

# **La eternidad del instante.**

## **La obra de Velázquez vista por Ortega y Gasset**

*Lydia Schmuck*

Universidad de Basilea

«He aquí lo que para mí significa hacer del retrato principio de la pintura. Este hombre retrata el hombre y el cántaro, retrata la forma, retrata la actitud, retrata el acontecimiento, esto es, el instante».

(Ortega y Gasset 1965: 487)

Aunque la bibliografía sobre la obra de Velázquez es inmensa, resulta sorprendente que casi no existan estudios referentes a las reflexiones de Ortega y Gasset sobre la obra de Velázquez. En sus escritos acerca del pintor, el filósofo español elabora la teoría de que la verdadera innovación en la obra de Velázquez, con la que nace una pintura española autárquica, es el «fantasma». Objetivo de este trabajo es comprobar esta teoría a través del análisis de lo fantasmagórico en tres obras ejemplares de Velázquez, los cuales son *Cristo de visita en casa de Marta y María*, *La fragua de Vulcano* y *Las Meninas*.

### **1. Las cuatro tesis de arte según Ortega y Gasset**

#### ***Necesidad de integrar cada objeto artístico en su «todo» de realidad***

En su «Introducción a Velázquez», Ortega y Gasset (1965: 457-653) formula cuatro tesis, doctrinas principales del arte que forman, según él, la base para entender la pintura de Velázquez. La primera tesis consiste en la constatación que cada «hecho humano concreto» (583), sea pintura, escritura o acción, es mero fragmento de la realidad entera. Por eso, es necesario integrarlo en su «todo» (583) de realidad humana para entenderlo e interpretarlo. Este «todo» se parece a un organismo completo, a una entidad que se basta a sí misma para vivir. Para el entendimiento

de un hecho humano hace falta descubrir en cada caso la realidad autárquica a la cual pertenece.

Ortega y Gasset declara que los grandes errores científicos resultan de la referencia de los hechos humanos a una realidad distinta que a su vez no es un organismo completo, sino un mero fragmento también: serían «errores de anatomía» (583).

### ***Inexistencia de una «pintura española» autárquica hasta finales del siglo XVIII***

La segunda tesis formulada por Ortega y Gasset es el resultado de la aplicación de la primera. La pintura española no puede ser entendida sobre el fondo de una supuesta realidad histórica independiente. Ortega y Gasset declara que hasta finales del siglo XVIII no existe una «pintura española» autárquica como realidad propia, como no existe una pintura francesa, alemana o inglesa independiente. En Occidente no ha existido otra realidad sustantiva que la pintura italiana que forma un «gigantesco continente pictórico» (583) del que salen todas las demás escuelas europeas como «regiones o provincias» (583). La pintura flamenca representa la única excepción: Ortega y Gasset la compara a una isla junto a ese continente de la pintura italiana, la única realidad bastante autárquica porque es la única que nace de sí misma. No obstante, a partir del siglo XVI también empieza a ser absorbida por la italiana. Los pintores flamencos comienzan a estudiar en Italia, como lo hacen los demás pintores europeos y, por tanto, pierden su independencia pictórica. Sin embargo, no solamente la pintura italiana influye en la flamenca, sino también al revés<sup>1</sup>. Ortega y Gasset llega a la conclusión de que desde comienzos del siglo XVI no hay otra pintura autárquica que la pintura italiana (cf. 583s.).

### ***El desarrollo de la pintura italiana como proceso normal***

En la tercera tesis, Ortega y Gasset describe el proceso de evolución artística provocado por la pintura italiana como proceso normal en cada orden de cultura. Según él, este proceso se caracteriza a través de dos atributos principales.

La primera característica es que los principios que van a predomi-

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset da el ejemplo del invento técnico de la pintura al óleo que la pintura flamenca transmite a la pintura italiana.

nar en el área a la cual se extiende el proceso evolutivo, se inventan en el territorio que luego va surgir como centro (584). De este centro, principios e inspiraciones se van extendiendo por todo el dominio hasta, por último, llegar a la extrema periferia. Con frecuencia, esas tierras corresponden a límites geográficos, por lo cual el florecimiento cultural de la periferia es siempre tardío. Cuando un territorio que es límite de una área cultural, al mismo tiempo es frontera de otra área cultural, Ortega y Gasset habla de una «cultura fronteriza» (585).

La segunda característica es complemento de la primera. Los principios culturales inventados en el centro de una área cultural van modificándose durante la extensión. En la periferia se desenvuelven otras formas, nuevas aplicaciones de los principios originarios del centro (585). Aunque en el centro haya mayor desarrollo, es en la periferia donde se produce un «brote magnífico» de nuevas formas. Si la pintura italiana forma el centro, la pintura española resulta ser su «finis terrae»:

La pintura española es, claro está, española, pero por lo mismo y por su fortuna la pintura española pertenece al inmenso continente de la pintura italiana, es de ella, en cierto modo, la fase terminal (585).

Además, la pintura española, como frontera de otra área cultural, la pintura francesa, tiene características de una «cultura fronteriza».

### ***El arte como «des-realización»***

El cuadro, según Ortega y Gasset, se compone de dos elementos distintos. Por un lado, existen «formas naturales» u «objetivas» (570). Se trata de formas en que se reconocen objetos o personas. Son éstas las formas que corresponden a la realidad física o, por lo menos, tienen su base en ella. Por otro lado, el cuadro consiste en «formas artísticas» o «estilísticas» (570; 587) que no reproducen nada, sino son formas superpuestas a las formas objetivas para ordenarlas y representarlas en el cuadro. Como son formas vacías, Ortega y Gasset las llama también formas «*formales*» (570, [la cursiva es del original]). El agrupamiento de las figuras sigue líneas arquitectónicas más o menos geométricas. Así, las formas naturales son sometidas a las formas formales (570s.). Por consiguiente, la evolución de un arte pictórico consiste en la lucha permanente entre una y otra forma.

Ortega y Gasset describe el cuadro como «combinación de una representación y un formalismo» (570), correspondiendo el formalismo al estilo. Lo que hace de un cuadro una creación artística es lo que tiene de estilización. El arte, por lo tanto, no es algo que esté fuera del cuadro, sino el estilo que en él se expresa (585s.):

El arte no tendría sentido si consistiese en mera reproducción de las cosas reales en medio de las cuales, antes del arte, está ya instalado el hombre, oprimido por ellas, náufrago entre ellas (586).

Ortega y Gasset no ve ningún sentido en un arte que no es nada más que mera reduplicación de la realidad en la que falta la «realidad toda» (586). Siendo el mundo real tan grande, metafísicamente es sólo un fragmento que no dispone de sentido propio y por eso nos obliga a buscarlo. A este «trozo que le falta, que nunca está ahí, que es el eterno ausente» (586), Ortega y Gasset lo llama «Dios: el Dios escondido, Deus absconditus» (586). El arte siempre escamotea la realidad y la transmuta en otra cosa. Así, es esencialmente «prestidigitación sublime», «genial transformismo», o más bien, «des-realización» (586). Las formas objetivas son deformadas (artísticamente) por las formas formales. En consecuencia, el estilo sería la técnica para esa «des-realización» que se da en diversos (hasta contradictorios) modos, varios estilos:

Merced a las formas de los objetos, que son reconocibles [sic], entendemos el cuadro; merced a las formas de estilo gozamos estéticamente de él (586).

El «drama interno del cuadro» (587) que se da en toda obra de arte resulta del antagonismo entre materia y estilo: anhelamos y buscamos en el cuadro su forma estilística, pero, si la recibiéramos aislada, no nos satisfaría. Necesitamos objetos reales para gozar estéticamente de un cuadro<sup>2</sup>.

No obstante, cosas o personas a veces pueden parecerse a triángulos o pirámides, a una forma que no corresponde a su forma real: «divina y permanente metamorfosis» en la que todo arte consiste. De esa característica del arte resulta, al mismo tiempo, su potencia de libertar a cada cosa del «confinamiento inexorable en la limitación de su destino» (587). El arte ofrece la posibilidad de que cosas o personas se evadan de su condición real. Aunque las formas formales o estilísticas («forma») tengan la capacidad de liberar las cosas de su condición real, necesitan de las formas objetivas («materia») para ser entendidas. Como es la «forma» que corresponde a la liberación, se pide cada vez más «forma» y menos «materia». En consecuencia, se intensifica el «drama interno» del cuadro que se interesa más por la «forma» y menos por la «materia». El artista se exaspera en el esfuerzo de que los objetos sean más de lo que son en realidad, y predominan cada vez más las puras formas estilísticas o la estilización de las cosas. Si ese proceso continúa, según Ortega y Gasset,

---

<sup>2</sup> Ortega y Gasset (1965: 587) lo ejemplifica a través de Leonardo que ordena sus formas de manera que constituyan un triángulo o una pirámide. Si fuese solamente un triángulo o una pirámide, no nos conmovría nada.

llegará un momento en que el arte apenas conservará nada de representación, sino será casi puro estilismo: no consistirá en «materia» y «forma», sino en pura «forma». Tal sería la muerte del arte, después de la cual se tendría que empezar de nuevo<sup>3</sup>.

## 2. La realidad como «fantasma» en la obra de Velázquez

La obra de Velázquez, según Ortega y Gasset, representa una «rebelión contra la belleza» (619) que habían producido los tres siglos anteriores a la época de Velázquez. Los artistas no pintaban los objetos como son, sino como debían de ser, en su perfección. Por el placer de lo bello, «sentimiento místico» (619) del hombre, porque le pone en presencia de lo trascendente<sup>4</sup>, predominaban las «formas formales» sobre las «formas naturales» en las obras artísticas. El arte contemporánea de Velázquez, por lo tanto, desembocó en manierismo que Ortega y Gasset había identificado con la muerte del arte que provoca un nuevo comienzo. El cansancio de la belleza lleva a los artistas a volverse de nuevo hacia el objeto real porque quieren «enfrentarse dramáticamente con lo real» (624). Nace un nuevo estilo de arte – el realismo y, también, el naturalismo (cf. 620). Esta «rebelión», así la tesis de Ortega y Gasset, llega a un extremo en la obra de Velázquez que para él es un «pintor maravilloso de la fealdad» (624). No obstante, la negación de la belleza Velázquez la tiene en común con todos los demás pintores realistas y naturalistas, no es un elemento innovador, ni hace nacer un arte español.

Ortega y Gasset imagina que, al surgir del realismo, Velázquez «vio con radical claridad la situación y debió en su interior exclamar con irrevocable decisión: '¡La belleza ha muerto! ¡Viva lo demás!'" (476). Velázquez descubrió que la realidad nunca está completa, al contrario del mito que siempre está acabado (479)<sup>5</sup>. Mientras que los pintores contemporáneos (realistas) para representar la realidad se esfuerzan pintar detalladamente y con toda exactitud posible, Velázquez sigue una vía opuesta. Se da cuenta de que la propia realidad en el proceso de transacción al cuadro, es transformada en irreal. En consecuencia, para evitar una tal transformación, elimina la representación de los objetos. El re-

---

<sup>3</sup> «Todo arte, señores, muere de estilismo, y viceversa, cuando veamos que un arte llega a consistir en mero estilo, podemos anunciar su próxima defunción. Después de esto tiene que comenzar de nuevo: el estilo de su evolución originaria ha terminado» (587).

<sup>4</sup> «El mundo de las cosas bellas es otro mundo que el real, y el hombre, al contemplarlo, se siente fuera de este mundo, extáticamente transportado al otro» (619).

<sup>5</sup> Para la idea del mito, véase también Ortega y Gasset (1961).

sultado es una imagen completamente visual, a la cual Ortega y Gasset llama «fantasma», «prototipo de lo irreal» (477), o sea, una «imagen puramente visual, que tocada no ofrecería resistencia a nuestra [sic] manos» (477). Velázquez, en vez de intentar pintar la realidad entera, representa en sus cuadros solamente aquellos elementos de la realidad que son necesarios para la producción de la aparición, del fantasma. El resultado es una paradoja:

Velázquez no pinta nada que no esté en el objeto cotidiano, en esa realidad que llena nuestra vida; es por tanto, realista. Pero de esa realidad pinta solo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. [...] Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista (477).

Ortega y Gasset compara a Velázquez con Descartes: como éste reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la realidad a la visualidad (cf. 484). La característica del realismo de Velázquez es que pinta solamente una dimensión de la realidad que es la apariencia, la «realidad apareciendo» (478) en un cierto momento y fijando el instante<sup>6</sup>. La pintura de Velázquez, en consecuencia, corresponde, hasta cierto punto, a la fotografía (cf. 487). Mientras que los pintores contemporáneos pintan el movimiento, fenómeno que pertenece a muchos instantes que no se juntan en uno solo, Velázquez consigue huir de lo temporal pintando el tiempo mismo, es decir, el instante y, de esta manera, crea en sus cuadros una cierta inmunidad al tiempo (cf. 487). Ortega y Gasset dice:

He aquí lo que para mí significa hacer del retrato principio de la pintura. Este hombre retrata el hombre y el cántaro, retrata la forma, retrata la actitud, retrata el acontecimiento, esto es, el instante (487).

Este realismo fantasmagórico de Velázquez es un elemento nuevo en toda la historia del arte europeo y, por consiguiente, la hora del nacimiento de un arte español. Los cuadros de Velázquez son «documentos de una exactitud extrema, de un verismo insuperable, pero a la vez son fauna fantasmagórica» (477). Para verificar la tesis de Ortega y Gasset de un realismo fantasmagórico en la obra de Velázquez, analizaremos, a continuación, tres de sus obras.

---

<sup>6</sup> «[...] podemos decir qué dimensión de la realidad, entre las muchas que esta posee, procura Velázquez aislar salvándola en el lienzo: es la realidad en cuanto apariencia» (484).

### 3. Análisis de lo fantasmagórico en la obra de Velázquez

#### *Cristo de visita en casa de Marta y María – un «bodegón a lo divino»*



Diego de Velázquez: *Cristo en casa de Marta y María*, 1618, London, National Gallery, óleo sobre lienzo, 0.60 x 1.04m

La «pura anti-belleza» (474), la trivialidad por excelencia, es, para Ortega y Gasset, el bodegón. Velázquez, en su período sevillano, sigue el ejemplo de Caravaggio, primer pintor de «bambochadas» que en España se llamaron «bodegones»: el lugar de la escena es una taberna, figón o también cocina, los personajes representados son de condición vulgar. Así, gracias a Caravaggio, entra la plebe en el cuadro (cf. 622s.). *Cristo en casa de Marta y María* de Velázquez también presenta, en el primer plano, una escena cotidiana. En una cocina muy sencilla, con huevos, pescados y un mortero encima de la mesa, una vieja y una moza, en el primer plano, se afanan en preparar la comida.

La aplicación de la luz en el bodegón de Velázquez corresponde al claroscuro de Caravaggio que, según Ortega y Gasset, es el único elemento revolucionario, naturalista, en la obra del italiano. En sus cuadros, la luz no es mero elemento para modelar las figuras a través del claroscuro, sino que se convierte en un objeto propio, pintado según su realidad. Aunque sea dramática y estupefaciente, se trata de una luz real (cf. 623). En *Cristo en casa de Marta y María* tenemos también una

iluminación realista. En el primer plano la luz entra (¿por una ventana?) desde el lado izquierdo y en el segundo plano (¿también por una ventana?) desde arriba a la derecha. Mientras que la luz del primer plano da a la escena una cierta atmósfera dramática, la del segundo, por lo contrario, impregna la escena de una atmósfera cálida y agradable.

Hasta aquí, el realismo de Velázquez corresponde al de Caravaggio. Lo fantasmagórico en este cuadro se aprecia en el segundo plano, cuya importancia Velázquez resalta a través del nombre del cuadro. En el primer plano no aparecen ni Cristo, ni Marta ni tampoco María: los tres figuran solamente en el segundo que es una abertura en lo alto de la pared a la derecha, un cuadro dentro del cuadro. Parece un lienzo colgado de la pared, pero, al mismo tiempo, podría ser una ventana que da a otro piso<sup>7</sup>. En el interior de esta abertura se ve una escena religiosa que representa a Cristo hablando a dos mozas: una está sentada a sus pies escuchando atentamente sus palabras, la otra se queja de su trabajo duro (cf. Brown 1991: 129). La escena hace referencia a un episodio del evangelio de San Lucas que narra que Jesús paró en casa de una mujer con el nombre de Marta y mientras ésta se afanaba por realizar la comida, su hermana, María, no dejaba de escuchar a Jesús. Marta se quejó de su hermana a Jesús, pero él le contestó que su hermana María había escogido la mejor parte que era escucharle mientras Marta estaba inquieta y preocupada por la cantidad de cosas que tenía que hacer.

En cuanto a este cuadro en el cuadro, Warnke (2005: 19ss.) señala el manierismo de Amberes donde aparece el mismo tipo de aberturas al fondo de un cuadro que ofrecen a la mirada otra escena – normalmente religiosa como en el cuadro de Velázquez. En estas obras, según Warnke, lo que parece menos importante en el cuadro, la abertura, es lo más importante en cuanto a su contenido. De ahí que *Cristo en casa de Marta y María* resulta un «bodegón a lo divino»: a través del segundo plano entra lo religioso, lo trascendente que se opone a la escena cotidiana del primer plano, confrontándose lo real y lo irreal, la realidad y el fantasma.

---

<sup>7</sup> Jonathan Brown ve en esta abertura una ventana (cf. Brown 1991: 129); Ortega y Gasset, por lo contrario, habla sobre todo de un cuadro, pero menciona que también podría ser una ventana (cf. Ortega y Gasset 1965: 636).



*La fragua de Vulcano – una mitología cotidiana*

Diego de Velázquez: *La fragua de Vulcano*, 1630, Madrid, Prado, óleo sobre lienzo, 2.23 x 2.90m

Velázquez también trata temas mitológicos. Estos nuevos asuntos se deben sobre todo a sus estancias en Italia y, por tanto, a la influencia de la pintura de Rafael<sup>8</sup> y Michelangelo (cf. Brown 1991: 142). No obstante, la mitología en la obra de Velázquez tiene, tal y como subraya Ortega y Gasset (cf. 1965: 481), un sentido opuesto a lo que tanto el público como los demás pintores esperaban. Como las mitologías de Velázquez tenían un aspecto extraño, fueron entendidas como parodias o burlas. Los contemporáneos relacionaban las mitologías con lo no real. Pero Velázquez emplea escenas mitológicas como «motivo» (481) para pintar la realidad cotidiana.

Su cuadro *La fragua de Vulcano* se compuso durante la primera estancia de Velázquez en Italia. La influencia italiana es evidente en la

---

<sup>8</sup> Sin embargo, Ortega y Gasset habla de una «profunda antipatía» (Ortega y Gasset 1965: 478) de Velázquez frente a Rafael porque Velázquez, al contrario de Rafael, no quería que los objetos sean más que lo que son en realidad.

belleza de los desnudos que Velázquez también había aprendido en Italia. Los cuerpos de los herreros tienen un gran sentido clásico. El tema mitológico se refiere a los amores adúlteros de los dioses Venus y Marte. La escena representa al dios Apolo que desciende a las profundidades de la tierra donde trabaja Vulcano para comunicarle el engaño de su esposa Venus con Marte (cf. Brown 1991: 142s.). Velázquez aplica este tema mitológico a una situación casi cotidiana. La fragua de Vulcano representada en la obra podría ser cualquier fragua real. Los objetos representados son los que se encuentran normalmente en una fragua, no hay nada de particular. Aunque los herreros estén pintados de manera clásica, con toda la hermosura del cuerpo desnudo, parecen herreros reales que están haciendo su trabajo – incluso el dios Vulcano. También Apolo parece bastante humano, solamente la túnica y su corona de laurel indican su origen. Los únicos indicios que señalan que se trata de un dios son su cuerpo más blanco y luminoso que los demás y el brillo que rodea su cabeza. Pero lo que aparece como una auréola, podría ser el sol que pasa por la ventana, y la claridad de su cuerpo también podría deberse a la luz que entra por el lado izquierdo. Velázquez pinta una luz real y no artificial. Sin embargo, existe un contraste fuerte entre la oscuridad de la fragua y la claridad que rodea al dios. Este contraste confiere al cuadro un cierto dramatismo. Se reconoce también el claroscuro de Caravaggio. Otro elemento que contribuye a lo cotidiano en la obra *La fragua de Vulcano* es la sensación de instantaneidad. Este cuadro da al público la impresión de entrar en esta fragua en un cierto momento, junto con Apolo.

Además de la religión, entra, por lo tanto, otro elemento irreal en la obra de Velázquez – la mitología. No obstante, se trata de escenas mitológicas reflejadas en la vida diaria, real. La mitología representada en los cuadros de Velázquez se hace mitología cotidiana<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> De la misma manera Velázquez emplea el motivo mitológico de Baco, dios del vino, en su cuadro *Los Borrachos* que podía ser cualquier escena de borrachos (cf. Brown 1998: 31-45; Ortega y Gasset 1961: 57 y s.). En *La fabula de Aracne. Las hilanderas*, Velázquez emplea el motivo de la contienda entre Minerva, diosa de las artes y de la guerra, y la famosa tejedora Aracne, para representar cualquier fábrica de tapices (cf. Brown 1998: 195-205).

*Las Meninas – una pintura de la pintura*

Diego de Velázquez: La familia de Felipe IV. / Las Meninas, ca. 1656  
Madrid, Prado, óleo sobre lienzo, 3.21x 2.81m

El cuadro *La familia de Felipe IV*, desde el siglo XIX más conocido como *Las Meninas*, es la obra maestra de Velázquez realizada alrededor del año 1656, en la última fase de su vida. En el primer plano de la pintura aparecen, de izquierda a derecha: el propio pintor Velázquez, María Agustina Sarmiento (una de las meninas), la infanta Doña Margarita María (la figura principal), Isabel de Velasco (la otra menina), y, además, la enana Maribárbola y el pequeño bufón Nicolás Pertusato con un perro echado a sus pies. En el segundo plano de la obra están representados: Marcela de Ulloa y un caballero que no se ha podido identificar; en el espejo colgado en el muro se reflejan los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, y al fondo aparece José Nieto, aposentador de palacio, cargo que Velázquez también desempeñó durante algún tiempo (cf. Brown 1998: 181s.).

La escena representa, según Jonathan Brown, el momento en que Velázquez está pintando a los reyes Felipe IV y Mariana de Austria en su

taller en el palacio, mientras que la infanta con su pequeña corte, con las meninas que acompañaban a los niños de la familia real, rodea al artista para ver cómo trabaja – una costumbre bastante habitual en palacio. Los reyes acaban de entrar en este mismo instante, hecho que, según Brown, se constata por la presencia del aposentador al fondo de la escena cuya función era abrir las puertas a sus majestades (cf. Brown 1998: 184s.). De todas maneras, cada figura del cuadro parece pintada en un determinado instante. Una de las meninas, María Agustina Sarmiento, está ofreciendo un botijo a la infanta; la otra, Isabel de Velasco, está inclinándose ante la infanta. El aposentador, José Nieto, está en la puerta saliendo (¿o entrando?) y mirando hacia atrás. Marcela de Ulloa está dirigiéndose al guardadamas, y el bufón Nicolás Pertusato da una patada al perro. Las demás figuras del cuadro, incluso el pintor, están mirando a los reyes, y con ello, al público. El efecto instantáneo se intensifica por medio de la perspectiva aérea, por la sensación de que entre las figuras circule aire, fenómeno que en el cuadro de Velázquez aparece por primera vez (cf. Brown 1998: 184s.). Por esta instantaneidad que ya ha llamado la atención en la obra *La fragua de Vulcano*, este cuadro también se parece a una fotografía y recibe su carácter realista por la fijación de un determinado momento.

No obstante, Velázquez juega con la mirada y con la manera de mostrar y esconder las cosas en esta obra. El pintor representado en el cuadro está pintando, pero su obra no se aprecia. Solamente se puede ver el lienzo por detrás, y no se sabe lo que está pintando. El espejo en la pared de fondo muestra a los reyes que no se encuentran en el cuadro, pero, según el reflejo, debían de estar en frente del pintor – fuera del cuadro. Los reyes, por lo tanto, se hallarían en el mismo sitio donde se encuentra el espectador. En consecuencia, el propio espectador también podría ser el motivo que el pintor en el cuadro está pintando. Teniendo en cuenta que la obra *Las meninas* fue pintada por el pintor real Velázquez se origina otra dimensión de la perspectiva. Existe un artista real que crea una obra en la que una representación del propio pintor se está pintando. La obra del pintor en el cuadro no existe en realidad, no es el cuadro *Las meninas*, porque no corresponde al motivo del pintor en el cuadro, sino que representa todo lo que él no puede ver en este momento. Por eso, Ortega y Gasset describe el cuadro como la «crítica de la pura retina» (Ortega y Gasset 1965: 477). Además del juego de Velázquez con lo visible y lo escondido, existe también una confusión entre los papeles del pintor, del modelo y del público:

Le peintre ne dirige les yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif. Nous autres, spectateurs, nous sommes en sus. Accueillis sous ce regard, nous sommes chassés par lui, remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous: par le modèle

lui-même. Mais inversement, le regard du peintre adressé hors du tableau au vide qui lui fait face accepte autant de modèles qu'il lui vient de spectateurs; en ce lieu précis, mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse. Nul regard n'est stable ou plutôt, dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateurs et le modèle inversent leur rôle à l'infini (Foucault 1966: 20s.).

Observando el cuadro, el espectador se ve confrontado con las miradas de (la mayoría de) las figuras, sobre todo con la mirada dominante de la infanta y del pintor. Como el espectador se encuentra en el mismo lugar donde se supone que se hallan los reyes y, por lo tanto, es observado por el pintor representado en el cuadro, también podría ser el modelo para la pintura escondida. Es éste el desconcierto en cuanto a nuestro papel que expresa la pregunta de Foucault «Vus ou voyant?» (Foucault 1966: 21). Brown habla de un «unending dialogue between painting and viewer» (Brown 1998: 186). El cuadro de Velázquez nos ofrece una multitud de confusiones e incertidumbres, pudiendo ser concebido como una construcción del pintor en la cual la pintura misma es el objeto del cuadro:

La pintura logra así encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma. Se comprende por qué ha sido llamado Velázquez «el pintor para los pintores» (Ortega y Gasset 1965: 477s.).

A la misma conclusión llega el tratado sobre *Las meninas* de Cees Nooteboom. Según él, todo el cuadro es una construcción, un rompecabezas del pintor para llamar la atención del espectador que, una vez entrado, no puede salir del laberinto construido por Velázquez. La puerta abierta e iluminada al fondo del cuadro marca la única salida, el contacto con el mundo exterior. El hombre representado en la abertura de la puerta –el aposentador– corresponde, según Nooteboom (1992: 93s.), a un vigilante. Aquí, lo fantasmagórico del cuadro consiste en la construcción del pintor que juega con la mirada y la perspectiva de manera que el cuadro que parece representar una escena real resulta ser una aparición y, por tanto, irreal: una pintura de la propia pintura.

\*\*\*

Más allá de la rebelión contra la belleza, el verdadero elemento innovador en la obra de Velázquez es, según Ortega y Gasset, el fantasma. Este realismo fantasmagórico no existía antes en el arte europeo y representa el comienzo de una pintura española autárquica.

En la pintura de Velázquez, el fantasma aparece en los bodegones de su período sevillano. Su cuadro *Cristo de visita en casa de Marta* y

*María* puede entenderse como bodegón a lo divino. El fantasma, parecido a una visión de (uno de) los personajes del primer plano, cotidiano, entra a través del segundo plano, religioso: por medio de un cuadro en el cuadro se oponen realidad y fantasma.

En *La fragua de Vulcano*, Velázquez adapta el tema de Apolo que desciende a la tierra para comunicar a Vulcano el engaño de su esposa Venus. La representación de esta fragua provoca, en su instantaneidad y su realismo, la impresión de lo inmediato: el espectador cree entrar en la fragua con Apolo mismo. El tema mitológico es parte de una situación diaria, una mitología cotidiana.

En *La familia de Felipe IV* o *Las Meninas*, el efecto instantáneo se intensifica por medio de la perspectiva aérea, la sensación de que entre las personas circula el aire. Este cuadro, parecido a una fotografía, ofrece múltiples incertidumbres: la confusión entre lo visible y lo escondido, así como el desconcierto acerca de los papeles del pintor, del espectador y del modelo. *Las meninas* resulta así una pintura de la pintura.

En su obra, Velázquez no sólo enfrenta la realidad con el fantasma, sino también muestra lo fantasmagórico de la realidad misma, creando así su particular realismo fantasmagórico. Para saber si la teoría de Ortega y Gasset, quien ve el nacimiento de una pintura española autárquica en la obra de Velázquez, está justificada, queda por aclarar, si de verdad nunca antes hubo nada parecido.

## Bibliografía

- Alpers, Svetlana (2005): *The vexations of art. Velázquez and others*. New Haven: Yale University Press.
- Brown, Jonathan (1998): *Velázquez. The Technique of Genius*. New Haven, London: Yale University Press.
- (1991): *The Golden Age of Painting in Spain*. New Haven, London: Yale University Press.
- Foucault, Michel (1972): «Les suivantes», en: idem: *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. [Paris]: Éditions Gallimard (Bibliothèques des Sciences Humaines), 19-31.
- Justi, Carl (1991): *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, ed. y epílogo por Harald Olbrich, 2<sup>a</sup> ed.. Leipzig: Reclam-Verlag (Reclam Bibliothek; 1016).

- Marías Franco, Fernando (2001): «*Las Meninas* de Velázquez. Del despacho de Felipe IV al cenador de Carlos III», en: *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa* (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000), 2ª ed. Madrid: Real Academia de la Historia, 157-177.
- Nooteboom, Cees (1992): «Eine Königin lacht nicht», en: idem: *Der Umweg nach Santiago*, trad. de Helga von Beuningen. Frankfurt/M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch; 2553), 83-95.
- Ortega y Gasset, José (1965): «Introducción a Velázquez», en: idem: *Obras completas de Ortega y Gasset. Tomo VIII (1958-1959)*, 2ª ed.. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 457-653.
- (1961): «Los 'Borrachos' de Velázquez», en: idem: *Obras completas de Ortega y Gasset. Tomo II: El Espectador (1916-1934)*, 5ª ed.. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 57-58.
- Schmeiser, Leonhard (1991): *Blickwechsel. Drei Essays zur Bildlichkeit des Denkens: Descartes - Lacan - Foucault - Velázquez*. Wien: Sonderzahl.
- Tolnay, Charles de (1961): «Las pinturas mitológicas de Velázquez», en: *AEA* 34, 31-45.
- Warnke, Martin (2005): *Velázquez. Form & Reform*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag.