

La representación del rostro. Visibilidad e identidad. Una mirada a los retratos de *Las meninas* de Velázquez

Ana Maqueda de la Peña
(Universidad Complutense de Madrid)

El cuadro *Las meninas* de Diego Velázquez a pesar de ser una de las obras más transitadas del barroco hispano se mantiene, en muchos aspectos, inexpugnable. Asomarnos a sus retratos supone tener muy presente que su imagen es reflejo de unos modelos reales que existieron y actuaron en el teatro barroco de la Corte, espejo del gran teatro del mundo (tan presente en la literatura del Siglo de Oro). Algunos, los menos, desempeñaron roles principales, aunque a la mayor parte les tocó interpretar papeles secundarios, sin embargo, la obra de Velázquez convirtió a todos ellos en protagonistas de esta representación en la que comparten proscenio. Sus retratos revelan unas identidades, una puesta en escena y un tratamiento artístico determinados, cuyo análisis nos permite acercarnos a distancias con el que fue su ámbito, aun desde una perspectiva inevitablemente anacrónica.

La pintura recrea una escena cuyo núcleo es un retrato colectivo. Las figuras que lo componen representan a una serie de personajes dispuestos en torno a la figura principal de la infanta, una niña de cinco años. Bufones, niñas, personal al servicio de los reyes, pasan de ser observadores a observados (caso del personal de servicio) y viceversa, de observados a observadores (caso de los miembros de la familia real). Todos ellos son visibilizados e identificados en su singularidad y como un conjunto que responde al modelo jerárquico cortesano.

Las miradas de algunos de estos retratos nos interpelan, vulnerando así las barreras espacio temporales tan distantes y a la vez tan próximas, que nos separan. Esta sensación se ve reforzada por la condición especular de la obra, pues en cierto modo, funciona ante nosotros como un espejo. La referencia más evidente a este elemento es la representación del reflejo de los reyes al fondo de la composición, pero también el propio artista haría uso de un espejo para llevar a cabo su autorretrato. Por último, no hay que olvidar que, durante años, la obra se exhibía en una pequeña sala del Museo del Prado junto a un espejo a través del cual podía ser admirada, enfatizándose así el efecto ilusionista y tridimensional de la composición. La reflexión de Peñalver Alhambra (40) acerca de la naturaleza de los espacios de los espejos ilustra esta impresión cuando afirma que inoculan “la ambigüedad de su esencia paradójica [...] en el ámbito de la más extraña normalidad.”

El juego recreado por el pintor mediante la utilización de estos recursos nos confronta con la escena y sus personajes de una manera directa, estableciendo un diálogo con el espectador. La obra responde así a la exigencia barroca de mantener una disposición activa del público, que queda atrapado, cuando no, fascinado, ante el influjo de su contemplación.

Comprobamos que la escena de *Las meninas* enfatiza el propio acto de observar, sus retratos parecen atender a la definición que Luhmann (103) identifica en su obra *El arte de la sociedad* como “espectador de segundo orden”, un individuo él mismo observable, es decir, que ya no se plantea al otro como simple objeto de observación sino como sujeto que observa. En esta misma línea podríamos apuntar que los rostros reproducidos por Velázquez expresan esa curiosidad autoconsciente señalada por Blumenberg (236), responsable de una nueva mirada: “El éxito inicial de la curiosidad teórica en la Edad Moderna no hubiese sido pensable sin la transición de una *curiosidad ingenua* a una *curiosidad autoconsciente*.” Se trata de una perspectiva más compleja.

En la composición que nos ocupa, destaca la centralidad de la infanta Margarita, pero a su vez, hay otros centros de atención, algo característico del Barroco. Estos otros lugares destacados, el pintor los reserva para figuras que representan a personas no tan principales dentro de la jerarquía social cortesana, como las meninas, los bufones o el propio artista, otorgándoles de esta manera, un protagonismo que resta rigidez a la escena, pues como Arnheim (82) nos informa: “La posición central se ha utilizado a través de los tiempos y en la mayoría de las culturas para dar expresión visual a lo divino o alguna otra elevada potestad”. El artista desarrolla un recorrido para la mirada con múltiples “pliegues”, rasgo definitorio del Barroco para Deleuze (11), que la guían entre áreas de visibilidad e invisibilidad, en las que se detuvo Foucault (2003) y que convierten esta pintura en una obra extraordinariamente rica y seductora por su impecable complejidad.

En primer plano Velázquez sitúa cuatro figuras femeninas elaboradas con un tratamiento pictórico semejante, son los retratos de la infanta Margarita rodeada por sus damas. Tal es el primer título de la obra del que se tiene noticia en el inventario de palacio de 1666: *Su Alteza la Emperatriz con sus damas y un enano*. Es reseñable que a diferencia de otros documentos (Palomino, 249) de la época, en este caso se incluye a Mari Bárbola entre las damas. Reparar también en la excepcionalidad de que un guardadamas y dos aposentadores (uno de ellos el propio Velázquez), aparezcan representados junto a miembros de la realeza.

La escena se localiza en un lugar preciso y reconocible del Alcázar, el antiguo cuarto del príncipe Baltasar Carlos, entonces estudio del pintor. Por primera vez un artista abre las puertas al interior de palacio y lo exhibe.

En cuanto a la interpretación de lo escenificado, el testimonio que aporta Palomino (251) nos informa de una práctica habitual en la familia real que consistía en contemplar cómo trabajaba el artista en el cuadro: “Esta pintura fue de SM muy estimada, y en tanto que se hacía, asistió frecuentemente a verla pintar; [...] estimándolo por agradable deleite y entretenimiento.” Portús (159) subraya la circunstancia de que no es que el pintor y aposentador, tuviese acceso al espacio del rey, sino que los miembros de la familia real acudían al espacio de trabajo del artista.

La representación de *Las meninas* nos muestra, por tanto, un acontecimiento de carácter privado que articula una doble dimensión complementaria, por un lado, familiar y doméstica y por otro, protocolaria, acorde a los códigos que regían la vida en la Corte. Velázquez nos ofrece una imagen de las relaciones establecidas entre el personal de servicio y los miembros de la familia real dentro de este marco que definía unas distancias reglamentadas por el sistema cortesano.

En el inventario de palacio de 1734, el título que se da a la obra es *La familia del Sr. Rey Phelipe Quarto* y a partir de ahí, las referencias a esta obra son a *La familia*, atendiendo al concepto de familia que incluía a criados, siervos y esclavos.

Otro dato que corroboraría el carácter doméstico de la escena es el lugar donde se ubicó la obra, un espacio privado, la pieza del despacho de verano del rey en el Alcázar.

Además de estas claves, *Las meninas* ha dado pie a múltiples lecturas, una de ellas ha identificado una serie de elementos autorreferenciales de la pintura dentro del discurso planteado por Velázquez, que hoy se interpretan como signos reivindicativos de su faceta como artista y del valor de la propia práctica de la pintura como disciplina intelectual. En el hecho de que el autor no se represente en el acto mismo de pintar, se ha visto un distanciamiento de la mera tarea manual cuya finalidad sería proyectar una imagen más centrada en el ejercicio intelectual de la actividad pictórica, lo que respondería a una aspiración general de los pintores a ser considerados artistas. La excepcionalidad de que Velázquez se autorretrate junto a la infanta es otro rasgo indicativo del anhelo por elevar su prestigio y posición social, algo primordial en el entorno cortesano. A través de estos

retratos Velázquez immortaliza a los reyes y a la infanta, pero a su vez, el artista también perpetúa su imagen al compartir escenario con sus señores. Palomino (250) justifica cómo el nombre de Velázquez “durará de unos siglos en otros, en cuanto durase el de la excelsa, cuanto preciosa Margarita: a cuya sombra immortaliza su imagen con los benignos influjos de tan soberano dueño.” En estas señales podría atisbarse el germen de una concepción de la pintura como medio de expresión para manifestar las inquietudes del artista, idea que tardaría mucho tiempo en desarrollarse.

En el siglo XVII era complicado destacar como pintor dentro del ambiente de rivalidad establecido y favorecido por las prácticas de la sociedad cortesana. Velázquez fue muy consciente de la importancia de singularizarse, algo de lo que hizo gala durante toda su trayectoria profesional y que logró gracias a su determinación, al talento y a la maestría con que supo dominar todos los recursos. Además de su notoriedad como pintor de corte, en 1652 fue nombrado aposentador de palacio y en 1659 obtuvo su nombramiento como caballero de la Orden de Santiago, colmando todas sus expectativas.

Durante el Barroco el género del retrato conoce un desarrollo sin precedentes y Velázquez es uno de los principales artífices de este impulso. *Las meninas* es un retrato colectivo que se ha relacionado con la pretensión del artista de elevar este género a la altura de la pintura de historia, considerada superior dentro del esquema clasicista, por su complejidad narrativa (Portús, 173). El retrato era entonces un género denostado por tratadistas clasicistas como Carducho, que lo consideraban secundario. Esta cuestión formaba parte de las controversias que se daban entre las dos tendencias artísticas del momento, clasicismo y naturalismo. Defensores de una y otra opción como Carducho con su obra *Diálogos de la pintura* publicada 1633 en favor de la primera o Francisco Pacheco, mentor y suegro de Velázquez, autor de *Arte de la pintura* de 1649, más conciliador con la segunda, expusieron sus argumentos en sus tratados.

El naturalismo abordaba temáticas nuevas, como vemos en Velázquez, géneros bajos, escenas y modelos cotidianos, de la calle. Se acometen los temas nobles huyendo de los códigos clasicistas de idealización y se retratan personas cercanas como en el caso de la obra *Adoración de los Magos* de 1619, donde Velázquez incluye los rostros de miembros de su propia familia. El nuevo tratamiento de los temas principales a menudo hace que el pintor los relegue a planos secundarios de la composición como en la *Cena de Emaús* o en *Cristo en casa de Marta y María*, ambas composiciones de la primera etapa del artista. En *Los borrachos* (1628-1629) una obra que pertenece al género de pintura de historia, Velázquez no dudó sin embargo en conciliar elementos míticos con una escena de su tiempo, algo que repetirá en otras pinturas más tardías como *Las hilanderas* (1655-1660).

Su competencia en la elaboración de retratos llevó a Velázquez a escoger este género como carta de presentación en su segundo viaje a Roma, cuando llevó a cabo el magnífico retrato de su esclavo Juan de Pareja que fue expuesto en el Panteón de esa ciudad en 1650. El éxito cosechado con esta pintura le valdría después para retratar al mismo pontífice. La compostura altiva y la dignidad otorgadas al modelo en este retrato, correspondía a personajes de más elevada condición, como ocurre en el caso de algunos de sus retratos de la serie de bufones. Este tipo de representaciones contravenía la máxima de que los retratos estuviesen reservados para personajes ilustres que defendían tratadistas como Vicente Carducho. Se criticaba la tendencia naturalista a representar escenas cotidianas con modelos de la calle o simples bodegones cuyo centro de interés carecía de ningún valor simbólico. Estas censuras se justificaban en buena medida por la supuesta capacidad otorgada a la pintura de immortalizar la imagen del modelo. Así Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la Lengua Castellana* de 1611 daba su definición de retrato y especificaba a quiénes estaba destinado ser retratado: “Retrato: La figura contrahecha de

alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria de los siglos venideros.” De ahí que Palomino (200) advierta que en los retratos se ha de escoger “aquellos tiempos y ocasiones, en que el retratado está de [...] más grato semblante [...] y esto especialmente se ha de observar en personas soberanas” puesto que su imagen queda perpetuada.

Se entiende, por tanto, que desde la perspectiva elitista y jerárquica cortesana, la aspiración de cualquier persona a ser retratada, se interpretase como una depreciación del género. En este sentido Carducho en su *Diálogos de la Pintura* de 1633, manifestaba que todo el mundo quería retratarse por su aspiración de ascenso social, lo cual era “demasiada licencia” porque el retrato exigía una “calidad” por parte del modelo. El autor establecía una escala de rangos según la relevancia de los modelos, en cuyo vértice se situarían los reyes, en segundo lugar, los nobles y entre estos el primero sería el válido. (Pérez-Sánchez, 199). En cualquier caso, la apertura de este género a sectores no privilegiados además de visibilizarlos implicaba que escenas cotidianas (a menudo el marco de representación para estos modelos), adquiriesen el protagonismo de los grandes asuntos narrativos.

Portús (157-158) se ha detenido a analizar con acierto la naturaleza del singular nexo establecido entre el pintor y el modelo durante el proceso de realización del retrato: “Con mucha frecuencia era un acto íntimo, pues propiciaba una cercanía que rara vez se daba en una sociedad en la que las barreras físicas personales eran tan férreas [...]”. Las sesiones de posado conllevaban una exhaustiva observación del modelo que vulneraba distancias interpersonales infranqueables como las instauradas entre el rey y sus súbditos.

El tercer elemento implicado en esta secuencia es el espectador, los retratos barrocos buscan su implicación, entablar un juego que le desconcierte y asombre. Esta intención se explicita en las recomendaciones del tratadista Antonio Palomino a los pintores cuando les previene acerca de lo que se debe observar en los retratos: “que el retratado mire a el pintor, porque de esta suerte mirará el retrato [...] a todos los que le miran y es una cosa que celebran mucho los que no [...] saben en qué consiste” (Palomino, 201).

Siempre ha sido nuestro rostro el de los otros, ya que invariablemente vemos otro rostro que no es el nuestro y el retrato revela la perplejidad de esta circunstancia. El naturalismo pictórico muestra lo representado para que nos detengamos en ello y lo admiremos como si se tratase de un descubrimiento, tal como describe Baltasar Gracián (2009, 77) en su obra *El Criticón*: “imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es.” Se trata de desvelar lo que, sin estar oculto, necesita confrontarse a cierta distancia para evidenciarse de nuevo.

En los retratos barrocos se retrata al ser humano intrínsecamente vinculado a su rol social, se retrata a la menina, al rey, al bufón. En este sentido en el retrato confluyen inquietudes de carácter íntimo, individual, pero también social y universal. La complejidad que llega a alcanzar este género en respuesta a una necesidad de reconocimiento mitiga de alguna manera la sensación de extrañeza que Belting (15) describe como sigue: “La incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen.”

Confrontar estos retratos de una potente carga psicológica, supone, en cierto modo, una aproximación al otro, a ponerse en su lugar, algo que resultaba muy útil para los usos de la sociedad cortesana. Así expresaba Baltasar Gracián en *El héroe* la consideración de la fachada externa y la dificultad para trascenderla: “Realidad y apariencia. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen; son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente” (Gracián 2001, 216) y más

adelante aseguraba que “la buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior.” (Gracián 2001, 235).

La decisiva importancia de la apariencia externa era fundamental a la hora de acometer un retrato. La tonalidad de la piel (las carnaciones en la pintura) podían revelar la pertenencia a un determinado estatus social. La piel blanca se situaba en el rango superior, puesto que estaba asociada al fulgor y la pureza divinos. El color era un elemento identificativo de los modelos de los miembros de la Casa de Austria. La piel pálida y el cabello rubio delataban la sangre flamenca y austriaca. Palomino (199) daba algunas recomendaciones para los retratos de las “señoras”: “que gocen bien de la luz, huyendo la demasía de las sombras [...]” Los cortesanos hacían sacrificios para acercar su aspecto al canon de belleza propio de la época y las damas es bien conocido que comían pellas o velas y barro para palidecer.

En *Las meninas* los entornos femenino e infantil aparecen vinculados, algo habitual no solo por la relación de la mujer con el cuidado familiar y el medio doméstico sino por su posición en una permanente minoría de edad que la hacía dependiente del varón y vetaba su participación en el ámbito de los asuntos públicos. Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* ofrece una primera acepción para el término dama que dice lo siguiente: “Dama: vale tanto como señora, moza, hermosa, discreta, callada, noble.” Atributos asociados a su condición y plasmados en las composturas, los ademanes y la disposición hacia su señora que se aprecia en las damas retratadas en el cuadro.

La presencia de los bufones también aparecía con frecuencia ligada a la infancia en la corte. Hasta mediados de siglo, la mayor parte de los modelos que retrató Velázquez habían sido varones adultos, pero a partir de entonces serían sobre todo mujeres y niñas, ya que la familia real, en la que centró su labor retratística, estaba formada por el rey, la joven reina y sus dos hijas. Portús (101-102) explica la necesidad de difundir los retratos de las hijas del rey a mediados de esa década, pues el interés por concertar sus matrimonios generó una gran expectativa. El cambio de modelos significó una ampliación de los registros en los nuevos retratos, reflejada en un mayor protagonismo del color y en una gama cromática más rica, adecuada para la representación de los tejidos. En esta etapa la maestría técnica y la sofisticación llevaron a las cotas más altas las composiciones de Velázquez.

Felipe IV estaba volcado en su preciada familia, la pesadumbre de una crisis generalizada le hacía centrarse en las actividades que le reportaban satisfacciones como el teatro o la pintura, en detrimento de la tarea de gobernar. El rey dejó varios testimonios expresando su deseo de tener una gran descendencia y verse rodeado de niños. En su familia encontraba consuelo ante la adversidad que se cernía sobre la monarquía por la falta de heredero al trono. La correspondencia que mantuvo con sor María de Ágreda en enero de 1656, así lo manifiesta, cuando Felipe IV encarga a su confidente “la sucesión de esta monarquía y que toméis a vuestra cuenta la vida y salud de la Reina y de mis hijas, que os aseguro [...] no tengo otro alivio que volver los ojos a estos ángeles” (Silvela, 406)

El interés por la infancia y la familia tiene un claro reflejo en las representaciones artísticas y puede relacionarse con el cambio que detectan autores como Domínguez y Alvar (374-398) en la sociedad europea hacia la segunda mitad del siglo XVII con el “descubrimiento de la infancia” y el refuerzo de la familia nuclear. A esto hay que añadir la elevada mortalidad infantil que aquejaba a España y que hacía estragos en la frágil descendencia de los monarcas. José de Ribera o Bartolomé Esteban Murillo entre otros artistas, eligieron niños de la calle como protagonistas de algunas de sus obras, testimoniando así una realidad de la que también se hizo eco la literatura de la época.

El modelo de familia seguía siendo la Sagrada Familia, pero la imagen de la autoridad paterna se modifica, la figura de San José recobra protagonismo como padre

cariñoso y atento al cuidado del Niño. El cuadro de Murillo *San José con el Niño* (1650-1660) es un buen ejemplo que proyecta esta imagen.

La necesidad de un heredero varón al trono era imperiosa, los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo comunicaban así el posible embarazo de la reina: “Dícese tiene la Reina sospechas de preñada. Dios lo haga, y si ha de ser hija, ¿para qué la queremos? Mejor será que no lo esté, que mujeres hay hartas” (Barrionuevo, 63). El rey imploraba a sor María de Ágreda en 1652, para que rogase a Dios por la sucesión pues “cuantos más varones diere a esta Monarquía más columnas pondrá la firmeza de la religión católica.” (Silvela, 239).

La predilección por la figura masculina manifiesta la idea de su superioridad en artistas como Rubens (14), para quien la belleza del varón es reflejo de la divina. El pintor sostiene que los elementos de la figura masculina tienden a la perfección frente a los que definen a la mujer: “en ella, por el contrario, todo es más débil y más pequeño” (Rubens, 55) y describe a continuación cómo ha de ser el rostro de la mujer, “deberá ser agraciado y no estar desfigurado por ninguna arruga, de cuello un poco largo, carnosos, bien torneado, blanco como la nieve, despejado, sin ningún pelo” (Rubens, 56). Este ideal de belleza debía ir acompañado de una gran sencillez en la compostura y “la cabeza humildemente inclinada (Rubens, 59).

El propio monarca consciente del favoritismo existente hacia los varones compadece a su hija que espera con ilusión la llegada de un hermano, estando embarazada la reina. En 1651 escribe a la condesa de Paredes de Nava esta sentida reflexión: “Bien se echa de ver que sus años no la dejan considerar el escalón que vaja si fuera varón, lo que se espera, pero en mi voluntad no vajaré ninguno.” (Vilela, 109).

Baltasar Gracián subrayaba la superioridad del macho frente a la hembra también en el reino animal: “[...] así aves como fieras, notarás siempre que es más galán y más vistoso el macho que la hembra, apoyando lo mismo en el hombre [...]” (Gracián 2009, 88-89).

Además de esta preferencia en cuestión de género, había una etapa de la vida considerada como óptima. De nuevo Gracián (2009, 516) nos informa: “Es la edad varonil el mejor tercio de la vida, como la que está en el medio”. En la escena del cuadro de *Las meninas*, vemos a la infanta Margarita vestida, a sus cinco años, como una mujer adulta, incluso con guardainfante, algo frecuente en otros retratos infantiles de miembros de la realeza. Antonio Palomino en *El museo pictórico y la escala óptica*, obra de 1715 describió la actitud más apropiada a cada figura en función de la edad representada y recomendaba al pintor evitar en lo posible retratar a niños por la dificultad para mantener la compostura requerida por el retrato. De hecho, hasta los siglos XVI y XVII las representaciones de niños fuera del ámbito religioso no eran frecuentes ni se representaban de una forma fidedigna sino como adultos de menor tamaño.

Algo habitual en los retratos infantiles de miembros de la realeza era situar un bufón cerca de la figura central, como en el caso de *Las meninas*. En el cuadro de Velázquez *El príncipe Baltasar Carlos y un enano* de 1631, el artista establece un juego de semejanzas formales que a su vez enfatiza las diferencias entre ambos personajes. Contraponen los atributos de poder que exhibe el príncipe (quien a pesar de su corta edad luce como capitán general, con espada, banda roja y bastón de mando), a los objetos que sostiene su compañero o compañera de juegos (sonajero y manzana), caricaturizados como símbolos de poder. Contrasta además la actitud de ambos modelos, por un lado, la centralidad y el estatismo del príncipe indicativos del rango de majestad y por otro la posición más inestable, tanto por su movimiento como por su ubicación en la composición, que subraya la condición de inferioridad de la otra figura. En esta imagen de una antítesis tan explícita se ha visto también una alusión a la responsabilidad que la

tarea de gobierno exigiría al heredero al trono durante su infancia, con la ineludible renuncia a libertades propias de su edad y el sometimiento a una severa disciplina.

El llamado Oficio de Burlas acogía a personas que por su condición mental o física se veían abocadas a ganarse el sustento procurando la diversión, el entretenimiento, la compañía, o cualquier otra tarea requerida por sus señores. A lo largo del reinado de la Casa de Austria, fueron muchos los bufones que prestaron sus servicios en la corte generalmente acompañando a príncipes e infantes durante sus primeros años, tal como ilustra la escena de *Las meninas*. Muchos retratos de príncipes e infantes avalan esta costumbre, como el conocido cuadro de Rodrigo Villandrando del Príncipe Felipe con Soplillo. En esta representación el príncipe apoya la mano sobre la cabeza de su servidor, lo que indica benévola subordinación y protección. Felipe IV en quizás su último retrato como príncipe, aparece junto a su fiel Miguel Soplillo, quien había sido enviado desde Flandes como “regalo”, por la infanta Isabel Clara Eugenia, su tía. Ella también había sido retratada años antes, en actitud parecida, con Magdalena Ruiz. El buscado contraste entre las figuras singulariza estas representaciones en las que se potencia la imagen del personaje “principal” de forma visual y simbólica, como vimos en el retrato de Baltasar Carlos con un bufón.

Antecedentes de este tipo de representaciones aparecen en las escuelas europeas, sobre todo en la italiana y flamenca. Retratar la figura principal que se pretendía destacar, junto a su bufón, resultaba un recurso compositivo muy eficaz cuya práctica pronto se extendería entre los pintores de las cortes. Son frecuentes las alusiones a la utilidad de estas antítesis visuales en tratados como el del jesuita Nieremberg quien en *Curiosa y oculta filosofía* de 1643, escribía: “entre demasia y mengua se divisara mejor la hermosura y proporción de lo que es cabal” (Bouza, 18). Esa jerarquización formal en el caso de los retratos cortesanos manifiesta una procurada superioridad física y de estatus asociada a una supremacía moral e intelectual.

Aunque sabemos que muchos de estos servidores de palacio, algunos de ellos hijos de familias nobles, recibieron prebendas, tratos de favor y forjaron relaciones de afecto con sus señores, no podemos ignorar que la mayor parte de estas personas se desarrollaron en una sociedad que las despreciaba y las condenaba a vivir sometidas al escarnio frecuente. La definición del término bufón en *Tesoro de la Lengua Castellana*, de Sebastián de Covarrubias ilustra la imagen que se tenía de ellas: “Bufón: [...] significa el truhan, el chocarrero, [...] o el bobo. [...] por otro nombre rana terrestre, venenata [...] por estar echando de su boca veneno de malicias y desvenguerças [...]”

La terminología despectiva hacia gente considerada de condición inferior mantiene sus secuelas incluso en descripciones de época tan reciente como 1930, año de la publicación del libro de Moreno Villa (13), *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, donde el autor se refiere al recurso que emplea Velázquez en *Las meninas* para realzar la figura de la infanta Margarita: “[...] ardid de rodear a la infantita [...] de gente zafia, estirada o enana para que resaltase la belleza de la niña regia.”

En el inventario de 1701 del Palacio del Buen Retiro se especificaba en un apartado: *Retratos de bufones y otras rarezas humanas*. Entre estos retratos se encontraban por ejemplo los dos realizados por Juan Carreño de Miranda de María Eugenia Martínez Vallejo en 1680, una niña traída a la corte de Carlos II para ser admirada, es decir, sometida a la observación y retratada tanto vestida con el traje obsequiado por el rey como desnuda. Lo monstruoso, las criaturas míticas y las fantasías medievales parecen formar parte durante el periodo barroco del ámbito terreno y cotidiano. Se convive con lo extraordinario y se quiere conocer. El gusto por lo excepcional se reflejaba en esa práctica de llevar a la residencia real los célebres prodigios de la naturaleza para que fuesen admirados y documentados como si se tratase de

animales exóticos o ejemplares únicos. Barrionuevo (105) en sus *Avisos* de octubre de 1654 informaba acerca de uno de estos acontecimientos singulares: “Dícese que [...] han cogido un monstruo con pies de cabra, brazos de hombre y rostro humano, [...]. Dicen que le traen al Rey, y que ya viene.”

En los retratos de bufones de Velázquez se combina la exhibición del aspecto físico con lo que hoy identificamos como un tratamiento psicológico de los personajes. Esta forma de representarlos y el hecho mismo de que fueran retratados se ha interpretado como una demostración de cierta consideración y estima hacia ellos. Las actitudes de cercanía y cierta familiaridad, a menudo paternalistas, se evidenciaban en detalles como el hecho de ponerles un mote, incluso existía la costumbre de bautizarlos con nombres y apellidos de la familia real. La convivencia desde la infancia con bufones está bien documentada en la Casa de Austria lo que explica su presencia en la vida cotidiana de la corte.

La libertad que conllevaba transgredir normas o hablar con desenfado les hacía crear situaciones distendidas y ganar el afecto de sus señores, aunque por la misma razón podían ser censurados y castigados. El favor del rey se traducían en regalos, trajes y raciones para su mantenimiento. Peñalver Alhambra (105) señala la divergencia que supone su conducta y su apariencia física respecto a lo establecido, calificándoles de “contrafiguras”.

Su presencia era habitual en las cortes europeas durante los siglos XVI y XVII. Algunos de estas personas se enviaban como regalos o se intercambiaban. Peñalver Alhambra (35) ha relacionado esta práctica con el coleccionismo que suscitaba la fascinación por las maravillas y su posesión. Este autor afirma que “la existencia de enanos y locos en la corte española no puede entenderse al margen de las cámaras de las maravillas donde convivían los *naturalia* con los *artificialia*.” (Peñalver, 36). Precisamente se hacía esta distinción en los llamados hombres de placer, entre quienes sufrían una discapacidad intelectual, los naturales y los artificiales que se hacían pasar por dementes y podían trabajar como actores cómicos. Como apunta Bouza (21), el truhan era un falso loco que divertía o molestaba con sus chanzas. Las bufonadas se consideraban burdas payasadas que contrastaban con la gracia y la cortesía que incluían bromas ingeniosas de buen gusto. Por lo mismo esa desvergüenza causaba hilaridad y era buscada por quienes encontraban en ello ocasiones de distensión apartadas del encorsetamiento cortesano.

A pesar de ello, no resultaba fácil ver reír a los reyes, nobles o letrados (Bouza 93-94), su condición les obligaba a moderar las expresiones gestuales. La risa podía asociarse a la locura y a la falta de entendimiento. Las mujeres y los niños eran más propensos a reír y sorprenderse. Bouza (98) ofrece un testimonio que aseguraba que la reina Mariana fue amonestada por sus risas mientras comía, a causa de unas bufonerías. Al contrario, el monarca se ocultaba la risa con el guante según refería el célebre cómico Cosme Pérez conocido como Juan Rana (Bouza, 88). Sin duda la diversión y la risa estarían presentes en palacio deleitando tanto al rey como a su familia.

Las risas se silencian en los retratos, la encontramos en el cuadro del bufón Calabacillas que Velázquez pintó entre 1635-39 o en otros ejemplos como *El pie varo*, obra de José de Ribera. Nunca en retratos cortesanos. Gracián transmitía ese descrédito de la risa en *El Criticón*: “Essa vulgaridad del reír quédese para la necia boca, que es la que mucho yerra.” (Gracián 2009, 19)

La libertad de transgredir y reír abiertamente reservada a estos personajes se traduce en un mayor atrevimiento e innovación en la factura de sus retratos, en los registros expresivos, técnicos y compositivos de los que Velázquez se sirve para su ejecución. En la escena de *Las meninas*, la figura del bufón, situada en el extremo derecho

de la composición, dinamiza el conjunto irrumpiendo para azuzar al perro. Es el retrato de la fugacidad, de quien podría no haber aparecido, de hecho, no lo hace por completo. El tratamiento de la pintura de pincelada extremadamente suelta refuerza esa sensación de movimiento efímero, como puede observarse en el retrato de Calabacillas. Al acometer un retrato de la familia real o cortesano, el pintor debía tener muy presentes las expectativas del modelo, lisonjero era la palabra más asociada al retrato, pero en los retratos de bufones no mediaba el encargo por parte del modelo y éste además se asociaba a acciones, expresiones, constitución física y personalidad al margen del ideal cortesano.

Las meninas refleja la desigualdad inquebrantable que existía entre capas sociales, que como explica Elías (74) no necesitaba traducirse en malos tratos a los criados, sino al contrario incluso podía manifestarse en una especie de familiaridad respecto a sirvientes concretos, una distancia, que sin embargo permitía compartir espacios a diario y establecer vínculos de contacto físico estrecho. Cercanía y familiaridad que se daban en condiciones de distancia y diferencia. En el cuadro, las figuras de Mari Bárbola y de la infanta contrastan visualmente, aunque hay aspectos a su vez, que las asemejan entre sí. Mariás (268) señala cómo el rey mismo se refería a su hija mediante cariñosos apelativos como “sabandija” o “bufona”, en clara referencia a los términos (en origen despectivos) que se empleaban para denominar a estos personajes.

A fines del siglo XVII la costumbre europea de los enanos en ámbitos cortesanos había caído en desuso fuera de España, la condesa de d’Aulnoy en *Un viaje por España* de 1679 narraba la repugnancia que le acusaba el hecho a las horas de comer estuviesen presentes damas, meninas y enanos (Pérez Sánchez, 12). La costumbre de la nobleza de mantener bufones en sus casas, como los reyes, además de indicar un determinado estatus, suponía también un acto de caridad, aun cuando el origen de estos servidores podía ser muy diverso, incluso también nobiliario. Algunos de ellos ocuparon cargos y contaron con cierta fortuna, lo que provocaba envidias y críticas.

Velázquez llevó a cabo en la década de los años treinta una serie de composiciones cuyos protagonistas fueron hombres de placer de la corte de Felipe IV. Este periodo se corresponde con una etapa muy dinámica cuando se construye y decora el Palacio del Buen Retiro, se transforma el pabellón de caza de la Torre de la Parada y se construye el Palacio de la Zarzuela. Se trataría probablemente de un encargo por parte del monarca al artista, aunque no hay documentación que ratifique esta suposición. En cualquier caso, este tipo de representaciones responde a una demanda indicativa del interés que estos retratos despertaría en el público que los contemplaba. A esta misma etapa y destinado a decorar la Torre de la Parada, pertenece el cuadro de *Marte* fechado en 1638. Como los retratos de bufones, la imagen de este dios abandonado a la melancolía constituye la contrapartida, en este caso, del héroe. En su figura la expresión de la derrota y la dignidad rescatada por el pincel de Velázquez.

Como todo retrato, las representaciones de bufones transmiten una determinada imagen, una puesta en escena en la que los modelos podían aparecer asociados a atributos o a objetos como en el caso de *Bufón con libros* (hacia 1640) que Velázquez sitúa delante de un paraje de la Sierra de Guadarrama. A menudo estos personajes se retrataban también junto a animales, como en el cuadro de *Las meninas*. A través de estos y otros recursos expresivos se conseguían efectos perseguidos como destacar el tamaño de los modelos, mostrar características físicas o transmitir emociones. En otra obra de Velázquez, *El bufón el Primo* de 1644, el artista emplea la técnica del escorzo en la representación de las piernas del retratado, probablemente para resaltar el tamaño de la figura, en contraste con esta posible intención, el modelo transmite la seriedad asociada a la dignidad de la idea de majestad.

Estas pautas representativas han motivado diferentes interpretaciones que se debaten sobre su intencionalidad. Hoy día la observación de los retratos de la serie de bufones que realizó Velázquez hace desatender el aspecto físico de sus modelos para sucumbir a la emoción que despiertan. La distancia que nos separa de estos rostros compensada con la cercanía que muchos de ellos proyectan, hace que los incluyamos en la categoría de retratos psicológicos, una clasificación actual, útil para definir un tipo de representaciones en las que desde ya el siglo XVI aparecen elementos definitorios. Un periodo en el que comienzan a elaborarse con mayor frecuencia retratos de bufones particularizados, tal vez en respuesta a una voluntad de afirmación de la identidad que encontramos en este fragmento de *El Crítico*: “Visto un león, están vistos todos, y vista una oveja, todas; pero visto un hombre, no está visto sino uno, y aún éste no bien conocido.” (Gracián 2009, 225).

El interés por visibilizar cualquier rincón de la realidad, por retratar lo desatendido, permite detenerse a mirar a quienes observan sin ser vistos, como el protagonista de este fragmento de Gracián (2009, 404): “Ya me parece que me la veo – decía el enano – y que ella no me ve a mí por ser pequeño, que solo son visibles los bien vistos”.

Los retratos de Velázquez comparten paleta, tonos terrosos, grises, borrones, pincelada, luces y sombras. Asomarnos a ellos nos hace más sensibles a su singularidad, a su individualidad, les ponemos nombre y apellido e indagamos en su biografía.

Obras citadas

- Alvar Ezquerra, Alfredo y Domínguez Ortiz, Antonio. *La sociedad española en la Edad Moderna*. Madrid: Istmo, 2005.
- Arnheim, Rudolf. *El poder del centro*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Barrionuevo, Jerónimo de. *Avisos*. Madrid: Impresor de Cámara de S.M, 1892 [1ª ed. 1654].
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Blumenberg, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Luis Sánchez. Impresor del Rey, 1611.
- Bouza, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias. Oficio de burlas*. Madrid: Temas de Hoy (T.H.), 1996.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Madrid: Cátedra, 2009 [1ª ed. 1651].
- Gracián, Baltasar. *El héroe*. Barcelona: J. José de Olañeta, 2001 [1ª ed. 1673].
- Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*. México: Herder, 2005.
- Mariás, Fernando (coord.). *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 2007.
- Moreno Villa, José. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. Sevilla: Doble, 2008 [1ª ed. 1939].
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y la escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1988 [1ª ed. 1724].
- Peñalver Alhambra, Luis. *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones), 2005.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1986.
- Portús, Javier. *Velázquez: su mundo y el nuestro. Estudios dispersos*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2018.
- Rubens, Pedro Pablo. *Teoría de la figura humana*. Madrid: Casimiro, 2014 [1ª ed. 1773].
- Silvela, Francisco. *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV precedidas de un bosquejo histórico*. Madrid: Impresores de la Real Casa, 1885 [1ª ed. 1643].
- Vilela Gallego, Pilar. *Felipe IV y la Condesa de Paredes. Una colección epistolar del Rey en el Archivo General de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2005 [1ª ed. 1644].