

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

**CAFÉS DEL ENCUENTRO
ENTORNO A UNA OBRA MAESTRA: LAS MENINAS**



“LAS MENINAS: UNA INDUMENTARIA FAMILIAR”

JOSÉ MARÍA BULLÓN DE DIEGO

Doctor en Bellas Artes por la UCM

Profesor de Artes Plásticas y Diseño

LAS MENINAS: UNA INDUMENTARIA FAMILIAR

Introducción: ¿un retrato familiar?¹

Seis años después de la muerte de Velázquez -1666-, el cuadro aparece citado en el inventario del Alcázar que realizó Juan Bautista del Mazo de la siguiente manera:

...una pintura con su marco de talla dorado retratando a la señora Emperatriz con sus damas y una enana, de mano de Diego Velázquez en mil y quinientos ducados de plata.²

Esta descripción nos permite considerar a *Las meninas* como una obra cuyo significado e intención puede quedar indeciso en su origen, ya que según del Mazo, no posee un título identificativo. Si Velázquez la hubiera nombrado de una manera particular, probablemente ese nombre nos colocaría en una perspectiva esclarecedora respecto a su significado o sobre sus intenciones a la hora de hacer el cuadro. Así, podemos abordar la obra desde diferentes perspectivas muy variadas en las que poder ahondar y aportar datos de diferentes disciplinas referentes a su contenido; tal es el caso de la indumentaria.

En principio, la pintura representaría a la infanta Margarita –hija de Felipe IV y su segunda esposa, Marina de Austria- que en 1656 tenía cinco años de edad y que posteriormente sería prometida al emperador Leopoldo I, con quien se casaría en 1666, de aquí que Mazo nombre a la infanta como emperatriz. Sin embargo esto no determina que el cuadro tuviera un carácter oficial, y un dato importante lo confirma: el cuadro estaba tasado en 1500 ducados. Ya que los retratos de los miembros de la familia real no se tasaban - “no tenían precio”-, el retrato de la infanta Margarita en *Las meninas* era una excepción, lo cual significa que la obra no fue considerada como una imagen de retrato regio oficial, que tenía otras intenciones, y por lo tanto otros contenidos, y que esta composición superaba todos los conceptos existentes tratándose de retratos de la realeza.³

En 1734, a partir del inventario posterior al incendio del Alcázar, se le comienza a llamar como “*La familia del señor Felipe IV*”. Siendo ya soberano de España Felipe V, parece clara una intención de diferenciación dinástica en este título. Y en 1843, casi dos siglos después de que se realizara la obra se empezó a llamar *Las meninas*⁴, título que muy probablemente jamás hubiera puesto Velázquez, ya que la figura de la criada de palacio no sería el contenido de mayor importancia. Estas diferencias de denominación corresponden más a las percepciones sobre el cuadro de las distintas épocas que al propio cuadro en sí.

Por Palomino se sabe que el cuadro estaba situado en la “pieza del despacho de verano” que utilizaba el rey⁵, por lo tanto de su uso personal, y dado que el rey valoraba mucho su vida familiar, es posible que la función inicial de la obra tenga que ver con una utilización

¹ Las imágenes que aparecen en el texto sin nombrar son interpretaciones mías sobre el cuadro de *Las meninas*. El resto aparece a pie de foto con su denominación correspondiente.

²López Rey, *Velázquez, Obra completa*, pág. 388

³ Ibídem.

⁴ López Rey, *Velázquez, Obra completa*, pág. 300

⁵ Brown, J. *Las meninas como obra maestra*, en *Velázquez*, pág. 88.

privada del rey y por lo tanto que la imagen de familia que muestra Velázquez tenga un sentido íntimo sin la pretensión y obligaciones de la concepción de las imágenes regias protocolarias características de los Austrias.

Así que en este ámbito de cierta “libertad” creadora:

...cuando afrontó la creación del cuadro, Velázquez también era consciente de que acometía, si no el mayor de sus logros, sí el cuadro más ambicioso que había hecho hasta entonces, el que en un futuro podría recordarse como su obra principal. (...) Es uno de los lienzos más grandes y más poblados... en *Las meninas* todos y cada uno de los personajes tienen una función muy definida – que se relaciona con su estatus en la corte- ...⁶



Si bien el traje ha servido de manera habitual como vehículo de manifestación de las diferencias de clase y de estatus social, en el Barroco esta diferenciación resultaba especialmente significativa ya que la utilización de las diferentes indumentarias creaban un lenguaje visual legible en una cultura muy estratificada donde cada uno ocupaba un rol particular explícito por su vestimenta, y así mismo mostraba a la corte en “una serie de leyes y costumbres que tenían por objeto señalar las jerarquías entre los servidores y separar la persona del rey de sus vasallos por medio de un complicado ceremonial llamado *Etiquetas de Palacio*”⁷.

⁶Portús, J. *Velázquez y la familia de Felipe IV*, pág. 47

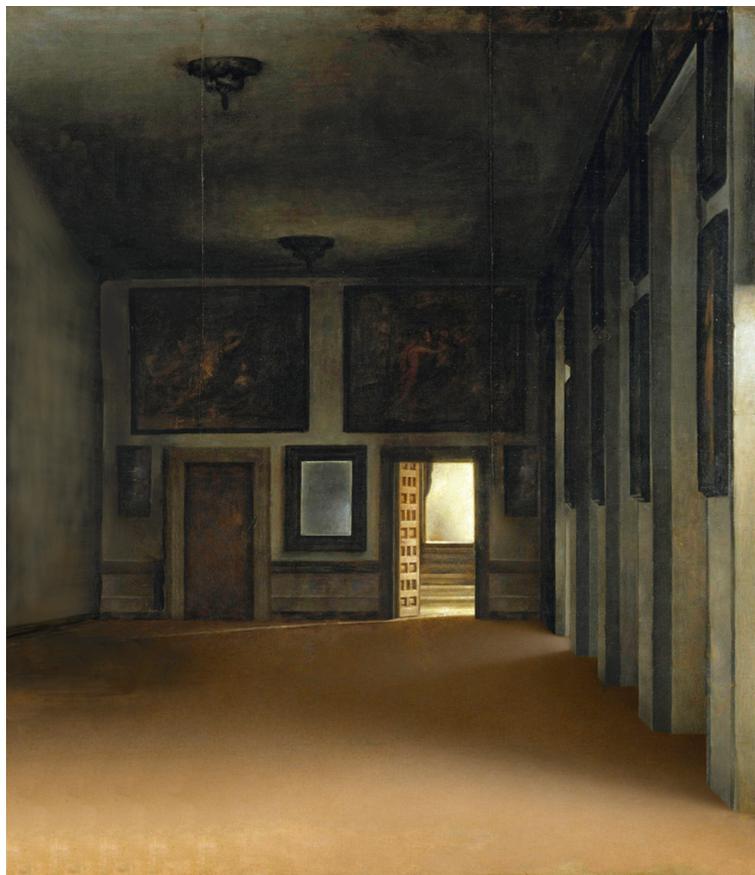
⁷ Domínguez Ortiz, A. *Velázquez*, pág. 13.

De esta manera, la indumentaria y los modos de comportarse que ésta implicaba definían quien era quien: el traje creaba al personaje y definía su posición en la representación de los roles sociales del Barroco español. Y esto es precisamente a lo que me voy a referir: la relación entre el estatus del personaje y su indumentaria en *Las meninas*.

El taller como espacio de representación: escenario “a la italiana”.

Según Palomino -en su biografía sobre Velázquez de 1724⁸- sabemos el espacio donde tiene lugar la acción. Después de la muerte del príncipe Baltasar Carlos en 1646, tuvo permiso del rey para ocupar varias piezas de los aposentos que había ocupado el príncipe en el Palacio Real. Y es este espacio el que ocupa *Las meninas*. Además:

...el taller de Velázquez, adonde Felipe IV acudía a menudo a verlo pintar, y en ocasiones quizás solo para charlar, no era un lugar sólo de trabajo. Escritores de alto o mediocre talento que admiraban su arte, como Quevedo, Gracián de Salcedo Coronel, Gabriel de Bocángel..., y que en su mayoría eran también cortesanos, probablemente acudían también al taller en un momento u otro.⁹



Así que el espacio de representación era real y también era escenario de numerosos encuentros y reuniones. Para Velázquez el taller debió cobrar un carácter teatral en el que los frecuentes encuentros serían como piezas de comedia o tragedia, etc.

⁸ Palomino, A. *Vida de Don diego Velázquez de Silva*.

⁹ López rey. *Velázquez. Obra completa*, pág. 292

Por otro lado:

...“este tipo de referencias [al trabajo del pintor] convierte al retrato y sus alrededores en temas cotidianos para el público cortesano, el cual durante la década de 1650 tuvo múltiples oportunidades de ver a “pintores” realizando un retrato sobre el escenario... la obra más importante en ese sentido es *Darlo todo y no dar nada* de Calderón, que se representó ante los reyes en 1651... [y] ... conoció representaciones ante otro tipo de público, como el de Carabanchel Alto, donde se pudo ver en junio de 1656, el mismo año en que Velázquez pintó *Las meninas*.¹⁰

De esta manera podríamos interpretar el taller de Velázquez como un auténtico espacio escénico a la italiana en el que se muestra una escena palaciega habitual, casi en la intimidad y conocida por el público cortesano. Una escena cargada de personajes que portan una indumentaria familiar, donde Velázquez de posición privilegiada, será a la vez observador y observado, director y actor. Veamos cómo cada personaje, entrando a este escenario, habla de su identidad mediante su indumentaria y sus poses, en el marco de la corte española de la década de 1650.

El personaje regio: la infanta margarita.



¹⁰ Portús, J. *Velázquez y la familia de Felipe IV*, pág. 27.

Velázquez volvía de Italia el mismo año en que nacía la infanta Margarita, 1651. Ni siquiera había retratado aún a su madre, la reina Mariana. Esto implicaba que Velázquez y su taller tenían mucho trabajo por delante, ya que había una gran demanda de retratos regios por satisfacer, especialmente para las cortes de Viena y de París¹¹.

En 1656, Velázquez -y taller- ya había realizado un retrato oficial de la infanta Margarita; una imagen regia protocolaria, con la representación característica de “aparato”: *El retrato de la Infanta Margarita de 1656* de Viena. Este aparato -o elementos simbólicos de representación oficial- se puede apreciar en el decorado del fondo, en la pose y el vestido de la infanta. En el plano del fondo de la composición, el cortinaje carmesí, y el brazo de la jamuga son símbolos de su realeza y de su derecho al trono. En la pose, su quietud, posición erguida, altiva, seria y serena al mismo tiempo, con los brazos descansando con ligereza a ambos lados de la falda como signo de modestia y elegancia, crea la imagen regia distante y magnánima, típicamente reconocible de los Austrias (hay que recordar que la infanta es una niña de 5 o 6 años).



La infanta Margarita. Velázquez. 1656. Viena, Kunsthistorisches Museum

Respecto a su traje, va vestida con el sayo y la basquiña -o falda- en paño de riquísimo tejido de seda cruda. El sayo se abotona por delante y lleva una amplia faldilla o haldeta dónde podemos ver unas aberturitas que dejaban paso a la faltriquera. En el cuello lleva una valona de randas –con forma de ondas- que cierra el sayo en su parte superior y cerrando la valona, por arriba un fino encaje negro, último resquicio de las antiguas gorgueras que llevara su abuelo Felipe III.

¹¹ “...sólo en marzo de 1654, París pidió 15 retratos de los Habsburgo españoles”. Bennassar, B. *Velázquez. Vida*, pág. 164

Más elementos de la presentación del retrato regio son los adornos o “guarniciones”. En este retrato oficial, la infanta está decorada con “cintillo de gorguera” o collar con un pequeño colgante; los broches de pecho, o “rosa de pecho” que se cosían al vestido una vez vestida, o que se colocaban con un pasamanos. Éste, por el brillo, parece de porcelana, lo cual indicaría que podría tratarse de un relicario protector contra los males de ojo. La rosa de pecho se adorna con una escarapela de gasa: la “sevigné”. Esta escarapela hace juego con los lazos rosas que adornaban las manillas o pulseras de oro que tenían en las muñecas.

También se adorna con el “collar de hombros” o bandas de oro que cruza desde el pecho hasta el hombro. En el pelo suelto con ondas y decorado con una horquilla en forma de mariposa de las que tanto gustaban y el rostro sin maquillaje. Finalmente el tratamiento de la superficie pictórica está muy acabado en términos descriptivos, lo que nos permite percibir la rica decoración de la seda en el vestido, con una forma característica en forma de arpón haciendo zig-zag. Una imagen cargada de toda la profusión de signos distintivos de su realeza, tanto en la indumentaria, en su pose y en los elementos del fondo.

No es el caso la infanta Margarita en *Las meninas*. Si enfrentamos las dos imágenes podemos comprobar que se trata del mismo vestido y casi de la misma pose. Sin embargo la representación de la indumentaria y el acabado pictórico es muy diferente en *Las meninas*: es evidente que Velázquez no buscaba una imagen oficial. Aquí vemos una mayor indefinición y una mayor libertad plástica donde los detalles de la indumentaria se insinúan, como la “sevigné” del hombro que parece una mancha sutil, en vez de los bellos rizos un grafismo liso casi transparente, la ausencia de los collares de oro, una pose más informal, casi en actitud de juego, etc.



Por otro lado, si nos atenemos a la silueta de la figura, vemos un talle muy estrecho y una

falda muy voluminosa. Esta silueta es típica del taje femenino en el Barroco español y se deben a dos prendas semi-interiores: el corsé y el guardainfantes. La infanta lleva un corsé infantil para cerrar el torso y un guardainfantes para crear el volumen de la falda. La presencia en esta de un gran número de pliegues indica que se cerraría en la cintura mediante frunces. Aparte de las faldas interiores que llevaría y de las enaguas, el volumen horizontal generado se debe a una estructura sencilla de guardainfante –o al menos más sencilla que los habituales de adultas-. Según el brillo de la seda y las marcas salientes en la falda podríamos aproximadamente deducir por dónde irían las formas superiores de este guardainfantes.



Ahora bien, hay que recordar que estamos vistiendo a una niña de cinco años y a esta edad los corsés y los guardainfantes no se solían utilizar. La manera habitual en la que los niños y las niñas se vestían era con el vaquero que lo llevaban hasta los ocho años. El vaquero consistía en una saya entera que llegaba hasta los pies y se adaptaba a las diferentes proporciones mediante frunces o cortes de las piezas.

Este tipo de indumentaria unisex podemos verla en innumerables cuadros de la época como en el retrato que Velázquez le hizo a la infanta dos años antes en 1654 -*La infanta Margarita*, del Kunsthistorisches Museum de Viena-, en el que, por supuesto, abundan todo tipo de signos definitorios de su realeza, como los ya descritos, aparte de la riqueza propia del tejido de seda brocado en oro o plata, etc. y en este caso particular, las margaritas que pinta Velázquez representando la actitud vital de la infanta en el seno de una corte asfixiada por los protocolos.

O como el retrato de su hermano Felipe Próspero de 1659, en el que vemos al infante representado con el babador blanco de fina tela y numerosos amuletos y dijes, los cuales, debido a la alta mortalidad infantil de la época, intentaban protegerle, ahuyentar el mal de

ojo y preservar su salud. Todos estos amuletos colgaban de un cinturón atado a la cintura: la higa de azabache negro (mano cerrada), la mano de tejón, una poma de olor en el que se introducía un algodón perfumado y una campanilla.

También la perrita “falderilla”¹² a la que Velázquez tenía un gran cariño, posee un carácter protector. Yo añadiría también que esta perrita tiene una función alegórica: la pose laxa, tierna y frágil representaría el carácter de Felipe Próspero que desde los primeros años dio síntomas de enfermedad y que, pese a todos los utensilios protectores no llegó a cumplir los 4 años.



La infanta Margarita. Velázquez. 1654.
Viena, Kunsthistorisches Museum



Felipe Próspero. Velázquez. 1659.
Viena, Kunsthistorisches Museum

Una vez cumplidos los 8 años se dejaba el vaquerillo y pasaban a vestir con la misma indumentaria que la de los adultos adaptadas a su talla.

Así que en *Las meninas* asistimos a la representación de una infanta real que viste la indumentaria de persona adulta, y en la que Velázquez desdibuja intencionadamente la imagen protocolaria mostrándonos a una Margarita más relajada, en una pose más informal, casi de juego y por lo tanto una imagen más personal e íntima.

¹² Llamadas así porque solían descansar en el regazo. Bandrés, M. *La moda en la Pintura: Velázquez*, pág. 371.

Personajes principales: las damas de compañía, las meninas.



Allá dónde fuera la infanta, allá le acompañaban sus damas de compañía, sus meninas. Para una familia aristocrática tener a una hija al servicio de la infanta era un gran privilegio: servir en persona al rey, a la reina o cualquier miembro de la familia real era una concesión de un alto rango social que sólo era concedido a miembros de la nobleza y la alta aristocracia.

No obstante, por mucha concesión que un aristócrata o noble pudiera recibir, -y esto es importante- siempre había que dejar claro que estaba por debajo de la clase regia. Y por supuesto las diferencias de clase entre la nobleza y la realeza quedaba marcada en la representación de las damas de compañía -en las meninas- tanto en su pose como en su indumentaria.

Isabel de Velasco a su izquierda hace una reverencia y doña María Agustina Sarmiento a su derecha, de rodillas, le acerca una pequeña fuente de plata con un jarrito de barro. Las poses de *Las meninas* suponen un ejercicio de servidumbre y al mismo tiempo un acto de protección: posee la cercanía suficiente para cubrir las necesidades de la Infanta y al mismo tiempo marcan un distanciamiento adecuado del espacio regio, y aquí el volumen que el guardainfantas da a la falda tiene una clara función fronteriza, de señalización de los diferentes espacios.

Isabel y María Agustina llevan básicamente los mismos elementos de indumentaria que los de la infanta, en este caso sí adecuados a su edad: el tocado en forma de mariposa, valona

cariñana, la saya con mangas abiertas y amplias haldetas y la basquiña con el guardainfantes.

Los galones decorativos que se aprecian en los costados de las faldas tenían unas aberturas que servían para colocar el guardainfantes si se les movía. En María Agustina al estar arrodillada podemos percibir la estructura metálica del guardainfante marcándose en la falda, por lo que podemos deducir cómo estaría situado. También en Isabel se puede deducir aproximadamente la posición de la estructura del guardainfantes por los volúmenes generales de la falda y las marcas que deja en las haldetas del jubón.



Un elemento importante de estas faldas son las decoraciones en forma de galones circulares de los bajos llamados sevillanitas o majaderillos. Además de decorar, disimulaban unas franjas llamadas alforzas, rodeos o cortapisas, que se hacían en las faldas para poder alargarlas cuando se estropeaba el borde por el uso. Que la falda de María tuviera siete majaderillos significaba que la falda no había sido alargada, pues contaba con un número muy elevado de ellos de manera consecutiva.

La falda de Isabel tiene como se puede apreciar dos galones más dos rozando el suelo. Esto indica en que su falda se han alargado las alforzas, y que por lo tanto ha sido o reutilizada o alargada por el crecimiento de la menina, hecho absolutamente impensable para una persona regia. Por otro lado era costumbre que las faldas usadas por la realeza fuera traspasada a los cortesanos que a su vez la reutilizaban adaptando las medidas y los cortes.

Otro aspecto que denota la pertenencia de esta indumentaria una clase alta pero no real es la representación del lujo: si la comparamos con la de la infanta, la ropa de las meninas también es de seda, según el brillo de las texturas, pero no tiene la misma presencia y riqueza en los adornos de la infanta. La comprobación más fácil de estas diferencias se pueden establecer con la máxima expresión del lujo y de la exuberancia del guardainfante en esta década: la Reina Mariana en el retrato regio que le hizo Velázquez cuatro años antes. El lujo, la presencia, la calidad y la riqueza textil del terciopelo negro y de las

decoraciones de plata, los broches de oro, la sutileza de la valona blanca y la abundancia de elementos decorativos, lazos, peluca, etc., hacen de este cuadro la representación oficial de la Reina – cuadro que a ella le gustaba mucho y del que se hicieron varias copias-. Aquí el guardainfante se encuentra en uno de los momentos cumbre, y sólo por echar un vistazo rápido al tipo de armadura que tendría sería una de alambres y esparto.



Mariana de Austria. Reina de España. Velázquez, 1652
Madrid, Museo del Prado



Guardainfante según diseño de Josefina Sáez Peñuela
Madrid, Museo del Traje.

Otro dato importante es el diseño de las mangas que sirve para determinar el grado de influencia de la moda francesa. Las mangas del jubón de la reina son abiertas, permanecen fuera del puño y se las cerraban cuando tenían frío. Avanzando hacia 1656 se aprecia las influencias francesas de la moda femenina en el vestuario. En Isabel de Velasco vemos como la manga está ya cosida en el puño, permaneciendo abierta longitudinalmente lo que permite ver la camisa interior.¹³ Son mangas acuchilladas, es decir, a la francesa, formadas por tiras.¹⁴ Aún con todo estas mangas siguen manteniendo un carácter muy moderado, muy al contrario de las francesas: muy abultadas o abullonadas, con un gran número de elementos decorativos.

Éste no es un dato aislado: hasta esta década, la corte española desde Carlos V había marcado las tendencias y los modos en el vestir de las principales cortes europeas, y a pesar del declive del imperio español en el contexto político internacional y del auge paulatino de

¹³ Bernis, C. *La moda en los retratos de Velázquez*. en *El retrato*. Pág. 285.

¹⁴ La evolución del gusto por el vestuario con “atacadas, cuchilladas o golpes” proviene del Renacimiento y constituía una muestra de riqueza y elegancia. Las aberturas en las prendas permitían ver los forros, y las prendas interiores, de tal manera que se dedicaban ricas telas de diferentes tejedurías y colores para exhibir en gran lujo de detalles la categoría de la prenda que se llevaba, y por tanto la posición social del portador: “cuanto más muestro más soy”.

la corte de Versalles, la corte española se afianzó a sus protocolos en el vestir y los modos de comportamiento adoptando las influencias francesas y transformándolas en algo propio. Frente a la exuberancia de elementos decorativos en la francesa, la vestimenta española mantuvo una moderación que llevó a la confección de prendas austeras y al mismo tiempo extraordinariamente lujosas por su altísima riqueza textil. Basta comparar estas mangas redondas de *Las meninas* con las que llevan en la misma década la corte francesa¹⁵.

La vida protocolaria de la corte: guarda menor, guardadamas, aposentador...



A continuación aparecen dos personajes más en la escena que se sitúan detrás de las meninas como ocupando un tercer plano: Marcela de Ulloa, guardadamas de honor y Diego Ruiz de Azcona, guardadamas.¹⁶ La guardadama de honor tenía entre sus funciones ser dama de compañía y se encargaba de cuidar y vigilar a las doncellas que rodeaban a la infanta Margarita-, es decir a las meninas. Por su parte el guardadamas era una especie de escolta de las doncellas de honor y cuidaba de las necesidades de las damas: preparaba el carruaje de la infanta, le abría las puertas, etc. Estas diferentes funciones realizadas por personas diferentes muestran el estricto protocolo que se vivía en palacio, donde cada

¹⁵ Una referencia clásica para comprobar estas diferencias en la indumentaria entre los dos países es la obra de Charles Le Brun: *Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la isla de los Faisanes*. Palacio de Versalles. De hecho el concepto “estar a la moda” o “vestir a la moda” surgió en la corte de Luis XIV: “*etre a la mode*” como una manera de diferenciarse de la indumentaria española.

¹⁶López Rey, *Velázquez. Obra completa*, pág. 300.

funcionario tenía asignadas una competencias específicas mediante un sistema de trabajo muy rígido y estructurado.



Si nos fijamos en el detalle de la forma en la que la falda de doña Marcela sale desde la cintura podemos deducir que se lleva una estructura casi de verdugado responsable del volumen que apreciamos. Este hecho, además de llevar un paño de rostro blanco y una capa negra indica que lleva un hábito de monja -o monjil-, de color y forma perteneciente a los dominicos. Siendo muy similar al de las monjas, este traje era frecuentemente utilizado por las viudas.

En la imagen de *La venerable madre Jerónima de la Fuente*, Velázquez nos ofrece la descripción de una monja ataviada con un *monjilón* de bayeta con una textura áspera, pesada y burda, que expresaba un sentimiento de austeridad y rigor religioso, que también se aplicaba al luto muchas viudas. No obstante, el traje de Marcela manifiesta un textil más delicado y lujoso del cual tenemos una referencia en la propia reina Mariana en el cuadro de Juan Carreño de Miranda de 1670: *La reina Mariana de Austria*. (y también de Carreño, el retrato de 1677 de *Mariana de Austria* de la colección Rohau, Schloss).

Después de la muerte de Felipe IV Mariana ocupó la regencia del reino hasta que su hijo Carlos II cumplió los 14 años y asumió el trono. Aquí la vemos ejerciendo la regencia, en un despacho y con la decoración tradicional negra por el luto.

No sólo el diseño de las prendas son diferentes: en la reina se aprecia la estructura interna (cartón de pecho) que anulaba la expresión del pecho y que vemos en la marcada línea del costado, también la riqueza del material textil que por las texturas sería de seda como la capichola o el gorgorán. Así que este es el caso de Marcela de Ulloa.



La venerable madre Jerónima de la Fuente.
Velázquez, 1620. Madrid, Museo del Prado



La reina Mariana de Austria.
Juan Carreño de Miranda, 1670. Madrid, Museo del Prado





Traje típico a la española.
Original con golilla y valona 1655
Palacio de Skokloster, Suecia

El guardadamas Diego Ruiz de Azcona viste de negro –como es habitual en los funcionarios de palacio- con golilla y valona almidonada, y el pelo que no la sobrepasa. En los hombros se aprecian las haldetas del jubón, que estaría abotonado con cubierta, ya que no se aprecian botones (pasará igual en Velázquez y el rey) y calzones –también llamados greguescos en su origen. Es el caso de Diego Ruiz, parece que tendría las mangas del jubón cerradas, ya que se percibe un tono blanquecino de la camisa sólo en los puños.

También se puede apreciar en la figura fugitiva del fondo: José Nieto Velázquez, aposentador real de la reina. José Nieto viste la misma indumentaria que Diego Ruiz, y además lleva sombrero dentro de la casa –que era costumbre- y una capa que por su forma sería un ferreruelo.

La indumentaria que llevarían los funcionarios dentro de palacio puede ser contrastada con el único ejemplar completo del traje típico a la española de 1655 que se conserva: perteneció al embajador sueco Nihls Brahe quien recibió audiencia en el palacio en esta época. En este caso se aprecia la botonadura completa y la rica tejeduría del terciopelo del jubón. Las mangas se podían poner y quitar, de tal manera que los colores podían variar. No obstante en los funcionarios de palacio serían negras, que por la influencia francesa, como hemos visto podían ser acuchilladas permitiendo ver la camisa interior, de color blanco.

Respecto al ferreruelo, era una capa corta que se echaba sobre los hombros y también era habitual llevarlo sobre un hombro, a modo militar que es como lo llevaría el aposentador a juzgar por la forma de los pliegues que forman la caída.

El contra-protocolo: bufones y animales



El concepto de familia barroca deriva del romano, en el que toda persona que viva bajo el mismo techo forma parte de la misma, tanto parientes como domésticos, sirvientes y animales: el mastín, Mari Bárbola y Nicolás Pertusato formaban parte de este “domus”, pero, como no podía ser de otra manera, en un estatus diferente que al igual que en las meninas marcará una clara diferencia de clase. Para empezar, Velázquez los sitúa en primer término de la composición, formando como una entidad aparte; además, resulta de especial interés la señalización del estatus en Mari Bárbola, en su rol de “bufón”, de manifestación de lo extraño, como contraposición a la belleza altiva de los Reyes, infantas y príncipes. Y esta diferenciación además se aprecia con claridad en la indumentaria.

El vestuario se compone básicamente de los mismos elementos que en las Meninas salvo en algunas excepciones. En primer lugar, la distribución de los galones inferiores, así como la caída de los pliegues en los laterales parece indicar que esta falda ha sido reutilizada y adaptada a su figura. En segundo lugar la ausencia de marcas salientes en la falda indican una ausencia de armadura interior; esta presentación más homogénea y circular hace pensar que Mari Bárbola lleva otro tipo de ahuecador para crear ese volumen regular.



Es algo que podemos apreciar en el cuadro de *Las hilanderas* de Velázquez. Las señoras “principales”, las señoras importantes, visten con la saya y la basquiña al estilo de Mari Bárbola. Resulta interesante este ejemplo porque nos ofrece una vista de la espalda.



Las hilanderas, detalle. Velázquez, 1660.
Madrid, Museo del Prado.



Grabado satírico sobre los aros rellenos.
Detalle de la colocación del rodete.
I. de Vos y Galle. 1995.

¿Cuál era este tipo de ahuecador utilizado para dar este vuelo más circular a la falda?: un invento holandés, el rodete, rodillo o tontillo. Consistía en un toroide relleno de paja, que se ataba a la cintura baja para aumentar el volumen de la cadera. Esta estructura era mucho más cómoda que la del guardainfantes, al que podemos considerar como el traje de gala para las ocasiones especiales y de audiencia ante rey. Llevar el tontillo era la manera habitual con la que las mujeres de la corte se vestían: era el traje informal, mucho más cómodo y menos lujoso.

A veces también les daban volumen mediante enaguas almidonadas, creando faldas al vuelo¹⁷. Es interesante también comprobar cómo las mujeres principales en este cuadro de *las hilanderas* llevaban las mangas colgantes atadas a la cinturilla y la saya acuchillada en los hombros, permitiendo ver la camisa interior, expresión también del lujo.

También en las hilanderas y bajando en el escalafón social, vemos a la mujer corriente –el trabajo de hilandera era muy humilde– llevar prendas *al uso*: la siempre presente camisa redonda, sin cuello, como ropa interior, llamada camisa de pechos porque el busto quedaba sujeto por encima de la pretinilla de tela, debajo una sencilla falda de tejido común, y poco más.



Las hilanderas, detalle. Velázquez, 1660. Madrid, Museo del Prado.

Así que Mari Bárbola viste a la manera de la corte, acorde a su rol como bufón, con los mismos diseños, prendas y joyas decorativas, pero más informal y ligera con apuntes hacia las clases más humildes.

¹⁷ Bandrés, M. *La moda en la pintura. Velázquez*. pág. 351.



Lo mismo sucede con Nicolás de Pertusato. Si los bufones estaban exentos del comportamiento protocolario real, su manera de estar y de vestir también. Este margen de libertad en los modos, se manifiesta aquí en varios elementos de su indumentaria. En primer lugar su larga melena sobrepasa los límites establecidos en la década de los 50 en la corte, -que como hemos visto no pasaba de la golilla-. Su indumentaria carece también del rigor de las pragmáticas, del negro oficial, vistiendo de un color carmín; su valona no tiene golilla, y cae sobre los hombros, casi como en la indumentaria femenina, a juego con las puñetas blancas; las mangas del jubón a franjas negras y carmín, a la francesa, hacen juego con las medias y los zapatos, que a su vez se complementan haciendo juego con el calzón carmín, el “cenojí” que cierra las atacadas y el lazo del zapato. Lo que me resulta especialmente significativo en esta figura es precisamente la forma de calzón, tanto por su diseño en general y por un detalle particular: las atacadas, es decir el cordón que cierra el calzón por el perfil. Es la forma básica de calzón que perdurará hasta la ilustración y que veremos también en las figuras masculinas de los cartones para tapices de Goya.

Otro elemento muy importante es su pose o actitud con el mastín. Podemos utilizar el código alegórico del barroco para interpretar la imagen: el concepto de fidelidad. Según la iconología de Cesare Ripa, uno de los libros de emblemas más famosos del XVII, texto que Velázquez poseía en su biblioteca¹⁸, la fidelidad se representa entre otros símbolos, por la figura de un perro. Un perro que mantiene una actitud alerta, vigilante y siempre atenta a su amo: fidelidad. Así es como el propio Velázquez lo ha retratado en otras ocasiones, como en *Felipe IV cazador*, o en su hermano *El cardenal-infante Fernando de Austria, cazador*; También Tiziano, referente iconográfico para Velázquez en y su *retrato de Carlos V*: en todos ellos el animal se muestra presente y atento.

¹⁸Brown, J. *Las meninas como obra maestra*, en *Velázquez*, pág. 90.



Iconología de fidelitas. Detalle. Cesare Ripa. 1669



Felipe IV cazador. Detalle. Velázquez, 1632. Madrid, Museo del Prado.



El cardenal-infante Fernando de Austria, cazador. Detalle. Velázquez, 1632. Madrid, Museo del Prado.



El emperador Carlos V con un perro. Detalle. Tiziano 1533. Madrid, Museo del Prado.



No es el caso del mastín que nos ocupa: el perro guardián español por excelencia, fuerte, robusto y defensivo se nos muestra perezosamente tumbado en el suelo, como quien no tiene nada que hacer, aguantando además el empuje del pie del bufón atizándole el lomo. Las lecturas pueden ser muy ambiguas, pero una cosa me parece evidente: se trata de una “fidelitas” ciertamente perezosa hacia la corona. ¿Simple juego, escena cómica en el escenario, o sencillamente negligencia administrativa de la corona, una burla o crítica en tono cómico de la fidelidad hacia la familia real? Quedan las dudas.

El pintor de cámara: un artista noble.

Llegamos una de las figuras más importantes: el aposentador mayor y pintor de cámara del rey: Velázquez. Aún permaneciendo en un tercer plano, casi en penumbra, podemos analizar cómo va vestido y qué nos dice con su pose.



Respecto a la indumentaria, lo normal sería que para trabajar en el taller Velázquez utilizara una ropa adecuada para soportar la agresión de los diluyentes y los pigmentos. Podía ser la sotana que lleva el escultor *Juan Martínez Montañés*. Esta túnica larga y abotonada no tenía costuras en la cintura, y se sujetaba con un cinturón, provocando estos pliegues que se aprecian en la pintura¹⁹. Pero Velázquez no lleva una sotana, lo que significa que no se nos muestra un como artista común trabajando en el taller.

En un extremo opuesto, tampoco se representa como un príncipe condecorado con cadena de oro como hiciera Zuccari (*Autorretrato*, 1588. Florencia, Galería de los Uffizi), Tiziano (*Autorretrato*, 1562. Madrid, Museo del Prado) o como Rubens, aunque se sabe que el Papa Inocencio X le regaló una por su retrato (*Inocencio X*, 1650. Roma, Galería Doria-Pamphili),²⁰ lo cual hace suponer que la traería consigo a su vuelta de Italia en 1651.

Tampoco se retrata como caballero español, altivo y austero, con espada, guantes y sombrero como en el autorretrato de los Uffizi de Florencia.



El escultor Juan Martínez Montañés
Velázquez, 1635. Madrid, Museo del Prado.



Adoración de los Reyes Magos. Detalle.
Pedro Pablo Rubens: 1609 ; 28-29. Madrid, Museo del Prado

Velázquez se representa con la valona blanca y golilla almidonada, jubón negro abrochado al frente –con botonadura tapada-, en el que en un principio no estaría cosida la Cruz de Santiago (luego veremos porqué); de una pretina en la cintura cuelga en la sombra una llave; en la parte inferior lleva los greguescos o calzones, medias y borceguíes negros.

¹⁹Bernis, C. *El retrato*, pág. 269.

²⁰Bennassar. *Velázquez. Vida*, pág. 149

Si nos fijamos en la manga de su jubón, vemos que se trata –al igual que en la mujer- de mangas abiertas que permiten mostrar la camisa (en este caso) blanca. Se aprecia en ella un color azul que corresponde al forro interior de la manga. Este dato nos confirma que su ropa aún sin adornos –porque así lo estipulaban las leyes o pragmáticas sobre el lujo- es cara, probablemente de fino terciopelo de seda, negro por fuera y azul por dentro: un textil demasiado caro como para poder estropearlo con el trabajo de la pintura.

Velázquez con este traje, se nos representa a la manera oficial de la corte como Aposentador Mayor de palacio, cuyas responsabilidades le exigen mucha dedicación.²¹ Por otro lado a Velázquez le gustaban los trajes de gala: por el inventario de sus bienes a su muerte se sabe que poseía un rico guardarropa.²² Así que Velázquez de manera consciente elige representarse vistiendo una rica indumentaria como le corresponde al Protocolo de palacio, que más indica una posición como gentilhombre que como un pintor en el ejercicio de su profesión.

Y esto lleva a un segundo aspecto -que en mi opinión es el más importante-: los elementos y la pose de su “arte”. Un pincel fino, una paleta pequeña y un tiento sobre un lienzo de grandes proporciones. Estos utensilios cotidianos son elementos alegóricos del concepto del arte para Velázquez: el arte no consistiría en dar brochazos –que realizarían los oficiales del taller- para preparar la superficie del lienzo, si no en trazos finos y delicados que exigen de la sensibilidad, talento, intelecto y reflexión del artífice. Y este proceso de pintar es tan sutil y “elevado” que ni siquiera mancha o toca la ropa. En definitiva: la pintura no es un trabajo manual, es intelectual y de la misma categoría que el resto de Artes Liberales.

Un dato más: Velázquez no centra su atención en la escena que sucede a su alrededor, mira fuera del cuadro, que es el cuadro que pinta,²³ variando su intención del objeto mismo de representación –de la escena particular- al proceso mismo de pintar, justo en el momento en el que ha mezclado colores en la paleta, levanta el pincel y se para a reflexionar antes de dar una nueva pincelada. Esta mirada es en mi opinión un acto esencial; en ella Velázquez manifiesta el acto mismo de la pintura: la intervención del intelecto, del ingenio, que es superior a lo manual y que eleva a la pintura por encima del trabajo artesano liberándolo de las condiciones gremiales de la época.

Esta mirada y su encuentro con otra mirada – la de los siguientes personajes- será uno de los elementos determinantes de la imagen en general, y de la lectura de la indumentaria en particular ya que dará lugar a un cambio simbólico transcendental en el traje de Velázquez.

²¹ Hay que recordar que fue nombrado Aposentador Mayor de palacio en 1652, cargo que le suponía una alta responsabilidad y que le llevaría incluso a tener una zona de despacho en el taller. *Velázquez*. Museo del Prado 1990. Pág 47.

²² Bennassar, B. *Velázquez. Vida*.pág. 190.

²³ “A través del examen de las marcas se puede determinar que el ensamblaje del bastidor original, con dos travesaños horizontales y la colocación de éstos, es similar al que presenta el lienzo sobre el que está trabajando Velázquez en la figuración”. Carmen Garrido, *Velázquez. Técnica y evolución*., pág. 587.

Los reyes como testigos de excepción en el palco especular.



Felipe IV. Velázquez, 1653. Madrid, Museo Del Prado

Mariana de Austria. Reina de España. Detalle. Velázquez, 1652 Madrid, Museo del Prado.

Sus majestades capturadas y enmarcadas para la posteridad en un palco especular, como si se tratara también de una representación o pintura que se situara en el mismo plano en el que cuelgan las otras obras, son los personajes con cuya mirada se encuentra Velázquez; y no son personajes cualesquiera: son el Rey Planeta y su esposa.

Vestido sin ningún atributo regio, sólo como “hombre”, el rey ejemplifica en la práctica sus propias leyes suntuarias: quedejas hasta la golilla²⁴ con valona blanca, el jubón negro, sin ningún tipo de adorno y la ropilla caída por detrás: signos de la moderación en la indumentaria española masculina en tiempos de una fuerte crisis política y económica.

En la imagen de la reina Mariana se perfila un vestuario similar al ya mostrado en su retrato oficial, con un poco más de sencillez en el tocado de la peluca que parece una pequeña mantilla, en vez de las plumas y los lazos pero que conserva los broches sobre la valona cariñana.

²⁴ La golilla era en realidad un alzacuellos que se cree invención del propio rey que mandó a sus sastres construir este artefacto para ocultar su abultada nuez.

Los reyes miran al cuadro, o nos miran, o miran a Velázquez, o todo a la vez; en todo caso hubo, como digo, un encuentro entre estas miradas. Miradas entendidas como conexión, afinidad y comprensión del hecho pictórico y de la extraordinaria transcendencia artística de lo que estaba sucediendo en el proceso creativo de la obra. “El Rey era un hombre de gran cultura, dominaba varios idiomas y tenía un exquisito gusto artístico, sobre todo en materia de pintura”²⁵. Es esta sensibilidad y cultura artística del rey la que dio cobijo a una obra fuera de protocolo como es *Las meninas*, y cuya importancia supo apreciar. Fruto de este reconocimiento fue la incorporación en el jubón de Velázquez del emblema de la Cruz de la Orden de Caballeros de Santiago (destinada fundamentalmente al reconocimiento de las hazañas militares), elemento de indumentaria con un altísimo contenido simbólico y que trastoca el sentido global del traje y de la escena.



Aunque resultara evidente que Velázquez no tenía un origen hidalgo²⁶ buscó el nombramiento como noble durante toda su carrera en palacio. No fue sino gracias a la intervención directa de Felipe IV y la concesión de una bula del papa Inocencio X, que se le concedió el rango de caballero el 28 de noviembre de 1659, cuando contaba ya con sesenta años.²⁷ El cuadro de *Las meninas* llevaba tres años acabado así que el emblema no pudo pintarse en el momento de la ejecución del cuadro. Según Palomino, la cruz fue pintada por orden del Rey después de la muerte del artista como forma de reconocimiento a su trabajo.

En todo caso la Cruz de Santiago es un elemento simbólico de indumentaria que re-define el discurso sobre la identidad del portador y de su situación en el contexto del escenario de *Las meninas*. De aquí que tanto la obra, como el artista se eleven de la categoría de la artesanía a la de la nobleza del Arte.

Toda la acción que sucede en la escena representada por Velázquez se ennoblece, tanto él mismo como actor-pintor, así como el resultado de esta acción pictórica: la obra representada. Artista y Arte se dignifican mediante la incorporación de este símbolo. Este engrandecimiento del arte de la pintura fue posible gracias al encuentro de sus dos miradas: rey y pintor.

²⁵ Domínguez Ortiz, A. *Velázquez*. pág. 15.

²⁶ Bennassar, B. *Velázquez. Vida*. pág. 13-21.

²⁷ López Rey, *Velázquez, Obra completa*, pág. 300

Conclusiones: *Las meninas*, mucho más que un retrato en la intimidad familiar.



En mi opinión, la indumentaria presente en los diferentes personajes que componen *Las meninas*, nos ayuda a entender el cuadro como una imagen más sencilla, quizás más hogareña y sin duda más íntima de la familia real, donde el protocolo de la corte –en un ámbito más privado- no era tan exigente desde el punto de vista del traje; un retrato de familia a modo romano en el que se incluyen tanto los bufones como los animales domésticos. Esta sencillez se aprecia básicamente en la calidad del adorno del vestuario que en general -como hemos visto- es menos ostentoso.

La indumentaria en *Las meninas*, representa un momento cumbre de la representación y la identificación de lo “español” a través de su indumentaria. En una época en la que la influencia francesa avanza territorio en toda Europa tanto política como culturalmente, -especialmente a partir de 1650- imponiendo como consecuencia sus modas en el vestir, resulta sorprendente que los hombres y las mujeres españoles de mitad del siglo XVII no estuvieran dispuestos a ceder tan fácilmente su identidad en la forma del vestir y así transformaban estas modas francesas a sus propios gustos y modos de ser. Y es esta imagen de lo español en el vestir, especialmente de *Las meninas*, la que se ha convertido en todo un símbolo universal de lo español a través del arte de Diego Velázquez.

Por otro lado, *Las meninas* es un reflejo de la sociedad barroca española cuya cultura claramente configurada y estratificada socialmente, identificaba cada rol y papel social mediante la indumentaria. Así, el traje en su función universal de creación de personajes y de diferenciación entre éstos, sentenciaba quien era quien en el escenario barroco. Cada persona del cuadro ocupa su lugar y su función; también aquellos a quienes van dirigidas sus miradas: cada uno de nosotros. Por eso el cuadro mucho más que un retrato de familia: es un espejo perenne que nos devuelve nuestra propia mirada pasada por el tamiz del tiempo.

Y por último -en mi opinión- alejándose de la representación regia oficial, Velázquez se permite en *Las meninas* unas libertades -audaces para la época- tanto de significado, jugando con la ambigüedad iconográfica asociada a los personajes y a su indumentaria, como del lenguaje plástico, creando una imagen de personajes desdibujados, sin contornos, rodeados de aire y luz. Unos personajes identificables que se nos enfrentan con sus miradas altivas haciendo que nos cuestionemos sobre nuestra propia identidad y nuestra relación con ellos y con el arte.

Fue una suerte para Velázquez y una enorme fortuna para todos nosotros que la mirada de Felipe IV se encontrara con la suya; que el sentido estético, la sensibilidad hacia el arte y el conocimiento cultural del rey fuera lo suficientemente amplio, como para apreciar la dimensión de la obra de su principal pintor de cámara. *Las meninas* es uno de los más grandes legados de ese encuentro. Un legado que pertenece a todos.

Madrid, mayo de 2015

José María Bullón de Diego



BIBLIOGRAFÍA CITADA.

- Bandrés, Maribel. *La moda en la pintura: Velázquez*, Navarra, Eunsa, 2002.
- Bennassar, Bartolomé. *Velázquez. Vida*, Madrid, Cátedra 2012.
- Boucher, F. *Historia del traje en occidente*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- Garrido Pérez, Carmen. *Velázquez. Técnica y evolución*. Museo del Prado, 1992.
- Herrero García, M. *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid, CEEH, 2014.
- López Rey, *Velázquez. Obra completa*. Colonia, Taschen, 1990.
- Palomino, Antonio. *Vida de Don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal 2005.
- Portús, J. *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.
- VVAA. *Velázquez*. Madrid, Museo del Prado, 1990.
- VVAA. *El retrato*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.