

D. Juan y las Meninas o la obediencia en el poder: Negaciones afirmativas para la creación simbólica*

POR
RICARDO SANMARTÍN
(Universidad Complutense)

Hablar de semejanzas entre la pintura y la política tratando a ambas como artes no están sólo un juego de palabras. Compararlas no es, simplemente, una forma literaria de otorgar al arte una eficacia crítica, pública y colectiva similar a la de la política, o de dotar a la política de la elegancia y dignidad del arte para salir al paso de tanta acusación de falsedad, corrupción, irresponsabilidad y banalidad de que son objeto políticos y artistas en nuestros días. Eficacia pública, elegancia y dignidad son notas que la pintura y la política poseen por sí mismas en tanto que ambas, como acciones histórico-culturales, participan de unos mismos procesos de creación y objetivación simbólica, para lo cual los actores desarrollan, en la pintura o en la política, estrategias parecidas combinando y tensando valores y creencias propios de su época.

Para reflexionar sobre ello tomaré dos casos, uno contemporáneo y poco estudiado: la renuncia de sus derechos por parte del Conde de Barcelona en favor de su hijo don Juan Carlos I, y otro del siglo XVII y profusamente analizado: el cuadro de Las Meninas, de Velázquez, con la esperanza de que, dadas las semejanzas antes apuntadas, la reflexión sobre un caso ayude a entender mejor el otro. Ambos son fenómenos de distinta naturaleza: artística y ritual, plástica y verbal, producidos en épocas diferentes pero, no obstante, con muchos puntos en común, de los que quisiera destacar el uso de negaciones para construir lo que en cada uno de ellos se afirma.

Probablemente, comparar un rito político del siglo XX con una pintura del XVII, sea una tarea arriesgada que haga chirriar los goznes argumentales de la ortodoxia metodológica, dados los modos tradicionales de plantear la comparación. Pero no es mi intención comparar sustantivamente ambos fenómenos, tan distintos en época y naturaleza. Por otra parte, los contextos en los que ambos son eficaces de una manera más inmediata, desplegándose en ellos como experiencia para los actores, difieren en extensión y composición, añadiendo una nueva dificultad para cualquier intento de establecer, entre dichas experiencias, una comparación controlada. El rito de renuncia es eficaz ante la España de la transición, implicando, en

muy distinto grado, a los autores del ritual, a los políticos en activo y al conjunto de los ciudadanos. El cuadro de Velázquez, por su parte, no sólo cumplió su papel en el XVII. Aun hoy sigue siendo eficaz ante un muy variado público que lo contempla desde sus respectivas moradas culturales, tan dispares a juzgar por la diversa procedencia de los numerosos visitantes del Museo del Prado.

Con todo, cabría, en principio, limitar la comparación entre cuadro y rito a alguna de sus dimensiones, sin pretender abarcar aquellas en las cuales, por sus marcadas diferencias, el marco de la comparación pierde su homogeneidad. No pretendo, pues, atribuir, mediante mi interpretación, un mismo significado, como contenido supuestamente unívoco, a tan dispares experiencias posibles de tan distintos actores en tan diferentes épocas y contextos. Pero en la medida en que ambos se constituyen mediante acciones humanas en un contexto social, frente al cual se erigen para ser contemplados, sí cabe proponer un marco en el cual la comparación resulte legítima.

Si en Antropología Social la comparación es un ejercicio que, como apuntara Leach, pretende «descubrir qué es humanamente factible más bien que demostrar qué es estadísticamente probable»¹, quiere eso decir que, no siendo humanamente factible cualquier cosa, podemos esperar encontrar, mediante la comparación, no ya de los resultados de las acciones, sino de las estrategias y procedimientos para alcanzarlas, algunas semejanzas relevantes. Siendo ambas acciones simbólico-expresivas, que apuntan a un contexto histórico como referente y en el que toman, en cada caso, la cultura como marco de su semanticidad, ello nos permite pasar de la distinta sustantividad de cada acción, de su distinta naturaleza, a la consideración de la semejanza en los procesos mediante los que se constituyen. No sólo, pues, desde el punto de vista sociológico, como ya señaló Boas, sino también desde el cultural, «la antropología... siempre que sea posible, debe comparar los procesos».² Es en ellos donde podemos hallar alguna de las claves que nos faciliten el acceso a la comprensión del modo como los actores vinculan su imaginación creadora y las creencias y valores culturales de su tiempo. Al margen, pues, de la distinta materialidad de los instrumentos con los que cada cual construye su discurso, sean éstos la presencia, el gesto y la palabra, o el lienzo, la forma y los colores, no sólo al decir, también al pintar, se hacen cosas mediante las cuales nos brindan los actores una oportunidad para penetrar en el conocimiento de esos modos específicamente humanos de generar realidades ideales. El poder, la igualdad, el honor, la dignidad, el Rey, son ideales que tienen que encarnarse simbolizándose para ganar una presencia real y, al hacerlo, tan relevante resulta para la disciplina el estudio de su cambiante concreción histórica, como el de las operaciones a las que regularmente recurre la imaginación creadora del hombre.

Si presento ambos casos como etnografía, sin respetar una misma unidad temporal, y saltando las delimitaciones entre rito y arte, lo hago tan sólo con la intención de detectar en ellos «rasgos característicos de... la imaginación a los que los hom-

bres... están naturalmente inclinados»,³ recordando, con Needham, que al estudiar la imaginación mediante la comparación de representaciones colectivas de cualquier cultura y período histórico, no sólo cabe aislar factores primarios e imágenes sintéticas, sino también operaciones regulares,⁴ como puede ser la negación.⁵

LAS NEGACIONES DE DON JUAN

Buena parte del feliz éxito obtenido por la transición política española proviene tanto de la progresiva inserción del país en el mundo occidental, como de las profundas transformaciones sociales que, desde los años sesenta, había ya experimentado España, a pesar de persistir aún la estructura política y legal de la dictadura, crecientemente ineficaz para enfrentar los nuevos retos de Europa. No entraré en el estudio de lo ya analizado por economistas, sociólogos e historiadores. Mis comentarios, de más limitado alcance, se centrarán en la renuncia de don Juan a la que aludía por considerar que restaurar la monarquía, o instaurar un nuevo régimen, adecuando la estructura política a la social, además de otros muchos esfuerzos, exige siempre la sanción creadora de los rituales públicos. Son estos instrumentos culturales que encarnan, en gestos y palabras, valores y creencias, otorgando un cuerpo, efímero pero sensible, a hondas realidades morales que, de ese modo, cobran una presencia visible y pasan a formar parte de la experiencia colectiva, operando, todo aquello que consiguen encarnar, como referencia ideal que guía la traducción de la vida pública en conducta significativa, histórica.

Desde esa misma perspectiva ideal pretendo contemplar el papel que cada actor interpreta en la escena ritual o histórica. Para ello atenderé tanto a la textualidad de sus discursos, como a la objetivación que consiguieron otorgar a su conducta, ya que para ello todo actor efectúa una peculiar lectura cultural interpretando su tiempo, poniendo en operación al hacerlo aquellos instrumentos —valores y creencias— que su propia cultura le ofrece. No se trata, pues, de «idealizar» ingenuamente a los actores. Prescindir de los aspectos más particulares y privados de los actores, y considerar tan sólo su faceta pública y formal, supone centrar la atención en su obra (sea ésta su propia persona como símbolo o su obra política, ritual o plástica) como ficción cultural fruto de la creación. Pero ficción eficaz, real, en tanto que logra incidir en su contexto interpelándolo, en virtud, precisamente, del uso crítico que en su creación se hace de aquellos mismos instrumentos culturales, que así podemos apresar como etnografía.

Tras haber impedido el General Franco la participación de don Juan, como Príncipe de Asturias, en la Guerra Civil en el bando nacional por considerar que «si alguna vez en la cumbre del Estado vuelve a haber un Rey, tendrá que venir con el carácter de pacificador y no debe contarse en el número de los vencedores»,⁶ la trayectoria pública de don Juan, en pos de encarnar y expresar la simbolización de la monarquía, ha representado un continuo ejercicio de obediencia al deber que marcó su destino como depositario de los derechos de la Monarquía Española desde que, en 1941, Alfonso XIII abdicase en su favor como «Rey de todos los españoles». Su renuncia a ceñir sobre su persona la corona que custodiaba culminó el dibujo de su singular figura, hecha a golpe de declaración y manifiesto (pocos, si hubiese tenido

como oficio el de rey —como pocos fueron los cuadros de Velázquez, quien tampoco tomó la creatividad de su arte como mero oficio, sino como servicio— pero precisos y oportunos), saliendo al paso de los pasos dados por la Dictadura, negándose a aceptar la configuración del cuadro de España desde la unilateralidad de la perspectiva franquista, en noble pelea, además, entre sus aspiraciones personales y el deber, cuya obediencia le reclamaba la historia, de sustentar aquella obra con una sola mano, pero de tantos dedos como hombres y pueblos de España.

No quiero, con esto, decir que fue don Juan quien trajo la democracia a España. Tampoco fueron Kohl y Gorbachov quienes derribaron el muro de Berlín, ni Jeltsin quien detuvo los tanques ante el Parlamento Ruso. En cada caso fue la ciudadanía quien lo hizo movida por una fe en sus soñados proyectos, tan cierta que transformó su ausencia en necesidad y, desvelando que los hechos tan sólo habían logrado ocultar esa carencia, mostraron que el pasado, tan próximo aún, encarnaba solamente, desde entonces, la espalda de la historia, su envés. Ese giro tan vertiginoso de la historia que parece, al acelerarse, suspender el tiempo, convierte, en ese su suspendido instante, el presente en pasado, el frente de la realidad en su espalda o envés al negarlo, operando como una potente pregunta que, en su formulación, configura ya un nuevo rostro, cuyo retrato, como en una obra abierta, sólo nace y se ultima en el lienzo interior de la imaginación creadora de los actores, usuarios de la vida pública, de la obra política. Pero eso, que la poderosa voz de la necesidad histórica reclama desde el ahuecado altavoz de la carencia, lo ejemplifica y muestra el rito encarnándolo en el ajustado movimiento que despliegan los actores, aupados como símbolos por la historia, en el apretado espacio del reloj ritual.

El acto de renuncia se realizó en el Palacio de la Zarzuela, el 14 de mayo de 1977, ante las cámaras de TVE y periodistas de distintos medios de comunicación. Los protagonistas fueron el propio don Juan y el Rey, acompañados por sus familias, el Ministro de Justicia y Notario Mayor del Reino y miembros de la Casa del Rey. La ceremonia consistió, básicamente, en dos breves discursos: el de don Juan y otro, en contestación, por parte del Rey.

En el singular ambiente político del país no resultó ser un acto extraño, ni fuera de lugar. Si, finalmente, se celebró es porque buena parte de la ciudadanía más directamente implicada en los avatares de la Transición esperaba dicho gesto. Con todo, se trata de un acto peculiar, no exigido por ley alguna vigente en aquel momento, ni tan siquiera por la Ley para la Reforma Política (4-1-77), ni por ninguno de los decretos-ley de 1975 y 1977 relativos a la Jefatura del Estado.⁷ El artículo 12 de la Ley de Sucesión de 1947 (modificada en 1967) exigía que «Toda cesión de derechos antes de reinar, las abdicaciones cuando estuviere designado el sucesor, las renunciaciones en todo caso... habrán de ser informados por el Consejo del Reino y aprobados por las Cortes de la Nación». Pero no es a esa ley a lo que obedece don Juan con sus actos. Don Juan ni era Jefe del Estado, ni había sido designado para ocupar la más alta magistratura. Heredero de Alfonso XIII, no había llegado a reinar en España. Es más, en el momento de su renuncia, lo hace en favor de quien ya era efectivamente rey. No es pues un acto de una autoridad formalmente constituida

que se realiza de acuerdo con las competencias legalmente atribuidas, sino la culminación del poder político de don Juan que, paradójicamente consistió en un «ascético» ejercicio de autonegación. Su más trascendente irrupción en la escena pública española fue salir de ella solemnemente. Su gesto más regio, el único con el que pudo mostrar su potestad real, fue desprenderse, con sus propias palabras, de la corona que no llegó a ceñir, de aquella —en palabras del Enrique V de Shakespeare— «compañera tan importuna... ¡reluciente inquietud! ¡Preocupación dorada!». ⁸ Pero don Juan no se desembaraza, sin más, de tan dorada carga, no se desentiende de la corona, sino que, por el contrario, a lo largo de toda su trayectoria durante la dictadura, concentró su esfuerzo en soportar el peso de la carga sin el cargo, es decir, en mantener la tensión de una prolongada negación a su ejercicio obedeciendo, con sus palabras, las palabras de Alfonso XIII del 14 de abril de 1931, quien, tras encarar la convocatoria de Cortes Constituyentes para conocer «la auténtica conciencia colectiva», señaló: «mientras habla la nación, suspendo deliberadamente el ejercicio del Poder Real, y me aparto de España, reconociéndola así como única señora de sus destinos». Durante 36 años (1941, abdicación de Alfonso XIII - 1977, renuncia de don Juan), alargando la sombra de Alfonso XIII, llenando su ausencia con la propia, don Juan mantuvo en suspenso su poder real, poniéndolo en operación sólo el instante preciso para poder abandonarlo definitivamente. Su sostenida negación afirmó y subrayó la ausencia de aquella voluntad popular, reclamada por Alfonso XIII, como protagonista de la vida nacional, creando de ese modo, en su persona, un símbolo de unidad, no sólo para los monárquicos sino un símbolo que también —sobre todo desde la reunión de Munich de 1962 y de la designación en 1969 de su hijo como sucesor en la Jefatura del Estado— quedaba a disposición de la práctica totalidad de la oposición en aquella singular circunstancia histórica. Don Juan, fiel a la creencia monárquica, fue creando su propia imagen Real. El «Rey», en tanto que símbolo cultural en la época, tuvo que hacerse, poniendo don Juan su conducta al servicio de la imagen que la creencia le proponía. Más si el Rey es símbolo de la unidad, Juan III había logrado sólo una parte. La otra correspondía a su hijo. A lo largo de esos años las declaraciones de don Juan van progresivamente ahondando en el análisis de la dorada preocupación de la Monarquía, evaluando el modo y el momento de restaurar con dignidad la unión y el honor de la dinastía, su esencia continuista, su identidad.

En ese momento, alejada de la proclamación Real de don Juan Carlos (1975) y pendiente aún de aprobarse la Constitución (1978), la escena de la renuncia de don Juan se reviste de un cierto aire doméstico, celebrándose en el domicilio de su hijo, como si de un asunto de familia se tratase, si bien, la identidad de los personajes y el reflejo de la escena en ese gran espejo que es la televisión para todo observador, le dio su verdadera dimensión pública.

Actores, lugar, momento y contenido de los discursos concentran la atención sobre el problema dinástico: Renunciar en un palacio, fuera del Parlamento y antes de la Constitución, subraya, de acuerdo con la creencia monárquica, la autonomía de don Juan como Rey, quedando su persona al margen de todo imperativo jurídico, más allá tanto de la legalidad derivada del franquismo, como de las cambiantes

mayorías parlamentarias, focalizando así sólo en la mitopoyética naturalidad de la Historia la fuente constitutiva del símbolo monárquico que en el rito de renuncia se construye. Don Juan dibuja la figura Real como un símbolo que enlaza directamente, sin mediación jurídica, con la Historia y con el pueblo. Su conducta, no obstante, no responde a una concepción trasnochada del Absolutismo, lo cual estaría en contradicción con toda su trayectoria política. Don Juan sólo pretende dibujar fielmente, con rigor y exactitud, la figura del Rey, eliminando del ritual todo elemento expresivo que, por derivar de un condicionamiento jurídico-formal, pudiera connotar un alejamiento de su trascendental decisión personal del recinto de su libertad moral, afirmando, sin sombra de duda, la libertad con que obedece a lo que directamente, sin mediación alguna, contempla y enfrenta en su conciencia. La autenticidad de su conducta —como la de un buen artista creador— responde así a la interpelación histórica que don Juan aprecia en el horizonte moral de la época. Sólo en la libertad y eficacia de su obediencia, en el contexto de la Transición, pudo probar don Juan el poder del Rey. Como tal, no responde de su uso ante las Cortes Generales, sino ante la Historia, esto es, ante el sujeto de la Historia: el pueblo soberano, como usuario que es de la obra política.

El contenido de los discursos refuerza, con la palabra, los mismos temas: El discurso de don Juan es un apretado resumen del traspaso de derechos dinásticos que le constituyen, finalmente, en custodio de «derechos históricos». A ello une don Juan una descripción de su «pensamiento político», plenamente coincidente con los pilares básicos de lo que será la futura Constitución. Esa formulación de su pensamiento, previa a la Constitución, se erige, pues, frente al contexto del franquismo, tan próximo aún, convirtiéndolo en pasado, cuya negación afirma el futuro que el rito inaugura. «Por todo ello», concluye don Juan, «instaurada y consolidada la Monarquía en la persona de mi hijo y heredero don Juan Carlos, que en las primeras singladuras de su reinado ha encontrado la aquiescencia popular claramente manifestada... creo llegado el momento de entregarle el legado histórico que heredé y, en consecuencia ofrezco a mi Patria la renuncia de los derechos históricos de la Monarquía española... que recibí de mi padre, el Rey Alfonso XIII... En virtud de esta mi renuncia, sucede en la plenitud de los derechos dinásticos como Rey de España a mi padre, el rey Alfonso XIII, mi hijo y heredero el Rey don Juan Carlos I». Sólo entonces, tras su renuncia, se refiere a su hijo identificándolo como Rey, y lo hace tras ajustar su propia visión política a la del pueblo como «Rey para todos los españoles», esto es, ajustando la creación de su obra al punto de vista del usuario, ausente en Palacio, presente al otro lado del espejo televisivo.

Las primeras palabras de la contestación de don Juan Carlos son un claro símbolo de sutura del desgarro histórico que —a la vez que simbolizan la restauración de la continuidad dinástica al repetir las palabras de Alfonso XIII en su lecho de muerte: «sobre todo, España», retomando con ellas la Corona en el punto en el que la dejó el viejo Rey— condensan, en su brevedad, las mismas ideas que presiden el acto: la obediencia del rey a un supremo deber, cuyo referente es el pueblo español. El discurso sigue y termina afirmando la satisfacción de pertenecer a la dinastía y el papel de servicio que cumple el Rey respetando la voluntad popular. Dinastía y

pueblo, la Historia y su sujeto, llenan el aire de la estancia en la que don Juan enfrenta su «dorada preocupación» por la dignidad de la Corona.

El sentido del acto no es pues «coronar» a quien ya es Rey, sino ajustar la Corona al pluralismo del contexto como símbolo de su unidad, restaurando la unidad histórica en un único símbolo de ella.

Don Juan no podía acceder a la Corona, quebrando la legalidad heredada de la Dictadura, sin crear un grave problema para el difícil equilibrio político de la Transición. Don Juan Carlos tampoco podía abdicar en favor de su padre ya que, en términos dinásticos, nada podía transmitirle si previamente no lo había recibido de él, salvo aquello que, vulnerando la autonomía de don Juan vulneraba su honor como precedencia. La auto-negación de don Juan, por otra parte, tampoco podía ser completa. Su silencio habría tenido una elocuencia no deseada: consagrar la ruptura dinástica, causando con ella un daño al honor mismo del Rey. Y similar efecto habría producido la no aceptación, por parte del Rey, a que tal rito de renuncia se celebrase. De cada uno pende el honor del otro. Es pues el honor de la Monarquía lo que la historia pone en juego al haber trasladado el pueblo, la ciudadanía, hasta un nuevo horizonte ético, su interpelación en demanda de un fundamento de la legitimación política, de la dignidad colectiva. Es esa voz del pueblo quien desvela a ambos actores que carecen de un criterio homogéneo para establecer formalmente su respectiva precedencia. Cada cual la posee, pero en términos de principios que en el contexto de la época se oponen. Es entonces cuando en el honor, buscando un principio común más allá de la precedencia, alcanzan lo que en nuestra cultura se desvela como su más radical fundamento: la virtud.

Si no cabía negar la legitimidad dinástica con la legitimación normativa de la Ley de Sucesión, tampoco cabía negar ésta con aquélla. Cualquier alternativa dañaba una u otra precedencia. Y si ambas se niegan recíprocamente, sólo cabe afirmar, como resultante de la tensión entre ambas negaciones, el valor de la virtud en la obediencia. Don Juan y el Rey dejan en suspenso sus distintas precedencias gracias a su virtud, obedeciendo a lo que en su conciencia contemplan como su deber ante la Historia y el pueblo. Salvaguardar la dignidad de la Corona es la «dorada preocupación» que justifica la escena, componiendo el retrato de un momento de nuestra más reciente historia. La virtud llega, pues, allí donde no alcanza la precedencia del Rey. Pero al hacerlo, prevaleciendo la virtud sobre la precedencia, incluso donde ésta es mayor, equiparándose ambos en su virtud al obedecer en su respuesta a la interpelación moral de la historia, su conducta se equipara con la que idealmente es exigible a todo ciudadano en un sistema democrático. De ese modo su creación ritual consigue encarnar el valor que preside la nueva cultura política de nuestro tiempo: la igualdad, en virtud de la virtud.

LAS NEGACIONES DE VELÁZQUEZ

Siguiendo con la distinción, que acuñara Pitt-Rivers⁹ al tratar del honor, entre virtud y precedencia, quisiera ahora reflexionar sobre las negaciones a las que recu-

rre Velázquez en su cuadro de *Las Meninas* para, comparando su obra con la de don Juan, subrayar aquellas semejanzas que son fruto de los procesos de creación y objetivación simbólica que el arte y el rito comparten, aunque sólo sea porque para tal fin los actores, aun alejados en el tiempo, no pueden evitar, en sus obras, hacer una lectura crítica, no sólo de la situación a la que en ellas se enfrentan, sino, a la vez, de los instrumentos que para ello les brinda la cultura de su tiempo.

Vaya de entrada reconocer que toda verdadera obra de arte es una construcción simbólica y que, como tal, no acaba en sí misma, ni es lo que parece, sino puerta, ventana o resquicio a través del cual su significación nos transporta a un referente cierto y huidizo, inapresable; asible tan sólo, en la creatividad del autor o del usuario, si respetan ambos la libertad de su vuelo, de su constante huida. Por ello, sin duda, cualquier interpretación que de ella hagamos no sólo no conseguiremos agotar su sustancia, sino que, si es mínimamente correcta, no deberá vencer su resistencia deteniendo su empecinada partida. Más bien rindiendo nuestro esfuerzo seremos por ella vencidos, ganados por su grandeza en su vuelo, cuestionándonos en nuestra derrota y resimbolizándonos con su victoria de nuevo. Mas, aun cuando sea ese el destino de toda interpretación, sólo podemos alcanzar esa gozosa derrota final si empeñamos en su inicio nuestro esfuerzo.

Prueba de esa huidiza riqueza de *Las Meninas* es la abundancia de sus interpretaciones. Autores tan distintos como Charles de Tolnay,¹⁰ Ortega,¹¹ Foucault,¹² Ramón Gaya,¹³ Díez del Corral,¹⁴ Jonathan Brown,¹⁵ o Julián Gállego,¹⁶ y tantos otros, han dado su versión. De entre ellas, quizá la más respetuosa con su naturaleza simbólica sea la de Ramón Gaya, ya que renuncia desde un principio a interpretar su significado, deteniendo su pluma, como Velázquez su pincel, entre la obra y su palabra, usando su excelente prosa castellana como mero hueco transmisor con el que arropar su vivencia de la obra de Velázquez. Su punto de vista es antes el del artista creador que el de un estudioso. A pesar de su indudable valor para apreciar el arte como fenómeno, en sus propios términos, son las otras versiones las que, ofreciéndonos interpretaciones propiamente dichas, nos permiten partir de ellas resumiendo sus coincidencias.

Tras calificar a *Las Meninas* como la obra cumbre de Velázquez y una de las mayores en la Historia del Arte, todos reconocen su dificultad a la hora de comprenderla. A esa dificultad contribuye una cualidad común a toda la obra de Velázquez: su alto nivel poético conseguido como en la poesía, que niega su apariencia verbal para provocar la vivencia de realidades más allá del lenguaje. Su gran negación, pues, es negar la ficción plástica de la pintura pintando, esto es, con la propia ficción plástica de la pintura. Pero esta no es sino la negación básica en la que se resumen las otras, específicas ya del cuadro que comento.

Otra, común también al conjunto de su obra, aparece como parte del arsenal de sus técnicas de trabajo: Velázquez pintaba de un modo similar al de los impresionistas, atento al efecto que, a la distancia adecuada, producían sus pinceladas, esto es, negando su conocimiento del objeto y su propia visión con la ajena, con la visión del usuario de la obra. Y, siendo el Rey su primer y principal usuario, al obrar así

Velázquez no hace sino obedecer el mandato que deriva de su conciencia del deber como servidor del Rey. Dejando, pues, que el efecto sobre el lienzo sea la causa impulsora de su mano, Velázquez obedece con su mirada la más alta de las miradas ajenas. De ese modo, no es el Rey quien se acerca a la distancia de la mano del pintor, sino Velázquez quien se pone en su lugar, en el lugar del otro, como don Juan se puso en el que la Historia le asignaba para que el Rey lo fuera «de todos los españoles». En un caso como en el otro, don Juan y Velázquez ajustan su propio conocimiento de la realidad, su propia voluntad, su propio punto de vista, al ajeno, para objetivarlo en la creación simbólica, política o artística, en la que están ambos empeñados. Del rigor y precisión moral de esa obediencia deriva el poder que alcanzaron los símbolos creados.

Aparentemente Velázquez pinta en *Las Meninas* una escena que podía producirse cualquier día en el Alcázar de Madrid: Mientras pinta a los reyes, entra en su estudio la infanta Margarita y sus meninas, plasmando en el lienzo ese instante en el que se encuentran las miradas de los reyes, de la infanta, sus acompañantes y Velázquez.



A pesar de la banalidad del argumento, la crítica subraya cómo Velázquez, en realidad, lleva a cabo en esta obra su más decidida defensa del honor de la pintura, afirmando su carácter creador frente a las pretensiones de Hacienda de cobrar contribución a los pintores como si de un oficio manual se tratase. Aun cuando ya desde el siglo XV estaba claro en Italia el carácter creativo de la pintura, en España, no sólo Velázquez, sino muchos otros pintores, habían tenido que enfrentarse con Hacienda por considerar dañado su honor al ser considerados como los zapateros, sastres o toneleros.¹⁷ Para interpretar en el contexto de esa polémica el cuadro, la crítica se centra en el hecho de que Velázquez se autorretrate pintando, integrándose, precisamente en cuanto que pintor, en una escena cotidiana que representa en la intimidad a la familia de Felipe IV, como parte de ella, luciendo la llave que, como aposentador de palacio, le daba acceso hasta a la misma cámara Real, como signo de su alta consideración y confianza como amigo personal del Rey, a modo de privilegiado «Apeles» junto a su «Alejandro».

Desde principios de los años 30 era conocido el deseo de Velázquez de lograr el reconocimiento de su nobleza como caballero, que sólo, tras largos pleitos y pruebas, con el claro apoyo de Felipe IV, consiguió a finales de 1659, poco antes de morir en 1660.

Con todo, al pintar *Las Meninas*, Velázquez consigue algo más que mostrar su solidaridad corporativa frente a Hacienda. Si Velázquez rompe una de sus lanzas en favor de la dignidad de la pintura —como don Juan, en favor de la Corona— su obra lo hace de un modo universal que sobrepasa tanto la anécdota cotidiana del Alcázar en el que vivía, como su propia carrera en pos de la nobleza.

Aun cuando pudiera ser cierto que los personajes de la escena entraron en la estancia para ver cómo pintaba Velázquez, en realidad ninguno de ellos mira el cuadro que Velázquez pinta. Es más, no están en la posición adecuada para hacerlo. Nos miran a los observadores que, al observar el cuadro, nos vemos reflejados en el espejo del fondo transformados en reyes. Si es a éstos a quienes Velázquez pinta, quedando por su posición de observadores-observados reflejados en dicho espejo, Velázquez nos lo oculta, sin embargo, al negarnos la visión del cuadro mostrándonos su espalda (como en *La Venus del Espejo*), su envés. El gran tamaño del lienzo oculto encaja, más bien, con el propio cuadro de *Las Meninas*. Pero, ocupando tanta superficie del cuadro su propia negación, su envés, lo que manifiestamente nos ofrece la obra no es cuadro alguno, sino sus otros lados y momentos, lo que existe más allá de la pintura: tanto el hecho de pintar, como su antes y su después. Lo que nos muestra Velázquez, en ese instante suspendido de su mano entre la paleta y el lienzo, es tanto el cuadro sin hacer, como su hacerse en el proceso de su creación y su gozarse en la contemplación de los reyes. Del haz del cuadro que nos oculta nos muestra los modelos sin pintar, poniendo en primer plano a la infanta y su meninas no como pintura, sino como modelos vivos, reales. Se trata, pues, de un cuadro sin pintura en el que los modelos están en él en cuanto tales, como seres cuya vida se la otorga su creador en virtud de su virtud, por la alta calidad de su arte desde el punto de vista de la percepción. De ese modo, al pintar *Las Meninas*, Velázquez nos dice:

estoy creando *Las Meninas* de cuya contemplación gozáis, pero no os lo enseñó. En el cuadro terminado nos dice, como un cretense mentiroso, que el cuadro aún no está acabado, como de sus obras, en general, pensaban tantos de sus contemporáneos. Pero, a su vez, se trata también de un cuadro sin objeto —sin objeto plástico— en el que aquello de lo que se ocupa es algo que no se puede pintar por no ser de naturaleza plástica: las experiencias de la creación y del goce o uso de la obra, siendo también, por tanto, un logro para el arte desde el punto de vista de la concepción. Percepción y concepción se aúnan para mostrar la grandeza de la pintura como creación que, en su artificio, logra negar su naturaleza ocultando en sí misma su cuerpo efímero de pintura, para provocar en el usuario de la obra la vivencia de la realidad que crea su ficción.

Pero si el reto que enfrenta Velázquez en *Las Meninas* es el de hacer plástico un objeto que no lo es (la creación y goce de la obra) ¿por qué usa para ello a la infanta y sus meninas, a los reyes y a sí mismo? La crítica responde que para subrayar su propio rango, su proximidad a la familia real y el reconocimiento de nobleza que, como testigos, otorgan los reyes al arte de la pintura.¹⁸ Pero para tal fin hubiese podido idear otra composición del cuadro, situar otra escena en otro lugar o realizar su obra en otro momento. Como en el rito político, también aquí el lugar, el momento, los personajes y la estructura del discurso que en el lienzo nos ofrece la obra, especifican su sentido al enraizarlo tanto en el contexto de la España de los Asturias de 1656, como en la propia trayectoria de la obra de Velázquez.

Velázquez retrató muchas veces a su amigo Felipe IV, siendo progresivamente menor el tamaño de cada nueva versión.¹⁹ *Las Meninas* contiene, prácticamente en el centro del cuadro, el más pequeño retrato del Rey como reflejo en el espejo de su presencia doblemente invisible: por ocupar el Rey la posición de observador-observado, y por negarnos Velázquez la visión de su cuadro en el cuadro. Velázquez, pues, afirma y niega que retrate al Rey, porque no es plástico el retrato que de él nos ofrece. Habiendo ya retratado, entre tantos otros, a Francisoco Lezcano o al Papa Inocencio X, no necesitaba Velázquez probar el dominio de su creatividad plástica para abogar en favor de su honorable servicio. Pintando nos niega que pinte, y se pinta pensando pintar. Negando la obra, en su concepción, su propia superficie plástica, nos invita, con las miradas, a adentrarnos en el cuadro hasta penetrar con él en el fondo del espejo, para salir, en sentido inverso, como visión del Rey, formando parte del aire de la estancia. *Las Meninas* por entero son el retrato mental del Rey. Velázquez traspasa el retrato, pasando de las facciones del Rey a aquella «dorada preocupación de la Corona» que las configura. Velázquez pinta, de acuerdo con las creencias de la época, lo que los reyes ven cuando, buscando ver en la distancia, se asoman a un espejo: El futuro de la monarquía. Lo mismo que consigue don Juan al convocarnos como espectadores ante el espejo en el que se refleja la escena de su renuncia.

Velázquez, que niega la unicidad de su visión objetivándola al obedecer a la del usuario, presenta ahora la visión del Rey como fruto de su creación. Sólo en su creación, y no en su vida cortesana, se atreve Velázquez a ungir al Rey con su propio

óleo, a penetrar en la más alta cabeza coronada, coronando su obra y su profesión. Es más, situando, no ya su firma, sino su propia cabeza y su mirada, símbolos de su creatividad, por encima de todos los personajes —por encima del mismo Rey—²⁰ pone, en delicado equilibrio, la virtud de su creatividad en tensión con la precedencia del Rey, de un Rey observador y oculto a su pueblo a quien Velázquez, al imitarle atreviéndose a observarle hasta alcanzar el recinto de su interior, pretende igualar, si no en nobleza, sí en dignidad, usando su poder de penetración para mostrar la equiparación entre el alcance de su mirada interior y el alcance de la del Rey, reconociéndole en su intimidad como el propio Rey le reconoce a él en su dignidad como creador.

Con todo, la dorada figura de la infanta Margarita, es la que centra la mirada del observador; la de los reyes también. Para entender su papel central en el tema del lienzo conviene recordar que aquella niña de cinco años era la única esperanza sucesoria de Felipe IV, en 1656, tras la tan sentida muerte del príncipe Baltasar Carlos, en 1646, antes de nacer el efímero Felipe Próspero y el Hechizado Carlos II, en 1665. Es más, la estancia en la que se sitúa la escena no es, propiamente, el estudio del pintor, sino una sala próxima al mismo que perteneció hasta su muerte al apartamento del príncipe Baltasar Carlos. El aire de la estancia, que logra pintar Velázquez, no es sino el símbolo de la ausencia del heredero varón. Velázquez pinta —como don Juan en su discurso— la preocupación dinástica de la monarquía ante el futuro, situando a la infanta en el lugar del fallecido príncipe, arropada bajo la atenta mirada de sus padres, rodeada de meninas y guardas, en el interior de palacio, en la cálida atmósfera de su familia, preservada de todo peligro y amenaza, a salvo de la convulsa y decadente sociedad barroca, en su casa, en la mejor de las posiciones para garantizar su honor y, con ello, el de la familia, el de Felipe IV el Grande. El honor de la monarquía, su imagen ante el futuro de la historia, pende aquí de la sucesión dinástica, de la hija y heredera, del fruto de Felipe IV, de su obra, como el de Velázquez pende de su creación en ese instante en el que la creación crea, suspendida su mano entre la percepción y el concepto.

Más allá, pues, de la reivindicación personal de Velázquez, *su obra* se yergue frente al horizonte de su época interpelando a todo observador. Si, como apuntara Pitt-Rivers, «el honor mediterráneo deriva de la dominación de las personas y no de las cosas»,²¹ en el cuadro se ponen en paralelo los dominios diferentes de las dos vertientes del honor: el honor=precedencia del Rey y el honor=virtud del creador. ¿Qué valor hay, pues, que afirmar para poder mantener la tensa equiparación que nos propone entre ambos honores? O, de un modo más universal, ¿qué hemos de negar para afirmar que entre honores desiguales cabe una misma dignidad? Negando que sólo quepa definir la identidad en función de la adscripción, de la herencia recibida, de lo escrito como destino por la historia, se afirma que sigue estando en nuestras manos, en función de las obras, en virtud de su virtud, la elaboración de nuestro destino, la creación de nuestra dignidad. Al contemplar su obra, nos hace tan dignos como el Rey o el creador sin, para tan alto rango, dominar nuestra posición social, dominando, al penetrar en cada personaje y en cada observador, su propia vida, el recinto de su intimidad, su experiencia, ese otro lado de la vida al que el

artista llega, en virtud de su virtud, y no el Rey. Por su honor=precedencia, «al rey, la hacienda y la vida /se ha de dar; pero el honor (=virtud) / es patrimonio del alma,/ y (aun cuando) el alma sólo es de Dios», Velázquez, más devoto del arte que de la religión, la hace suya y se la apropia para que al donarla en su creación nos reconozcamos en el tú de su ofrenda con la dignidad ganada para todos en su obra. Velázquez contrapone la autonomía del Rey y la dependencia de la monarquía de su futuro desvelando su tensión, plasmándola de un modo universal al equiparar, en el XVII español, virtud y dominación, herencia y creación. Si rey y vasallo dependen de sus obras y de ellas su honor, ¿no será que «sueña el rey que es rey, y vive/ con este engaño mandado», como un reflejo borroso de la obra de su vasallo? Frente a la barroca y decadente España de su católica majestad, y «contra... los valores triunfantes en su tiempo», como señaló Ortega,²² Velázquez nos incita a escuchar la modernidad de su civilizada propuesta encarnando como real —más verdadera que el mismo sueño de la realidad— esa otra voz que clama desde el límite entre la igualdad y la jerarquía, entre honores desiguales y una misma dignidad, como pregunta radical a la que, «del rey abajo, ninguno» escapa, proponiendo, no sólo para su noble sueño, sino para el sueño de ser de todo ser humano, esa tensa equiparación en virtud de la virtud.²³

Tanto don Juan como Velázquez recurren, pues, repetidas veces a la negación. Uno y otro niegan la unicidad de su conocimiento de la realidad; niegan su propia voluntad y punto de vista, obedeciendo la voluntad y visión ajena para objetivar su creación —plástica o política— sirviendo al pueblo y al Rey. Ambos nos muestran y ocultan a la vez su obra. Don Juan irrumpe en la escena política retirándose. Velázquez pinta un objeto no plástico y se pinta «no-pintando» una pintura que no es pintura sino realidad, una ficción que es más cierta que su apariencia. Ambos van más allá del instante, en la breve duración del rito o en la instantaneidad de la contemplación de su obra, hacia el futuro de la monarquía hispana en razón de su pasado. Sus discursos, verbal o plástico, sobrepasan en ambos sentidos el momento del presente y, negando el marco o la pantalla en la que se ofrecen, se salen de sus límites, a la vez que nos atrapan metiéndonos en sus obras, haciéndonos participar en ellas porque, en su redondez y acabamiento, se nos muestran incompletas, inacabadas, recabando nuestra intervención para ultimarlas. Ambas obras están llenas de dualidades, de polarizaciones y tensiones: muestran y ocultan, callan y dicen, se imponen obedeciendo; quien actúa como rey no ha sido coronado, y quien se autorretrata retrata en realidad a quien está ausente en una estancia que, aunque llena de meninas, está preñada de otra ausencia. En pocas palabras, ambas obras afirman negando. Pero negar no es simplemente decir no, sino establecer una separación entre dos lados, un eje entre dos polos, una división para vencer la quietud de la muerte y, generando un desequilibrio, provocar un movimiento, animar la vida que no está ni en uno, ni en otro lado, sino que nace de su tensión, sin que así, al negar, podamos detener su afirmación, su nacimiento. De ahí que nos venzan tales obras, provocando nuestra obediencia en virtud de su poder, del poder que alcanzaron al nacer, por nacer de la obediencia.

NOTAS:

*Sin que ello excuse mi responsabilidad, agradezco a don Carlos Ollero y a don Joaquín Satrústegui la ayuda prestada para la elaboración de este ensayo. Una primera versión del mismo fue pronunciada como conferencia en la Casa de Velázquez en octubre de 1991, cerrando el ciclo sobre «Espacio, Tiempo y Poder Ritual».

¹ LEACH, E.: «El método comparativo en Antropología», en LLOBERA, J. R. (comp.), 1975: *La Antropología como ciencia*, Barcelona, Anagrama, p. 172.

² BOAS, F.: *Race, language and culture*. New York, The Macmillan Co. 1940, p. 280.

³ NEEDHAM, R.: *Exemplars*. University of California Press, Berkeley, 1985, p. XII.

⁴ NEEDHAM, R.: *Primordial Characters*. The University Press of Virginia, Charlottesville, 1978, p. 65.

⁵ Otros dos estudios de la estrategia de la negación pueden verse en SANMARTÍN, R.: «El arte de la crítica y el rito del fuego» en Varios autores, Historia de las Fallas, Valencia, Levante, *El Mercantil Valenciano*, 1990, pp. 429-449, y en SANMARTÍN, R.: «Las negaciones de San Juan de la Cruz», en Claves de Razón Práctica, n. 18, diciembre de 1991, pp. 60-63.

⁶ ABC, 1937, Sevilla.

⁷ Véase BAENA DEL ALCÁZAR, M. y GARCÍA MADAIIRA, J. M.: «Normas Políticas y Administrativas de la Transición (1975-1978)», Madrid, 1982, Servicio Central de Publicaciones de la Presidencia del Gobierno.

⁸ SHAKESPEARE, W.: *La segunda parte del Rey Enrique IV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 203.

⁹ PITT-RIVERS, J.: *Antropología del Honor o política de los sexos*. Barcelona, Grijalbo, 1979.

PITT-RIVERS, J.: *Un pueblo de la sierra: Grazañema*, Madrid, Alianza Universidad, 1989.

¹⁰ TOLNAY, C.: «Velázquez's *Las Hilanderas* y *Las Meninas*, An Interpretation», *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, pp. 21-38.

¹¹ ORTEGA Y GASSET, J.: *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

¹² FOUCAULT, M.: *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

¹³ GAYA, R.: *Velázquez. Pájaro solitario*, Barcelona, Editorial R. M., 1969.

¹⁴ DÍEZ DEL CORRAL, L.: *Velázquez, la Monarquía e Italia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

¹⁵ BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1981.

¹⁶ GÁLLEGO, J.: *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

¹⁷ Véase BROWN, J.: *op. cit.*, p. 134.

¹⁸ Véase BROWN, J.: *op. cit.*, p. 133.

¹⁹ Véase DÍEZ DEL CORRAL, L.: *op. cit.*, p. 85.

²⁰ Tanto en la versión que de *Las Meninas* hizo Picasso, como en la que hizo Dalí, se exagera la altura de la figura de Velázquez, destacando el sentido de dicha posición, haciéndonoslo más patente —como crítica interpretativa en el sentido propuesto por STEINER, G., en su obra *Presencias reales*— que en la tan medida y sobria versión original del propio Velázquez, pudiendo así servir como objetivación de la interpretación que aquí se ofrece.

²¹ PITT-RIVERS, J.: *op. cit.*, 1979, p. 66.

²² ORTEGA Y GASSET, J.: *op. cit.*, p. 41. Para evaluar el contrapunto que la obra supone frente a dichos valores, léase C. LISÓN, 1991: *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*.

²³ No en vano pinta Velázquez su propia mirada por encima también de la de José Nieto, el otro aposentador, su igual en el cargo, a quien incluso saca de la estancia, pintándolo al margen ya de la escena, como símbolo en el que condensa, en su andar subiendo escaleras palaciegas, la escalada en pos de honores en el seno de la barroca complejidad de la Corte. Nos esclarece así, frente a la luminosidad del fondo, el atrevimiento de su propuesta al tensar la equiparación en dignidad de todo ser humano, frente a la igualdad y desigualdad de honores y cargos, fundando la supremacía de lo humano en la obediencia al dictado de la libertad creadora y en su esfuerzo moral por objetivarla, esto es, en virtud de su virtud.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAENA DEL ALCÁZAR, M. y GARCÍA MADAIRA, J. M.: *Normas Políticas y Administrativas de la Transición (1975-1978)*, Madrid, Servicio Central de Publicaciones de la Presidencia del Gobierno, 1982.
- BOAS, F.: *Race, language and culture*. New York, The Macmillan Co., 1940.
- BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1981.
- DÍEZ DEL CORRAL, L.: *Velázquez, la Monarquía e Italia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- FOUCAULT, M.: *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GÁLLEGO, J.: *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- GAYA, R.: *Velázquez. Pájaro solitario*, Barcelona, Editorial R. M., 1969.
- LEACH, E.: «El método comparativo en Antropología» en LLOBERA, R. M., (ed): *La Antropología como ciencia*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- LISÓN, C.: *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa-Calpe, Colec. «Austral», 1991.
- NEEDHAM, R.: *Primordial Characters*, The University Press of Virginia, Charlottesville, 1978.
- NEEDHAM, R.: *Exemplars*, University of California Press, Berkeley, 1985.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- PITT-RIVERS, J.: *Antropología del Honor o política de los sexos*. Barcelona, Grijalbo, 1979.
- PITT-RIVERS, J.: *Un pueblo de la sierra: Grazañema*, Madrid, Alianza Universidad, 1989.
- SANMARTÍN, R.: «El arte de la crítica y el rito del fuego» en Varios autores, *Historia de las Fallas*, Valencia, Levante, *El Mercantil Valenciano*, 1990.
- SANMARTÍN, R.: «Las negaciones de San Juan de la Cruz», en *CLAVES de Razón Práctica*, n. 18, diciembre de 1991.
- SHAKESPEARE, W.: *La segunda parte del Rey Enrique IV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- STEINER, G.: *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Ediciones Destino, Ensayos, 1989.
- TOLNAY, C.: «Velázquez's *Las Hilanderas* y *Las Meninas*, An Interpretation», *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949.
- Varios autores: *Hacia la solución nacional. Documentos de Unión Española*, Prometeo, Montevideo.