

**Cuando una imagen vale más que mil palabras:  
*Las meninas* de Velázquez como dispositivo para la enseñanza  
de la filosofía de Descartes**

Dante E. Klocker  
UCSF – UNL – UNER (Profesor)

Resumen: Una manera de acercarnos a *Las meninas* de Velázquez es preguntándonos dónde estaría allí el “centro”. En una primera aproximación, que tome más bien en cuenta la disposición espacial interna de la obra, el centro parece ser la Infanta Margarita. Sin embargo, éste experimenta un primer desplazamiento cuando se repara en que la niña no está allí simplemente posando ante el pintor (que estaría fuera del cuadro), sino que, por el contrario, está mirando atentamente a sus padres, que son quienes en realidad se encuentran fuera del cuadro posando para el pintor, quien, a su vez y sorprendentemente aparece representado en el interior del mismo. Pero, de esta manera, el centro se desplaza una vez más, justamente hacia el artista que aparece pintando y que, más aún, es el propio autor, Velázquez, quien, por tanto, se ha pintado a *sí mismo* realizando la acción de pintar. La obra es, así, expresión y realización efectiva de una máxima reflexividad, en cuanto capacidad de volver sobre sí que caracteriza al “sujeto” como tal. Esto manifiesta a nivel pictórico la gran conquista de la humanidad europea moderna, años después y coincidiendo en su espíritu con la propuesta de Descartes de su célebre “cogito” que instituye a la auto-conciencia como verdad originaria y fundamental de la filosofía y de una época. La obra ofrece, así, un acceso intuitivo al sentido de fondo de la tesis filosófica central del gran pensador francés. Una vez más una imagen vale más que mil palabras, si bien no para cancelarlas, sino para invitarnos (a nosotros y a nuestros alumnos) a un juego interpretativo que nunca agota el mundo que la obra abre.

Una manera de acercarnos al sentido y a la enorme originalidad de *Las meninas* (1656) de Velázquez (fig. 1) es preguntándonos (o haciéndonos eco de la pregunta que la obra misma, a su manera, plantea) acerca de dónde está allí el “centro”. El título de la obra (con el cual se la conoce desde el siglo XIX, ya que antes aparecía inventariada con el título un tanto más comprensivo de *La familia de Felipe IV*), el título de *Las meninas*, decía, es curiosamente muy poco esencial y expresivo del sentido de la obra,

ya que el término, de origen portugués, según la usanza de la corte de los Austrias alude tan sólo a las jóvenes pertenecientes a la nobleza que estaban al servicio de los infantes y otras personas reales. Y estas “meninas” son en la obra las muchachas que aparecen a los dos costados de la bella y graciosa niña rubia (que cuenta aquí exactamente con 5 años de edad): una de ellas, la de la izquierda, llamada Maria Agustina Sarmiento, acercándole una pequeña vasija de barro y la otra, a la derecha, Isabel de Velazco, solícitamente inclinada hacia ella. De este modo, tanto el gesto de estas muchachas (ciertamente de una extrema reverencia!) como su ubicación en el espacio pictórico hacen pensar que ellas (al revés de lo que indica el supuesto título de la obra) no son aquí el verdadero centro, sino que se limitan, por así decir, a girar en torno a quien sí ocuparía ese lugar y a quien el pintor situó, por ello, en el centro de la escena, a saber, la niña a la que las esmeradas “meninas” sirven y que es nada más ni nada menos que la infanta Margarita, hija de Felipe IV, rey de España y de Portugal, y de Mariana de Austria.



Fig. 1

Ahora bien, prestemos por un momento atención a Margarita. Ella se muestra, tal como yo la veo, completamente abstraída del entorno e indiferente, casi desdeñosa, respecto de las múltiples atenciones de que es objeto. ¿A qué se debe esto? ¿Cómo entender este gesto? Bastaría, quizás, para ello reparar en su lugar en la cúspide de una sociedad estamental, es decir, piramidal; su pertenencia como figura privilegiada a una estructura de poder que justamente consagra el privilegio indiscutido de algunos pocos respecto de los más y, más aún, una forma de privilegio con un fundamento tan poco consistente como el nacimiento y la sangre. Probablemente podamos leer la obra de esta manera; seguramente, en suma, el gesto de la niña hable del poder que ostenta. Sin embargo, no es éste el único y quizás ni siquiera el principal motivo de la actitud que nos muestra. En efecto, si prestamos atención a su rostro (levemente girado hacia un costado) y a su mirada (fig. 2), podremos reparar en que sus ojos (y con ellos, podríamos decir, su “deseo”) están clavados en una escena que sucede, en realidad, fuera del cuadro. La niña (y con ella casi todos los demás personajes de la obra, si bien éstos últimos lo hacen seguramente de modo infinitamente menos amoroso) miran, pues, atentamente hacia *afuera*. ¿Qué está sucediendo allí? O, mejor dicho, ¿quiénes están allí? Nada más ni nada menos que el rey y la reina y es, en efecto, la imagen de ambos la que aparece claramente reflejada en el espejo que se encuentra en el fondo de la habitación.



Fig. 2

Es decir, a diferencia de lo que cabría esperar, Marganita no está allí posando para el artista. Nos consta que lo hizo en otras oportunidades (por ejemplo, fig. 3), pero no es éste el caso en *Las meninas*; aquí no se encuentra, pues, en actitud de ser mirada y retratada, sino que, por el contrario, está siendo sorprendida por el pintor mientras mira absorta a quienes, en realidad, posan ante él, si bien fuera del cuadro; es decir, a sus padres y quizás muy especialmente a su padre. Esto es simplemente una suposición que me gusta hacer, si bien me lo sugiere así un dato anecdótico quizás auténtico que me encontré en algún lugar según el cual la obra respondería a un encargo de Felipe IV a Velázquez de que le pintara un cuadro para colgar en su sala de trabajo y que le permitiera recrearse no sólo mirando a su amada pequeña, sino, mejor aún, mirando cómo ella lo miraba. Y, en realidad, si hiciéramos el ejercicio de colocarnos frente a la obra, también nosotros podríamos experimentar esa extraña sensación de ser mirados por una niña que vivió hace más de tres siglos, pero habita casi intemporal en la obra de Velázquez.

De este modo, la niña, que, como veíamos, era el centro indiscutido de los cuidados de las “meninas” (y habíamos tomado, por ello, en un primer momento como centro de la obra), sin embargo no reposa ella misma en su centro; dicho de otro modo, no es ella *el* centro sin más, sino que apunta a algo que lo es de modo aún más *real* (y tómesese este término en todos los sentidos que admite!) que ella. De este modo, lo que habíamos identificado como centro organizador de la obra experimenta un primer desplazamiento: de Margarita al rey (o los reyes); del interior del espacio del cuadro a su exterior<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Se ha insistido en estos dos posibles centros de la obra en el tan inspirador capítulo que Foucault le dedica a su análisis en *Las palabras y las cosas* (Siglo XXI, Madrid, 1995, pp. 13-25), cuya referencia resulta aquí ciertamente ineludible, si bien mi interpretación tendrá una orientación diferente en su intención y en sus énfasis.



Fig. 3

Y llegados a este punto en el análisis de la obra, no podemos dejar de señalar la formidable novedad que Velázquez introduce de este modo. Ésta consiste, pues, en que asistimos hasta donde sé por primera vez en la historia de la pintura y quizás del arte en general a una obra estructuralmente *abierta*. Es decir, mientras que la constante suele ser que la obra de arte se presente como un mundo más o menos cerrado sobre sí, que surge a través de una especie de bifurcación y separación respecto del mundo real para constituir, de este modo, un espacio más o menos autosuficiente y autocontenido, *Las meninas*, en cambio, nos presentan un mundo que en toda su amplitud (esto es, en la que delimita el marco de la obra) se dirige y se prolonga hacia el exterior e, incluso, llega a acogerlo en su interior (reflejándolo en un espejo). De hecho, y si me permiten introducir otra referencia pictórica que nos da la posibilidad de apreciar la incalculable originalidad de la obra que estamos analizando, en el también famoso cuadro *El matrimonio Arnolfini* (1434) del pintor flamenco Jan van Eyck (fig. 4) también encontramos un espejo. Sin embargo, tan pronto nos acercamos a las imágenes que éste refleja (fig. 5) vemos una pareja (integrada quizás por el propio van Eyck y su esposa), que están oficiando de testigos de las nupcias de los ricos protagonistas del cuadro y que, si bien no aparecen retratados en la obra porque caen fuera del ángulo visual que ella delimita, con todo, pertenecen íntegramente su mundo

interno, el cual a través del recurso del espejo se amplía hacia adelante, pero en absoluto se trasciende (si lo hiciera en la imagen del espejo deberíamos encontrar al artista con ropa de fajina y trabajando sobre la tela y no solemnemente vestido junto a su esposa)<sup>2</sup>.



Fig. 4



Fig. 5

---

<sup>2</sup> Un dato curioso (o no tanto) y ciertamente significativo es que la obra de van Eyck, que desde 1842 se encuentra expuesta en la *National Gallery* de Londres, en la época de Velázquez se encontraba en el mismísimo palacio de Madrid donde él estaba trabajando.

Pero hecha esta breve digresión, retornemos, pues, a *Las meninas*. Decíamos hace un momento que no era Margarita, sino Enrique y Mariana, los reyes de España, quienes estaban posando para el pintor. ¿Qué es lo que nos permite realizar esta aseveración? Justamente que el propio pintor, Velázquez, aparece retratado en el interior del cuadro junto a Agustina Sarmiento, la menina de la izquierda y lo hace, además, paleta y pincel en mano y con el elocuente gesto de apartarse levemente de la tela como para mirar el modelo y luego plasmarlo. Así, si hace un momento reparábamos en el sorprendente movimiento que nos llevaba de dentro de la obra hacia un cierto fuera de ella, ahora presenciamos una suerte de movimiento inverso que, también sorprendentemente, nos devuelve a su interior. Pero con esto el centro se desplaza una vez más. Muy esquemáticamente podríamos decir que si éste comenzó pasando del interior al exterior, ahora lo hace nuevamente hacia el interior, pero hacia uno que, de alguna manera, reúne y articula en sí interior y exterior. ¿Qué quiero decir con esto? ¿Dónde residiría y en qué consistiría este nuevo centro de referencia? Lo que ocuparía ahora ese lugar sería nada más ni nada menos que el hecho pictórico mismo o, dicho de modo aún más abarcativo, el arte como tal, en su sentido más activo del *hacer* y el *representar* artístico que el autor, Velázquez aparece ejerciendo en ese costado (no por ello menos central) del cuadro. En este sentido, los intérpretes de la obra a menudo han hecho hincapié en el hecho de que en los inicios de la Modernidad las artes plásticas todavía tendían a quedar asimiladas a una actividad manual más y, por ello, socialmente considerada como menos noble. Se entiende, entonces, en este contexto la fuerte reivindicación y dignificación que “pone-en-obra” el pintor al incluirse dentro de la tela en situación de realizar su actividad propia y al retocarla años más tarde agregándose en el pecho la cruz de la Orden de Santiago (un título de nobleza equivalente al de “caballero”).

Con todo, podríamos decir que este pintor que pinta es al mismo tiempo y sobre todo un pintor *pintado* (en el sentido de representado dentro y como una parte de la obra). Remite, por tanto, a otro centro (el cuarto en el recorrido que venimos realizando) que estaría, por así decir, en todas partes y en ninguna, que es el pintor *pintante*, es decir, no ya el Velázquez que está junto Margarita retratando atentamente a los reyes, sino aquel que se encuentra representando toda esta escena reunida, de la que él mismo forma parte como agente activo de un cuadro (cuyo reflejo aproximado aparece atrás, en el espejo, también como una parte del cuadro total que es *Las meninas*). Es decir, si el primer movimiento nos permitía descubrir la insólita novedad de una obra abierta, el

segundo y, si cabe tomarlo así, el tercero (es decir, aquellos que van a parar a la actividad pictórica de Velázquez en los dos momentos señalados) nos ponen frente a una obra *radicalmente reflexiva*. Es, en primer lugar, “reflexiva” en la medida en que todo auto-retrato por su sentido mismo lo es, ya que en él es el propio artista el que se toma como objeto de su arte<sup>3</sup>. Ahora bien, yo añadiría que esta reflexividad presente en cualquier auto-retrato no es aún “radical” o máxima. Por su parte, el magnífico experimento artístico de Velázquez sí lo sería en cuanto allí el artista no sólo se pinta a sí mismo (también lo había hecho, si lo recordamos, van Eyck en *El matrimonio Arnolfini*), sino que se pinta a sí mismo pintando, realizando la acción de pintar. La reflexividad contenida en esta obra eminente –y esta es mi hipótesis de lectura–, supone, expresa y realiza en sí la gran conquista de la humanidad europea moderna (y, más aún, aquella que la define como “moderna”<sup>4</sup>) en que ésta pretende elevarse el rango de “sujeto” al que le pertenece la capacidad radical de volver sobre sí.

Quedaría, así, expuesto, a nivel pictórico el mismo movimiento que unos años antes (por ejemplo, en 1637, fecha de publicación del célebre *Discurso del método* de Descartes, seguido en 1641 por las *Meditaciones Metafísicas*) había realizado el filósofo francés al instituir a la auto-conciencia del “ego cogito” (Velázquez se pintaba a sí mismo pintando; Descartes, análogamente, se pensaba a sí mismo pensando, es decir, como esencialmente pensante<sup>5</sup>) como operación fundamental de la subjetividad y como nuevo centro de referencia a partir del cual proyectar la filosofía y, en general, la cultura de esta época que se ponía a sí misma como “nueva”. De este modo, Velázquez, por un lado y Descartes, por el otro, no sólo expresan sino que *son* la Modernidad, que seguirá transitando la vía de la reflexividad radical, en cuyo desarrollo habría también que incluir, quizás, a aquel movimiento que hace unas décadas se autodenominó “postmodernidad”. *Las meninas* nos han ofrecido, así, un acceso intuitivo al sentido de fondo de la tesis filosófica central del gran pensador francés. Una vez más, entonces, una imagen vale más que mil palabras, si bien no para suprimirlas

---

<sup>3</sup> No conozco con precisión en qué momento aparece el auto-retrato como “género” pictórico (lo cual supone un importante paso cultural en el desarrollo de la capacidad reflexiva), pero me atrevo a conjeturar que no antes del Renacimiento, que es justamente la antesala, si no el primer atisbo, de la Modernidad.

<sup>4</sup> Acerca de la “reflexividad” como rasgo distintivo de la Modernidad, puede verse, por ejemplo GIDDENS, Anthony: *Consecuencias de la Modernidad*, Alianza, Madrid, 1999, pp. 44 y ss.

<sup>5</sup> Dejo aquí apuntado, más como pregunta y posible dirección de indagación que como hipótesis, si este juego que abrimos entre Velázquez desde la pintura y Descartes desde la filosofía no podría extenderse también al *Quijote* de Cervantes, publicada también en la primera mitad del siglo XVII, concretamente entre 1605 y 1615 y en que también la literatura parece hacerse objeto de sí misma.



o privarnos de ellas (como cada vez lo hace más nuestra cultura de la “imagen” y la “información”), sino para invitarnos (a nosotros y a nuestros alumnos) a un juego interpretativo que nunca agota el mundo que la obra abre.