

«LAS MENINAS» COMO MITO DE «PIGMALIÓN» (*)

Por BARTOLOMÉ MESTRE FIOL
Universidad de Barcelona

- (*) Hace tiempo que me preocupa la obra de Velázquez, pero el punto de arranque de esta nueva consideración está cercano, fue la docta conferencia que sobre «La mitología de Velázquez» dictó don Diego Angulo en el Auditorium de Palma de Mallorca, cuando en Abril pasado fue invitado por la Facultad de Filosofía y Letras.
- (1) Bartolomé MESTRE FIOL. «Los tres personajes invisibles de LAS MENINAS». MAYURQA. Núm. 8. Palma de Mallorca. 1972.

A primera vista, la escena de «Las Meninas» es de una sencillez extrema. La Infanta Margarita —se ha repetido infinidad de veces—, acompañada de su séquito, irrumpe en el taller de Velázquez mientras éste retrata a los reyes Felipe IV y doña Mariana de Austria, cuyas figuras vemos reflejadas en el espejo colocado en la pared del fondo.

Pero ahora resulta que lo que vemos en el espejo no son los Reyes, sino la parte central del lienzo que pinta Velázquez. Y que no son nueve los personajes de esta composición pictórica, sino doce. Nueve visibles y tres invisibles. Nueve dentro del espacio pictórico, una superficie plana, y tres dentro del ámbito espacial real.

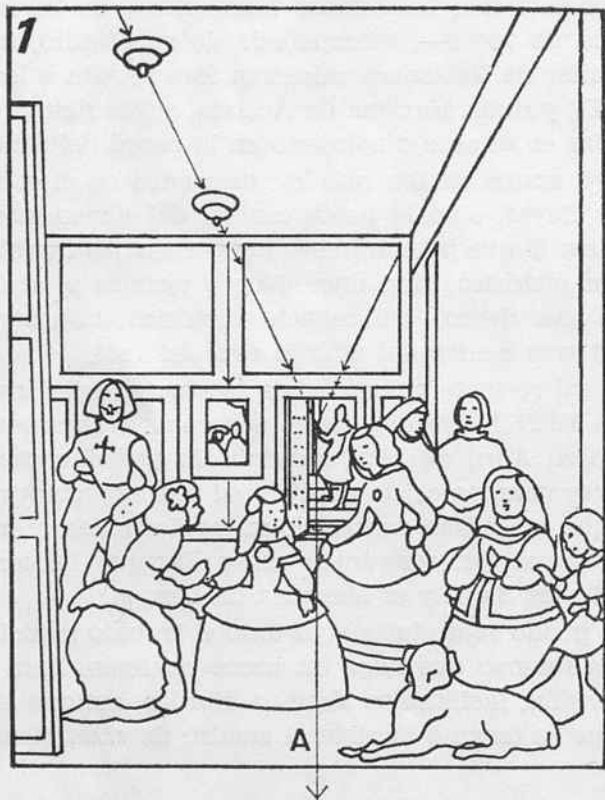
En mi reciente trabajo «Los tres personajes invisibles de LAS MENINAS» (1), cuyas separatas empezaron a repartirse en Abril de 1972, señalaba la posición exacta de estos tres personajes: la pareja real y el espectador. Agradezco que me hayan expresado su conformidad sobre este punto figuras tan relevantes como Enrique Lafuente Ferrari, Xavier Salas y el Marqués de Lozoya.

No puedo reproducir aquí todo el trabajo mencionado. Pero, es forzoso que haga un breve resumen. Para mejor comprensión, facilitamos algunos dibujos, aunque es necesario que se tenga a la vista el cuadro de «Las Meninas».

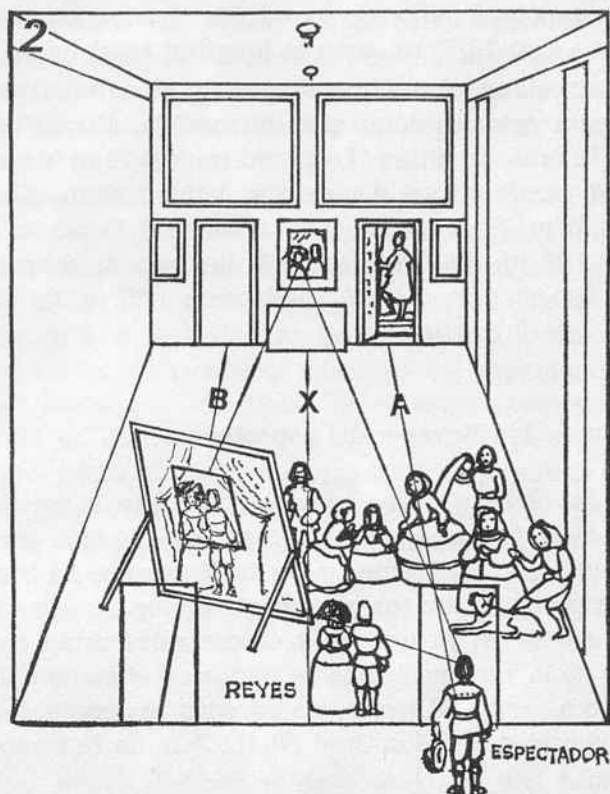
Restitución a esta sala del espacio no visible.

Velázquez trabaja dentro de una sala rectangular, cortada diagonalmente, por lo que vemos aproximadamente sólo la mitad. Si retirásemos el lienzo, todavía veríamos un pequeño trozo de la pared lateral izquierda. En este aposento, tanto la arquitectura como la decoración guardan absoluta simetría. Esto permite restituir la parte de sala que Velázquez ha suprimido.

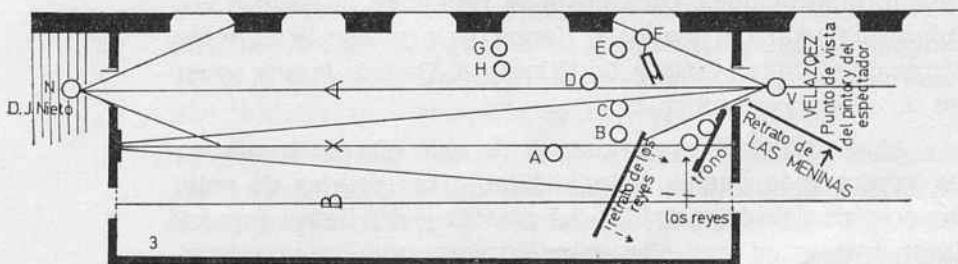
Examinando la figura 1, vemos que la recta que pasa por el centro de los florones del techo termina a nivel del punto medio de la cornisa de la pared del fondo. Si de esta recta colgásemos unas enormes cortinas, de parte a parte de la sala, ésta quedaría dividida en dos partes exactamente iguales. Esta cortina dejaría medio espejo a cada lado, y pasaría por entre las cabezas de Velázquez y de la



Menina doña Mariana Agustina Sarmiento, pero chocaría contra el lienzo que tenemos delante. El estudio de la perspectiva nos demuestra que Velázquez pintó «Las Meninas» estando situado sobre un punto de la línea A, línea que dista por igual de la pared lateral derecha que de la cortina. Naturalmente, si una persona se sitúa sobre un punto cualquiera de la línea A, todo lo que vea en el espejo forzosamente tiene que estar al otro lado de la cortina.



Con los datos obtenidos sobre la figura 1, se dibujan las figuras 2 y 3. Aquí contemplamos la pared frontal no desde la línea A, sino desde un punto de la línea media de la sala, línea X. La pared lateral no puede tener más que



A: Velázquez retratando a los Reyes; B: Menina Mariana Agustina Sarmiento; C: Infanta Margarita; D: Menina Isabel de Velasco; E: Enana Mari Bárbola; F: Enano Nicolasillo Pertusato; G: Caballero guardadamas; H: Doña Marcela de Ulloa; N: Don José Nieto Velázquez; V: Don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez pintando «Las Meninas». Es también el sitio del espectador.

5 ventanas, con 6 paños de pared. Once elementos, a 1,70 m. cada uno, dan 18,70 m. para la longitud total de la pared.

Para calcular las dimensiones de la pared frontal, tomamos un peldaño como patrón medida, al que le concedemos 18 cms. de altura. La pared mide 6,76 m. de anchura por 5,47 m. de altura. La puerta, 1,18 x 2,20 m. El espejo, 0,85 x 1,20 m. Si la anchura total es de 6,76 m., la cortina distará 3,38 m. de cada pared. Y la línea A, sobre la cual está el espectador, distará igualmente 1,69 m. de la pared lateral y de la cortina

Posición de los Reyes y del espectador.

La posición de los Reyes se descubre a través de la iluminación de sus figuras en el retrato. Vemos tres focos de luz solar. El de la puerta del fondo carece de importancia. Los potentes son los que penetran por las dos ventanas de los extremos, ya que las tres centrales están cerradas. El foco de la ventana lejana se refleja en el suelo e ilumina, de abajo a arriba, el techo, las paredes, el espejo, la puerta de cuarterones y a don José Nieto, Jefe de la tapicería de la Reina.

El foco cercano merece la máxima atención. Es un círculo pequeño, que no traspasa la línea media de la sala. En parte se proyecta directamente sobre las cabezas y cuerpos del enano Nicolasillo Pertusato, la enana Mari Bárbola, la Menina doña Isabel de Velasco, la Infanta Margarita, la Menina doña Mariana Agustina Sarmiento y la paleta de Velázquez. Otra parte se refleja en el suelo e ilumina el florón del techo, el lienzo, y la manga y cara de Velázquez. Doña Marcela de Ulloa y el Guardadamas están ya en plena penumbra.

Ahora bien, observemos que de este círculo luminoso no vemos más que la mitad. Cómo «tres relojes de sol», las sombras de Nicolasillo, del mastín y del lienzo nos indican que estos tres elementos forman una línea perpendicular al punto medio de la primera ventana, y dista 2,55 m. de la pared que completa la sala (0,85 + 1,70). La iluminación de los Reyes en el retrato es exactamente la misma que recibirían si se hubiesen colocado en persona de-

- (2) Enrique LAFUENTE FERRARI. Vélasquez. (Pág. 108). Ed. SKIRA. Suiza. Año 1960. (Edición en francés).

trás de la Infanta y de la Menina doña Mariana Agustina Sarmiento, cerca de Velázquez. Lo que significa que los Reyes posan cerca de la pared, junto a la puerta, a igual distancia de la línea media del círculo luminoso. Entre los Reyes y la pared se ha colocado un trono, cuyo cortinaje vemos en el retrato.

El espectador sabe que está sobre la línea A, pero descubre que no puede estar dentro de esta sala. Para que su campo visual coincida exactamente con el que se ve en el cuadro (Fig. 3), tiene que alejarse a través de una puerta simétrica a la de enfrente, hasta una distancia de 1,20 m. de su dintel. Los campos visuales del espectador y de don José Nieto son idénticos. Si el espectador sabe que está a 1.20 m. de la puerta y a 1,69 m. de la pared lateral, fácilmente podrá calcular cualquier otra distancia, tomando como puntos de referencia las ventanas y los paños de pared. Por ejemplo, sabe que, aproximadamente, está a 2 m. de los Reyes, a 4,40 m. de la Infanta Margarita y a 6 m. de Velázquez.

El «espacio continuo».

Como vemos, Velázquez ha conseguido una fusión, un ensamblaje perfecto entre el espacio pictórico y el ámbito espacial real, donde están los Reyes y el espectador. Ha ensamblado un espacio plano con el ámbito espacial real para hacer un sólo «espacio continuo».

Enrique Lafuente Ferrari (2) se pregunta: «¿Dónde está el cuadro, donde está la realidad?».

Creemos que esta pregunta no tiene más que una respuesta: No hay más que un cuadro, el que pinta Velázquez. Todo lo demás es realidad. Pero nada más que una realidad ilusoria, una «alegoría real». Puro simbolismo.

Sabemos que Velázquez es el autor de «Las Meninas». Pero, si se quiere entender este cuadro, hay que dejarse llevar por la ficción y razonar de acuerdo con ella. Por tanto, hemos de deducir que esta escena se ha desarrollado de la manera siguiente:

1. El espectador cruza la habitación contigua a la que vemos y se detiene a 1,20 m. de la puerta que separa

ambas habitaciones (punto de vista de Velázquez cuando pintaba «Las Meninas». Fig. 2 y 3).

2. El espectador (situado sobre el punto que antes ocupaba el pintor) fija en su retina esta escena fugaz, llamada «Las Meninas». Este cuadro no es, pues, una pintura de Velázquez, sino una visión del espectador .

3. El espectador observa que Velázquez está retratando a los Reyes, a quienes no ve directamente ni a través de ningún espejo. Pero deduce que los tiene a unos dos metros de distancia, al otro lado de la pared, junto a la puerta, casi en línea recta con Velázquez. Lo ha deducido a través de su iluminación en el retrato.

4. El espectador se atreve a afirmar que en este preciso instante los Reyes están posando para el retrato. Lo deduce a través de las miradas, actitudes y conducta de estos personajes, lo que le permite retroceder en el desarrollo de esta escena (Fig. 2 y 3):

Hace ya rato que Velázquez trabaja en el retrato de los Reyes. Para examinar los modelos, el artista se trasladaba hacia el sitio que ahora ocupan la Infanta Margarita y la Menina doña Mariana Agustina Sarmiento. Las dos Meninas estaban juntas, cerca de Mari Bárbola. La Infanta y don José Nieto acaban de llegar. Éste, sombrero en mano, se retira por la misma puerta que entró. La Infantita, de cinco años de edad, avanza en dirección de sus padres. Mientras tanto, una Menina va a buscar un búcaro, probablemente colocado sobre una mesa auxiliar de la Reina, situada entre ella y el lienzo. Al llegar la Infanta al punto donde la vemos, las dos Meninas la saludan en la forma habitual. Una, con una ligera reverencia, sin dejar de mirar a los Reyes. La otra, con una profunda genuflexión, al tiempo que le ofrece una bebida. Por la iluminación de su miriñaque y por la costura de su vestido, vemos que la Infanta da frente a su madre, pero no la mira de cara, sino con el rabillo del ojo. Esto obedece a que la Reina, al verla tan preciosa y tan pulcramente arreglada, la contemplará embelesada. Velázquez, al encontrar su puesto ocupado, va hacia atrás e inclina el tronco y la cabeza para examinar algún detalle de la figura del Rey, puesto que es al único que puede ver en el estrecho espacio comprendido entre el lienzo y la puerta. Si Velázquez

observara los modelos desde su sitio habitual, el espectador no podría hacer esta afirmación de forma tan categórica.

Evidentemente, Velázquez ha conseguido fusionar el espacio ilusorio de la pintura, una superficie plana, con el ámbito espacial donde está el espectador. La línea de soldadura es la de Nicolasillo-mastín-lienzo continuada por el resto del marco de la puerta, puesto que «Las Meninas» no es más que lo que se ve a través de dicha puerta. Al lector puede resultarle difícil la representación mental de este cuadro acoplado al espacio real. En cambio, lo comprendería sin dificultad alguna si Velázquez hubiese pintado el marco de la puerta y la pared. El lector puede subsanar esta omisión valiéndose de un sencillo artificio. Si dispone de una pequeña reproducción de «Las Meninas», recorte del centro de un cartón un rectángulo de proporciones idénticas a las del cuadro, pero un poco más pequeño. Colocándolo entre la lámina y sus ojos, de forma que coincidan ambos rectángulos, observará que la escena adquiere fuerte realismo, y que las miradas de estos personajes van hacia detrás del cartón, lugar donde están los Reyes. Sospecho que el espejo del Museo del Prado actúa en un sentido parecido al del artificio que se acaba de describir. Es decir, no es el espejo lo que da realismo, sino la pared que vemos por fuera del espejo.

En resumen, en este «espacio continuo» no tan sólo hay un ensamblaje entre el espacio pictórico y el espacio real, sino que también hay otro «ensamblaje anímico» entre los personajes situados a ambos lados de la línea de conexión.

Para conseguir este ensamblaje anímico hay que escoger muy bien los personajes. Es absolutamente necesario que el espectador los conozca a todos, los visibles y los invisibles, y los lazos de parentesco y de otra índole que los unen entre sí. En una época que no circulaban fotografías, la única familia conocida en España era la familia real, y, por consiguiente, la única que podía representar esta escena. Esto demuestra de forma inequívoca que esta composición iba destinada, desde el principio al fin, a la familia real. Con personajes desconocidos, ¿cómo podríamos entender este diálogo mudo entre madre e hija? El

espectador descubre que la hija está frente a su madre por su conducta y porque «conoce» a las dos. Por esto puede afirmar que en este preciso instante Velázquez retrata a los Reyes, aunque no los vea.

Por el contrario, el único personaje que no es necesario es el propio Velázquez. Con otro pintor, la escena resultaría igualmente inteligible. Y además, Velázquez ocuparía su verdadero sitio, que es el que ahora corresponde al espectador. En realidad, esto sería lo correcto.

Pero Velázquez decide lo contrario. ¿Pretendería con ello dar mayor realismo a esta escena palaciega? ¿O es que quiere ofrecernos un autorretrato en plena función de su oficio?

Creemos que ambas suposiciones pueden descartarse. Para esto no hacen falta tantos cálculos. Es obvio que a esta composición tan extraordinaria se le reserva un destino más elevado.

El mundo de las «ideas».

Como todos los grandes pintores de su tiempo, Velázquez cultivó el lenguaje de los símbolos y de las alegorías a través de asuntos mitológicos. Es necesario, pues, conocer los cánones estéticos de su época. En 1635, Richelieu funda la Academia Francesa, hecho de una enorme transcendencia en el desarrollo de la cultura universal. Con objeto de poner la pintura al servicio de la monarquía, se eleva el oficio de pintor a la categoría de «artista», separándolo de las antiguas corporaciones gremiales que agrupaban pintores, escultores, arquitectos, grabadores y artesanos.

El artista se muestra orgulloso de la gran importancia que se le concede y trata de hacerse merecedor de esta distinción creando categorías en el arte. Ocupa el primer lugar la pintura de temas universales, mitológicos o bíblicos. De inferior categoría eran considerados los temas anecdóticos, bodegones, guerra, paisaje, cacería, etc. El retrato era también un tema menor, y por eso se disfrazaba a menudo con alegorías mitológicas. Velázquez, que cultivaba especial-

- (3) Julián GALLEGO. *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*. Edit. KLINKSIECK. París. 1968.
- (4) Ramiro MOYA. «El trazado regulador y la perspectiva en LAS MENINAS». *ARQUITECTURA*. Núm. 25. Enero 1961. Madrid.
- (5) Antonio BUERO VALLEJO. «El espejo de LAS MENINAS». (Pág. 136-165). *REVISTA DE OCCIDENTE*. Núm. 92. Noviembre, 1970. Madrid.

mente el retrato, no pudo gozar en vida de la fama que merecía.

Julián Gallego (3), en una obra de reciente publicación, hace una revisión de las interpretaciones que los especialistas modernos dan sobre «Las Meninas»: Para Tolnay, Velázquez se representa en el exterior de la composición, en un punto cualquiera, puesto que su trabajo no era el trabajo manual, en aquella época humillante, de echar colores sobre la tela. El suyo era un trabajo intelectual, de creación artística, la sublime actividad que consiste en dar forma a las ideas. Él ve el «diseño interno» de «Las Meninas» dentro de su imaginación. Los dos cuadros grandes que vemos en la pared del fondo, «Minerva y Aracne», de Rubens, y «Apolo y Pan», de Jordaens, le dan la clave para interpretar el cuadro entero: el triunfo del arte divino sobre el artesano, la victoria del verdadero arte sobre el arte falso. Otros autores, como André Chastel y J. A. Emmens, aceptan la hipótesis de Tolnay, aunque con ligeras diferencias en los matices conceptuales. Julián Gallego termina así: «Tras la máscara de las apariencias, tan sabiamente manejadas por Velázquez, el artista busca los juegos del espíritu, la expresión de una idea, una «agudeza», tan de su gusto. Él se sirve de la cultura emblemática de su tiempo para jugar un poco con ella y burlarse del espectador.»

Omitimos más comentarios sobre otros criterios porque ninguno está asentado sobre el conocimiento de la posición correcta de los Reyes y del espectador, lo que imposibilita todo juicio razonable. Es más, sólo dos autores han advertido que en el espejo se refleja el retrato de los Reyes que pinta Velázquez y no sus propias figuras. El primero en demostrarlo fue Ramiro Moya, en 1961, y así lo hice constar en mi trabajo antes mencionado (4). El segundo ha sido Antonio Buero Vallejo (5), dramaturgo y pintor, en 1970. En su magnífico trabajo, se lamenta de que los especialistas hagan caso omiso del descubrimiento de Moya y sigan insistiendo en que las figuras de los Reyes se reflejan en el espejo. Afirma que en esta creencia están todos, desde el modesto o insigne glosador literario, pasando por el ensayista de fuste, hasta el competente especialista. Bastantes son, sin disputa, cabezas intelectuales

de primer orden. Su alucinación —dice— debe imputarse al cuadro y a su autor, tan engañosos como luminosos.

De todas formas, hay algo que conviene dejar bien sentado. Velázquez nunca hizo uso de los símbolos y alegorías en la forma que le atribuyen Tolnay y seguidores. Su forma de expresión era diametralmente opuesta. No representaba la realidad a través de alegorías, sino que representaba las alegorías a través de realidades. En «Los Borrachos», no vemos ningún borracho. Tanto los personajes como los vasos se mantienen en perfecto equilibrio. El artista no se ha recreado en representar el aspecto in-frahumano del beodo. Lo que extrae del mito es su significado más humano: la risa. La risa artificial, química, la risa de nada. Para Velázquez, Baco ha enseñado al hombre el cultivo de la vid para que pueda reír cuando la vida le niegue motivos auténticos de qué alegrarse. En «La fragua de Vulcano», vemos al herrero en el momento en que Apolo le comunica que su esposa le engaña con otro. Reacciona cómo si le hubiesen dado un escopetazo. Su honor ha sido mancillado en lo más sagrado. Pero, inmediatamente sus ojos salen de órbitas, clavados en la cara de Apolo. Es la ira que se despierta contra éste por su poca discreción en darle esta noticia delante de sus operarios. En «Las Hilanderas», todo lo que hay de sobrenatural está representado sobre un tapiz, no en las figuras de carne y hueso.

(6) OVIDIO. *Las metamorfosis*. (Pág. 1325-28). POETAS LATINOS. E.D.A.F. Madrid 1962.

«Las Meninas» como mito de «Pigmalión».

Dejando aparte toda influencia subjetiva, basándome solamente en el estudio de esta obra y en el conocimiento general de la pintura de Velázquez, considero que estamos frente a una versión pictórica del mito de «Pigmalión».

Este mito es uno de los más bellos de la antigüedad, y de ninguna manera Velázquez pudo ignorarlo. Ovidio (43 a. de C. — 16 d. de C.), en su obra «Las metamorfosis» (6), nos da una amplia descripción de «Pigmalión». Nos refiere que, en la isla de Chipre, las protépides eran unas doncellas que no hicieron honor alguno a su patria, pues, además de ser obscenas, se atrevieron a negar que

Venus fuera diosa. Por lo cual, airada ésta, se dice que las enardeció hasta el extremo de que fuesen el primer ejemplar de prostitución. Pigmalión, espantado de los vicios y desarreglos en que naturalmente incurren las mujeres, las juró aborrecimiento, y vivía en estado de celibato, en el cual se mantuvo por mucho tiempo. Su pasión era la escultura, y con maravilloso arte modela en marfil la estatua de una mujer, tan hermosa que ni la naturaleza ni el arte llegaron a más. Parecía que estaba viva y que quería moverse a no prohibírsele la modestia. Maravillase Pigmalión, y se enciende en su pecho un fuego de amor tan grande que recurre a Venus para que la infunda vida. La diosa del Amor atiende su súplica. La estatua se anima y desciende del pedestal en presencia del escultor, profundamente emocionado. Se casan y son felices. Ella se llamará Galatea y tendrán dos hijos: Pafos y Cirinas.

Éste es, en forma abreviada, el mito primitivo, original. De él se han hecho muchas versiones literarias a través de los siglos. Unas veces, es Venus quien da la vida. En otras versiones, el tema se humaniza y es el mismo amor del hombre lo que conduce a una vida nueva. Los resultados finales son muy dispares.

A pesar de que los pintores del Renacimiento y del Barroco desempolvaban toda la mitología griega, parece ser que «Pigmalión» no ofreció interés alguno. Desde luego, la representación del grupo escultor, estatua y Venus no da mucho de sí. Pero una cosa es representar a este trío y otra muy diferente la de realizar su empresa, qué es lo que en realidad nos ofrece Velázquez.

Como en la fábula de «Pigmalión», la obra inanimada del artista cobra vida. Su taller pintado se convierte en taller de verdad. Velázquez trabaja dentro de él, e invita a un espectador a presenciar este momento histórico. Quiere hacerle testigo de algo que para él tiene mucha importancia.

Pero esto es sólo la parte preparatoria del mito. La parte esencial es otra. Recordemos que yo, como espectador, sé que tengo un sitio dentro de este ambiente unificado. Pero también sé que el cuadro termina a nivel de la línea Nicolasillo-mastín-lienzo, y que los Reyes y yo estamos fuera del cuadro, dentro del mismo ámbito espacial.

Sin embargo, yo no los veo directamente, sino a través de «tres espejos»: La imagen de los Reyes (fuera del cuadro) es recogida por Velázquez (dentro del cuadro). Éste, la traslada al lienzo. El lienzo, al espejo. El espejo me la envía a mí (otra vez fuera del cuadro). Este espejo actúa, pues, como algo real, puesto que para saber que allí veo el retrato de los Reyes, yo tengo que colocarme frente por frente de la puerta por donde sale don José Nieto.

Las conclusiones son las siguientes:

1. Los Reyes y yo estamos fuera del cuadro, en el espacio donde está la vida.
2. Velázquez está dentro del cuadro, retratando a los Reyes.
3. Yo veo a los Reyes a través de Velázquez, el lienzo y el espejo.

Ahora bien, no es exacto que yo vea a los Reyes a través de Velázquez. Lo único cierto es que he deducido su colocación en la sala a través de su iluminación en el retrato y por las actitudes de los personajes que los contemplan. Si ahora Velázquez está trabajando en el retrato y mira hacia el único sitio donde los Reyes han de colocarse para posar, puedo pensar que ellos están ahí. Pero, podría equivocarme. Velázquez podría estar retocando el cuadro mientras los Reyes están ausentes. Quizás el pintor esté mirándome a mí. Lo que confirma de forma absoluta su presencia es la conducta de la Infanta Margarita, que desentendiéndose de todo, sin corresponder al saludo de sus Meninas, sólo presta atención a su madre, quien la contempla radiante de satisfacción.

Entonces es cuando el mito de «Pigmalión» se nos aparece representado con claridad meridiana: Velázquez (Pigmalión) hace el retrato de los Reyes (la estatua), que yo veo a través del espejo. La Infanta Margarita (Venus) da vida a los personajes del retrato (la estatua) al señalar la presencia de los modelos dentro del ámbito espacial real. Al animarse las figuras (Galatea), vemos sonreír a la Reina mientras contempla a su hija. En cambio, vemos que Felipe IV sigue pendiente del retrato, ya que, si no fuera así, Velázquez no estaría examinando al modelo con atención.

Ahora vemos justificado lo que todos los especialistas han coincidido en señalar: que la Infanta Margarita es el centro luminoso del cuadro, y que su luz parece irradiarse a los demás personajes. No es más que Velázquez nos la presenta simbolizando a una diosa, Venus, en el momento de infundir la vida a la obra inanimada de Pígalión. Solución ingeniosísima de Velázquez, puesto que el espectador se ve obligado a reproducir sobre el retrato el cambio de expresión que la Infanta provoca en el rostro de su madre.

No parece que exista posibilidad alguna de error al interpretar «Las Meninas» como mito de «Pígalión». Son demasiado claras las alusiones a Pígalión, la estatua y Venus. Pero lo que llama poderosamente la atención es la forma de expresar la alegoría. No hay en ella el menor indicio de barroquismo, sino que se utilizan unos símbolos que son más bien de nuestros días. Velázquez simboliza la vida no con un soplo de Venus, por ejemplo, sino colocando al espectador sobre un punto fijo de este ambiente. Vida que éste comunica a los Reyes al ocupar el mismo ámbito espacial. El espectador simboliza también el «presente-fijo». Pasarán los siglos, y el espectador de turno descubrirá que los Reyes siguen teniendo un sitio entre los mortales y que el rostro de la Reina se ilumina una vez más. En consecuencia, esta obra vivirá siempre su «hoy», nunca su «ayer». Y de su hoy, su «ahora mismo», lo que significa que Felipe IV y doña Mariana de Austria viven y no envejecen. Son inmortales.

Sabemos que «Pígalión» simboliza el amor del hombre por su propia obra. Pero, Velázquez, espíritu modernista, sólo extrae del mito su esencia más específicamente humana. En este caso, «el amor más puro», en sentido abstracto.

Visto así, este mito puede tener algunas variantes:

¿Quiso Velázquez expresar el amor del artista por su propia obra, «la pintura» en sí, y nos ofrece una solución maravillosa a un problema pictóricamente difícilísimo de resolver?

¿O es que ha querido expresar su más profundo amor y agradecimiento a sus Reyes a través del mito de más elevado contenido espiritual?

¿O se tratará, tal vez, de expresar el amor de los Reyes por su hija Margarita, qué es la alegría del hogar, y que, como una nueva Venus, en cierto sentido les da la vida?

Quizás lo más prudente sea soslayar la respuesta. Lo evidente es que «Las Meninas» es pura poesía. Cada uno debe tratar de asimilarla por sí mismo.

NOTA DEL AUTOR:

Quiero expresar mi agradecimiento al Profesor Dr. Santiago Sebastián por su colaboración en el presente trabajo.