



**Universitat de les
Illes Balears**

Título: “*Las Meninas* de Velázquez: aproximación historiográfica”.

NOMBRE AUTOR: MARTÍ GARCÍA, Alicia.

DNI AUTOR: 43214345-J.

NOMBRE TUTOR: Andreu Villalonga.

Memoria del Trabajo de Final de Grado

Estudios de Grado de Historia del Arte, UIB.

Palabras clave _____

de la
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curso Académico: 4º. _____

Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella:

Tabla de contenido:

1. Introducción	2
2. Clasificaciones historiográficas de <i>Las Meninas</i> : Jonathan Brown, Fernando Marías y Byron Ellsworth Hamann.....	3
3. “Clasificación” de las tendencias interpretativas:.....	9
3.1. Tendencia “realista”.....	9
3.2. Tendencia histórico-empírica.....	10
3.3. Tendencia filosófica.....	11
4. Principales aportaciones de cada tendencia.....	12
4.1. “Las Meninas” bajo una interpretación realista.....	12
4.2. “Las Meninas” bajo una interpretación histórico-empírica.....	16
4.3. “Las Meninas” bajo una interpretación filosófica.....	22
5. Conclusión	25
6. Bibliografía	29
7. Webgrafía	30

1. Introducción.

El siguiente Trabajo Final de Grado persigue el objetivo de adentrarse a modo de síntesis en la historiografía interpretativa del cuadro, con el propósito de tener –y así como indica el título- una aproximación acerca de cómo se ha intentado abordar el significado del mismo a lo largo de la historia: desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

Para la confección de este estudio, en un primer apartado titulado *Clasificaciones historiográficas de Las Meninas*, se expone la problemática interpretativa inherente al cuadro, que por ser vasta, se deriva a un análisis general de aquellas fuentes que han ofrecido una sistematización de las mismas. En este apartado tiene lugar la exposición del “núcleo” bibliográfico central que ha hecho posible la realización del trabajo, y que lo constituyen tres obras de: Jonathan Brown, Fernando Marías (aunque en su caso, su obra *Otras Meninas*, no ha sido trabajada a lo largo del presente como única obra, sino como aportaciones bibliográficas distintas por constituir una compilación de textos de autores sin conexión entre ellos) y Byron Ellsworth Hamann. Además de las clasificaciones proporcionadas por los autores en sus obras, en este mismo apartado tienen lugar breves pinceladas biográficas de los autores mencionados (para lo que se ha recurrido principalmente a soportes web) y una descripción de las respectivas obras bibliográficas dónde aparecen dichas clasificaciones.

En definitiva, se ha pretendido que este primer apartado facilite en un segundo, “*Clasificación*” de *las tendencias interpretativas*, la extracción de la síntesis protagonista del estudio, dónde se plantea –a modo de hipótesis- una clasificación de las tendencias interpretativas a partir de la puesta en común de estos autores; con el objetivo de que el lector se percate –a modo de resumen- de los distintos modos de proceder a su interpretación a lo largo de la historia.

Posteriormente, se profundiza en dichas tendencias resultantes, a través del apartado *Principales aportaciones de cada tendencia*, dónde se procede a la exposición de algunos de sus principales conceptos y autores más destacados.

Como se podrá observar, el procedimiento llevado a cabo para la realización de este trabajo, ha sido por una parte, la consulta de material bibliográfico y webgrafía (en algunos casos).

2. Clasificaciones historiográficas de *Las Meninas*: Jonathan Brown, Fernando Marías y Byron Ellsworth Hamann.

Las Meninas es una obra significativamente reconocida por el público a nivel descriptivo.

Nadie dudaría quiénes son los personajes que aparecen representados en *Las Meninas*, desde la identificación que hiciera Palomino en 1724, de prácticamente casi todos ellos. Se reconoce a: la infanta Margarita María de Austria, María Agustina Sarmiento, Isabel de Velasco, Mari Bárbola, Nicolasio Pertusato, Marcela de Ulloa, un guardadamas sin identificar, José Nieto, el propio Velázquez y los reyes Felipe IV y Mariana de Austria.ⁱ

Entre otros factores que han podido influir en su significativo reconocimiento, se podrían mencionar: el papel difusor masivo ejercido por los medios de comunicación en nuestro siglo XXI (televisión, prensa, radio...), además de las distintas reinterpretaciones artísticas por parte de artistas famosos. Ya sea a través de la pintura o de la fotografía, se podrían citar artistas apropiadores del propio Velázquez como Picassoⁱⁱ o el propio Witkinⁱⁱⁱ entre otros.

No obstante, ahí dónde concluye el campo de la descripción, los intentos de comprensión acerca de su significado se pierden en especulaciones.

Como dice Víctor I. Stoichita: “La interpretación en *Las Meninas* es una empresa perpetua, sin posible final”^{iv}.

Incluso Jonathan Brown, considerado uno de los grandes especialistas en Velázquez del mundo, reconoce en una entrevista: “Todavía no he tocado el fondo de *Las Meninas*”.^v

Sin embargo, se puede decir que las interpretaciones existentes realizadas desde finales del siglo XIX hasta nuestros días; siendo numerosas y de distinta naturaleza, constituyen un material idóneo a la hora de una primera aproximación al lienzo y su significado. Aún así, cabe tener en cuenta, que éstas mismas interpretaciones son extensas e inabarcables, y pretender aglutinar en un trabajo de éstas características todas ellas, no deja de ser una utopía.

Por ello, resulta primordial recurrir directamente a aquellas fuentes que se han enfocado en sistematizar la historiografía interpretativa de *Las Meninas*, siendo ejemplos destacados: Jonathan Brown, Fernando Marías y Byron Ellsworth Hamann.

Los dos primeros autores, son considerados “clásicos” por su experiencia en el artista, reconocidos especialistas en el arte español de los siglos XVI y XVII y ofrecen en las obras que mencionaremos a continuación una clasificación (siempre subjetiva) de las distintas corrientes. En cualquier caso, se trata de una bibliografía reciente y completa en el tema.

En primer lugar se ha recurrido a Jonathan Brown (1939), quién siendo considerado “uno de los grandes especialistas en Velázquez del mundo”^{vi}, catedrático de Bellas Artes en la Universidad de Nueva York y autor de referencia en pintura española del Siglo de Oro; no podemos dejar de lado en un trabajo de ésta índole.

Jonathan Brown es autor de varias publicaciones acerca de Velázquez, entre las cuáles merece la pena conocer sus dos largos ensayos: “Sobre el Significado de *Las meninas*” y, muy especialmente, “*Las meninas* como obra maestra”.

Aunque para este trabajo sólo se haya tenido en cuenta la clasificación que ofrece en “*Las meninas* como obra maestra”, debido a la modernidad de la obra, es conveniente apuntar la existencia de otro ensayo igualmente importante a nivel de sistematización: “Sobre el Significado de *Las meninas*”. Se trata de un capítulo que se integra, en lo que se puede considerar, la segunda parte del libro *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Esta segunda parte del libro, está constituida por tres ejemplos pictóricos destacados del Siglo de Oro: los lienzos de Zurbarán, los de la Caridad sevillana y *Las Meninas*; obra que nos interesa particularmente. Estas obras son analizadas por el autor teniendo en cuenta el contexto histórico-social en el que fueron producidas.

No obstante, la importancia que pueda tener este texto aquí, obviamente no radica en la descripción que Brown ofrece de *Las Meninas*; sino más bien en el hecho de realizar (antes de su correspondiente análisis) una identificación de las distintas vías de aproximación que han tenido lugar a la hora de interpretar el cuadro. El autor reconoce en este ensayo un total de cuatro vías, de las cuáles identifica simplemente a sus representantes por antonomasia:

Reconoce una primera vía a finales del siglo XIX de la mano de Carl Justi y sus contemporáneos a modo de instantánea de palacio. Una segunda línea aparecida en 1949 de la mano de Charles de Tolnay, quién veía el cuadro a modo de “alegoría de la creación artística”. Una tercera vía contemplada, sería la surgida a partir del arquitecto español Ramiro de Moya en 1960, quién buscaba adentrarse en la realidad de *Las Meninas* a partir de reglas y métodos científicos. Y, a partir de las hipótesis de Halldor Soehner y George Kubler, entre otros; Brown identifica una cuarta y última vía de aproximación que depende de la interpretación de Tolnay como exposición ideológica

sólo que en este caso relativa al *status social* del arte de la pintura.^{vii}

Así pues, el presente texto de Brown se puede reconocer como un “tanteo” inicial de la historia interpretativa de *Las Meninas*, dentro de la cuál el autor identifica cuatro vías de aproximación al lienzo. No obstante, el origen de este ensayo, tal y como él manifiesta en el prefacio de su libro, es su tesis doctoral datada de 1964^{viii}, por lo que el lector no ha de sorprenderse y con ello se pretende justificar el hecho de que Brown excluya de su interior algunas aproximaciones interpretativas mucho más recientes, como la filosófica, por ejemplo, aparecida dos años más tarde en 1966 y que sí menciona en otro ensayo titulado: “*Las meninas* como obra maestra”.

Por ello, más interesante aún, resulta recurrir al mismo. Publicación mucho más reciente, como ya se había apuntado, datada de 1999 e incluida en el libro *Velázquez*. Este libro, que ofrece La Fundación Amigos del Museo del Prado en conmemoración del IV centenario del nacimiento del artista, pretende poner al día de las últimas investigaciones acerca de su figura y obra, a partir de análisis de reconocidos especialistas e investigadores (Svetlana Alpers, Trinidad de Antonio, Avigdor Arikha, entre otros) que guardan íntima relación con el círculo de conferencias que bajo el título de *Obras maestras de Velázquez IV Centenario*, se celebró entre octubre de 1998 y marzo de 1999 en el Museo del Prado.^{ix}

Así pues mediante este apartado, “*Las meninas* como obra maestra”, Jonathan Brown (en colaboración de John H. Elliot y Carmen Garrido), realiza una reelaboración más actualizada de las interpretaciones ofrecidas en “Sobre el Significado de *Las Meninas*” a partir de los volúmenes *Otras Meninas* de Fernando Marías y *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte* de Caroline Kesser, y que finalmente logra aislar en tres grandes corrientes a las que denomina: la *realista*, la *histórico-empírica* y la *filosófica*^x (todas ellas aquí tenidas en cuenta). Además, cabe destacar el hecho de la rica aportación de autores y artículos que proporciona.

I. Así pues dentro de este ensayo, para él una primera corriente desde el punto de vista cronológico sería la de enfoque “realista” cuyos orígenes se remontan al siglo XIX y a las figuras de William Stirling-Maxwell y Carl Justi, con sus obras *Annals of the Artists of Spain* y *Velázquez und sein Jahrhundert*, respectivamente. A su vez, nos dice, esta misma corriente se vería reforzada por los pintores de la época cómo, por ejemplo: Édouard Manet.

II. A partir de 1925, Brown distingue una segunda corriente a la que denomina histórico-empírica, y cuyos orígenes sitúa en un artículo de Javier Sánchez Cantón: “La librería de Velázquez”. Dicho artículo abrió, según él, el camino a nuevas interpretaciones basadas en el reconocimiento de los

intereses literarios y científicos del pintor. Esta corriente que identifica Brown integra varias ramificaciones, entre ellas: la alegórica, la emblemática o iconológica y la histórica.

Como se puede observar, en este ensayo, agrupa tendencias como la alegórica y la histórica que en “Sobre el significado de *Las Meninas*” contemplaba a parte.

Entre las citas que el autor hace de la línea alegórica se encuentran: un artículo de Michail Alpatov titulado “*Las meninas* de Velázquez” y un artículo de Charles de Tolnay titulado “Velázquez' *Las hilanderas* and *Las meninas* (An interpretation)”. Respecto a la línea emblemática no aporta citación de autores, aunque sí menciona la importancia de algunos libros de emblemas que poseía Velázquez como: los de Cesare Ripa y Andrea Alciato. Y, en último lugar, del afluente histórico pone de ejemplo su ensayo “Sobre el Significado de *Las Meninas*”, apuntando que no fue ni el primero ni el único en seguir esa línea. De hecho, el autor señala que tres de las interpretaciones recientes más interesantes muestran que las posibilidades del enfoque empírico no han sido agotadas; como prueba de ello pone el ejemplo de los fascinantes estudios de Juan Miguel Serrera (1994), Fernando Marías (1995) y Francisco Calvo Serraller (1995), obras que él considera en cierto modo ampliaciones de su ensayo de 1978.

III. Y en último lugar, aprecia una modalidad de interpretación más reciente, a la que denomina filosófica, y cuyos orígenes sitúa en la obra del filósofo francés Michael Foucault publicada en 1966, titulada *Las palabras y las cosas*. No menciona a más autores dentro de la modalidad filosófica, aunque sí tiene en consideración los autores que aporta Marías como muestra del impacto que supuso la obra foucaultiana entre filósofos, artistas e historiadores del arte por igual.^{xi}

Por otra parte se ha recurrido también al historiador del arte Fernando Marías (1949); quién siendo catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, interesa conocer su publicación de una docena de artículos y libros acerca de Velázquez, de los cuáles nos interesa para la realización del presente trabajo el libro *Otras Meninas*.

El libro se podría definir como “una antología de textos sobre este cuadro de Velázquez, y representa un esfuerzo por contextualizar el lienzo y abrir una reflexión metodológica a partir del análisis plural del mismo, desde la aportación de Michael Foucault a la de Jonathan Brown”.^{xii}

Por lo tanto, recoge algunos de los textos sucedidos desde la década de 1960 hasta la década de 1990, concretamente un total de catorce ensayos que testimonian hasta qué punto este cuadro se ha convertido en una de las principales obras maestras occidentales y, ha sido capaz de generar reflexiones que van más allá de las puramente histórico-artísticas, afectando a numerosos campos

diferentes del pensamiento. Foucault, Stoichita, Alpers, Brown, Serrera o el propio Marías, son algunos de los autores de este libro que muestran el inagotable atractivo intelectual que genera una genial obra como *Las Meninas*.^{xiii}

La *Introducción* del mismo, resulta de especial interés puesto que el autor logra sistematizar en ella las diferentes tendencias interpretativas en cuatro categorías:

I. Una primera categoría, para Fernando Marías, sugiere ver *Las Meninas* como un mero retrato naturalista, casual, instantáneo, de la realidad; equiparable al medio fotográfico. De esta tendencia el autor no aporta en el interior del libro ningún ensayo o artículo, aunque sí menciona a uno de sus fundadores: Carl Justi. Dentro de esta misma tendencia considerada “realista” del lienzo, el autor distingue una subtendencia centrada en la reconstrucción de la perspectiva de *Las Meninas*. Los autores incluidos en esta categoría, tratan de demostrar la supuesta realidad de la obra a partir del estudio de las reglas de la perspectiva. Ésta teoría es demostrada a partir de los artículos de Bo Vahlne y John F. Moffitt.

II. Una segunda tendencia, sería de carácter filosófico, iniciada por el filósofo francés Michael Foucault y su obra *Las palabras y las cosas*. Este mismo ensayo, nos dice, provocó otras reacciones también de carácter filosófico por parte de: Leo Steinberg, John R. Searle, Joel Snyder y Ted Cohen, Svetlana Alpers, también incluidas en su interior.

III. Después nos menciona a J. A. Emmens como el iniciador del camino “adivinatorio”-iconológico.

IV. Y en último lugar, nos habla de la vía hermenéutica, aquella que interpreta el cuadro en términos de las condiciones sociales y personales de su producción, aportando los ensayos de: Jonathan Brown, Carroll y Milton Petrie, Victor I. Stoichita, Norbert Elias y Juan Miguel Serrera.^{xiv}

El siguiente autor a mencionar es Byron Ellsworth Hamann, profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Chicago, cuya investigación se centra en el arte y la escritura de Mesoamérica Prehispánica, así como en las conexiones que enlazan a las Américas y Europa en el mundo transatlántico moderno temprano (época de Velázquez).^{xv}

Su artículo “The Mirrors of *Las Meninas*: Cochineal, Silver and Clay”, nos resulta así mismo de interés.

El artículo se divide en cinco apartados titulados respectivamente: “The Realm of Colonial Studies”, “Globalization”, “Materiality”, “Portraiture” y “Luminous and Visible Tribute”; a partir de los cuáles, analizando el contexto histórico-social en el que fue producida la obra, el autor intenta abordar la cultura material que aparece en la representación.

El apartado inicial titulado “The Realm of Colonial Studies”, merece nuestra particular atención por el hecho de realizar un breve recorrido histórico por las distintas tendencias interpretativas, además de aportarnos una nueva interpretación desde su enfoque.

I. En primer lugar, Hamann nos habla del siglo XIX y principios del siglo XX, como una época en la cuál el cuadro de *Las Meninas* es contemplado dentro de una estética realista, en términos de fotografía e impresionismo (sin aportar de cara al lector nombres de autores que la integren).

II. Luego, a pesar de que no lo indique, a partir de la segunda mitad del siglo XX (alrededor de 1960) distinguiría una segunda tendencia de la mano de las interpretaciones centradas en las filosofías de la visión o en la élite cultural artística del siglo XVII en Madrid; entrando en juego autores como: Michael Foucault, John Searle, Joel Snyder y Ted Cohen, Leo Steinberg, Svetlana Alpers, Denis Donogue y Charles Karelis, W. J. T. Mitchell, y Amy Schmitter.

III. En contraste, nos habla de otros estudios de *Las Meninas* que han explorado la estética y los contextos de élite para su producción en el Madrid del siglo XVII. Aquí entran en juego autores como: Charles de Tolnay, George Kubler, Madly Millner, Kahr, Mary Crawford Volk... y, el más influenciable de todos: Jonathan Brown.

IV. Después nos habla de otros estudios que se han basado en los libros de emblemas presentes en la biblioteca del artista a partir de autores como: J. A. Emmens, Snyder, Santiago Sebastián.

V. Luego considera a otros autores como Víctor I. Stoichita, Emily Umberger, George y Linda Bauer, quiénes ven la pintura real del siglo XVII en términos de técnica y conceptualización.

La apoteosis o culminación de estos estudios, nos dice, se encuentra en la docena de publicaciones que reconstruyen el trazado del Cuarto Bajo del Príncipe, dónde *Las Meninas* tiene lugar. Esto incluye los debates de Ramiro de Moya y Carlos de Inza, Antonio Buero Vallejo, Bartolomé Mestre Fiol, Bo Vahlne, Steven Orso, John Moffitt, Frederic Chordá y Ángel del Campo Francés.^{xvi}

Además de todos estos enfoques que el autor puntualiza, el mismo Hamann nos descubre (sin dejar

de ser subjetivo) uno más: el cuadro revelaría las conexiones transatlánticas vinculadas de los trabajadores americanos en el nuevo mundo de cortesanos españoles en Madrid. Siendo la obra incluida dentro del reino de los estudios coloniales.^{xvii} Enfoque que, a tenerse que considerar, se podría incluir dentro de la dimensión histórico-social.

3. “Clasificación” de las tendencias interpretativas.

Teniendo a mano la pertinente bibliografía, resulta menos dificultoso realizar un resumen acerca de la recepción crítica de *Las Meninas* desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

Debido a las similitudes y divergencias de muchas de las líneas presentadas anteriormente en el apartado 2., y sin olvidar que estamos ante un trabajo de síntesis de la historiografía misma del cuadro, resulta oportuno agrupar en una sola clasificación todos los puntos de vista reseñados por Jonathan Brown, Fernando Marías y Byron Ellsworth Hamann; siendo la clasificación resultante fruto de una reelaboración objetiva.

Así pues, partiendo de los tres autores anteriores, se podrían aislar tres grandes corrientes de interpretación que serían: la *realista*, la *histórico-empírica* y la *filosófica*.

3.1. Tendencia “realista”.

Bajo la denominación *tendencia realista*, se podrían contemplar de forma conjunta dos líneas interpretativas.

El título sugerido por Brown en “*Las meninas* como obra maestra”, título escogido en el presente, no sería menos oportuno -y con ello se pretende justificar su elección- teniendo en cuenta que ambas líneas presentadas aquí tienen su punto de partida en el *realismo* del espacio representado, además de sugerir un aspecto en común como es la equiparación de esa misma realidad en el lienzo con la fotografía.

Con motivo de estas semejanzas -y a pesar de que Brown y Hamann analizan ambas líneas por separado en sus obras- se podrían contemplar en este trabajo de forma conjunta, y con ello se pretende también justificar la idea sugerida por Fernando Marías en *Otras Meninas*. Así pues, la corriente *I*. propuesta por Marías en su obra equivale a la corriente *I* de Brown y a la *I*. y *V*. del artículo de Hamann.^{xviii}

A continuación se definen las dos líneas aglutinadas bajo esta tendencia:

Una primera línea, sería la aparecida a finales del siglo XIX que integra a aquellos autores que sugieren ver la obra como un mero retrato naturalista, instantáneo, espontáneo, de la realidad; y la otra línea a considerar dentro de esta tendencia es la surgida a partir de 1960 a raíz de un grupo de autores que creen que esa misma realidad observada en el cuadro es mensurable mediante reglas y procedimientos científicos (geometría, matemáticas, perspectiva, etc.), centrándose preferentemente en la reconstrucción de la perspectiva de *Las Meninas*.^{xix}

A modo de síntesis, y con el propósito de no extender demasiado el presente, se ha realizado una selección de algunas de las figuras y obras más destacadas propuestas por Brown, Marías y Hamann. Entre ellas, se hará mención a las principales aportaciones de: Carl Justi, Bo Vahlne, John Moffitt, Ángel del Campo y Francés, Bartolomé Mestre Fiol y Frederic Chordá.

3.2. Tendencia histórico-empírica.

Bajo la denominación *tendencia histórico-empírica*, apuntada por Jonathan Brown, se podrían contemplar de forma conjunta varias ramificaciones interpretativas, surgidas todas ellas a partir de un artículo publicado por Javier Sánchez Cantón en 1925 titulado: “La librería de Velázquez” que daba a conocer a fecha de su muerte (1660) el inventario de libros que poseía el pintor (la mayoría de carácter científico-técnico). Éste hecho es significativo puesto que empezó a cambiar la concepción básicamente realista que había dominado el panorama interpretativo hasta el momento. Ello no sólo repercutió en sus cuadros, sino que hizo emerger la figura de un artista culto que dedicaba, no se sabe cuántas horas, a leer los más de ciento-cincuenta libros que componían su biblioteca personal.^{xx}

Justificando la elección del título que ofrece Brown, y que es escogido en el presente, resulta adecuado denominar esta tendencia bajo este apelativo puesto que la aparición de la biblioteca del artista supuso nuevas formas de acercarse al cuadro basadas por un lado en la experiencia (conocimiento empírico) y por otro lado, en la historia. Por ello, no sería un error, aglutinar bajo un mismo bloque todas aquellas líneas que se aproximen al cuadro de esta manera.

Las corrientes *III.* y *IV.* contempladas de forma individual por Marías y Hamann en sus respectivas obras, se podrían sintetizar en la corriente *II.* que identifica Brown.^{xxi} Así pues, se podrían contemplar bajo esta tendencia tres líneas interpretativas:

Una primera, sería la interpretación de tipo alegórico, surgida en 1949, que veía *Las Meninas* como

un manifiesto sobre la pintura como arte liberal, influido por la lectura de los teóricos del arte italianos de “orientación neoplatónica”, así como apunta S. Stratton-Pruitt.^{xxii}

Otra ramificación del enfoque histórico-empírico la constituiría el dato de que Velázquez poseía algunos libros de emblemas más populares del siglo XVII, y en particular los de Cesare Ripa y Andrea Alciato, haciéndose mención a aquella línea de tipo iconológico, surgida en 1961, que busca significados ocultos a partir de símbolos.

Y en último lugar, alrededor de 1970, arranca un afluente de la corriente histórica que depende de la línea alegórica mencionada anteriormente y que integra numerosas interpretaciones que ven en *Las Meninas* el empeño de un pintor que buscaba enaltecer su arte y su condición de noble. Además de otros ensayos que analizan el contexto político, económico, cultural y los valores estéticos de la época.^{xxiii}

Realizando una síntesis de los autores mencionados por Brown, Marías y Hamann, bajo esta tendencia se contemplan algunas figuras y artículos destacados como: Charles de Tolnay, J. A. Emmens, Ángel del Campo y Francés, Jonathan Brown, Fernando Marías, Calvo Serraller, Victor I. Stoichita, Norbert Elias, Javier Sánchez Cantón, Juan Miguel Serrera y Byron Ellsworth Hamann.

3.3. Tendencia filosófica.

Bajo la denominación *tendencia filosófica*, se podrían contemplar todos aquellos ensayos de naturaleza reflexiva. A modo de justificación, resulta idóneo el presente título escogido para denominar la tendencia teniendo en cuenta que ésta debe su origen a un filósofo: el francés Michael Foucault.

Siendo el iniciador de este nuevo camino interpretativo de *Las Meninas* en 1966, Foucault se enmarca en lo que se conoce con el nombre de postestructuralismo; proponiendo un acercamiento a la obra enteramente nuevo. Sin interesarle la iconografía de la obra, su significación, y prescindiendo de datos históricos para su comprensión; Foucault señala *Las Meninas* como “ejemplo de estructura de conocimiento que ya no es autorreferente, sino que invita al espectador a participar en un proceso interminable de 'representación'.”^{xxiv}

Así pues, como dice Brown, “los lectores de la antología de Fernando Marías apreciarán de inmediato el impacto del ensayo de Foucault, que desató una polémica entre filósofos, artistas e historiadores del arte por igual”. Dando como resultado, ensayos que buscan en *Las Meninas* sus

aspectos más paradójicos y que otorgan relevancia a la figura del espectador para llegar a las conclusiones de sus planteamientos.^{xxv}

Esta tendencia contemplada aquí, surge de la puesta en común de la última corriente (corriente *III.*) que propone Brown en su ensayo “*Las Meninas* como obra maestra”, y de la corriente *II.* que identifican Marías y Hamann en sus respectivas obras.^{xxvi}

Haciendo una síntesis de los autores mencionados por Brown, Marías y Hamann, bajo esta tendencia se contemplan algunas figuras y artículos destacados. Entre ellas, y sus principales aportaciones, se cuenta con: Foucault, J. R. Searle, Snyder y Ted Cohen, Svetlana Alpers y Leo Steinberg.

4. Principales aportaciones de cada tendencia.

Cada una de estas tres tendencias o corrientes mencionadas, está constituida por una serie de ensayos. Con el objetivo de aproximarnos a la naturaleza de los mismos, a continuación se extraen algunas ideas y conceptos de sus autores en relación con *Las Meninas*.

4.1. “Las Meninas” bajo una interpretación realista.

La tendencia “realista” abordada a continuación, habíamos mencionado que la integran dos líneas:

La primera línea que comentábamos surgida a finales del siglo XIX, sugiere ver el cuadro como un mero retrato naturalista, instantáneo, espontáneo, de la realidad. Más concretamente, en esta tendencia el lienzo sería visto como el retrato de la infanta Margarita en una escena de su vida en palacio. Anteriormente, Palomino, defendió esta misma idea aportando una serie de observaciones y definiendo el lienzo como “un retrato de la infanta Margarita en el círculo de sus damas de compañía”.^{xxvii} Interesante también es la observación que hace Ortega y Gasset de dicha cotidianidad a la que califica “de puro sencilla, fabulosamente sublime.”^{xxviii}

Vemos como estos autores, a la hora de aproximarse a *Las Meninas*, no ven o no quieren ver más allá de la apariencia real del cuadro. De lo que éste es. Se conforman con esa realidad que Velázquez, como buen pintor del barroco, ha sabido llevar al extremo.^{xxix}

Así pues, según esta tendencia, todo parece indicar que estaríamos ante una escena cotidiana producto del artista, quién se habría limitado a registrar la escena cual máquina fotográfica. Pero,

¿qué cualidades de la imagen son las que se podrían equiparar al medio fotográfico? Para Jonathan Brown, una de las cualidades más llamativas de la obra es la sensación de movimiento paralizado que se deduce de las actitudes y miradas de los personajes, sabiendo el artista lograr a la perfección la sensación de escena sorprendida mediante el suficiente número de personas distraídas o atentas a otra cosa. De este modo el movimiento, una de las características intrínsecas del Barroco, es ofrecido aquí de forma esbozada y apenas perceptible.^{xxx} Seguramente es esta cualidad, junto con la sutil representación del espacio y la atmósfera, la que ha sugerido tal comparación con la fotografía a incontables autores; entre ellos Stirling-Maxwell, quién ya vio con anterioridad en *Las Meninas* un precedente al invento de Daguerre.^{xxxii}

Para Jonathan Brown, dentro de esta teoría, la descripción de lo que sucede en el cuadro resulta de especial relevancia: la aparición inesperada de los reyes en el taller del artista. El asunto sería importante, y esto es así, puesto que explicaría el efecto de instantaneidad en el mismo y aclararía las actitudes de las figuras, pero no sólo por ello, sino porque además supone la “confirmación” de que el espejo del fondo refleja las personas del rey y la reina, es decir, que están físicamente presentes en la habitación.^{xxxiii}

En la descripción que aporta Justi acerca de cómo se pudo plasmar la escena que vemos, tal y como se refleja en *Velázquez y su siglo*, se presenta al azar o la casualidad como el único ocasionante, estando los monarcas físicamente presentes.^{xxxiiii} Pero... ¿realmente lo estaban? La mayoría de escritores han sugerido que sí, no obstante siempre hay excepciones como veremos.

La otra línea a considerar dentro de esta tendencia es la surgida a partir de 1960 -línea que ya habíamos apuntado- y que precisamente implica en el lienzo una realidad estudiada y no fruto del azar. A continuación, mediante la exposición de algunas ideas de estos ensayos, se extraen algunos puntos en común y divergentes de estos teóricos con respecto a la primera tendencia interpretativa del cuadro surgida a finales del siglo XIX:

Habíamos visto con anterioridad, la inclinación de Justi y sus contemporáneos, a justificar la presencia física de los reyes en la habitación para poder, sólo así, explicar el cuadro. Pero habíamos dicho, no obstante, que siempre hay excepciones. Entre ellas, resultaría de interés remarcar dentro de esta tendencia la interpretación de Bo Vahlne, quién se adentra en el cuadro en términos de perspectiva y, tal y como él mismo manifiesta, llega a la conclusión provisional (y en contra de la opinión generalizada) de que “el rey y la reina no están físicamente presentes en la habitación [...], la imagen de ellos que parece un reflejo en el espejo fue colocada allí por el artista como una clave

abstracta.^{»xxxiv} De hecho, nos dice que son las mismas leyes de la perspectiva las que anulan dicha posibilidad: teniendo en cuenta que, según él, la perspectiva está construida desde el punto de vista de un espectador situado a una distancia considerable de la escena (a más de un metro); la imagen del espejo no puede ser el reflejo de la pareja de monarcas si ésta se encuentra en el lugar del espectador imaginario, puesto que las imágenes reflejadas en el espejo tendrían que ser en consecuencia más pequeñas de lo que en realidad son.

No obstante el autor reflexiona sobre la posición del punto de fuga, punto que sitúa bajo el brazo de Nieto, y si éste fue escogido en referencia a alguna persona en particular. Bo Vahlne sostiene que la candidata más probable es la reina, no sólo por su moderada estatura, sino, aún más, por los lazos específicos que existían entre ella y los cortesanos representados en la habitación.

Otros autores a partir de un riguroso cálculo matemático, y siguiendo la línea de Bo Vahlne, también coinciden en la situación del punto de fuga bajo el brazo levantado de don José Nieto, siendo ejemplos destacados: Frederic Chordá, Ángel del Campo y Francés y Bartolomé Mestre Fiol, cuyos estudios se centran igualmente en el análisis de la perspectiva del cuadro.

Por su parte, Frederic Chordá propone el uso por parte de Velázquez de dos sistemas a la hora de representar la profundidad: uno, nos dice, es de carácter geométrico y hace coincidir las líneas de la composición en el punto de fuga (en este caso José Nieto), en las escaleras y empequeñeciendo las cosas en la distancia. Y el otro sistema del que se serviría Velázquez, según el autor, es el llamado sistema de perspectiva aérea: aquél que tiene en cuenta el enfoque del ojo sobre los objetos al fijar la atención y el efecto del aire que está entre el espectador y el objeto.^{xxxv}

Ángel del Campo y Francés mantiene una postura similar, alegando que si bien es cierto que la perspectiva aérea contribuye a una sensación respirable de impresionismo evidente, mediante el juego ocasionado por la luz que ayuda a crear la atmósfera y el espacio (perspectiva que él también tiene en cuenta), la profundidad indeterminada del cuadro, sin embargo, viene dada de la mano de otro factor: la representación de planos frontales, paralelos al cuadro, mediante el uso de lo que él llama una perspectiva *frontal*.^{xxxvi}

Además hay un dato curioso, señalado por el autor, que muy posiblemente pudo contribuir a la reconstrucción del espacio que Velázquez nos presenta en *Las Meninas*: la hipótesis de que Velázquez se sirviera de artilugios para lograr los efectos ópticos previstos y poder, al mismo tiempo, participar personalmente en la obra situándose en su interior. De esta manera, Ángel del Campo y Francés contempla la posibilidad del uso del “truco” de los espejos (espejos de grandes

dimensiones) de los cuáles pudo disponer don Diego en la habitación apoyados en muros y caballetes.^{xxxvii}

Así mismo Bartolomé Mestre Fiol, analizando este mismo espacio representado en la obra, nos dice que Velázquez pintó el cuadro desde una sala contigua a la del Cuarto Bajo del Príncipe, con luz procedente de la primera ventana. El autor cree que el “escenario” que vemos es fruto de lo que el artista pudo ver a través de la puerta que comunicaba ambas habitaciones -la sala contigua y la sala que vemos-, y añadiendo luego simplemente su autorrepresentación. Al trasladarse en el interior del cuadro, nos dice Bartolomé, el artista cede su sitio al espectador; convirtiéndose así la pintura en arquitectura, en un espacio tridimensional. Según Bartolomé, Velázquez retrata a los reyes, situados entre él y el espectador y que no vemos porque lo impide la pared de la sala contigua. Esta interpretación, por tanto, sugiere que el cuadro sería fácil de comprender si Velázquez hubiese pintado la puerta que falta, pero solo ofrece a la contemplación, lo que se ve a través de ella. Y no todo es visible, puesto que recorta el campo visual por abajo, al nivel en el que se encuentran las figuras de: Nicolás Pertusato, el mastín y el lienzo del revés.^{xxxviii}

La aproximación de John F. Moffitt a *Las Meninas* se centraba en el estudio del modo en que fueron realizadas la representación arquitectónica del cuadro y la colocación de las figuras. Y es que, si hay un rasgo llamativo a considerar en la ejecución de la obra, es la precisión conseguida por el artista en cada detalle. Moffitt revela cómo a partir de análisis se han deducido hechos sorprendentes: la reproducción por parte de Velázquez, de la habitación, los objetos y personajes es tan minuciosa y a la vez precisa, que hace suponer el empleo de un aparato de copia mecánica, como la cámara oscura; de otra manera, tal documentada fidelidad con respecto a los elementos arquitectónicos conocidos habría sido en cierto modo imposible.^{xxxix} Esta interpretación de Moffitt parte de la creencia de que don Diego de Velázquez debió cubrir el lienzo con un sistema lineal o también llamado de “cuadrícula”, y que además, casi con total seguridad, esta cuadrícula pudo haber sido grabada en la placa visual de una cámara oscura.^{xl}

Siendo cierta esta teoría de Moffitt, se podrían hallar vínculos no muy alejados con los teóricos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, quienes veían en *Las Meninas* -cabe recordar- un retrato captado con gran fidelidad cuál máquina fotográfica, y considerando el anterior procedimiento descrito, no sería de extrañar que Velázquez lograra tal impresión realista mediante el uso de una cámara oscura.

No obstante, mientras no aparezca documentación al respecto, no dejarán de ser simples suposiciones sin demostración.

4.2. “Las Meninas” bajo una interpretación histórico-empírica.

Esta tendencia la integran conjuntamente tres líneas: la *alegórica*, la *emblemática* o *iconológica* y la *histórica*. Dentro de la misma, se había mencionado la importancia de la biblioteca del pintor. En palabras de Ángel del Campo y Francés: “Admirado Maestro: perdonad que nuestros elogios hayan ignorado vuestro saber y vuestra ciencia.”^{xli}

Comenzando por la ramificación alegórica, el primer autor en ofrecer una lectura de *Las Meninas* desde esta perspectiva fue Charles de Tolnay. No fue hasta la aparición de su ensayo “Velázquez' *Las Hilanderas* and *Las Meninas* (An Interpretation)”, cuando por vez primera se relacionó los dos cuadros que vemos en la parte posterior de la habitación del Alcázar con el propósito de la obra.

En su interpretación, de Tolnay bautizó a estos dos lienzos como *Minerva y Aracne* y *Apolo y Marsias*, siendo ambos copias de Juan Bautista del Mazo (su yerno) de obras de Rubens y Jordaens respectivamente, y cuyos temas simbolizan, según el autor, “la victoria del arte divino sobre el oficio humano, o la victoria del verdadero arte sobre la torpeza, lo que convertiría a *Las Meninas* en una alegoría sobre la creación artística.”^{xlii} De esta forma, de Tolnay nos presenta el lienzo como un manifiesto de la pintura como arte liberal, influido, nos dice Suzanne Stratton-Pruitt, por la lectura de los teóricos del arte italianos de orientación neoplatónica.^{xliii}

Ésta misma idea, a parte de los cuadros del fondo, también se vería reforzada mediante la inclusión del propio pintor en el interior del cuadro siendo objeto de las visitas frecuentes de los reyes a su “taller”. Y es que, un arte favorecido por los reyes debía ser en consecuencia un arte noble.^{xliv}

La lectura que hiciera Tolnay de *Las Meninas* se vio reforzada por George Kubler al señalar en 1966: “otro mensaje de *Las Meninas* se refiere a la nobleza de la pintura, proclamado por el Romano Alberti y otros teóricos hasta Felix da Costa en 1696, una nobleza probada por la asociación familiar de los pintores con los reyes, y por el gusto de los reyes por los cuadros; un sabor documentado por muchas generaciones anteriores.”^{xlv}

Esta misma tendencia de Tolnay, que interpreta *Las Meninas* como glorificación del arte plástico, veremos como más tarde evolucionará desde el punto de vista del *status social*, más tarde aquí emprendido.

Retomando de nuevo la biblioteca del pintor, y considerando la ramificación de tipo iconológico, se pueden considerar también a otros autores como: J. A. Emmens y Ángel del Campo y Francés. J. A.

Emmens, a quién Fernando Marías considera en cierto sentido el iniciador del camino iconológico en 1961^{xlvi}, ofrece una interesante interpretación del espejo de *Las Meninas* en su obra *Nederlandische Kunsthistorisch Jaarboek 1, 12*. Para él, remontándose en la obra “Idea de un príncipe cristiano” de Saavedra Fajardo^{xlvii}, el espejo no sería más que un “Espejo de Príncipes”, alegando que la imagen de los reyes pintada por Velázquez en el gran lienzo viene a significar la huella del ejemplo ideal de los padres en la memoria de la princesa; erigiéndose los reyes en modelos para el artista en un sentido literal y especialmente para la infanta.^{xlviii}

Siendo así, esta interpretación propone el cuadro como: representación de la educación de la princesa.

Así mismo, el trío constituido por la Infanta y sus dos meninas ha sido objeto de otras interpretaciones simbólicas dentro del mismo ensayo:

Por una parte, se ha visto equiparado a las Tres Gracias. Cabe recordar que las Tres Gracias simbolizan las tres fases de la Amistad, que son: “Il primo è di dar le cose”, “il secondo di ricever l'altrui”, “il terzo di render il contraccambio”. Esta posibilidad podría ser compatible, si nos fijamos en que esto es lo que hacen respectivamente, la menina de la izquierda, la infanta, y la menina de la derecha; llevándose a cabo “La Confermazione dell' Amicizia” mediante la copa que se le ofrece a la princesa Margarita.

Y por otra parte, a partir de la disposición del trío y sus actitudes (una vuelta a la izquierda, la otra hacia la derecha, la tercera vista de frente) se ha aludido a las tres caras de la Prudencia. El trío como tal podría simbolizar a España, representada por un hombre de tres caras, o en este caso por tres doncellas.^{xlix}

Las ideas de Emmens simpatizaron con Joel Snyder y Santiago Sebastián, quiénes también vieron en el cuadro un propósito didáctico con intención pedagógica similar al que ofrecía Saavedra Fajardo en su libro respecto a la educación de un príncipe.¹

Continuando por la senda abierta de simbolismos atribuibles a los personajes de *Las Meninas*, el siguiente autor a mencionar es Ángel del Campo y Francés con su obra *La magia de las meninas: una iconología velazqueña*, quién opina que el conocimiento científico adjudicable a la obra (perspectiva, espacio, etc.), siempre adquirido a través de los libros de la biblioteca del artista, imprime por defecto un eco en el contenido iconológico. Para el autor, los simbolismos adjudicables a los personajes se disparan y llega a extraer interesantes hipótesis, de las cuáles la más llamativa podría ser la ocultación de un horóscopo a través de la colocación de los personajes. Identifica una

constelación de cabezas (relacionando las cabezas correspondientes de: Don Diego, María Agustina Sarmiento, Margarita, Isabel de Velasco y José Nieto) que se correspondería con la celeste “Corona Borealis” cuya estrella más brillante se llama precisamente Margarita.

Otros simbolismos que identifica a partir de la colocación de los personajes es una *corona* (corona que encierra a los personajes de Velázquez, María Agustina Sarmiento y Margarita, que continúa por la puerta dónde se sitúa Nieto y finaliza en los dos cuadros del fondo). El autor, remontándose a la Antigua Grecia, descubre en esta circunferencia un simbolismo mitológico protagonizado por deidades griegas que así mismo tenían celestial acomodo. Ésta corona que reconoce en el firmamento, recibe el nombre de Ariadna: en alusión a la corona de boda que la hija del rey de Creta recibiera de Baco, como muestra de su amor, al enamorarse de ella mientras ésta dormía y había sido abandonada por Teseo -tras su fuga del Laberinto de Creta con el vencedor del Minotauro-.

Ángel del Campo y Francés, opina que el significado deducible de esta leyenda pudo ser utilizado por el autor con otras intenciones; más concretamente como una soterrada crítica política y moral a la monarquía española “al mal gobierno de Felipe IV”.

También el autor a partir de esta misma circunferencia, descubre un *lazo* en la composición que cierra en un nudo en la cabeza de doña Isabel de Velasco (sirviendo esta de broche) y que se prolonga a su vez a los personajes marginados de Mari Bárbola y Nicolás Pertusato. El significado atribuible a este nudo que forma Isabel de Velásco podría ser la representación de *La Corte*. La que mostrando “delicadeza y nobles sentimientos” habilidad en “saber servir y mandar... hablar y callar... secundar los deseos del otro disimulando los propios”, oculta tras su agradable figura “al odio, al desdén, al rencor y a la envidia”.^{li} En resumidas cuentas, el *nudo* de la Corte aparecería como irremisible escollo en el camino que la vida ofrece a la Infanta Margarita.^{lii}

Adentrándonos un poco en la actualidad, la vía de aproximación más reciente al cuadro, depende fundamentalmente de la interpretación que ofrece Tolnay de *Las Meninas* como exposición ideológica, aunque ahora relativa al *status social* del arte de la pintura.

Con este enfoque, Jonathan Brown publicó un ensayo titulado “Sobre el significado de *Las Meninas*” cuyas directrices básicas han sido más o menos asumidas por varios trabajos de historiadores del arte españoles, entre ellos: Fernando Marías, Francisco Calvo Serraller..., entre otros.

En resumidas cuentas, para Brown, todo parece indicar que Velázquez se propuso demostrar en el cuadro el elevado *status* social de su arte y sus “nobiliare” aspiraciones personales; aspectos respaldados por la visita de los reyes a su taller. ¿El motivo de esta intención? Brown recurre a describirnos el contexto de la España en la cuál Velázquez pinta el cuadro: un contexto en el cuál la

Hacienda Real, seguía considerando la pintura como un oficio manual y los pintores se sentían menospreciados al verse equiparados a la figura de los sastres, zapateros y toneleros^{liii} (un contexto muy diferente al que se vivía en Italia). Y por otra parte, recurre también a describirnos los anhelos cortesanos del pintor y la dura lucha que emprendió en su ascensión al servicio real y condición nobiliar: finalmente, su nombramiento el 28 de noviembre de 1659 como miembro en la Orden de Santiago.^{liv}

Brown identifica en el lienzo algunos de los elementos que sugieren dichas aspiraciones nobiliarias en la obra:

Por una parte, la llave maestra que ostenta Velázquez en su cintura: llave que abría todas las puertas de palacio (incluidas las del rey) como símbolo de su alto cargo como aposentador de palacio y de la especial relación existente entre él y el rey.

Por otra parte, interpretando el cuadro dentro del contexto específico del *ilusionismo barroco*, nos dice que Velázquez al reproducir cuidadosamente y a gran escala la apariencia de una habitación, vivificándola mediante el sutil control de la luz y sombra, buscaba establecer la conexión entre arte y realidad. Método que Brown identifica con un fin concreto: hacer lo más real posible la presencia implícita del rey y la reina, por razones ideológicas. No obstante, por razones de decoro no podía representar a los reyes junto a su persona, por lo que de modo indirecto, recurrió a la presencia de los mismo a través del espejo.

Quizás incluso, existe la posibilidad de que los cuadros del fondo de la habitación de *Las Meninas*, copias de Mazo de originales de Rubens, hayan sido pensados como alusión a un importante precedente, no en tanto a su arte sino más bien por sus aspiraciones nobiliarias.

Y por último, la cruz de la Orden de Santiago que lleva Velázquez en el pecho, constituiría otro símbolo de dichas aspiraciones. Orden en la cuál Velázquez solicitó entrar, por ser la cúspide de la sociedad española y contar entre sus miembros a los más Grandes de España.

Generalmente se ha interpretado la orden real de añadir la cruz tras su muerte, como un tributo a su larga amistad. Pero sería también un sutil modo de reconocerlo por parte del rey, que completaría su significado en un sentido profundo: que Felipe estaba personalmente convencido de la nobleza y liberalidad del arte de la pintura.^{lv}

Siguiendo la senda abierta por Jonathan Brown, los historiadores del arte españoles Fernando Marías y Calvo Serraller mantienen el papel central del rey, y la relación de éste con Velázquez, en

sus respectivas interpretaciones.

En su artículo Fernando Marías se muestra reacio a la creencia de que los reyes estén posando o estén de visita en el taller de Velázquez (así como sugiere Brown), puesto que éstos hechos no se pueden avalar por testimonios históricos fiables. No existen documentos al respecto y la única forma “demostrable”, según él, requeriría de su presencia en el campo bidimensional del cuadro y no en el espacio tridimensional ocupado por un supuesto espectador.^{lvi} Ello no excluye que la mirada de los personajes del cuadro se dirija hacia fuera al principal destinatario de la pintura: en este caso el rey, quién gozaría de la obra en la pieza de su despacho^{lvii}, o también el espectador en general. De hecho, según Marías, la obra pudiera ser la “petición pictórica” propia de un pintor a su rey para que éste se dejara retratar.^{lviii}

En las correspondientes interpretaciones de Marías y Serraller, se comprueba como para estos autores la identificación del género al que pertenecen *Las Meninas* es primordial para esclarecer los propósitos del cuadro. Fernando Marías opina que la pintura no es un retrato de la infanta, ni un retrato del artista, sino un “nuevo capricho”; que es la familia extensa del rey incluyendo los miembros de su hogar: su amada hija, los enanos, las damas de compañía y el admirado pintor de la corte.^{lix} Mientras que para Marías el género en *Las Meninas* sería el de los servicios de Velázquez y los criados al rey, para Francisco Calvo Serraller la obra es un brillante ejemplo de género llamado “escena de conversación”, aludiendo al fascinante juego de miradas que se produce por parte de los espectadores y, también, al dramático y escondido cara a cara entre Velázquez y Felipe IV.^{lx}

Siguiendo esta misma línea de renovación histórico-social, se podrían citar también algunos autores como Víctor I. Stoichita, Norbert Elias o Juan Miguel Serrera, entre otros; quiénes mediante sus ensayos se propusieron obtener nuevos indicios en *Las Meninas* basándose en el trasfondo espiritual de la época en que surgió.

Victor I. Stoichita y Norbert Elias, por su parte, coinciden en sus estudios en considerar como posible fuente precursora de *Las Meninas* la obra de *El Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck.

Y es que, no podemos olvidar la influencia que ejerció el desarrollo de la pintura europea en el proceso de aprendizaje de nuestros artistas del barroco. Van Eyck, nos dice Norbert Elias, tenía un claro propósito en la cabeza: presentar la realidad tal como la veía (al igual que Velázquez). Y quizás el espejo de *El Matrimonio Arnolfini*, primera representación pictórica de un espejo que el autor reconoce, sea la mejor demostración de ello. Victor I. Stoichita, coincide con Norbert Elias, sólo que también considera la posible influencia del *cabinet d'amateurs*. No obstante, nos dice, *Las Meninas* podría responder también a otras fuentes y motivos.^{lxi}

Francisco Javier Sánchez Cantón, así mismo en *Velázquez: Las Meninas y sus personajes*, se

aproxima a la obra igualmente de forma histórica aportando datos de su autor, personajes y ambiente en que vivieron con la esperanza de que éstos ayuden a una mejor comprensión.

Al igual que Victor I. Stoichita y Norbert Elias, descubre como antecedentes posibles a la obra *El matrimonio Arnolfini de Van Eyck*, también con espejo al fondo, y la estampa de *San Jerónimo en su celda*, grabada por Durero en 1514. El autor llega a la conclusión de que “la índole de la genialidad de Velázquez llevábale a construir cuadros sobre composiciones preexistentes”, para lo que señala también el precedente pictórico de la reverencia y ofrecimiento de “búcaro”, como tema central de un lienzo de Sánchez Coello.^{lxii}

Sin dejar de lado la consideración de la figura de Sánchez Coello, Juan Miguel Serrera por su parte, tiene en cuenta la repercusión histórica que pudo ejercer la figura de este artista en nuestro pintor a la hora de elaborar *Las Meninas*. Y es que el autor nos presenta la imagen de un pintor que se pudo sentir identificado con otro pintor por muchos motivos.^{lxiii}

Sánchez Coello, al igual que Velázquez, era uno de los personajes de la corte que más tiempo pasaba en presencia de su rey Felipe II (quién muchas veces le venía a visitar mientras éste pintaba), además de formar parte del círculo de criados más allegados de la casa real. También hay algunos hechos biográficos de la vida de este pintor, que según Juan Miguel Serrera, pudieron simpatizar con Velázquez: por una parte, su familia, aunque oriunda de Valencia procedía también de Portugal y su abuelo, Alonso Sánchez fue nombrado caballero de la Orden de Cristo y comendador de Castel Rodrigo. Teniendo en cuenta las aspiraciones nobiliarias de Velázquez, éstos hechos explicarían no sólo que viera en él un modelo ejemplar como pintor sino también como cortesano; anhelos posiblemente reflejados en *Las Meninas*.^{lxiv}

Otro enfoque “diferente” a considerar dentro de la dimensión histórico-social sería el propuesto por Byron Ellsworth Hamann, quién asegura que *Las Meninas* se podrían relacionar con el contexto económico de mediados del siglo XVII de España y su imperio colonial, situado más allá del Madrid de Velázquez. El autor, considerando que la historia de Occidente es inseparable de la colonización del resto del mundo, considera aquellos objetos y detalles (en un principio irrelevantes en el lienzo) como: el “búcaro”, la bandeja de plata sobre la cual éste se sostiene y la cortina roja reflejada en el espejo. Si nos fijamos bien en estos elementos, dice, la América colonial española se hace visible.

Lejos de ser objetos inusuales que parecen accidentales, son cosas que se observan en la vida cotidiana de los hogares ricos.; y cuya valía residía en haber sido fabricados con sustancias y

materias que provenían de lugares específicos habiendo cruzado distancias asombrosas.^{lxv}

No obstante, a pesar de ser un artículo bien documentado y argumentado^{lxvi}, autores como Adam Herring consideran que la obra de *Las Meninas* puede ser leída más allá del sistema colonial que documenta, subestimando así el artículo de Hamann, la ambivalencia y temática compleja inherente al cuadro.^{lxvii} Así mismo otros autores como Walter D. Mignolo, Felipe Pereda, Emily Umberger... entre otros, se centrarían igualmente en el análisis de estos tres objetos.

Walter D. Mignolo, considera que el lienzo hace patente a través de los objetos una distinción de poder mediante la coexistencia de la labor de los nativos de los Andes al lado de la labor de los nativos españoles, como Velázquez.^{lxviii}

Felipe Pereda, por su parte, analiza la inclusión de éstos objetos en nuevos sistemas de valores y sus cambios de significado.^{lxix}

Emily Umberger y Francesca Bavuso, consideran que Velázquez buscaba distanciarse de las clases bajas de artistas y artesanos reflejados en los objetos.^{lxx}

Analizando los presentes textos de naturaleza histórico-empírica, es fácil percatarse de la forma en cómo proceden sus autores; otorgando especial relevancia a cada objeto representado en el cuadro en consonancia con los testimonios históricos y literarios (desde la representación de un personaje determinado hasta la representación de una “simple” bandeja de plata). Ninguna tendencia que podamos ver en el presente estudio de la historiografía interpretativa de *Las Meninas* –ni la realista, ni la filosófica-veremos que otorguen tanta importancia a estos aspectos.

4.3. “Las Meninas” bajo una interpretación filosófica.

El punto de partida de la línea cercana a la reflexión filosófica, línea de este apartado, puede considerarse a partir del ensayo que hizo Michael Foucault sobre *Las Meninas*, publicado en 1966, titulado *Las Palabras y las Cosas*.^{lxxi} Se puede decir que en él, encontramos las primeras reflexiones de naturaleza filosófica sobre el espejo, el lienzo, etc. Debido a su evidente importancia y a las posteriores influencias ejercidas (de la mano de: J. R. Searle, Snyder y Ted Cohen, Svetlana Alpers y Leo Steinberg), es oportuno adentrarse más detenidamente en el mismo:

El ensayo de Foucault, que sostiene que la paradoja esencial reside en el hecho de que se trata de una “representación de una representación clásica”^{lxxii}, abrió un horizonte lleno de especulaciones.

Fue el primer autor que se adentró en *Las Meninas* desde el punto de vista del espectador,

implicándolo en la obra y señalando la importancia que adquieren las “funciones de la vista” para su análisis.

Para él, son los personajes del cuadro, como el pintor que nos observa detrás del caballete, los que lo implican directamente en su interior -lo absorben de alguna manera- y lo hacen partícipe dinámico de su representación.^{lxxiii} La obra en sí, mediante el juego de miradas ocasionado, abre una definición de espacio caracterizada por la presencia de un vacío esencial. Vacío que se encuentra situado justo dónde nosotros como espectadores nos ubicamos y que viene a suponer la desaparición necesaria de lo que para Foucault la fundamenta “y que se trata, a no dudar, del rey Felipe IV y de su esposa Mariana.”^{lxxiv} Ésta presencia invisible la adivinamos gracias al espejo situado exactamente enfrente de los espectadores sobre el muro que constituye el fondo de la pieza y, también, mediante la actitud y asombro de la niña y los enanos.

En resumidas cuentas, el cuadro nos implica a nosotros, un espectador en un principio “impersonal” que acaba identificándose, según Foucault, con la figura del rey Felipe IV y Mariana; visión según la cuál nosotros mismos somos los reyes.

Partiendo del ensayo del filósofo, surgieron contestaciones de corte parecido que muestran sus influencias. Con el objetivo de divisarlas, se resaltarán en cada uno de los ensayos, similitudes y divergencias respecto al mismo.

La contestación de Searle al filósofo, mantiene muchas similitudes con su teoría. Para Searle, el cuadro de *Las Meninas* en un principio no parece paradójico (debido a su implacable realismo) hasta que, también para él al igual que Foucault, nos fijamos en el espejo y las miradas que se dirigen hacia afuera. Ahí es dónde el autor nos dice que “el terreno seguro del realismo pictórico se torna resbaladizo”^{lxxv}.

No obstante, Searle coloca la significación del cuadro en las reglas de su construcción, y sostiene que *Las Meninas* es ambiguo en virtud de su ambigüedad con el punto de vista del espectador. Para Searle, la más sencilla de sus paradojas es que vemos el cuadro no desde el punto de vista del artista sino desde el de otro espectador que también resulta ser uno de los elementos de la escena: los reyes. Y ésto lo reconoce situando el punto de vista en el espejo (como ya veíamos anteriormente en Foucault). Ahí es dónde reside su dificultad; y es que es el primer cuadro que Searle reconoce pintado desde el punto de vista del modelo y no del artista. Por lo tanto, su carácter paradójico reside en la supuesta transgresión de una regla fundamental del “sistema axiomático de la pintura figurativa ilusionista clásica”, regla que exige que el cuadro se proyecte y se vea desde el punto de vista del artista.^{lxxvi}

Otro aspecto llamativo de su ensayo es la propuesta de que el lienzo que pinta Velázquez en *Las*

Meninas, sea *Las Meninas* mismas. El autor contempla dicha “conclusión”, teniendo en cuenta que las medidas considerables del lienzo al revés, son demasiado grandes para un retrato de los reyes como el que aparece en el espejo, siendo éstas mismas equiparables a las medidas de *Las Meninas*.^{lxxvii} Pudiendo ser así, la obra podría ser entendida como un cuadro autorreferente.

A modo de recapitulación, en los ensayos de Foucault y Searle, vemos como el punto de vista está dado por el espectador y éste es colocado en el espejo de la pared del fondo, identificándose así el espectador mismo con la figura de los monarcas. En este mismo punto discreparían Snyder y Ted Cohen, quienes sostienen que en el cuadro de *Las Meninas* el punto de vista está dado por la pintura de antemano. No es algo que se *de*, sino que ya está establecido en su construcción.

Para ello, Snyder y Ted Cohen nos dicen que existe un sencillo procedimiento que nos permite establecer, para cuadros proyectados en perspectiva monofocal, como es el caso de *Las Meninas*, el único punto en el lienzo que es por definición, el único punto situado exactamente frente al ojo que estableció la proyección: el llamado punto de fuga. Ahora bien, si *Las Meninas* hubieran sido proyectadas desde un punto situado exactamente frente al espejo (como sostenían Foucault y Searle), el punto de fuga debería estar en el reflejo de esa imagen, concretamente en el ojo de una figura que se reflejara en el espejo. Pero en *Las Meninas* el punto de fuga no está en el espejo: está en el hombro izquierdo de la figura que está en la puerta abierta al fondo de la habitación.^{lxxviii}

Esta visión sostiene que el espectador que se crea situado frente al espejo, por ejemplo, quedará automáticamente fuera de escena, incapacitado para comprender significado alguno.

Para entender ahora la teoría propuesta por Svetlana Alpers, el lector ha de adentrarse en el cuadro y ser capaz de contemplar la tensión existente entre los dos modos inseparables que ella reconoce en él: por una parte cabría distinguir entre el meridional, o “modo albertiano” en sus palabras, entendido como ventana abierta a un mundo en el que vemos acciones humanas significativas (y que vendría a ser nuestro mundo real), y el septentrional, o también llamado descriptivo, entendido como espejo o superficie que reproduce el mundo visual.^{lxxix}

La autora, precisamente opina que las paradojas de la obra se hallarían en el conflicto entre éstos dos sistemas, puesto que: “mirar hacia afuera desde lo que es una réplica de la realidad visible sería contradecirla o poner en entredicho la naturaleza misma del cuadro.”^{lxxx} Es algo complejo, mirar desde la realidad misma, lo cuál provoca un “shock” en el espectador.

“La imagen se nos presenta como algo previo a nuestra mirada, que es, sin embargo, requerida por los personajes que desde dentro del cuadro se vuelven hacia nosotros, quienes -con los reyes-

ordenamos su presencia.”^{lxxxii} Estas palabras de Alpers, vienen a indicar que aunque el cuadro existe independientemente, necesita del espectador para tener un sentido y un significado. Sólo con la presencia del espectador, el cuadro *es*, puesto que los mismos personajes que aparecen en él lo requieren.

De todas las aproximaciones expuestas con anterioridad, Leo Steinberg hecha en falta un aspecto. Y es que, en parte, el autor no difiere mucho de una realidad que es un hecho: los autores se obsesionan tanto en analizar los elementos del cuadro por separado con el propósito de hallar su significado (el espejo, el lienzo...), hasta el punto que olvidan el compromiso con el cuadro en su totalidad, que Leo Steinberg considera primordial. Para el autor, si el significado se busca, por ejemplo, en el espejo del fondo únicamente, quedará sin explicar gran parte del lienzo.

En su análisis de *Las Meninas*, Leo Steinberg concluye que el fuerte impacto de la obra se deriva de que ésta incluye al espectador, le interpela directamente. Desde su punto de vista, la fuerza de la obra reside en que “crea un encuentro”.^{lxxxiii}

El sentido de la composición, proyectada hacia fuera, es envolvente y hace de enlace con el espectador. Y ese “encuentro” del que nos habla, se produce nada más y nada menos en el hecho de que seis de las nueve figuras que integran el lienzo miran hacia el frente, hacia el espectador.

Es una realidad situada fuera del cuadro, la que capta la atención general en su interior e influye en retener la nuestra desde el exterior.^{lxxxiii}

Se había empezado el presente apartado aludiendo a la importancia que adquiere la figura del espectador en los textos de naturaleza filosófica. Acabar el presente, con la reflexión de Leo Steinberg, resulta de lo más idóneo, puesto que muy posiblemente y con casi toda certeza, aunque también tengan en cuenta otros aspectos, todos los autores recopilados anteriormente también consideren el *espectador* como un factor crucial en la obra.

5. Conclusión.

A partir de la exposición que ha tenido lugar en las distintas tendencias recogidas en el apartado 4. *Principales aportaciones de cada tendencia*, nos percatamos de que no existe una única interpretación definitiva acerca del lienzo y su significado y tampoco una verdad absoluta; por lo que todas las interpretaciones recogidas por Brown, Marías y Hamann, y también todas aquellas que puedan surgir hoy en día, podrían ser igualmente válidas, mientras no aparezca documentación relativa.

Si por un lado es cierto que las publicaciones de Brown, Marías y Hamann han hecho posible la realización del presente estudio, por otro, no ha resultado sencillo extraer la clasificación pertinente; puesto que cada una de las publicaciones es rica en distintos sentidos. Por ejemplo, algunos autores como Jonathan Brown y Fernando Marías ofrecen una clasificación de las tendencias interpretativas mucho más sintética, identificando cada una de las líneas que reconocen -si merece bajo un apelativo, como haría Brown- e integrando en ocasiones varias ramificaciones dentro de una misma tendencia; y Hamann, por su parte, la riqueza de su artículo se puede considerar sobretodo en la profusión de nombres de autores que consigue aportar de cara al lector -mucho más rica que la de Brown o Marías-, pero con una clasificación mucho más confusa que la de los anteriores autores por varios motivos: no realiza una separación clara de tendencias y tampoco engloba las líneas que identifica bajo ninguna denominación. En su lugar, sin mencionar artículos u obras (sólo autores) y de forma cronológica, agrupa bajo un mismo bloque a una serie de autores según sus visiones.

La síntesis de todo ello ha dado por fruto, tal y como se ha presentado, un total de tres corrientes (o tendencias), a partir de las cuáles se ha pretendido que el lector se percate de cuál ha sido el *modo* de proceder a la interpretación del cuadro a lo largo de la historia. Modo, que igualmente se podría resumir (a partir de la lectura de estos autores) en tres posturas metodológicas predominantes:

I. Por un lado aquella aproximación de tipo formalista y realista -o lo que es lo mismo, aquellos estudios basados en la forma de la representación- de la mano de los ensayos de finales del siglo XIX y los de la década de 1960.

II. Por otro lado aquellos estudios que fundamentan su explicación en una profusa documentación histórica, de tipo positivista, analizando las fuentes que revelan las circunstancias sociales, políticas, culturales e incluso personales en las que estuvieron implicados los protagonistas de *Las Meninas*. Además de aquellos testimonios procedentes de la biblioteca del artista.

III. Y en último lugar, la aproximación de tipo formalista-conceptual, a menudo cercana a la reflexión filosófica.

Nos damos cuenta cómo cada uno de estos modos o posturas metodológicas han influido de forma considerable en los significados atribuidos al cuadro y, por ende, en su interpretación. No obstante, ningún modo de proceder es más o menos acertado, simplemente constituyen distintas maneras de aproximarse a la hora de trabajar el mismo. Lo que sí es cierto, y para finalizar con el presente, es que a pesar de que éstas posturas metodológicas mencionadas se suceden de forma cronológica, las

primeras, han tenido mayor éxito (en detrimento a la filosófica) y se han seguido practicando hasta el día de hoy.^{lxxxiv}

¹Referencias:

-
- ⁱ Palomino, A., *Vidas*, Alianza Forma, Madrid, 1986, pp. 181-183.
- ⁱⁱ Roma, V., “*Las Meninas* de Picasso”, [Artículo en línea] <http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/museu/Meninas.pdf>, Museo Picasso, Barcelona, 2009. [Consulta: 03-06-14].
- ⁱⁱⁱ Seguí, M., y Mulet, M. J., “Referencias pictóricas, escultóricas y fotográficas en la obra de Witkin”, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 4, nº8, 1991, p. 236-246.
- ^{iv} Stoichita, V., “Imago Regis: Teoría del Arte y Retrato Real en «Las Meninas» de Velázquez” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995, p. 181.
- ^v Lafont, I., “No he llegado al fondo de «Las meninas»”, *El País*, 10 de junio de 2008. [Consulta: 21-04-14]
- ^{vi} *Ibid.*, [Consulta: 13-05-14].
- ^{vii} Brown, J., “Sobre el significado de «Las Meninas»”, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, pp. 116-119.
- ^{viii} *Ibid.*, p. 9.
- ^{ix} A.A.V.V., *Velázquez*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Edición Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, p. 7.
- ^x *Ibid.*, p. 86-87.
- ^{xi} *Ibid.*, pp. 87-91.
- ^{xii} Para más información véase “D. Fernando Marías Franco Nuevo Académico de Número de la Real Academia de la Historia”: http://www.rah.es/pdf/Eleccion_Fernando_Marias.pdf [Consulta: 19-05-14].
- ^{xiii} Portús, J., “Miradas sobre Velázquez”, nº 33, 1999, http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3803&t=articulos [Consulta: sábado, 17 de mayo de 2014].
- ^{xiv} Marías, F., “Introducción” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., pp. 14-22.
- ^{xv} The Ohio State University, [Web en línea]. <http://history-of-art.osu.edu/people/hamann> [Consulta: 14-05-14]
- ^{xvi} Hamann, Byron Ellsworth, “Interventions: The Mirrors of *Las Meninas*: Cochineal, Silver and Clay”, *Art Bulletin*, Mar-Jun2010, Vol, 92, pp. 6-7.
- ^{xvii} *Ibid.*, p. 7.
- ^{xviii} Véase apartado 2. Historiografía interpretativa de *Las Meninas*: Jonathan Brown, Fernando Marías y Byron Ellsworth Hamann.
- ^{xix} Marías, F., op. cit., pp. 14-15.
- ^{xx} Furió, V., *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*, Memoria Artium 12, Universidad de Barcelona, 2012, pp. 202-203.
- ^{xxi} Véase apartado 2. Historiografía interpretativa de *Las Meninas*: Jonathan Brown, Fernando Marías y Byron Ellsworth Hamann.
- ^{xxii} L. Stratton-Pruitt, S., *VELÁZQUEZ'S Las Meninas*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2003, p. 89
- ^{xxiii} A.A.V.V., *Velázquez*, op. cit., pp. 89-90.
- ^{xxiv} *Ibid.*, p. 91.
- ^{xxv} *Ibid.*
- ^{xxvi} Véase apartado 2. Historiografía interpretativa de *Las Meninas*: Jonathan Brown, Fernando Marías y Byron Ellsworth Hamann.
- ^{xxvii} Stoichita, V., op. cit., p. 181.
- ^{xxviii} Ortega y Gasset, J., *Velázquez*, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, p. 231.
- ^{xxix} Mestre Fiol, B., “Los tres personajes invisibles de «Las Meninas»”, *Mayurqa*, nº 8, 1972, p. 11.
- ^{xxx} *Ibid.*, p. 18.
- ^{xxxi} Alpers, S., “Interpretación sin representación: mirando «Las Meninas»” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., p. 153.
- ^{xxxii} Brown, J., op. cit., p. 121.
- ^{xxxiii} Justi, C., *Velázquez y su siglo*, Ediciones Istmo, S. A., Madrid, España, 1999, p. 645.
- ^{xxxiv} Vahlne, B., “«Las Meninas» de Velázquez: observaciones sobre la escenificación de un retrato real” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., p. 167.
- ^{xxxv} Chordá, F., *De lo visible a lo virtual: una metodología del análisis artístico*, Editorial Anthropos, Barcelona, 2004, p. 72.
- ^{xxxvi} Del Campo y Francés, Á., *La magia de las meninas: una iconología velazqueña*, Colegio de Ingenieros de Caminos,

- Canales y Puertos, Madrid, 1978, p. 140.
- ^{xxxvii} *Ibíd.*, p. 155.
- ^{xxxviii} Mestre Fiol, B., op. cit., pp. 9 y 10.
- ^{xxxix} Moffitt, John F., “Anatomía de «Las Meninas»: realidad, ciencia y arquitectura” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., p. 173.
- ^{xl} *Ibíd.*, p. 179.
- ^{xli} Del Campo y Francés, op. cit., p. 19.
- ^{xlii} Furió, V., *Ideas y formas en la representación pictórica*, Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002., p. 27.
- ^{xliii} L. Stratton-Pruitt, S., op. cit., p. 89.
- ^{xliv} Brown, J., op. cit., p. 123.
- ^{xlv} L. Stratton-Pruitt, S., op. cit., p. 129.
- ^{xlvi} Marías, F., op. cit., p. 20.
- ^{xlvii} L. Stratton-Pruitt, S., op. cit., p. 126.
- ^{xlviii} Emmens, J.A., “«Las Meninas» de Velázquez: Espejo de Príncipes para Felipe IV “ en A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., pp. 48-49.
- ^{xlix} *Ibíd.*, pp. 52-61.
- ^l L. Stratton-Pruitt, S., op. cit., p. 127.
- ^{li} Del Campo y Francés, Á., op. cit., pp. 29-31.
- ^{lii} *Ibíd.*, p. 37.
- ^{liii} Brown, J., op. cit., p. 134.
- ^{liv} *Ibíd.*, p. 139.
- ^{lv} *Ibíd.*, pp. 126-142.
- ^{lvi} Marías, F., “El género de «Las Meninas»: los servicios de la familia” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., pp. 254, 255.
- ^{lvii} *Ibíd.*, p. 249.
- ^{lviii} “Velázquez no habría retratado al rey desde por lo menos 1644. [...] La muerte de su mujer Isabel de Borbón y, dos años después, la de su hijo Baltasar Carlos, habrían llevado al rey a un prolongado período de luto y, con el paso de los años, al temor a verse representado como un viejo, a pesar de no haber cumplido los cincuenta años de edad” - A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., p. 268.
- ^{lix} L. Stratton-Pruitt, op. cit., pp. 125-126.
- ^{lx} Furió, V., *Ideas*, op. cit. p. 30.
- ^{lxi} Marías, F., “Introducción”, op. cit., p. 23.
- ^{lxii} Del Campo y Francés, Á., op. cit., p. 18.
- ^{lxiii} Marías, F., “Introducción”, op. cit., p. 22.
- ^{lxiv} Serrera, J. M., “El palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre «Las Meninas»” en A.A.V.V., *Otras Menina*, op. cit., pp. 231-246.
- ^{lxv} Hamann, Byron Ellsworth, op. cit., p. 10.
- ^{lxvi} D. Mignolo, W., “Response: *Las Meninas*: A Decolonial Response”, Art Bulletin, Vol. 92, Mar-Jun2010, p. 40.
- ^{lxvii} Herring, A., “Response: Picturing Colonial Encounters”, Art Bulletin, Vol. 92, Mar-Jun2010, p. 38.
- ^{lxviii} D. Mignolo, W., op. cit., p. 46.
- ^{lxix} Pereda, F., “Response: The Invisible? New World”, Art Bulletin, Vol. 92, Mar-Jun2010, p. 49.
- ^{lxx} Umberger, E. y Bavuso, F., “Response: Reflections on Reflections”, Art Bulletin, Vol. 92, Mar-Jun2010, p. 56.
- ^{lxxi} Marías, F., “Introducción”, op. cit., p. 16.
- ^{lxxii} Foucault, M., “«Las Meninas»” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., p. 39.
- ^{lxxiii} Foucault, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno Editores, México, (1968) 2005, p. 14.
- ^{lxxiv} *Ibíd.*, p. 19.
- ^{lxxv} Searle, J. R., “«Las Meninas» y las Paradojas de la Representación Pictórica” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., p. 105.
- ^{lxxvi} *Ibíd.*, pp. 107-108.
- ^{lxxvii} *Ibíd.*, p. 109.
- ^{lxxviii} Snyder, J., y Cohen, T., “Reflexiones sobre «Las Meninas»: La Paradoja Perdida” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, op. cit., p. 117.
- ^{lxxix} Marías, F., “Introducción”, op. cit., p. 19.
- ^{lxxx} Furió, V., *Arte*, op. cit., p. 207.
- ^{lxxxi} Marías, F., “Introducción”, op. cit., p. 19.
- ^{lxxxii} Steinberg, L., “«Las Meninas» de Velázquez” en A.A.V.V., *Otras Meninas.*, op. cit., p. 101.
- ^{lxxxiii} Orozco Díaz, E., *El barroquismo de Velázquez*, Ediciones Rialp, Madrid, [1965], p. 68.
- ^{lxxxiv} A.A.V.V., *Velázquez*, op. cit., p. 87.

6. Bibliografía.

- A.A.V.V., *Velázquez*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.
- ALPERS, S., “Interpretación sin representación: mirando «Las Meninas»” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- CHORDÁ, F., *De lo visible a lo virtual: Una metodología del análisis artístico*, Editorial Anthropos, Barcelona, 2004.
- DEL CAMPO Y FRANCÉS, Á., *La magia de las meninas: una iconología velazqueña*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1978.
- D. MIGNOLO, W., “Las Meninas: A Decolonial Response”, *Art Bulletin*, Vol. 92, Mar-Jun2010.
- EMMENS, J.A., “«Las Meninas» de Velázquez: Espejo de Príncipes para Felipe IV” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- FOUCAULT, M., “«Las Meninas»” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno Editores, México, (1968) 2005.
- FURIÓ, V., *Ideas y formas en la representación pictórica*, Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 2002.
- FURIÓ, V., *Arte y Reputación: Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Colección Memoria Artium 12, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012.
- HAMANN ELLSWORTH, B., “Interventions: The Mirrors of *Las Meninas*: Cochineal, Silver and Clay”, *Art Bulletin*, Vol, 92., Mar-Jun2010.
- HERRING, A., “Response: Picturing Colonial Encounters”, *Art Bulletin*, Vol, 92., Mar-Jun2010.
- JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Ediciones Istmo, S. A., Madrid, España, 1999.
- L. STRATTON-PRUITT, S., *VELÁZQUEZ'S Las Meninas*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2003.
- L. STRATTON-PRUITT, S., “Response: Why Drag in Velázquez?”, *Art Bulletin*, Vol, 92., Mar-Jun2010.
- LAFONT, I., “No he llegado al fondo de «Las meninas»”, *El País*, 10 de junio de 2008.
- MARÍAS, F., “El género de «Las Meninas»: los servicios de la familia” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.

- MESTRE FIOL, B, “Los tres personajes invisibles de *Las Meninas*”, Mayurqa, nº 8, 1972.
- MOFFITT, John F., “Anatomía de «Las Meninas»: realidad, ciencia y arquitectura” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- OROZCO DÍAZ, E., *El barroquismo de Velázquez*, Ediciones Rialp, Madrid, [1965].
- ORTEGA Y GASSET, J., *Velázquez*, Espasa-Calpe, Madrid, 1999.
- PALOMINO, A., *Vidas*, Edición Alianza Forma, Madrid, 1986.
- PEREDA, F., “Response: The Invisible? New World”, *Art Bulletin*, Vol, 92., Mar-Jun2010.
- ROMA, V., “*Las Meninas* de Picasso”, Museo Picasso, Barcelona, 2009.
- SEARLE, J. R., “«Las Meninas» y las Paradojas de la Representación Pictórica” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- SEGUÍ, M., y MULET, M. J., “Referencias pictóricas, escultóricas y fotográficas en la obra de Witkin”, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 4, nº8, 1991.
- SERRERA, J. M., “El palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre «Las Meninas»” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- SNYDER, J., y COHEN, T., “Reflexiones sobre «Las Meninas»: La Paradoja Perdida” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- STEINBERG, L., “«Las Meninas» de Velázquez” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- STOICHITA, V., “Imago Regis: Teoría del Arte y Retrato Real en «Las Meninas» de Velázquez” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.
- UMBERGER, E. y BAVUSO, F., “Response: Reflections on Reflections”, *Art Bulletin*, Vol, 92., Mar-Jun2010.
- VAHLNE, B., “«Las Meninas» de Velázquez: observaciones sobre la escenificación de un retrato real” en A.A.V.V., *Otras Meninas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1995.

7. Webgrafía.

- http://www.rah.es/pdf/Eleccion_Fernando_Marias.