

Santiago Alcolea

COMPONENTS PSICOLÒGICS EN ELS ESPAIS PICTÒRICS DE VELÁZQUEZ

Un pintor de qualsevol època ha de desenvolupar un acurat treball intel·lectual per tal de decidir quins elements seran els que d'una manera més completa l'ajudaran a comunicar la seva idea al conjunt d'espectadors potencials del que serà el resultat de la seva tasca creadora, el que habitualment anomenem un quadre. I, dintre el nombre d'aquests elements pot haver-n'hi d'una diversitat considerable, perquè depenen de la intenció de l'artista quan ha decidit limitar-se a la interpretació del tema que ha escollit en aquell moment, i també poden ésser una conseqüència de la seva capacitat per a donar contingut a aquell tema, de manera que el missatge que comunica a l'espectador sigui de matisacions molt riques i, fins i tot, pot donar-se el cas que la majoria dels que contemplen, admirats, els valors d'una composició pictòrica, s'adonin tan sols d'una part, perquè l'altra queda reservada als que estan capacitats per a fer-ne una observació més aprofundida del que l'artista ens ha deixat. Així podran treure'n unes conclusions més completes com a resultat d'aquesta anàlisi.

Aquesta possibilitat d'enriquir el contingut del quadre de manera que a més dels valors pictòrics que pugui contenir se n'hi apreciïn d'altres que quasi podríem qualificar de psicològics (perquè els conceptes que també hi estan continguts van més enllà d'unes simples consideracions entorn

de la llum o l'harmonia dels colors, de la perspectiva o de l'equilibri compositiu aplicades a un quadre que pot ésser de qualsevol gènere, des d'un paisatge o un bodegó a un retrat o una composició de gènere) és un complement poc habitual, perquè la immensa majoria dels pintors limiten els seus propòsits a la solució correcta d'aquells valors pictòrics que sols poden quedar alterats quan, en els quadres destinats a l'exaltació dels sentiments religiosos, pot haver-hi un intens contrast de llums, uns dinamismes compositius i de llibertat en els esquemes que deixen de banda els realismes, per tal d'acomplir una major capacitat expressiva i per a influir en l'ànim de l'espectador.

Res de tot això podríem subratllar en la pintura de Velázquez, que ens manifesta una decidida orientació cap a una problemàtica ben diversa, però bàsicament de caràcter profà. Les llums hi són les habituals; la gamma cromàtica és reduïda i molt hàbilment aplicada, per a donar vida als tons que mútuament s'enforteixen; la perspectiva sempre queda ajustada a la visió habitual de l'espectador i les composicions equilibrades, com a expressió de la serenitat que s'assimila com una emanació lògica del que ens comunica pictòricament. Però, a més a més d'aquestes qualitats, la sensibilitat artística de Velázquez aconseguí afegir uns continguts, d'in-



Velázquez. *Los Borrachos*, 1629. Museo del Prado, Madrid.

tenso valor psicològic, que complementen bastants dels quadres integrats als seu catàleg. Són uns continguts tan diversos que hem de suposar resulten d'una complexa elaboració prèvia, portada a terme per l'artista segons uns esquemes que creiem molt personals. Es fa molt difícil d'admetre la intervenció d'un inspirador, d'un col·laborador intel·lectual que es mantingués prop de l'artista durant més de trenta anys. Per a confirmar-ho serà útil analitzar les circumstàncies concretes d'una vintena de quadres, prou diferenciats per establir unes conclusions suficientment acceptables, entorn dels plantejaments adoptats per Velázquez en el moment de decidir quin havia d'ésser el tema i quins serien els esquemes que havien de marcar la distribució dels seus components fonamentals. No era una tasca mental gens fàcil que havia de completar-se amb la corresponent transcripció de la idea inicial a les imatges que, amb unes pinzellades hàbils, adquirien progressivament les formes i els volums que els donaven vida i realitat gràcies a una mà extremadament destra. Moltes vegades el pintor treballava amb un model a la vista, però en les composicions amb nombrosos personatges, sols li seria possible realitzar estudis parcials que havien d'incorporar-se a la composició definitiva, respectant i reflectint les lògiques interrelacions de llums, d'espais i de comunicació expressiva entre els diversos integrants d'un grup humà.

Unes solucions lògiques i enfrontades

Per tal d'adonar-nos de la multiplicitat d'elements acumulats per Velázquez en algunes composicions destacades que realitzà als anys de la seva primera estada a Madrid, serà útil de fer una anàlisi orientada cap a aquest objectiu i aplicada a un parell de quadres, força diferents en qualsevol dels punts que poden ser objecte d'una observació detinguda. Un d'ells és el tan popular, conservat al Museu del Prado, *El triunfo de Baco*, o *Los borrachos*, i l'altre el de *Cristo y el alma cristiana*, de la National Gallery de Londres. Tant en l'un com en l'altre, hem de deixar ara de banda qualsevol comentari entorn dels valors pictòrics que presenten per a concentrar-nos en altres aspectes que també s'hi contenen i no són remarcats habitualment. El de *El triunfo de Baco* integra fins a nou protagonistes que a penes deixen espai entre ells i desenrotllen un variat repertori d'expressions. El que ens sembla poder-s'hi remarcar correspon al fet que un consum moderat de vi afavoreix la comunicació entre les persones. En determinats ambients és habitual que un grup de companys es reunixin per «anar de copes» i, en pobles de territoris rics en producció vinícola també ha estat freqüent que uns quants amics, els dies de festa a la tarda, es reunixin en algun dels cellers particulars de cadascun on s'hi conserva la collita, per a berenar i beure un got de vi, que actua com a element aglutinador del grup humà, perquè ajuda a trencar distàncies i facilita l'expressió oral. És a dir, aquí cal remarcar la proximitat física com a expressió de les afinitats de gustos o de preferències d'un conjunt de persones i explicar així les raons del compacte esquema compositiu adoptat per l'artista.

Un altre missatge, totalment oposat, hagué de comunicar Velázquez als espectadors en el quadre de *Cristo y el alma cristiana*. La plena soledat del Crist, desvalgut i abandonat després de la flagel·lació, que tan sols rep la visita d'un infant amb túnica blanca, *candida*, per atendre la fórmula iconogràfica medieval de la puresa d'una ànima, el qual a respectuosa distància, se'n compadeix. Però això sense atrevir-se a



Velázquez. *La fragua de Vulcano*, 1630. Museo del Prado, Madrid.

deslliurar-lo de la corda que encara el lliga a la columna, ni a curar-li les ferides causades pels botxins degut als assots rebuts i els silicis que queden ben a la vista a primer terme. La visió de la figura de Crist sotmès al turment, no hi ha dubte que pot provocar la compassió de l'espectador, sobretot quan el pintor ens el presenta tot sol, rebent una llum que permet apreciar les ferides que ha sofert alhora que per contrast amb la foscor que l'envolta augmenta la sensació d'estar reclòs en la fredor d'una masmorra. L'àngel allibera l'ànima, però tampoc actua per tal de participar en la solució dels dolors que afligeixen el martiritzat.

La fragua de Vulcano, i Jacob y sus hijos

Un altre interessant paral·lelisme pot establir-se entre dos quadres que es realitzaren entre els anys 1629-1630, quasi alhora, durant la primera estada de Velázquez a Roma. Són *La fragua de Vulcano* i *Jacob y sus hijos*. És a dir, corresponen a una faula mitològica i a una història bíblica molt diferents en el fons, però coincidents en la problemàtica de transcriure la reacció d'una persona davant la duresa de les notícies que li arriben, de la infidelitat de la muller en un cas, i de la mort d'un fill estimat

en l'altre. Tenen la mateixa quantitat de protagonistes i segueixen el mateix criteri de situar el focus de la llum fent-lo coincidir amb la figura de major jerarquia, Apol·lo en un cas i Jacob en l'altre. Però el món mitològic queda reflectit en un baix nivell social, el d'una ferreria, brut i fosc, on sols hi destaca la figura d'Apol·lo, déu de la llum i inspirador de les Muses, una de les quals està relacionada amb la pintura. Com a contrast amb aquest món dels metal·lúrgics, un dels que es consideraven «oficis viles», l'escena bíblica és situada arbitràriament en un àmbit de palau que s'adiu molt poc amb la lògica residència del patriarca d'una família de pastors nòmades. No podem pas considerar aquesta impropietat com a conseqüència d'una possible ignorància per part de l'artista, perquè en aquell temps tot el que feia referència a l'Antic Testament era de coneixement general i Velázquez devia tenir-ne una plena informació. Hem de pensar, doncs, que aquí el realisme fou utilitzat d'una manera limitada. És respectat en molts aspectes si els considerem d'una manera aïllada, i així podem apreciar-ho en el que correspon a la indumentària, el mobiliari o l'ambientació arquitectònica, però no ho és, com diem, si tractem de situar tots aquests elements dins un mateix criteri.

Uns plantejaments il·lògics semblants poden subratllar-se dins l'escena mitològica si remarquem que les peces de l'armadura en la que treballen els col·laboradors de Vulcà corresponen a les que estaven en ús encara aquell segle XVII. No hi ha plantejaments arqueològics de cap mena, ni creiem que l'artista es creï obligat a respectar-los. Caldrà arribar als anys del segle XIX per a comprovar que els artistes podran ja disposar de tota mena d'informació per a ambientar amb major propietat, pel que fa al temps i el lloc, qualsevol tipus de tema.

Dos reflexos contraposats d'una mateixa realitat

Seria difícil trobar dos quadres d'aquell segle XVII que representin amb major fidelitat els sentiments

de la il·lusió i de la decepció col·lectiva, que la interpretació que Velázquez ens en donà en els que són titulats *La rendición de Breda* i *Las Hilanderas*, o *La fábula de Aracne*. El primer, també denominat *Las lanzas*, és una veritable alegoria del domini territorial, expressat en llunyanyes d'amplis horitzons i garantida per la força dels «tercios», de la fortalesa i la disciplina dels quals en són una imatge de plena força expressiva, la quantitat i la regularitat de les llances que ens parlen d'uns homes que poden actuar, decidits, per tal d'aconseguir la victòria. Com a contrast i davant d'ells, el pintor situà un grup d'alguns holandesos, pocs i disposats de manera diversa i lliurement que, de cap manera, podien imposar els seus anhels d'independència. I quan l'artista es plantejà pintar aquella conclusió de la lluita, ho feu impregnant-la amb l'esperit de la seva elegància personal, que pogué trobar una imatge tan idònia com la del genovès Ambrosio Spinola, amb el gest humà i sensible d'acolliment al vençut Justino de Nassau.

Per a solemnitzar aquella victòria de Breda, l'artista posà en evidència un seguit de factors d'exteriorització per tal que l'espectador pogués adonar-se, amb total transparència, de l'esperit que domina la composició que pintà, impulsat per la il·lusió de comunicar aquell aconteixement d'acord a una imatge suficientment evocadora i fàcilment assimilable per tots aquells que podien admirar-lo en un lloc tan transitat com ho era el Salón de Reinos, al palau madrileny del Buen Retiro. És una mena de proclamació *urbi et orbi* d'una victòria que, il·lusòriament, es considerarà decisiva.

L'altre quadre, *Las Hilanderas*, té com a fons el desig d'encobrir una derrota, política i militar, que tenia una projecció col·lectiva. Si Felipe II hagué de resignar-se a la desfeta, provocada per les tempestes de l'Atlàntic, de la Armada Invencible que l'any 1588 envià contra Anglaterra, el seu nét Felipe IV hagué de reconèixer la seva impotència per a dominar la rebel·lió dels holandesos; per a resoldre els problemes més immediats, com els derivats de la mort de la seva muller, Isabel de Borbón (1644),



Velázquez. *Las hilanderas*, c. 1645-1648. Museo del Prado, Madrid.

i del seu primogènit, el príncep Baltasar Carlos (1646); per a trobar solucions a les lluites que havia de mantenir a Catalunya i a Portugal des de l'any 1640, com a resultat d'una política desencertada, o per compensar els efectes de la derrota sofrida davant els francesos a Rocroi, el 1643. És a dir, malgrat els mèrits i els sacrificis del rei i de tots els seus súbdits, res no podien fer davant el destí que els aclaparava.

Per a donar contingut a una solució pictòrica que reflectís aquesta realitat, Velázquez s'apartà d'uns esquemes compositius que podien semblar lògics i situar el tema bàsic al fons d'un espai tancat, presentant-lo com a complement d'una animada escena que ocupa tot el primer terme. Aquí s'hi integren figures femenines d'edat diversa però d'agradable

aspecte, que estan entregades a una activitat laboral perfectament interpretada en tots els seus detalls, que oferí una ocasió excel·lent a l'artista per a manifestar-hi les grans capacitats professionals que posseïa. Però el fons essencial de la qüestió, el tema que està situat al nucli bàsic del concepte que pictòricament es vol comunicar als espectadors, pràcticament queda al·ludit tan sols en un petit sector, encara que sigui el més ben il·luminat del conjunt. D'aquesta manera el tema del quadre queda en un nivell que quasi podríem qualificar de críptic i propici per a suscitar comentaris dels entesos, orientats a l'aclariment del que no es presenta com una composició d'iconografia fàcil. Una prova d'això és que el quadre, fins fa pocs anys, era conegut amb el títol de *Las Hilanderas*, fins que es va acla-

rir que era una interpretació lliure de la faula mitològica d'Aracne, la jove de Lidia extremadament hàbil en les arts tèxtils, que s'enfrontà agosaradament a la deessa Atenea, i aquesta, com a revenja, la convertí en una aranya com un clar advertiment que els mortals no podien oposar-se als designis dels déus.

Mitjans artístics per a establir jerarquies

El catàleg dels quadres de Velázquez està constituït en una part destacada pels retrats que pintà i, dins d'aquest sector, hem de fer-ne un capítol ben diferenciat amb els retrats corresponents al rei Felipe IV i als seus familiars, perquè, a més de les habituals exigències de semblança de respondre a uns factors convencionals que corresponien a conceptes com l'elegància, l'autoritat que anava annexa a una jerarquia social concreta i es manifestava segons uns signes externs dins el llenguatge gràfic, o l'expressivitat ajustada als sentiments que la imatge transcrita pel pintor havia de suscitar als espectadors de la pintura, és a dir, un conjunt de valors que anaven més enllà dels simplement estètics, i sols s'aconseguien quan el pintor, a més d'unes habilitats, que podríem considerar derivades d'una excel·lent pràctica professional, disposava d'unes capacitats de reflexió suficients per a situar els diferents elements que constituïen el seu quadre, en la direcció encertada.

Per a comentar aquests fets ens han semblat perfectament vàlids dos grups de retrats en els quals la figura de Felipe IV queda particularment remarcada dins les activitats que aleshores estaven considerades entre les que eren més pròpies d'un rei. Per una banda, les que estaven relacionades amb els cercles militars, perquè encara pervivia el criteri que per raons naturals al rei estava reservat el comanament suprem dels exèrcits encarregats de la defensa dels territoris del seu país i els interessos col·lectius dels que eren súbdits seus. Segons aquesta manera de pensar, quan es plantejà els anys 1634-1635, la decoració de l'anomenat Salón de Reinos, el prin-



Velázquez. *Retrat eqüestre del conde-duque de Olivares*, c. 1632-1633. Museo del Prado, Madrid.

cipal del nou palau madrileny del Buen Retiro, hi fou seguit un programa d'exaltació de la monarquia, situant-hi una dotzena de grans composicions pictòriques aconseguides els darrers anys. Les presidia el retrat eqüestre del rei i l'acompanyava el del seu fill primogènit, i tant l'un com l'altre es corresponen perfectament amb el paper que protocolàriament els pertocava. El rei, serè i solemne, com si estés desfilant al cap d'uns exèrcits que, suposadament, el segueixen; ben plantat a cavall, mostra la tranquil·la indiferència de qui està segur del seu poder, amb l'esguard vigilant dirigit cap a la llunyania, i amb la indumentària i els atributs que corresponien al seu caràcter militar, com ho són l'armadura, la bengala de comanament i la banda vermella de general. El paisatge, obert i amb predomini dels termes horitzontals, que es corresponen a la línia dels

celatges, ens dona una imatge completa d'unes tranquilles hores cap al capvespre.

D'aquest quadre del Museu del Prado (3,61 x 3,14) se'n desprèn una sensació que no pot ésser la mateixa que ens ha de comunicar un altre quadre del mateix Museu (2,09 x 1,73) amb el retrat de l'hereu de la corona, el príncep Baltasar Carlos que aleshores devia tenir cinc o sis anys. Tot hi està proporcionat, el quadre és més petit i el cavall és d'una altra mena, una haca inquieta, però la criatura que el munta, ja mostra els atributs de comanament, la bengala i la banda de general, que des de la naixença li corresponen. Pot destacar-s'hi l'esquema compositiu establert per Velázquez, com si l'infant sortís d'un espai fosc per a penetrar impetuós en els ambients lluminosos d'un primer terme ple d'esperances.

Com a mostra d'un intent perfectament definit d'aproximació al que representaven aquests retrats equestres, reservats als membres de la família reial, pot situar-se el tercer quadre d'aquest tipus que pintà Velázquez per encàrrec del que era el tot poderós ministre de Felipe IV, Gaspar de Guzmán, *conde-duque de Olivares*. Amb clar propòsit d'auto-propaganda, aquest personatge es feu retratar, vers l'any 1638, a cavall, en el paper que mai no havia ocupat d'un animós cabdill que encapçalava unes hipotètiques tropes que el seguien vers uns objectius perfectament definits a l'horitzó. És un quadre, avui al Museu del Prado, d'unes mides (3,13 x 2,39) que permeten situar a tamany natural aquest personatge amb el gest decidit i els atributs que només hem vist com a propis del rei o del seu hereu, és a dir, la bengala, amb la qual indica la direcció que cal seguir, i la banda vermella de capità general, els quals hi són incorporats amb una intenció que fàcilment podria traslladar-se a un terreny polític.

Si recordem les dues activitats que aquell temps es consideraven com a pròpies dels representants de la idea monàrquica, la de cap militar i la de caçador que domina la natura, és lògic que Velázquez s'enfrontés també a la problemàtica de representar

les persones que aleshores significaven la institució, d'acord a aquesta imatge exterioritzadora del seu poder i de la jerarquia social que disfrutaven. Com a conseqüència, Velázquez pintà alguns retrats de membres de la família reial com a caçadors, i així encaixaven perfectament dins un programa decoratiu de l'anomenada *Torre de la Parada*, edifici situat en els àmbits muntanyencs de El Pardo, propers a Madrid i reservats per les caceres reials. També són tres els retrats que en aquest cas hem de destacar, perquè reflecteixen amb exactitud el pensament bàsic que els situa dins els conceptes enaltidors de la jerarquia reial que comentem. Són el del *rei Felip IV*, el del *príncep Baltasar Carlos* i el de l'*infant-cardenal Fernando*, germà del rei. Tots tres, que són al Museu del Prado, tenen la mateixa alçada (1,91) i diferent amplària.

Evidentment la sòbria indumentària que aquell exercici requeria, no permet a l'artista incorporar-hi elements distintius accessoris, com podrien ésser les insígnies de l'orde del Toisó d'Or que, moltes vegades, cobrien aquesta necessitat. Aleshores es feia obligada la recerca d'altres solucions per a remarcar la jerarquia de cadascun, i serà oportú observar com ho resolgué l'artista. Hem de recordar que un dels signes propis de la majestat, amb llunyanes arrels orientals, és la de situar a un personatge sota d'un dosser, un baldaquí o un pal·li, i aquesta circumstància quedà resolta en aquest cas, com a substituït al·legòric, pel fullatge d'un arbre que, oportunament, cobreix i aixopluga la figura del retratat, situada al camp. Podem observar com hi és, compacte i complet, quan està sobre la persona de Felipe IV, com també hi és, però esclarissat i un xic apartat, en la del príncep hereu Baltasar Carlos, i com és totalment inexistent en el retrat de l'infant-cardenal Fernando, que estava plenament apartat de la línia successòria. Aquest pot semblar un aspecte totalment desproveït d'una intenció, però creiem que el pintor i els seus contemporanis interpretaven perfectament el que en cada cas significava aquest detall iconogràfic.

Una doble transcripció pictòrica de la realitat humana

Com veiem, el pensament que aquella època tenia respecte a com havia de presentar-se la figura dels que ocupaven el cim de la jerarquia social, obligava a Velázquez i a la resta de pintors a una doble transcripció de la realitat. El rei i els seus familiars eren, físicament, com qualsevol dels seus contemporanis, però la seva imatge «oficial» havia de respondre a uns determinats esquemes que, en bona part, eren convencionals. Eren molt poques les persones que podien tractar-los directament, i algunes més les que podien veure'ls dins de l'Alcázar madrileny o a les estades que feien a Aranjuez, a El Escorial o a El Pardo. Aquests, cortesans o la molt diversa gent del servei, podien fruitar-ne limitadament, de la seva presència passatgera, però la immensa majoria dels súbdits i els membres d'altres monarquies, sols podien tenir una lleugera idea de com eren a través del retrats que, alguns pintors i gravadors autoritzats per fer-ho, posaven a l'abast d'uns cercles de major amplitud. Però aquestes imatges oficials havien d'inspirar confiança i seguretat, havien de donar la impressió que el rei de torn tenia una plena capacitat per a prendre les decisions que s'ajustaven millor al que tots necessitaven en cada moment. Per extensió, la seva família immediata quedava també inclosa dins d'aquests esquemes, i aquest fet obligà Velázquez a una adaptació del seu art per a poder transcriure els dos punts de vista que una mateixa realitat havia de tenir.

Per una banda podríem analitzar els retrats que feu del rei Felipe IV i de les reines *Isabel de Borbón* i *Mariana d'Àustria*; de les seves filles *María Teresa* i *Margarita* o dels prínceps *Baltasar Carlos* i *Felipe Próspero*. Hi trobaríem una manca permanent d'expressivitat, perquè en ells la persona ha de situar-se per sobre de les circumstàncies, i també un distanciament exigít pel protocol, i aquests fets obliguen a un tractament pictòric del rostre o a una disposi-

ció corporal que s'aparten dels termes normals. Però el pintor del rei havia de fer-ho així i reservar les grans capacitats que tenia per a donar-nos les transcripcions d'una plena vitalitat realista quan ens donà els retrats de l'escultor *Juan Martínez Montañés*, del poeta *Luis de Góngora* o de l'esclau del pintor *Juan de Pareja*, de la monja *Jerónima de la Fuente*, de la *Dama del abanico* o de bastants més que podríem esmentar.

Un epíleg de plena singularitat

Deixant de banda els molt considerables valors estètics i pictòrics que Velázquez aconseguí concentrar en el seu quadre de *Las Meninas* (3,18 x 2,76, Museu del Prado, Madrid), difícilment podríem trobar-ne un altre dins del seu catàleg que fos més ric en els suggeriments que poden derivar-se del tema que tracta i de les solucions que l'artista utilitzà per tal de comunicar-lo a l'espectador. En un principi, aquest era pràcticament únic, perquè el pintà, vers el 1655, per al rei Felipe IV que el tenia en el seu àmbit de treball dins de l'Alcázar de Madrid, però, des d'aleshores, les successives generacions no han deixat d'admirar-lo, d'analitzar-lo i d'intentar respondre als nombrosos interrogants que, al nivell de les inquietuds de cadascun, pot suscitar.

No pretenem pas donar aquí una resposta a aquells interrogants, però sí oferir algunes observacions entorn dels elements que s'integren en aquest quadre i, d'una manera particular, dels que en són els protagonistes. En són nou, des de l'autorretret del pintor i el cortesà retallat a contrallum a la porta del fons, fins al nan Nicolás Pertusato que, amb el seu gest de donar un cop de peu al gos, ofereix l'únic detall propi de l'espontaneïtat infantil que trobem a la gran composició. Cadascun està situat al lloc que li correspon dins la jerarquia cortesana, i, alhora, l'artista el tractà, pictòricament, d'acord amb aquella realitat subratllant tot el que cregué necessari per a definir la personalitat dels que aquí són els protagonistes.

Velázquez. *Las Meninas*, 1656.
Museo del Prado, Madrid.



Pràcticament al centre hi situà la figura de la infanta Margarita, de cinc o sis anys, i al seu entorn, en un primer cercle, les seves «meninas», unes adolescents que obsequiosament la serveixen sota la mirada dels dos ancians que vetllen per la plena seguretat de la criatura, a la qual li són assignats com a «companys» de jocs, la deforme Mari Bár-bola, potser d'un humor i d'una categoria humana gens d'acord amb el seu aspecte físic, i l'enjogassat Pertusato que ajuda a demostrar el caràcter serè i pacífic del gos. A l'altra banda, i darrere del gran bastidor d'un quadre que demostra la categoria del què hi pintava, la presència de l'artista, tolerada com a demostració del privilegi que disfrutava de l'accés a sectors molt estrictes de la Cort. Més enllà, com a darrer cercle protector, els reis, reflectits al mirall, i el destacat membre del servei que sembla

actuar com un guardià de la porta d'accés. Fins aquí, tots els elements perfectament jerarquitzats i resolts pictòricament amb la mateixa qualitat en la transcripció de les formes i dels volums, dels espais intermitjos, de les llums i de les ombres, però tot això també podria trobar-se ben resolt a les obres d'altres pintors, holandesos per exemple d'aquesta època, però el factor diferencial i que concedeix a aquest quadre una categoria excepcional, és el fet que Velázquez hi incorporà la meitat superior, que sembla buida i sense contingut, però que ens parla amb una el·loquència incomparable de la tristesa i del pessimisme que ofegava aquells àmbits de l'Alcázar de Madrid els darrers anys de la vida de Felipe IV, aclaparat per tota mena de desventures. L'únic raig d'esperança i d'il·lusionisme que il·luminava aquell ambient era l'alegria infantil que traspua la

figura de Margarita. Ho era sens dubte pel seu pare, però també devia ser-ho pel pintor que aconseguí transcriure-la de manera magistral a la seva obra.

Com succeeix amb els quadres d'altres artistes d'un nivell excepcional, el que ens deixà Velázquez ha estat i serà un nucli bàsic per a inspirar nombrosos comentaris, tant per la riquesa dels seus continguts com per la diversitat dels punts de vista que ofereix. En la present oportunitat hem dirigit la nostra atenció vers alguns components psicològics que introduí en diverses interpretacions seves al llarg d'una trentena d'anys. Dins d'aquest conjunt és molt considerable la importància que assoleixen uns factors relacionats amb l'espai que envolta els seus protagonistes. Des de la proximitat cordial que reflecteixen *Los Borrachos* i la soledat testimonial de *Cristo y el alma cristiana*, passant per les matisacions de *La fragua de Vulcano* i de *Jacob y sus hijos*; el triomfalisme il·lusonat de *La rendición de Breda* i la decepció vergonyant de *Las Hilanderas*, sense oblidar-nos dels mitjans pictòrics relacionats amb l'espai per a establir jerarquies, hem pogut arribar fins a l'epíleg de plena singularitat que representen *Las Meninas*.

L'anàlisi d'aspectes relacionats amb les tècniques pictòriques o amb les harmonies cromàtiques i els equilibris compositius dins l'obra de Velázquez, ens permetrien accentuar els nivells d'admiració que desperta. Quan podem afegir-hi els valors estètics i expressius que les reflexions derivades d'una acurada observació permeten apreciar-hi dins l'òptim nivell pictòric que ofereixen, el seu caràcter excepcional i plenament singular queda definit amb una precisió total.

Resumen

Al margen de problemas formales o preocupaciones de carácter técnico, es decir, pictóricas, la obra de Velázquez también exhibe, por la razón misma de su temática, soluciones diversas a imposiciones figurativas de orden psicológico o «de aparato», sobre todo en los cuadros realizados para la corte de Felipe IV.