

# LAS MENINAS DE VELÁZQUEZ Y LAS DEDICATORIAS FLAMENCAS DEL SIGLO XV

JOSEP A. FERRE PUERTO

**Resumen:** El presente artículo trata sobre las fuentes de *las Meninas* de Diego Velázquez. Para ello hacemos un recorrido con diferentes obras que se han puesto en relación con el gran lienzo del Museo del Prado. Confrontaremos elementos presentes en *las Meninas* con las dedicatorias o presentaciones de libros en la corte flamenca del siglo XV y observaremos que son numerosos los elementos comunes.

**Palabras clave:** Velázquez / *Las Meninas* / Miniatura flamenca / siglo XV / Dedicatorias / Corte de Borgoña.

**Abstract:** This article deals with the sources of the *Meninas* by Diego Velázquez. To do so we take a look at different works that have been related to the great canvas displayed at the Prado Museum. We will set off current elements in the *Meninas* with the dedications or presentations of books in the 15th century Flemish Court and will observe that numerous common elements can be found there.

**Key words:** Velázquez / *The Meninas* / Flemish miniature / 15th century / Dedications / Burgundy Court.

Resulta difícil hablar de *las Meninas* (1656) cuando sobre éstas se han escritos tantos artículos y libros. Se trata de una obra maestra, de las principales de toda la historia del arte y como toda obra maestra, objeto de constantes revisiones y relecturas.<sup>1</sup> Con el presente artículo vamos a señalar la relación de la gran pintura de Diego Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660) con la miniatura flamenca del siglo XV. Y más concretamente con la escenas de dedicatorias a los Duques de Borgoña, especialmente para Felipe el Bueno (1419 -1467). Antes de llegar a la exposición de esta idea reseguiremos las otras fuentes propuestas para la composición del lienzo velazqueño conservado en el Museo del Prado.

## Antecedentes

Diego Angulo en su libro *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros* (1947) se lamenta de tener que dejar en blanco el apartado dedicado a *las Meninas*.<sup>2</sup> Para el resto de pinturas nos muestra cómo el pintor sevillano utiliza una gran variedad de fuentes, tomando motivos y composiciones de Durero, Miguel Ángel, Tiziano, Veronés o Ribera.<sup>3</sup> Se pone de manifiesto que las obras de Velázquez, aunque den la sensación de algo inmediato, casi fotográfico, son sin embargo el fruto de un lento y meditado trabajo de composición. Esta idea se opone claramente al planteamiento de Carl Justi y de Aureliano de Beruete,

\* Fecha de recepción: 1 de junio de 2014 / Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2014.

\*\* A Fernando Benito Doménech, *in Memoriam*.

<sup>1</sup> Sobre la figura de Velázquez habría que consultar las magnas obras de Diego Angulo, Jonathan Brown y Enriqueta Harris, recogidas en ediciones completas. HARRIS, Enriqueta. *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: CEEH, 2006; ANGULO, Diego. *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: CEEH, 2007, con Javier Portús como editor, y BROWN, Jonathan. *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid: CEEH, 2008. A estas tres obras tendríamos que añadir de entre las aportaciones de numerosos autores, los estudios para exposiciones recientemente comisariadas por Javier Portús, donde se recogen novedades de los últimos años, PORTÚS, Javier (ed.). *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2005 y PORTÚS, Javier (ed.). *Fábulas de Velázquez*. Madrid: Museo del Prado, 2007. Sobre *las Meninas* en concreto, resulta imprescindible la selección y estudio de MARIÁS, Fernando (ed.). *Otras Meninas*. Madrid: Siruela 1995, con trabajos de catorce investigadores. Sobre los últimos años del pintor y la continuidad de su taller tras su muerte hay que señalar la reciente exposición del Museo del Prado, PORTÚS, Javier (ed.). *Velázquez y la familia de Felipe IV(1650-1680)*. Madrid: Museo del Prado, 2013.

<sup>2</sup> ANGULO, Diego, *Velázquez. Como compuso sus principales cuadros*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1947, p. 122.

<sup>3</sup> Tal como recoge PORTÚS, Javier (ed.), ANGULO, 2007 (nota 1), p. 30.



Fig. 1. Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Madrid, Museo del Prado.

que a finales del siglo XIX interpretaban las obras del pintor como la captación pictórica de un momento real y concreto.<sup>4</sup>

A los artistas ya citados que señala Angulo como fuentes de la obra de velázqueña, habría que añadir, tras los estudios de las últimas seis décadas, y según recapitulación hecha por Javier Portús, los

nombres de Alejo Fernández, Lanfranco, Vaenius, Caravaggio, Zuccaro, Guercino, Poussin, Cortona, Alciato, Reni, Sadeler y Lucas de Leyden.<sup>5</sup> Por lo que se vuelve a insistir en Velázquez como un artista especialmente receptivo a numerosos estilos, épocas y escuelas. Además conviene, recordar aquí las palabras de Angulo referidas a la fuente de *las Meninas*, "¿Habría que buscar ese modelo general en alguna estampa holandesa, en algún relieve romano, o en alguna composición religiosa italiana o flamenca? No puedo precisarlo, pero que ese modelo existe me parece indudable".<sup>6</sup>

López-Rey ya había advertido el origen flamenco del uso del espejo al fondo de la sala de *las Meninas*, muy similar al del espejo del *Matrimonio Arnolfini*.<sup>7</sup> Esta tabla, firmada y datada por Jan Van Eyck en 1434, actualmente se conserva en la National Gallery de Londres, pero en el siglo XVII formaba parte de las colecciones reales de Madrid, donde Velázquez la pudo admirar y estudiar.<sup>8</sup> Sin embargo tomaría una idea, la de crear un espacio reflejado dentro del espacio, y no tanto la forma, para componer *las Meninas*.<sup>9</sup>

Aunque como ya hemos dicho, Angulo en 1947 se lamentaba por no haber encontrado ninguna fuente de *las Meninas*, años más tarde, en 1952 relaciona la gran obra del Prado con una *Sagrada Familia* y *San Bruno*, obra del pintor valenciano, afincado en Italia, Josep de Ribera (Xàtiva, 1591-Nápoles, 1651).<sup>10</sup> Hay que advertir que los dos pintores, Ribera y Velázquez, coincidieron en 1630 en

<sup>4</sup> ANGULO, 1947 (nota 2), p. 123. JUSTI, Carl. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Bonn, 1888 (ed., castellana, *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953) y BERUETE, Aureliano de. *Velázquez*. París: Henri Laurens Éditeur, 1898.

<sup>5</sup> PORTÚS, 2008 (nota 3), p. 30. Destacar los minuciosos y recientes estudios sobre fuentes y modelos en la pintura andaluza y madrileña del siglo XVII, NAVARRETE, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998 y NAVARRETE, Benito, ZAPATA, Teresa; MARTÍNEZ, Antonio. *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Madrid: Arco Libros, 2008.

<sup>6</sup> ANGULO, 1947 (nota 2), pp. 101-102.

<sup>7</sup> LÓPEZ-REY, José. *Velázquez. La obra completa*. Colonia: Taschen, 1999, p. 214, edición original en inglés, Lausana y París, de 1979. Hay que advertir la estrecha relación de esta tabla de Van Eyck con la obra del pintor valenciano Joan Reixach (c. 1411- c. 1490). Así, Giovanna Cenami, la esposa de Giovanni Arnolfini parece estar en el origen de una matrona del *Nacimiento de San Nicolás*, en la colección Amatller de Barcelona y la *Santa Margarita* del MNAC de Barcelona. FERRE, Josep, "Santa Margarita". En: BENITO, Fernando; GÓMEZ, José. *La Edad de Oro del Arte Valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 170-173 y FERRE, Josep, "Santa Margarida". En: SANTAMARIA, Miquel; SEGURA, Josep; VARELA, José Antonio (coms.). *La Llum de les Imatges, Camins d'Art. Alcoi*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011, pp. 208-209.

<sup>8</sup> Sobre las afinidades entre Jan Van Eyck y Diego Velázquez puede consultarse CAAMAÑO, Jesús María, "Jan Van Eyck y Velázquez", *Revista de Idea Estéticas*, III, 1970, pp. 21-32. También debe tenerse en cuenta las oportunas reflexiones de la investigadora ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume, 1987, pp. 113-115, y "Interpretación sin representación: Mirando las Meninas". En: MARIAS, F. (ed.). *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 1995, pp. 153-162. (original en inglés de 1983) donde señala la importancia de *las Meninas* como obra donde se funden elementos y formas de mirar el arte del norte de Europa y del Mediterráneo.

<sup>9</sup> Idea la de la obra dentro de la obra estudiada en profundidad en GÁLLEGO, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1978.

<sup>10</sup> La obra se conserva en el Museo Capodimonte de Nápoles, ANGULO, Diego. "En el centenario de Rivera (sic): Ribera y "Las Meninas", *Archivo español de arte*, 99 (1952, Jul./sept.) pp. 293-295.

Nápoles donde hemos de pensar que intercambiarían parte de sus conocimientos, experiencias y posiblemente algún modelo pictórico.<sup>11</sup>

En el lienzo de Ribera, datado hacia 1630, encontramos el motivo de un adulto que se sitúa a la altura de un niño. La atención queda centrada en la pequeña y deliciosa figura de Jesús. San Bruno, arrodillado y de perfil, fija en aquel su apasionada mirada. No existe la misma concepción general en las dos obras, mucho más compleja en *las Meninas* que en la de Ribera. Sin embargo sí que existe cierta similitud en el grupo central y podríamos pensar que Velázquez pudo guardar copia o memoria de este motivo como elemento para su retrato de grupo.<sup>12</sup> Como veremos, serán varios los elementos, entre ellos posiblemente éste, que Velázquez podría haber añadido a la escenografía principal con la que compondría su gran obra.

Carl Justi señaló la relación de *las Meninas* con obras de Tintoretto (1518-1594). Concretamente con *el Lavatorio*, traído de Italia por Velázquez y actualmente conservado en el Museo del Prado, y *las Bodas de Caná*, en la sacristía de la Basílica de la Salute en Venecia.<sup>13</sup> En *el Lavatorio* se puede observar a la derecha y en primer término un gran perro similar al de Velázquez que nos ocupa. El banquete de bodas transcurre en un espacio iluminado por unas altas ventanas, con una gran cantidad de personajes, actitudes y atuendos. En las dos escenas de Tintoretto, sin embargo, hay un espacio longitudinal grandioso, semiabierto, diferente al recogido salón de *las Meninas*. La estancia queda cubierta por un pesado techo con vigas cruzadas, con unos plafones esféricos gallonados con argollas. Velázquez podría haber tenido en cuenta los detalles del perro o los plafones del techo para su lienzo. De todas maneras hemos de decir que el espacio donde se realizó el cuadro existía y no sabemos si los plafones serían un añadido del pintor.<sup>14</sup>

George Kubler en 1966, relaciona *las Meninas* con la obra del pintor y miniaturista de Baviera del si-



Fig. 2. Josep Ribera, *Sagrada familia y San Bruno*, Nápoles, Museo de Capodimonte.

glo XVI Hans Mielich, en sus ilustraciones de los *Psalmi Paenitentiales* de Orlando de Basso.<sup>15</sup> En la escena de un concierto vemos una estancia cerrada con una puerta abierta al fondo que se puede relacionar con la del retrato de familia de Felipe IV. En este caso pensamos que más que inspirarse Velázquez en la obra del pintor bávaro habría que pensar en un origen flamenco común.

Resumiendo, lo que vemos en posibles fuentes precursoras como elementos son: un espejo al fondo, una genuflexión delante de un niño, un espacio concreto y cerrado, un grupo expectante y un perro en primer término.

<sup>11</sup> BENITO, Fernando. *Ribera, 1591-1652*. Valencia: Fundación Bancaja, 1991, p. 72.

<sup>12</sup> Sabemos de la complejidad y variedad de fuentes que Velázquez llega a utilizar para una sola obra. Puede verse este proceso en su obra *las Lanzas* o *la Rendición de Breda*. ANGULO, 1947 (nota 2), pp. 27-54. Como fuentes para la composición de *La rendición de Breda*, ha sido muy importante la aportación en 1992 de ÁLAMO, Estrella. "Velázquez, Tempesta y Tasso, influencias de la *Jerusalén liberada* en *La Rendición de Breda*". En: *XI Congreso CEHA, Comité Español de Historia del Arte*, Valencia, 1996, p. 162-166. Resulta interesante la reflexión sobre la modernidad en este lienzo, BALLESTEROS, Jesús. *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid: Técnos, 1989, del conjunto de la obra de Velázquez, MARAVALL, José Antonio. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Guadarrama, 1960.

<sup>13</sup> JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa, 2000, p. 597 (ed. original en alemán del 1888).

<sup>14</sup> Palomino nos informa que la obra se pintó en la Galería del Cuarto del Príncipe en el piso bajo del Alcázar y se colocó después en el Despacho de Verano del Rey. MARIAS, Fernando. "El género de *las Meninas*: Los servicios a la familia". En: MARIAS, F. (ed.). *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 1995, pp. 247- 278, esp. 249.

<sup>15</sup> KUBLER, George. "Three Remarks of the Meninas", *The Art Bulletin*, 48 (1966), pp. 212-214.



Fig. 3. Tintoretto, *El Lavatorio*, Madrid, Museo del Prado.

### Miniaturas flamencas

Lo que se plantea aquí como novedad, es la relación de la gran obra velazqueña con la pintura flamenca del siglo XV. Concretamente con las miniaturas de presentaciones de libros o dedicatorias a los Duques de Borgoña, referidas a Felipe el Bueno (1419-1467), a Carlos el Temerario (1467-1477) y en alguna ocasión con Margarita de York, mujer de éste.<sup>16</sup> Estas escenas son muy numerosas y en ellas observamos algunos elementos recurrentes. El presentador, donante u oferente suele tener una postura genuflexa. Suele transcurrir en un espacio cerrado, con ventanas a los lados y algunas veces una puerta al fondo. Alrededor del Duque aparece un

séquito expectante y en una posición destacada suele aparecer un perro. En algunas de ellas hay un hombre en otra estancia que se vislumbra a través de una puerta. Como vemos todos estos elementos (grupo expectante, espacio cerrado, ventanas laterales y techo, perro y puerta al fondo con una figura humana), están presentes en *las Meninas*. Hay que advertir que pueden presentar algunas variantes. En algunas aparece Felipe de Borgoña acompañado de su hijo y sucesor Carlos mientras que en otras solamente aparece el padre. A veces el libro ofrecido está cerrado y en otro abierto. Pequeños cambios que no afectan a la idea general de donación pública y solemne.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> SCHANDEL, Pascal. "Les images de dédicace à la cour des ducs de Bourgogne. Ressources et enjeux d'un genre". En: BOUSMANNE, Bernard; DELCOURT, Thierry (dirs.). *Miniatures flamandes, 1410-1482* (Catálogo exposición). Bruselas y París: BNF, 2012, pp. 67-80.

<sup>17</sup> Hemos de advertir que existen también numerosas dedicatorias italianas en este mismo momento pero con una plasmación diferente. En algunas solamente aparecen oferente y receptor en un espacio poco definido como ocurre en *Bruneto Latini ofreciendo una copia del Tesoretto* (Biblioteca Laurenzina, Florencia, ms. Strozzi 146, c. 1r), *Petraca ofreciendo a Boccaccio la versión latina de Griselda* (Biblioteca Riccardiana, Florencia, ms. Ricc. 991, c. 1r) o *Candido Bontempi ofrece a Borso d'Este el libro del Salvatore*, (Biblioteca Estense e Universitaria, Modena, ms. It. 353, c. 3r). En ese espacio genérico aparecen solamente los bustos de *Federico de Montefeltro* y *acompañante con un ejemplar abierto de las Disputationes Camalduenses de Cristoforo Landino*, posiblemente el acompañante de la derecha (Biblioteca Apostólica Vaticana, Ciudad del Vaticano, ms. Urb. Lat 508).

En otra obra italiana, el autor *Gioavvni Bianchini, arrodillado y su protector Borso d'Este, de pie en el centro, ofrecen a Federico III un ejemplar de la Tabula astrologiae*, mientras a la derecha tres hombres conversan tranquilamente, ajenos al acto de ofrecimiento contiguo (Biblioteca Comunale Ariostea, ms. I 147, c. 1r).

Obras disponibles en <http://www.margini.unibas.ch/web/it/content/ikonDerwidmung.html> (Consultada el 26/04/2010).

Existe una interesante miniatura de autor lombardo con *Francesco Filelfo ofreciendo su obra Satyrae al rey Alfonso el Magnánimo*, observados por un caballero con armadura y corona real que se ha interpretado como una figura alegórica del valor (Biblioteca Universitat de València, Valencia, ms. 398), CABEZAS, Mari Cruz; MULAS, Pier Luigi. "Satyrae". En: TOSCANO, Genaro (com.). *La Biblioteca de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa* (Napoli, Castel Nuovo). Valencia: Generalitat Valenciana, 1998, pp. 498-499.

En todas estas obras de origen italiano se pone de manifiesto la preferencia por el uso de los perfiles en los retratos frente a los flamencos que suelen emplear la figura de tres cuartos. Igual sucede en los retratos estrictos de la época, tal como indican FRANCASTEL, Galiene; FRANCASTEL, Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995.

Hay una dedicatoria especialmente interesante ya que presenta todos los elementos citados. Se trata de una obra de Dreux Jean, también conocido como Dreux Bachoyer, miniaturista de origen parisino que afincado en Brujas, trabajó a mediados del siglo XV para Felipe el Bueno.<sup>18</sup>

La escena muestra al Duque de Borgoña, acompañado por su corte. Alrededor de éste, sentado en un trono decorado con motivos vegetales y los emblemas de la Orden del Toisón de Oro, el séquito aparece expectante, separado en dos grandes grupos. Los más próximos al observador van, excepto uno, con la cabeza descubierta. Uno de ellos porta un collar del Toisón y un pequeño objeto alargado que no sabemos identificar. El grupo de los cuatro hombres más alejados van todos tocados y uno de ellos, con el collar de la orden sobre su pecho, sujeta un pequeño bastón en su mano izquierda. El oferente, posiblemente el editor y calígrafo David Aubert, se encuentra arrodillado con un gran volumen en sus brazos, delante de Felipe el Bueno. Al fondo a la derecha, aparece una persona en una sala contigua con una larga fila de ventanas. Este hombre, con ropas cortas y sin tocado se dirige a la estancia principal con un volumen debajo de cada brazo. La escena se acompaña en la parte inferior con dos ángeles de pie, vestidos con largas y arremolinadas túnicas flanqueando un gran escudo del Ducado de Borgoña, timbrado y acompañado con el collar del Toisón de Oro.<sup>19</sup>

En esta pequeña obra vemos los elementos que tienen su correspondencia en *las Meninas*. Así, en-



Fig. 4. Dreux Jean, David Aubert presentando un libro a Felipe el Bueno, duque de Borgoña, c. 1462, Bruselas, o Biblioteca Real de Bélgica.

contramos un mismo espacio interior longitudinal con ventanas laterales en escorzo y puerta abierta al fondo a la derecha. Se trata de una estancia en la que vemos dos paredes, suelo y techo, siendo este último, que sepamos, el único conocido del

Otra apreciación importante sería que todos los personajes suelen ser masculinos. Hay alguna excepción, de la que destacaremos la miniatura parisina con *Cristine de Pisan ofreciendo un libro con sus obras a la reina Isabel de Baviera*, datada hacia 1410-1414, Londres, British Library, Harley 4431, f.3. En ella la escritora y la reina, sentada en un diván, están acompañadas de otras 6 mujeres de diferentes edades. La acción transcurre en una alcoba, y no en un salón del trono. Los emblemas reales están presentes en cortinas y ropa de cama. Hay dos perros, uno pequeño, sentado en el diván junto a la reina y otro, acostado, en primer plano delante de la cama. En la alcoba, al contrario que en otras donaciones solamente hay una ventana al fondo, sin ninguna puerta, que podríamos relacionar con el hermetismo del mundo femenino de la época.

Existe un grabado con *Caxton ofreciendo su Recuyell of the Historyes of Troye a Margarita de York*, esposa de Carlos el Temerario donde aparecen 6 hombres y 6 mujeres en dos grupos claramente separados y en el que en lugar del habitual perro un pequeño primate se sitúa entre el donante y la duquesa, San Marino (California), Huntington Library, Ms R.B. 62222, reproducido en CAUCHIES, Jean-Marie (ed.). *A la Cour de Bourgogne. Le Duc, son entourage, son train*. Turnhout: Brepols, 1998, p. 113.

<sup>18</sup> La miniatura forma parte de la obra *Composition de la Sainte Ecriture*, Bruselas, Biblioteca Real de Bélgica, Inv. Ms 9017, fol. 38v. La biografía de Dreux Jean en BORCHERT, Till-Holger. *Jan Van Eyck. Grisallas*, catálogo exposición, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, (esp. p. 174-181). En 1449, este artista, procedente de París, entró al servicio del duque como ayudante de cámara y hasta 1454 trabajó como iluminador y encuadernador en exclusiva para éste. Más tarde fue destituido del cargo con motivo de la reorganización de la corte. Aunque disponía de tierras en Bruselas, en 1457 Dreux Jean adquirió la ciudadanía de Brujas y se afilió a la respetada Hermandad de San Juan. En esta ciudad continuó recibiendo importantes encargos por parte del duque y de la aristocracia borgoñona. En 1463 se trasladó de nuevo a Bruselas, donde en 1464, entró al servicio de Carlos el Temerario en calidad de ayudante, trabajando para él hasta su muerte (antes de 1467). En la actualidad se cree que la obra anteriormente atribuida al conocido como Maestro de Girart de Rousillon es obra de Dreux Jean.

Obra disponible en [http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth214\\_folder/burgundian\\_frontispieces.html](http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth214_folder/burgundian_frontispieces.html) (Consultada el 26/04/2010).

<sup>19</sup> Sobre esta orden MIRA, Eduard; DELVA, An (eds.). *La búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de las ciudades*, 2 vols. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.



Fig. 5. Velázquez, *Las Meninas* (detalle), 1656, Madrid, Museo del Prado.

pintor sevillano. La figura de José Nieto Velázquez, aposentador de la reina, recortándose en la estancia contigua que conducen a la sala proveniría del hombre que en la miniatura porta los volúmenes a la sala principal. En las dos escenas hay unos escalones que se deben recorrer para pasar de la habitación del fondo a la principal.

La ventana rectangular del fondo de la sala tiene su paralelo en la forma del espejo donde se reflejan los reyes. La celosía superior derecha entreaabierto, en escorzo, podría ser el anticipo de los bellos efectos de la luz sobre los cuarterones en la puerta castellana. El perro con collar en primer término se repite con la misma postura y patas estiradas hacia adelante. Velázquez cambia el fino y atento galgo del pintor flamenco por un robusto y flemático mastín. En sus obras se observa una atención especial a los perros. Así en el retrato del *Príncipe Baltasar Carlos*, cazador del Museo del Prado aparecen juntas las dos razas de perro de las dos obras que estamos estudiando. A la izquierda del Príncipe un tranquilo mastín recostado y a la derecha un galgo, con una actitud activa y vigilante.<sup>20</sup> La gran ventana de la izquierda, con sus formas ortogonales, se vería transformada en

el gran lienzo sobre el que está pintando Velázquez.

También se repite el hecho de que el Duque tenga cerca un par de personas atentas, una claramente en genuflexión y otra con una pierna ligeramente inclinada situada a su derecha. La figura en genuflexión de la menina María Agustina Sarmiento ofreciendo agua a la infanta Margarita debe relacionarse con la postura y actitud del editor, que entrega el primer volumen al Duque. Indicar que este motivo del oferente sería más próximo, si se toma la figura de San Bruno, de Ribera, citado antes, arrodillado con la cabeza adelantada y con el codo echado muy atrás atendiendo al niño Jesús, como la menina en Velázquez. La pareja de meninas que atienden a la infanta Margarita tienen cierto parecido con los ángeles que flanquean y sostienen delicadamente el gran escudo ducal.

No es habitual un número tan elevado de personas en una obra de Velázquez, donde son mayoría pinturas con un solo personaje o retratado. Así tenemos, de entre nueve a once en *Las Meninas*—según se interprete la presencia real o no en el espejo de los reyes— y quince en la miniatura flamenca.<sup>21</sup>

Posiblemente sea la presencia de los reyes, lo que hace que algunos de los retratados dirijan su mirada sobre el espectador sea o no su reflejo lo que aparece en el espejo. Podríamos interpretar que los reyes, o bien otra persona, que podría ser el mismo espectador, llegan a la sala interrumpiendo en la sesión de pintura de Velázquez. El reflejo de los reyes en el espejo podría ser el de una imagen real o bien el de otra pintura. De hecho sabemos de las pocas ganas del rey Felipe IV durante esa época para posar ante su pintor.<sup>22</sup> La importancia de las miradas también es común en las dos obras. Como señala Leo Steinberg las miradas de los diferentes personajes son clave para poder interpretar *Las Meninas*.<sup>23</sup> Aunque las miradas de la pequeña miniatura no son tan sutiles como en el gran lienzo del Prado sí que se puede observar en ella diferentes

<sup>20</sup> Esa observación sobre la atención e interés de Velázquez hacia los perros ya ha sido advertida por CAMÓN AZNAR, José. *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964, vol. I, pp. 561-566. Más recientemente también incide en la importancia de la perrilla que acompaña al *infante Felipe Prospero*, animal por el que el pintor, siguiendo a Palomino tenía un especial estima, PORTUS, 2013 (nota 1), pp. 52-53 y 130-132.

<sup>21</sup> Aquí también se debe indicar que ha habido diferentes posturas sobre la presencia real delante del espejo o si bien es el reflejo de una pintura, MARÍAS, 1995 (nota 14), pp. 247-278, esp. 263.

<sup>22</sup> Velázquez en 1653 había 9 años que no había retratado a Felipe IV. DOMÍNGUEZ, A.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.; GÁLLEGO, J. (eds.). *Velázquez*. catálogo exposición, Madrid: Museo del Prado, 1990, p. 53. Citado por MARÍAS, 1995 (nota 5), p. 268.

<sup>23</sup> STEINBERG, Leo. "Las Meninas de Velázquez". En: MARÍAS, F. (ed.). *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 1995, pp. 93-101.

<sup>24</sup> Velázquez en su actividad como pintor real no únicamente trabajó con lienzos si no que realizó algunas miniaturas y estaría familiarizado con esta pequeñas obras, COLOMER, José Luis. "Uso y función de la miniatura en la Corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista", *Boletín del Museo del Prado*, XX, 38 (2002), pp. 65-83.

actitudes relacionadas con la vista.<sup>24</sup> Desde el atento duque, el oferente y algunos de sus acompañantes, la mirada baja del que lleva la carta a su señor, el que busca levantando la cabeza al ser tapado por sus compañeros, los distantes acompañantes del oferente y los dos que desde el grupo del fondo, detrás de sus respectivos compañeros con su vista cruzando la sala se dirigen al espectador.

También se ha de indicar que en los libros miniados de la Casa Ducal de Borgoña junto a las dedicatorias también aparecen algunas escenas en las que el Duque, ya sea Felipe el Bueno o su hijo y heredero Carlos el Temerario, observan el trabajo del miniaturista en su estudio.<sup>25</sup> Otro aspecto que aparece en las dos obras, de carácter más genérico es la presencia de la obra dentro de la obra. Jonathan Brown ha planteado que lo que Diego Velázquez está pintando son las propias *Meninas*.<sup>26</sup> Esta idea de la obra dentro de la obra también está presente en la miniatura de la dedicatoria. En las primeras páginas del volumen que se está entregando al Duque está la escena que estamos viendo.

Como hemos visto en algunas miniaturas flamencas se muestran juntos todos los elementos que durante años la historiografía del arte había relacionado con *las Meninas*. Además alguno de los detalles como la figura al fondo tras una puerta con escalones o el techo no están presentes en los antecedentes señalados de Ribera o Tintoretto. La concentración de elementos, así como estos nuevos detalles no señalados anteriormente, parecen apuntar en ese sentido.

Tampoco debemos olvidar el carácter de dedicatoria al rey Felipe IV que tienen *las Meninas*. Los elementos no son tan claros como en una miniatura medieval, sin embargo a pesar de la teatralidad y los dobles sentidos tan propios del mundo barroco hay elementos que conducen a pensar en este



Fig. 6. Dreux Jean, David Aubert presentando un libro a Felipe el Bueno, duque de Borgoña (detalle), c. 1462, Bruselas, Biblioteca Real de Bélgica.

carácter. No es Felipe IV sino Velázquez, y sólo éste, quien tiene la idea de crear esa obra tan compleja y que después de pintarse se situó en el apartamento privado del monarca.<sup>27</sup> Esto sucede en un momento especialmente importante para Velázquez, en el que estaba haciendo gestiones para conseguir el título de caballero de la Orden de Santiago.<sup>28</sup>

Por tanto, esta obra que Velázquez elabora al final de su vida parece que tiene una doble función. Se trataría en primer lugar, la dedicatoria al rey del conjunto de sus obras tras años de relación, en la que se recuerda el carácter de pintor real. Así, *las Meninas* serían una especie de dedicatoria grandiosa y majestuosa. Serían como la presentación que abre los libros aunque en contrario orden cronológico. Tras más de 30 años de dedicación al rey *las Meninas* en 1656 serían como

<sup>25</sup> Sobre la presencia de un rey en el taller de un pintor, SERRERA, Juan Miguel, "El Palacio como taller y el taller como palacio. Una reflexión más sobre las Meninas". En: MARÍAS, F. (ed.). *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 1995, pp. 231-246, donde se citan antecedentes clásicos, Alejandro Magno y Apeles que relata Plinio y las visitas de Felipe II al taller de Sánchez Coello que narra Pacheco. Entre las miniaturas flamencas tenemos las escenas de *Carlos el Temerario observando a David Aubert* (Bruselas, Biblioteca Real, Ms 8, fol. 7) donde contempla el trabajo del artista desde detrás de una columna y *Felipe el Bueno visitando a David Aubert* (Bruselas, Biblioteca Real, Ms. 6, fol. 9) donde el Duque está conversando con el artista. Las dos miniaturas, atribuidas al miniaturista Loyset Liedet, son consultables en la página web de la nota 16.

<sup>26</sup> Esta idea ya aparece formulada en el catálogo del Museo del Prado de 1819. BROWN, Jonathan. "Sobre el significado de Las Meninas". En: MARÍAS, F. (ed.). *Otras Meninas*, Madrid: Siruela, 1995, pp. 67-91, esp. p. 81, 1ª edición de 1980.

<sup>27</sup> Como ya hemos dicho, Palomino nos informa que la obra se situó en un espacio privado del monarca, el Despacho de Verano del Rey. También nos informa de que esta obra era un capricho nuevo. Tema éste, el del capricho nuevo sobre el que ha reflexionado en profundidad Marías. MARÍAS, Fernando, "El género de *las Meninas*: Los servicios a la familia" en MARÍAS, F. (ed.), *Otras Meninas*, 1995, pp. 247-278.

<sup>28</sup> BROWN, Jonathan, "Sobre el significado de Las Meninas", en MARÍAS, F. (ed.), *Otras Meninas*, 1995, pp. 67-91, esp. pp. 83-88. 1ª edición de 1980.



Fig. 7. Presentación de las Crónicas de Hainaut a Felipe el Bueno, Bruselas, Biblioteca Real, Ms. 9242.



Fig. 8. Wauquelin presentando una traducción del Espejo de príncipes a Felipe el Bueno, Bruselas, Biblioteca Real, Ms. 9043.

la página de la dedicatoria que afecta a todo el volumen, en este caso todas las obras realizadas desde 1623. Además, en segundo lugar, con la formulación de esta dedicatoria al rey, Velázquez se autoafirma como creador. Deja clara su postura sobre un tema controvertido como era el de la creatividad y el status social del pintor en la sociedad hispana del siglo XVII.<sup>29</sup> En ese momento existían posturas enfrentadas entre los que pensaban en la pintura como una actividad manual y los que entendían que era intelectual. Con esta obra, Velázquez hace explícito su posicionamiento de pintor como intelectual. Así, al igual que los escritores del momento acostumbraban a dedicar sus libros a personajes importantes, Velázquez hace lo mismo dedicando su pintura al mismo rey.<sup>30</sup>

Hay un detalle en la obra que también apunta en el mismo sentido. Hemos de observar la acción de Nicolasito Pertusato, molestando con el pie al flemático mastín. Un animal en reposo es un signo tradicional de calma y tranquilidad. Así, un gato

en la Anunciación, un perro junto a un escritor o el león acompañando a San Jerónimo, son muestra de lo que Melanchton, religioso alemán del siglo XVI, siguiendo a Platón llamó *Sagrados silencios* que acompañan a las tareas intelectuales.<sup>31</sup> Ese mastín tranquilo, animal que hemos de pensar merecería cierta estima del rey. Esta manifiesta molestia al perro, ¿no podría ser un mensaje visual de Diego Velázquez a Felipe IV sobre qué partido tomar ante el dilema del carácter intelectual o manual de la pintura?

Llegados aquí hay que advertir la relación de las creaciones de Dreux Jean con las de Jan Van Eyck.<sup>32</sup> Así la estancia donde se hace la entrega del volumen es muy próxima al *Nacimiento de la Virgen* de Turín. Hay una figura tras la puerta y la atención con que se representa el techo en las dos obras, similar al de la obra madrileña. El hecho de que la miniatura de Dreux se conserve en Bruselas hace difícil, por no decir imposible, explicar su contemplación por Velázquez. Así, hemos de pen-

<sup>29</sup> GÁLLEGO, Julián, *El Pintor. De artesano a artista*, Granada, 1995.

<sup>30</sup> Sobre la estrecha relación de Velázquez con el mundo de las Academias, los libros y los literatos, ATERIDO, Ángel, "La cultura de Velázquez: lectura, saber y red social" en PORTÚS, Javier (ed.), *Fábulas de Velázquez*, Museo del Prado, Madrid, 2007, pp. 72-93.

<sup>31</sup> STEINBERG, 1995 (nota 23), pp. 93-101, esp. cita al pie 5.

<sup>32</sup> FAGGIN, Giorgio T. *La obra pictórica completa de los Van Eyck*. Barcelona: Noguer, 1973 (Edición original, Milán, 1968). La obra se encuentra en Turín, en el Museo Civico d'Arte Antica, Ms 47, fol. 93 V. Van Eyck fue considerado en su época como un gran miniaturista y hemos de pensar que la obra que actualmente se le atribuye es solamente una pequeña parte de lo que debió realizar.



sar que el pintor sevillano nunca vio esta miniatura en concreto. Sin embargo, sí pudo ver alguna de las numerosas reinterpretaciones de la misma escena de dedicatoria.<sup>33</sup> La existencia de esta obra de Dreux Jean permite plantear que en las colecciones reales de Felipe IV habría alguna obra con una escena prácticamente idéntica, no sabemos si prototipo o copia de la que nos ocupa.<sup>34</sup> Tampoco podemos saber si sería de Dreux, de Van Eyck o de algún otro maestro flamenco, y que de allí concretamente se tomaría la composición como base para su obra maestra.

Indicar que solamente una genialidad, en este caso la de Diego Velázquez, es capaz de tomar elementos de obras tan alejadas en el tiempo y tan diversas estilísticamente y crear una obra maestra. Elegiría como base para su composición una dedicatoria flamenco del siglo XV, posiblemente de origen eyckiano y que vislumbramos a partir de la impronta realizada por Dreux Jean de la Biblioteca Real de Bruselas aquí estudiada. A ésta se añe-

diría, si no estaba ya presente en la miniatura, la idea del espejo que refleja desde el fondo de la sala, tomado fácilmente del *Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, conservado en época de Velázquez en las colecciones reales de los Austria en Madrid. Con este par de obras el pintor sevillano tendría conformada la composición y la idea general para *las Meninas*. A estas obras flamencas, elaboradas unos dos siglos antes, podría haber añadido algún elemento más reciente en el tiempo. Podría haberse servido de la postura del San Bruno de Ribera, o algunos detalles decorativos de Tintoretto antes citados. Así, Velázquez, recurre a ideas y elementos de artistas de escuelas y cronologías bien diversas, algunas realizadas hacía más de dos siglos. Con ellas como referentes consigue crear, con el retrato de la infanta Margarita y sus acompañantes en un tranquilo salón, donde el artista se autorretrata vistosamente y como dedicatoria para su monarca, el rey Felipe IV, una de las creaciones más fascinantes de la pintura universal.

<sup>33</sup> Hay numerosas escenas con ligeras variantes. Sirven como ejemplo, las escenas derivadas de la presentación de las Crónicas de Hainaut, con un espacio similar y el Duque de pie, *Wauquelin ofreciendo a Felipe el Bueno una traducción de Espejo de Príncipes*, Bruselas, KBR, ms 9043, f.2; *Guillebert de Lannoy ofreciendo a Felipe el Bueno su tratado L'Instruction d'un jeune prince*, Bruselas, KBR, ms 10976, f.2; *Jean Mielot ofreciendo su obra Traite de l'oraison dominicale*, Bruselas, KBR, ms 9092, f. 1, *Jean Meliot ofreciendo al Duque las Lettre de Ciceron à son frere Quntus*, París, BNF, mss 17001, f. 5º v y *Jean Meliot ofreciendo a Felipe el Bueno la Genealogie, la vie, les miracles et les mérites de Saint Fursy*, Viena, ÖNB, ms, 2731, f.11Vº.

<sup>34</sup> En Madrid, en la Biblioteca Nacional de España, Inv. Ms. Vitr.25-2, se conserva la obra de San Agustín, *Soliloquia. La Douleuse complainte de l'homme à l'article de la mort* (El doloroso lamento del hombre en el momento de la muerte) y otros textos morales, con iluminaciones en grisalla del mismo Dreux Jean, realizadas en Bruselas hacia 1462. BORCHERT, 2009 (nota 18), pp. 174-181.

