo creó mezclando copia e invención, o que dispuso las figuras a su antojo.

Por el contrario, las interpretaciones naturalistas, en la medida en que remiten a un proceso de copia fiel de una escena original, se caracterizan por la *ausencia de invención*. O, dicho a la inversa, la presencia de cambios respecto a la escena original¹² en la composición de *Las meninas* resta a cualquier interpretación naturalista su característica esencial, y denota que el cuadro es fruto de una intención simbólica o ha sido cargado con estas intenciones en algún momento de su génesis. Desde este punto de vista, y dado el grado de especialización y profundidad al que han llegado los estudios velazqueños y los que tratan sobre *Las meninas* en particular, resulta improbable que un ensayo actual opte por un planteamiento naturalista sin explicar de forma simultánea la imagen de los reyes del fondo de la sala, y el hecho de que Velázquez esté pintando *Las meninas* desde su posición en el cuadro.

Pero seguramente Ramiro Moya no fue consciente en 1961 de que, al definir con rigor las condiciones de posibilidad de la escena original, estaba sometiendo a las tentativas naturalistas a una prueba que difícilmente podrían superar. Dado que ya los preámbulos están tomando tinte de conclusiones, será mejor pasar cuanto antes a hablar de los estudios de Moya, Mestre y Del Campo.

El arquitecto Ramiro Moya publicó en 1961, 305 años después de que Velázquez pintase el cuadro, la primera hipótesis sobre el espacio representado en él y el emplazamiento de las figuras. Tras un análisis preliminar de las proporciones entre las distintas partes del cuadro, Moya alude a otros estudios y señala algunos enigmas relacionados con la perspectiva de la escena: "¿qué cuadro está pintando Velázquez? ¿En que punto de la sala se encuentran los reyes? ¿Dónde se ha colocado Velázquez para retratar la escena y autorretratarse? En esas obras se hacen muchas conjeturas, pero ninguna es satisfactoria"¹³.

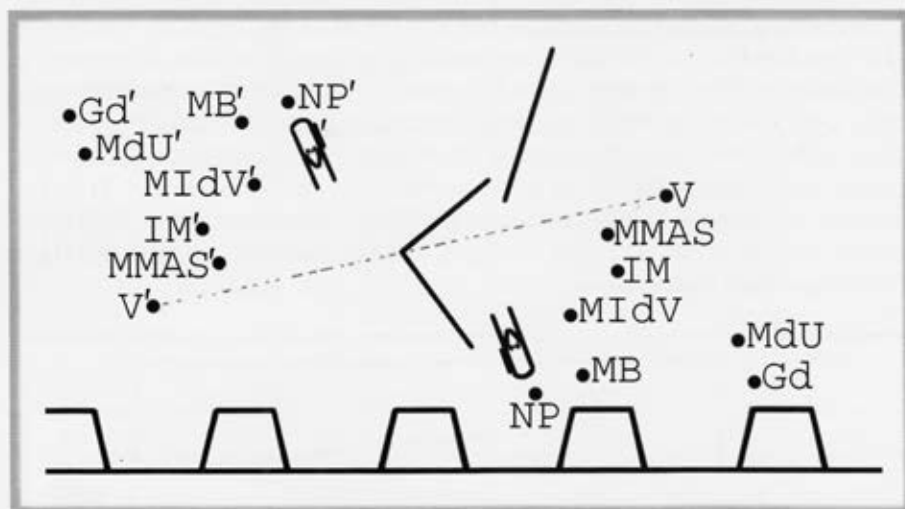
Para crear sus planos a partir de la perspectiva del cuadro, Moya da por supuesto que el aposentador José Nieto, que aparece tras la puerta del fondo, mide 170 centímetros; y que los dos escalones bajo su pie suman 30 centímetros más. A partir de ahí, obtiene la anchura de la sala, 5,5 metros; y la altura del techo, 4,5 metros. Tras asignar a Velázquez 170 cm. de altura, obtiene la altura del resto de los personajes. Moya deduce la profundidad de la sala, 17,9 metros, suponiendo que los huecos de las ventanas distan entre sí 75 cm., y tienen una anchura de 150 centímetros. Con todas estas medidas, Moya restituye la perspectiva y ofrece a su lector dos plantas y dos alzados correspondientes a dos hipótesis diferentes sobre las condiciones en que el cuadro fue pintado.



Primera hipótesis de Ramiro Moya: V, E.; Velázquez, espectador (punto de vista). FV: Falso Velázquez. MMAS: Menina María Agustina Sarmiento. IM: Infanta Margarita. MIdV: Menina Isabel de Velasco. MB: Maribárbola. NP: Nicolásito Pertusato. MdU: Marcela de Ulloa, guardadamas. Gd: Guardadamas desconocido. JN: José Nieto. La línea cercana a "V, E" es el lienzo en el que está pintado *Las meninas*. La cercana a FV es el lienzo cuyo revés vemos en el cuadro.

Según la primera hipótesis de Moya (figura 1) Velázquez pintó el cuadro sentado, mirando a la escena de frente a 6 m. de distancia de la infanta Margarita, a 1,30 m. de la pared de las ventanas, y a una altura de 1,25 m. desde el suelo de la sala. Un maniquí o un ayudante de pie habrían hecho las veces de Velázquez. Un falso Velázquez. Tras copiarlo, el pintor habría añadido el autorretrato de su rostro. En cuanto al reflejo los reyes, Moya admite en esta primera hipótesis tres posibilidades. La primera, que la imagen del espejo sea reflejo del cuadro que está pintando el falso Velázquez. La segunda, que sea reflejo de un cuadro más pequeño, que está oculto tras el grande. La tercera, que el espejo refleje a los reyes en persona, a los que no veríamos porque estarían ocultos tras la figura del falso Velázquez; o en algún otro sitio entre el cuadro que vemos del revés y el espejo, o incluso a este lado del cuadro que vemos del revés (en el lado del espectador) con el inconveniente de que habría que apartar el cuadro para que se produjese el reflejo. Volveremos sobre esta primera hipótesis de Moya al final.

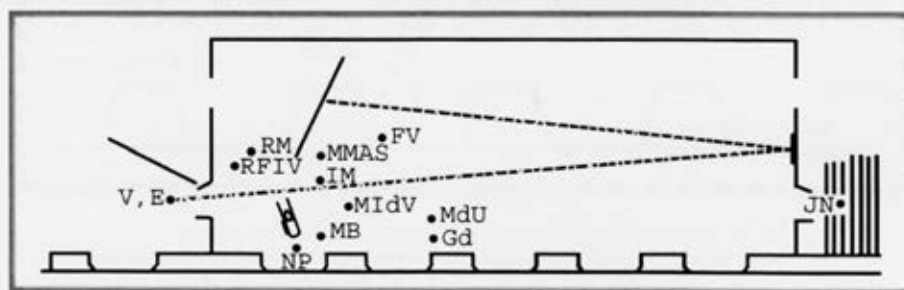
La segunda hipótesis de Moya (figura 2) parte del supuesto de que el cuadro que Velázquez aparece pintando es *Las meninas*, y que el pintor que aparece es el auténtico Velázquez. Según esta hipótesis, se colocaron dos grandes espejos formando un ángulo de 90° para reflejar la escena. Así, el pintor pudo copiarla de los espejos sin moverse mucho de su sitio. El punto de vista desde el que copia la sala sería el mismo que el de la primera hipótesis (en realidad sería un punto de vista virtual V', equivalente, simétrico, que funcionaría exactamente igual¹⁴). Volveremos también sobre esta segunda hipótesis de Moya al final.



Segunda hipótesis de Ramiro Moya: V, E.; Velázquez, espectador (punto de vista). FV: Falso Velázquez. MMAS: Menina María Agustina Sarmiento. IM: Infanta Margarita. MIdV: Menina Isabel de Velasco. MB: Maribárbola. NP: Nicolasito Pertusato. MdU: Marcela de Ulloa, guardadamas. Gd: Guardadamas desconocido. JN: Jose Nieto. Con las mismas siglas y comilla superior están los reflejos de los personajes en los espejos, que vemos formando una gran L en el centro. La línea que aparece junto a los espejos es el cuadro en el que está pintado Las meninas, y también aquel cuyo reverso vemos en el cuadro.

El artículo de Ramiro Moya, publicado en la revista *Arquitectura*, suscitó respuestas muy interesantes por parte de sus lectores. En una de ellas, el ingeniero Carlos de Inza muestra su conformidad con Moya, y se inclina explícitamente por su primera hipótesis, la que supone que Velázquez copió el cuadro sentado, mirando de frente a la escena. Para reafirmar esta hipótesis, añade datos sobre el falso Velázquez: "en la radiografía de *Las meninas* se descubre debajo de la figura de Velázquez, la del primer modelo, un viejo, probablemente ayudante del estudio, que el pintor, para encajar mejor, no resistió la tentación de copiar, aunque luego pintase encima su propio retrato"¹⁵. De las tres fuentes que Moya propone para el reflejo de los reyes en el espejo, Inza elige la segunda, la del cuadro menor oculto tras el grande. Meses después, otro atento lector, el ingeniero Luis I. de Arana, volvió a calcular las dimensiones de la escena, mostrándose conforme con la primera hipótesis de Moya en lo fundamental. La diferencia más significativa tiene que ver con la altura del punto de vista, que Arana sitúa a 1,56 m. del suelo, frente a los 1,25 m. de Moya¹⁶.

Años después de la publicación del artículo de Moya, en 1972, el profesor Bartolomé Mestre Fiol publicó en dos artículos su propia versión del espacio y la disposición de los personajes en *Las meninas*. Su solución espacial es muy similar a la primera hipótesis de Moya. Velázquez pinta la escena de frente, y coloca un falso Velázquez que le hace de modelo. Pese a que la distancia entre el pintor y el grupo de figuras es un poco menor (aproximadamente 4,40 m. de distancia a la infanta) que la propuesta por Moya, Mestre cree que Velázquez pintó la escena desde una sala contigua, a través del vano de la puerta que comunica ambas estancias.

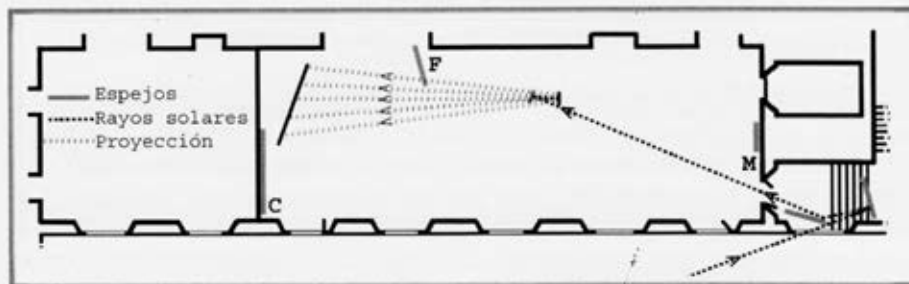


*Las meninas según Bartolomé Mestre: V, E., Velázquez, espectador (punto de vista). RM: Reina Mariana. RFIV: Rey Felipe IV. FV: Falso Velázquez. MMAS: Menina Maria Agustina Sarmiento. IM: Infanta Margarita. MI dV: Menina Isabel de Velasco. Mb: Maribárbola. NP: Nicolasito Pertusato. MdU: Marcela de Ulloa, guardadamas. Gd: Guardadamas desconocido. JN: José Nieto. El lienzo cercano a V, E es el lienzo en el que está pintado *Las meninas*. El cercano a FV es el que vemos del revés en el cuadro.*

La explicación que Mestre ofrece del lugar de los reyes y de su reflejo en el espejo es bastante compleja (figura 3). Los reyes posan para el falso Velázquez, pero el Velázquez auténtico no puede verlos porque están de espaldas a él y tapados por la pared, junto a la puerta por la que el pintor copia la escena. Los indicios de que los reyes se encuentran ahí son que el falso Velázquez les está copiando y la actitud de la infanta Margarita, en diálogo mudo con su madre. Ahora bien, Mestre advierte: "Conviene hacer una aclaración. Velázquez nunca pintó el cuadro que simula pintar [...] el único retrato que hizo de la pareja real, es el que vemos en el espejo"¹⁷. Es decir, que el reflejo del espejo proviene de un cuadro ficticio cuyo revés vemos. Lo que hace Velázquez, según Mestre, es lo siguiente: "basta con colocar los Reyes [en una segunda posición, no la que acabamos de mencionar, junto a la puerta] delante del gran lienzo en blanco. A través del espejo, Velázquez verá no al retrato, sino a los Reyes en persona.

[Con los reyes situados] en esta posición, hará el bosquejo de las figuras. Para darles el colorido real, los Reyes se colocarán [en un tercer lugar, diferente de los dos anteriores] justo detrás de la Infanta y de la Menina doña Mariana Agustina Sarmiento, en la misma posición que los vemos en el espejo. Las imágenes serán invertidas, pero la iluminación será idéntica a la que reciben cuando están detrás de la puerta¹⁸. Volveremos sobre ésta hipótesis de Bartolomé Mestre al final.

Ángel del Campo Francés ofrece en 1992 una audaz versión del espacio y de algunos elementos de *Las meninas*. Según Del Campo, la acción que se desarrolla en la habitación del Alcázar es la asistencia de un grupo de personas a la contemplación de un truco óptico recreativo que Velázquez ha montado: mediante unos cuantos espejos y quizás alguna lente, el sevillano ha proyectado sobre un lienzo en blanco una pequeña imagen de los soberanos que ha pintado para la ocasión¹⁹. La explicación de la disposición espacial, que ofrecemos simplificada, es complicada y se entiende mejor con ayuda de varios esquemas (figuras 4, 5 y 6).



Las meninas según Ángel del Campo: Esquemas del juego de proyecciones y reflejos. Para mayor claridad hemos desglosado el recorrido de los rayos luminosos, tanto los solares como los proyectados o reflejados, en tres esquemas distintos. Sin embargo, debido a la velocidad de la luz, todo ello debería ocurrir a la vez, simultáneamente.

En la figura 4 se representa cómo el truco de espejos (con alguna lente quizás) aprovecha la potencia de los rayos del sol para proyectar en la penumbra del salón una pequeña imagen de los reyes sobre el lienzo en blanco P. En la figura 5 se representa cómo esta imagen proyectada sobre el lienzo P se refleja en el espejo M (el que se ve al fondo del cuadro de *Las meninas*), y se refleja después en el espejo C. Así, la infanta y su grupo ven reflejados en el espejo C a la pareja real.

*Las meninas según Ángel del Campo: Esquemas del juego de proyecciones y reflejos.
Continuación.*

Las meninas según Ángel del Campo: Esquema del juego de proyecciones y reflejos. Final.

En la figura 6 se representa cómo la infanta y su grupo se reflejan en el espejo C, y este reflejo se refleja a su vez en el espejo F. Simultáneamente, el reflejo de la proyección de los soberanos que devolvían los espejos M y C se refleja también en el espejo F, justo por detrás del grupo. Así, Velázquez ve reflejada en el espejo F la composición de *Las meninas* tal y como debe pintarla, con la infanta Margarita, su grupo de acompañantes, y el extraño reflejo de los reyes en el espejo del fondo.

Desde luego, el asunto descrito por Del Campo parece muy complicado, pero no hemos de olvidar que nos hayamos ante una creación barroca, y que Velázquez y sus coetáneos disfrazan con frecuencia asuntos complejos bajo la apariencia de escenas banales. Volveremos sobre este planteamiento de Ángel del Campo unas líneas más abajo.

Tras esta breve exposición de las teorías de Moya, Mestre y Del Campo, podemos proceder a sacar algunas conclusiones.

La primera hipótesis de Moya necesita de un falso Velázquez, y nos deja tres posibilidades para el reflejo de la pareja real en el espejo. La primera y la

segunda posibilidad suponen la existencia de un retrato de la pareja real que, por lo que sabemos, nunca existió. La tercera posibilidad cuenta con que el espejo muestra el reflejo de los reyes en persona, que se esconden en algún lugar. Si lo hacen a un lado o al otro del lienzo que pinta el falso Velázquez, su reflejo en el espejo sería bastante más pequeño de cómo lo vemos en *Las meninas*. El que los reyes se escondan tras la figura de Velázquez puede ser hilarante; pero no nos engañemos, si estuvieran detrás del pintor les veríamos con toda seguridad, y sus rostros no recibirían tanta luz como muestra el reflejo del espejo.

En definitiva, las soluciones que aporta la primera hipótesis de Moya para el reflejo del espejo y para la posición de la figura de Velázquez indican que, de haber existido una escena original, el pintor no la habría copiado con fidelidad. En cuanto a la interesante segunda hipótesis de Moya, ofrece una buena solución para la posición de la figura de Velázquez, pero no para el problema del reflejo de la pareja real, por lo que tampoco puede recrear la escena original completa. Como hemos dicho más arriba, el estudio de Moya, que sigue la tradición de los planteamientos naturalistas, acaba por evidenciar, al mostrar la necesidad de elementos ficticios, las incoherencias de estos planteamientos. Aunque sólo fuera por esto, el estudio de Moya es crucial en la bibliografía de *Las meninas*.

El primer ensayo que Bartolomé Mestre Fiol dedicó a *Las meninas* disocia lo que el cuadro parece representar del cómo ocurrió o como está pintada la escena. Como hemos dicho antes, Mestre propone que el cuadro representa la visita de la infanta al lugar donde Velázquez está pintando un retrato de los reyes que se refleja en el espejo del fondo. Los reyes están posando para dicho retrato donde no podemos verlos. La interpretación es, por tanto, típicamente naturalista. Sin embargo, a la hora de abordar cómo fue pintado el cuadro, el artículo no economiza elementos ficticios ni pretende el rigor de las propuestas de Moya. De hecho, podríamos considerar que la posición retoma la visión naturalista de los siglos XVIII y XIX, que pasaban de puntillas sobre las cuestiones problemáticas de la composición. Pero claro, Mestre no se puede saltar esas cuestiones con tanta ligereza, pues en 1972 ya está comúnmente admitido que el espejo no puede reflejar a los reyes ni tampoco un cuadro que nunca fue pintado. De modo que el primer artículo de Mestre expone el tema del cuadro desde una posición naturalista, pero aceptando que no se trata de una copia fiel del natural. Siendo así, su complicada hipótesis de cómo fueron pintados los reyes, colocándose en tres lugares diferentes, resulta un tanto inútil. Meses después de esta primera entrega, Mestre publicó un segundo artículo con un

enfoque abiertamente simbólico, lo cual explica, al menos en parte, el escaso compromiso del primero con los planteamientos naturalistas.

Como hemos visto más arriba, Ángel del Campo supone que el reflejo del espejo muestra una proyección de una pequeña imagen de los reyes. Los reyes pueden estar en muchos sitios de la sala, disfrutando de la escena, o no estar en ella, sin entrar en contradicción con esta hipótesis. Lo que no queda claro es el lugar que ocupa el Velázquez del cuadro, ni si es un falso Velázquez o si el pintor ha copiado su reflejo desde el mismo lugar en que está pintando *Las meninas*.

Los modelos en cartón que realizamos a partir de las teorías de Moya y Mestre ayudan a comprender sus planteamientos, y muestran de forma muy clara cómo la ficción se añade a las hipotéticas escenas originales, desvirtuándolas. Sin embargo, el modelo en cartón que hemos realizado a partir del trabajo de Ángel del Campo ha sido mucho más útil, especialmente para comprobar la hipótesis del autor. El modelo muestra que toda la teoría geométrica de las reflexiones funciona básicamente como predice Del Campo, si bien hemos tenido que alterar ligeramente la posición de los espejos (especialmente del espejo C) respecto a sus pautas. Nuestro modelo muestra un pequeño desliz en la hipótesis del autor, que puede corregirse sin alterarla en lo fundamental. Para que Velázquez pueda copiar la escena, el espejo F debe situarse más cerca del eje longitudinal central de la sala de lo que aparece en una ilustración del autor (que no reproducimos aquí). Situado en dicho lugar, el espejo F se interpone en el haz de rayos que se proyectan desde la pequeña imagen de los soberanos sobre el lienzo P. La mejor solución a este problema es que la pequeña imagen de los monarcas no se proyecte sobre el lienzo P, sino sobre el revés del espejo F. Ello le añade además interés a la obra, pues siendo así, la infanta y su grupo de acompañantes no pueden ver directamente esta proyección desde su emplazamiento, tan sólo verla reflejada gracias al truco de espejos. El truco sería mucho más sorprendente de este modo. Probablemente Ángel del Campo no construyó un modelo a escala de su hipótesis espacial; de haberlo construido habría evitado ese pequeño error.

En lo tocante a su relación con los planteamientos naturalistas, la hipótesis de Del Campo consigue acercar poderosamente la escena original a la que aparece pintada en el cuadro. Su escena original es bastante más compleja que otras propuestas naturalistas anteriores, pero su complejidad está suficientemente documentada y argumentada por el autor. El mayor problema que presenta es que la posición y el tamaño de la figura de Velázquez aparecen claramente falseadas. Si el pintor se copió a sí mismo mirando al espejo del que

copió el resto de la escena (el espejo F), debería aparecer delante del grupo, y con un tamaño bastante mayor que el resto de las figuras. Si no fuera por esta cuestión, la hipótesis de Ángel del Campo sería irreprochable. En su intento por demostrar que el cuadro es copia fiel de la escena original, Ángel del Campo recrea una escena original francamente complicada, renunciando a la mejor baza de los planteamientos naturalistas: la sencillez y su evidencia inmediata. Pero nada indica que las soluciones a los problemas que *Las meninas* provoca deban estar precisamente donde más se las busca.

Podemos concluir nuestro estudio de los trabajos de Ramiro Moya, de Bartolomé Mestre y de Ángel del Campo reiterando que ninguno de los tres evidencia que el cuadro *Las meninas* de Velázquez sea una copia del natural. Si el cuadro es efectivamente una copia fiel, está todavía por demostrar. Mientras esta demostración siga pendiente, su apariencia de llana realidad convivirá con la creciente sospecha de que estamos ante una escena inventada. Eso no resta valor a cuanto el cuadro tiene del natural en su factura, que es mucho, intencionado y magistralmente realizado.

Pero ayuda a entender por qué los espectadores no podemos evitar caer presos en una red de interpretaciones. Probablemente una red tejida por el complejo ingenio de Velázquez.

Más información en: lasmeninas.net

Notas

- 1 DEL CAMPO, Ángel: "Especularia Geométrica en 'Las Meninas'", Julián Gallego *et alit*, *Reflexiones sobre Velázquez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992, pp. 133-150.
 MESTRE, Bartolomé:
 1-"Los tres personajes invisibles de 'Las Meninas'", revista *Mayurqa*, Palma de Mallorca, 1972.
 2-"Las Meninas' como mito de Pigmalión", revista *Traza y Baza*, Barcelona, 1972, pp.119-132.
 MOYA, Ramiro: "El trazado regulador y la perspectiva en 'Las Meninas'", revista *Arquitectura*, año 3, nº 25, Colegio de arquitectos, Madrid, enero 1961.
- 2 Los modelos han sido realizados el invierno y la primavera de 2006, y han sido expuestos en la galería Carmen de la Calle en noviembre del mismo año. En la actualidad los autores están realizando

otro modelo basado en los trabajos de John F. Moffitt y Terry L. Fox

³ F. Calvo Serraller nos informa de que Felipe V lo llamaba "El cuadro de Maria Teresa", por la hermana mayor de la Infanta Margarita que no aparece en el cuadro, lo que para algunos autores podría sugerir que ella podría ser la destinataria del cuadro, lo cual es bastante dudoso. Calvo Serraller se limita a señalar que esa forma de llamarlo denota la muy especial relación que la familia real tenía con el cuadro. CALVO SERRALLER, F: *Las meninas de Velázquez*, Tf editores, Madrid, 1995, p. 56.

⁴ GÁLLEGO, Julián *et al.*: *Velázquez*, Catálogo de exposición, Museo del Prado, Madrid, 1990, ISBN: 84-87317-01-4, p.420.

⁵ George Kubler niega la naturaleza especular del objeto en "The 'Mirror' in *Las Meninas*", *The Art Bulletin*, 67 (1985), p. 316. Citado por Fernando Marías en la introducción a MARÍAS, F.(ed.): *Otras meninas*, Siruela, Madrid, 1995, ISBN 84-7844-221-9, p. 15.

⁶ MARÍAS, Fernando: "El género de *Las meninas*: Los servicios de la familia", *Otras meninas*, Siruela, Madrid, 1995, ISBN 84-7844-221-9, p. 267-269. Existe otro inconveniente menor: para reflejarse a ese tamaño en el espejo, las figuras del cuadro deberían tener un tamaño doble del natural y estar cortadas por las rodillas.

⁷ STRATTON-PRUITT, Suzanne L.: "Velázquez's *Las Meninas*: An Interpretative Primer", STRATTON-PRUITT, S. (Ed.): *Velázquez's Las Meninas*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, ISBN 0-521-80444-4, p. 124.

⁸ Utilizamos en este artículo el calificativo "naturalista" en el sentido amplio actual, no para hacer referencia al naturalismo de Emile Zola.

⁹ JUSTI, Carl: *Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888. Citado en Suzanne L. Stratton-Pruitt de la edición inglesa: *Diego Velázquez and His Times*, trans. By A.H. Keane and revised by the author (London 1889), p. 416.

¹⁰ BERUETE, Aureliano de: *Velázquez*, Paris, 1898, Trad. Ángel Hernández, Ediciones Cepsa, Madrid, 1987, (2ª ed. 1991), ISBN:84-404-1132-4, p. 123.

¹¹ *Idem.*

¹² Por ejemplo, la inclusión del propio Velázquez en el grupo retratado, si realmente copió la escena mirando de frente a la infanta Margarita.

¹³ MOYA, *op. cit.*, p. 4

¹⁴ Este punto de vista virtual es el punto de vista del Velázquez *virtual* del otro lado del espejo, que es el que *mira hacia el fondo de la sala real*. El Velázquez de carne y hueso no mira a la sala real, sino a la sala reflejada. Las únicas pistas que podrían indicar qué es real y qué es reflejado en *Las Meninas* serían la destreza o zurdera de los personajes (y la colocación de los cuadros, si estamos seguros de ella). Sin embargo, al copiar la escena de la intersección de espejos y no de un único espejo, se corrige la inversión izquierda-derecha, por lo que estos indicios desaparecen.

¹⁵ INZA, Carlos de: "Prosiguen las pesquisas", revista *Arquitectura*, año 3, nº 28, Colegio de arquitectos, Madrid, abril 1961, p. 45.

¹⁶ INZA, Carlos de: "*Las meninas*, punto final.", revista *Arquitectura*, año 3, nº 29, Colegio de arquitectos, Madrid, mayo 1961, p. 27.

¹⁷ MESTRE, 1972, 1, p10.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ DEL CAMPO, *op. cit.*, p.150.