

Meninas i infantes: història d'una seducció, 1656-1901

Javier Portús

En record de Pepe Álvarez Lopera, i d'una tarda de pluja a l'Albaicín

Durant la seva llarga carrera, Picasso va donar unes quantes mostres del seu interès per les *meninas* i les infantes. Quan, adolescent encara, va estar a Madrid al 1897-1898, un dels apunts que va realitzar al Museo del Prado mostra la infanta Margarida amb una de les seves dames (vegeu p. 146).¹ Tres anys després, el seu *Dona de blau* (fig. 1) constitueix una paràfrasi de *Marianna d'Àustria* de Velázquez (vegeu p. 55); i al 1957, a les portes de la vellesa es va recloure durant quatre mesos i mig amb una fotografia de *Las Meninas* que va dissectionar i reinterpretar a través de quaranta-quatre teles. Tot i que no hi falten unes quantes descripcions del quadre en conjunt, hi predominen les figures aïllades i els petits grups, i hi destaquen l'escassa *atenció* que es concedeix a la figura de Velázquez i l'atracció per la infanta Margarida, les seves dames d'honor o Nicolasito Pertusato. La sèrie constitueix el punt culminant d'una llarga història de fascinació pel quadre i pels peculiars personatges femenins que poblen aquesta i altres obres de Velázquez. També és un exemple extraordinari de com els mateixos artistes que han construït un discurs paral·lel al dels historiadors de l'art, i a l'hora d'enfrontar-se a les obres dels seus predecessors han plantejat preguntes i suggerit respostes que ens ajuden a comprendre-les més bé, a la vegada que demostren que la història d'una obra mestra es prolonga indefinidament en el temps gràcies a la seva capacitat d'engendrar noves obres d'art, en un procés del qual *Las Meninas* constitueix un dels exemples paradigmàtics.

Concentrant la seva atenció en la infanta i les seves dames, Picasso estava recurrent als personatges que des de feia un segle s'associaven més directament a Velázquez, a causa sens dubte del seu paper protagonista en l'obra mestra, de les peculiaritats de la seva indumentària i de la seva capacitat d'evocar un moment històric i una cort concrets. D'aquest estatus ens queda una prova significativa en un dibuix de J. H. Thorpe inclòs en un número de primers de segle de la publicació humorística britànica *Punch*. Un entès i una dama es troben davant d'un quadre, del qual l'entès comenta: «Quan l'he vist m'he adonat que tenia el nom Velázquez escrit a tot arreu.» La seva interlocutora afegeix: «Quina murga! Però veig que ha aconseguit esborrar-lo.»² Per representar una figura inequívocament *velazqueña*, l'autor va recórrer a una infanta o una reina amb guardainfant i mocador.

A la recerca d'una tradició

Las Meninas i, en general, els personatges femenins de la cort de Felip IV havien sigut un teler important on es van embastar dues de les tradicions artístiques de què es va nodrir l'art de Picasso: l'espanyola i la pintura internacional de la segona meitat del segle XIX. Pel que fa a Espanya, es tracta d'obres que posen en relació Velázquez amb Mazo, Goya, Rosales, Sorolla, Picasso, Dalí, Oteiza, etc. És possible trobar un fil directe entre uns quants d'aquests artistes a través, per exemple, de l'esmentat retrat de Marianna d'Àustria. Uns anys després que la retratés Velázquez, Juan Carreño de Miranda la va utilitzar com a model d'un quadre (vegeu p. 59) que constitueix una traducció al gris de l'original de Velázquez. La model vesteix en aquest cas roba monacal, però

fig. 1
Pablo Picasso
Dona de blau
 1901
 Oli sobre tela
 133 x 100 cm
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
 Madrid



la seva estructura formal és semblant: una cintura estreta i unes faldilles amples. A més a més, també està drete i allarga el braç dret cap al respall d'una poltrona. A la seva esquerra es distingeix també una gran cortina, i al fons, a la drete, apareix una taula sobre la qual es representa el mateix rellotge que al quadre de Velázquez. Els elements que en aquest últim són vermells aquí es repeteixen, però transformats en grisos: la tapisseria de la cadira, la cortina i el cobretaula. Pel que fa al fons, es juga també amb el contrast entre dos camps de color: el gris verdós de la paret i el que forma el cobretaula. Encara que la construcció espacial sigui diferent i la gamma cromàtica hagi canviat, és innegable que el punt de partida de Carreño va ser Velázquez. Un segle després, al 1789, Francisco de Goya va fer un retrat de la reina Maria Lluïsa (Museo del Prado, Madrid) en què apareix vestida amb *tontillo*, una peça de

roba que en aquella època era arcaïtzant i que s'assembla molt als amples guardainfants del segle XVII, com el que porta Marianna d'Àustria. Les relacions amb aquest últim retrat són múltiples, i van més enllà de les línies generals de la indumentària. Així, totes dues estan dretes, lleugerament girades i allargant el braç dret. A més a més, a totes dues destaca poderosament l'ample adorn del cap, que en el cas de la reina Maria Lluïsa ateny un desenvolupament considerable. La següent baula d'aquesta cadena és la *Dona de blau*, que té una estructura formal semblant: una dona amb la cintura molt estreta i unes faldilles amples, que allarga el braç quasi horitzontalment. Per les faldilles li cau un teixit de manera similar a com a Marianna d'Àustria li cau el mocador. Però a més a més el fons està organitzat de forma semblant: mentre que en el cas de Velázquez són dos prodigiosos camps de color que se superposen (gris verdós a la part de dalt i vermellós a la inferior), al quadre de Picasso es manté aquesta idea de la superposició d'aquells dos camps, tot i que en aquest cas els seus tons són verd i blau, respectivament.³

Encara que l'art de Velázquez va néixer en gran part com a resposta a estímuls internacionals, el fet és que va servir com a punt de partida perquè a partir del segle XVIII molts pintors i intel·lectuals espanyols «construïssin» una tradició pictòrica espanyola; i en conseqüència els artistes locals van reinterpretar les seves obres com una mena de signe d'identitat. Francisco Bayeu, a l'hora de representar la Pintura a *L'apoteosi d'Hèrcules* al sostre del saló dels miralls del Palacio Real, la va mostrar mentre pintava *l'Isop* de Velázquez,⁴ tot i que va ser més freqüent l'al·lusió a les figures femenines del pintor. Així, el *Retrat de nena a la moda del segle XVII* (Museo del Prado) d'Alenza deriva

fig. 2

Juan Bautista Martínez del Mazo

La familia del pintor

1664-1665

Oli sobre tela

148 X 174,5 cm

Kunsthistorisches Museum, Viena



directament d'un retrat infantil del Prado que aleshores es creia que era del pintor de Felip IV;⁵ de *La comtessa de Santovenia* de Rosales sovint es crida l'atenció sobre la influència que té de Velázquez,⁶ i Sorolla va evocar unes quantes vegades el món de les *meninas* i les infants. Al 1897 va iniciar un retrat de l'actriu María Guerrero caracteritzada de protagonista de *La dama boba*, de Lope de Vega (Museo del Prado). L'actriu havia encarregat un vestit de color rosa i plata que recorda el de la *Infanta Margarida* del Museo del Prado; i el pintor la va representar abillada així en primer pla, però incorporant al fons un personatge vestit de negre que recorda l'apostador que apareix a *Las Meninas*.⁷ Uns anys després, al 1901, va pintar la nena María Figueroa vestida de *menina* (Museo del Prado).⁸ És interessant comparar aquest quadre amb *Dona de blau*, que data del mateix any, per advertir en quina mesura un mateix punt de partida (els retrats femenins de Velázquez) podia donar lloc a interpretacions molt dissemblants.

Encara que tot indica que durant molt temps *Las Meninas* va ser un quadre d'accés restringit, perquè es guardava als apartaments d'ús privat de l'Alcázar,⁹ el fet és que no va trigar a assolir un estatus molt especial i a merèixer l'atenció d'escriptors i artistes. Cap quadre espanyol de la seva època ha sigut tant parafrasejat i comentat, a la qual cosa ha contribuït la seva qualitat incontestada, la seva extraordinària singularitat temàtica o la seva complexitat expositiva.¹⁰ Més que qualsevol altra obra de Velázquez, ha atret com un imant els artistes que han tingut ocasió de conèixer-la i ha estimulat poderosament la seva capacitat creativa, generant altres obres mestres. Un dels primers a sentir la seva influència va ser Juan Bautista Martínez del Mazo, gendre del pintor, a qui se n'atribueix una còpia, i que va utilitzar el quadre del seu sogre per a *La familia del pintor* (fig. 2),

la seva composició més complexa. Hi trobem molts dels elements que apareixen a *Las Meninas*, però combinats de forma diferent: un grup de personatges elegantment vestits a primer terme, on abunden els nens, i entre els quals s'estableix una xarxa de relacions; la imatge del rei a la paret del fons; un interior espaiós, decorat amb pintures i modelat mitjançant la perspectiva aèria, etc. En últim terme apareix un pintor pintant, encara que, a diferència de *Las Meninas*, ens oculta la cara i ens deixa veure què fa: un retrat de la infanta Margarida, que havia sigut model de Mazo unes quantes vegades. El quadre inclou també un bufet amb un bust d'escultura, uns dibuixos i unes flors, i a l'angle superior dret un escut amb l'emblema familiar: un braç amb una maça. Com a *Las Meninas*, en aquesta obra hi ha un clar contingut identitari, que es barreja també amb referències al mateix artista, al seu art i a la seva situació social.¹¹ La imatge de Mazo realitzant el retrat d'una infanta es complementa amb el quadre del fons amb l'efígie de Felip IV, que segueix una tipologia vinculada molt estretament a la del seu sogre, cosa que en conjunt ens descriu la realitat social, familiar i professional de l'artista.

La història de la fama primerenca de *Las Meninas* està estretament lligada a Luca Giordano, un dels pintors més famosos del seu temps. A ell es deu l'expressió «teologia de la pintura» que ha acompanyat l'obra fins als nostres dies; i és autor també d'un quadre que acostuma a titular-se *Homenatge a Velázquez* (1692-1700; National Gallery, Londres) però que en realitat representa diferents membres de la família del comte de Santiesteban.¹² Encara que la construcció espacial difereix absolutament de *Las Meninas*, hi ha una sèrie d'elements narratius comuns que suggereixen que l'obra de Velázquez es va utilitzar com a punt de partida: és una narració «familiar», que té com a protagonista una nena de vestit vistós i en la qual s'inclouen servents, gossos, un cavaller de Sant Jaume i fins i tot el pintor mateix, que apareix a l'angle inferior dret assenyalant cap a l'escena principal. L'aproximació al sevellà no s'acaba amb aquests manlleus, perquè també es dona en la mateixa escriptura pictòrica, en què es fa una demostració de desimboltura i facilitat.

Poc després es va produir un fenomen fonamental per a l'extensió de la fama del quadre. Entre el 1715 i el 1724 el pintor Antonio Palomino va publicar en tres volums el seu famós *El museo pictórico y escala óptica*, en què culmina una tradició de més d'un segle de reflexió sobre l'art de la pintura i de defensa de la seva noblesa. La seva última part està composta per les biografies de més de dos-cents artistes, la majoria espanyols, que conformen la primera història de la nostra pintura. A través d'aquestes vides, l'autor no tan sols tracta de deixar constància dels fets i les obres de pintors o escultors, sinó que busca demostrar la seva qualitat social, inventariar els honors que han rebut tant ells com el seu art, i convèncer de la noblesa i la dificultat de l'activitat artística. En el seu discurs, Velázquez ocupa un lloc fonamental, ja que se'l tracta com la figura en què culmina la història de la pintura espanyola. De fet, el text de Palomino va ser fonamental en el procés posterior d'afirmació de l'existència d'una «escola espanyola» i la seva definició al voltant de la vida i l'obra del sevellà. Un dels epígrafs de la biografia del nostre pintor es titula «En que se describe la más ilustre obra de Don Diego Velázquez»,¹³ i és la primera descripció circumstanciada de la pintura i font bàsica per a la identificació de la major part dels seus personatges. *Las Meninas* és l'únic quadre que rep un

tractament tan singularitzat en el tractat, cosa que l'eleva a la categoria d'obra mestra de la pintura espanyola. Hi contribueix també el fet que Palomino no s'hagi limitat a descriure-la, perquè el seu relat conté també una sèrie de comparacions i anècdotes que creen un context dramàtic o novel·lesc entorn de la pintura. Així, utilitza referències a fets nobles relacionats amb Ticià i Fídies, assegura que els membres de la família reial van assistir a unes quantes sessions de treball, relata l'origen de la creu de San Jaume sobre el pit de Velázquez o recull el meravellament de Luca Giordano, coses que en conjunt van servir per crear una aura llegendària al voltant de *Las Meninas*. Palomino, d'altra banda, va fer una altra cosa molt important per a la defensa de l'estatus de l'obra. No podia ocultar que era un retrat, és a dir, que pertanyia a un gènere secundari; però va afirmar que «el caprici [és] nou», i que en allò «historiat» és superior. En la seva descripció del quadre deixa entreveure fins a quin punt la seva composició era complexa i sàvia; i en un altre lloc del seu tractat defensa la dificultat i el mèrit de certs retrats, que pel que fa a «invenció» podien equiparar-se a la pintura d'història: «I si el quadre o superfície, on hi ha una o dues figures soles independents, estigués organitzat d'altres adherents, com algun tros d'arquitectura, país, cortina, bufet, etc., encara que sigui un retrat, en termes pictòrics l'anomenem també historiat; perquè encara que no hi hagi sinó una figura, aquell congrés, organitzat de diverses parts, de l'harmoniosa composició de les quals resulta un tot perfecte, s'imagina historiat perquè per a la seva constitució s'ha d'observar la mateixa graduació i templança que una història; i perquè els esmentats adherents substitueixen el lloc i la col·locació de les figures.»¹⁴

***Las Meninas* en el Segle de les Llums**

El següent moment important en la història de la recepció crítica de *Las Meninas* va tenir lloc mig segle més tard, en una època en què els pintors i intel·lectuals espanyols van dirigir el seu interès cap a l'art dels segles anteriors amb l'objectiu d'identificar una tradició on reconeixes. Dos dels principals protagonistes d'aquest fenomen van ser Francisco de Goya i Jovellanos. És molt conegut l'interès de l'aragonès per Velázquez, a qui considerava un dels seus referents¹⁵ i amb qui va entaular un diàleg que es va fer patent a moltes de les seves obres. Un dels quadres que més efecte li va causar va ser *Las Meninas*, si hem de judicar per les diferents referències que en va fer. Així, és autor d'un dibuix i una estampa (vegeu p. 182) que el reproduïxen,¹⁶ i uns quants dels seus retrats col·lectius d'estat contenen elements que probablement en són manlleus: és el cas del *Comte de Floridablanca* (1783; Banco de España, Madrid) o de *La família de Carles IV* (1800; Museo del Prado), que, entre altres coses, inclou un autoretrat semblant al de Velázquez. Al meu entendre, però, l'obra més propera des del punt de vista del contingut és *La família de l'infant Lluís de Borbó* (fig. 3), en què es planteja un tema identitari de forma semblant a com ho va fer Velázquez. Velázquez, per demostrar el rang regi de la infanta Margarida, la va representar en una activitat quotidiana, mentre està sent atesa i envoltada pels seus servents, entre els quals s'inclou ell mateix en la seva condició d'aposenador major i pintor del rei.¹⁷ Goya va utilitzar un recurs similar: l'infant Lluís i la seva dona, Teresa Vallabriga, estan asseguts a taula ocupats en activitats intrascendents.¹⁸ Ell juga a cartes, a ella la pentinen, i tots dos estan envoltats pels fills i pel servei. Hi apareix també el pintor,

fig. 3
Francisco de Goya
La família de l'infant Lluís de Borbó
1783
Oli sobre tela
248 x 330 cm
Fondazione Magnani-Rocca, Parma



que realitza un retrat de l'infant Lluís. Aquí, com a *Las Meninas*, hi batega un discurs sobre el rang i la identitat dels protagonistes, cosa que en aquest cas tenia una dimensió reivindicativa. Com és ben sabut, l'infant havia perdut el favor del seu germà Carles III, contrariat pel fet que, en lloc de seguir la carrera eclesiàstica, s'havia estimat més casar-se amb Teresa Vallabriga, una dama de la petita noblesa aragonesa. La família va haver d'apartar-se de la cort i es va veure privada d'alguns privilegis, com la transmissió del cognom Borbó. La reivindicació que porta a terme Goya del rang de la família segueix vies semblants a les de *Las Meninas*: uns personatges en un moment d'absoluta quotidianitat i envoltats pel servei. Les implicacions d'aquesta barreja de rang regi, acte quotidià i representació pública o pictòrica eren fàcilment intel·ligibles per al públic cortesà de l'època, i apareixen en altres quadres espanyols, com *Carles III menjant davant de la seva cort* (Museo del Prado), de Luis Paret. Però la cosa més significativa en el cas de Goya és que per a la seva reivindicació va parafrasejar l'obra de Velázquez, va jugar amb l'extraordinari prestigi històric que hi tenia associat i va construir un retrat col·lectiu que per dimensions, complexitat narrativa i compositiva i implicacions històriques pertany a la tradició del gran retrat cortesà.

Del que s'ha vist fins ara a través dels quadres de Mazo, Giordano o Goya es dedueix que, durant el segle i mig posterior a la seva realització, els artistes que es van acostar a *Las Meninas* van ser plenament conscients del joc de relacions socials que s'hi planteja, i van saber aprofitar els ensenyaments que el quadre els donava per articular un discurs en què van reivindicar el llinatge de la seva pròpia família (Mazo) o dels seus clients. A més a més d'aquest contingut social, a cap d'aquestes obres hi falta una referència al mateix artista, que adquireix també una

dimensió reivindicativa, en la mesura que els pintors, a banda de manifestar un deute creatiu cap a Velázquez, demostraven el seu accés a la noblesa o la reialesa. Durant els segles XIX i XX, com veurem, aquests continguts van desaparèixer en les reinterpretacions de *Las Meninas*, i els artistes es van estimar més centrar-se en aspectes de naturalesa formal i historicoartística.

L'esforç que va fer Goya va coincidir amb un moment d'important reflexió crítica sobre l'art de Velázquez, en què van participar noms tan destacats com Mengs o l'esmentat Jovellanos. El pintor alemany, un dels artistes i pensadors sobre art més influent del seu temps, ens va deixar uns quants escrits sobre pintura, especialment la pertanyent a les col·leccions reials espanyoles. Relativament sovint se'l cita com un admirador de Velázquez i difusor de la seva fama; però, tot i que és cert que va saber detectar la seva enorme qualitat en el camp de la reproducció de la naturalesa, els seus elogis deixen de ser tals si considerem la poca apreciació que, com a bon classicista, sentia cap a aquesta mena de qualitats. Tot això aflora, entre molts altres llocs, al seu comentari sobre *Las Meninas*: «A la sala de conversa del rei hi ha una excel·lent obra de Velázquez, que representa la infanta Margarida Maria d'Àustria, amb el mateix Velázquez que la retrata; però, pel fet de ser ja tan coneguda aquesta obra per la seva excel·lència, no tinc per dir-ne sinó que amb ella es pot convèncer, que l'efecte que causa la imitació de la naturalesa és el que acostuma a contentar tota mena de gent, particularment on no es fa la principal apreciació de la bellesa.»¹⁹ Parla de la seva «excel·lència» i la seva fama, però l'última frase és molt reveladora dels seus forts prejudicis classicistes. Per ell la fama o l'apreciació universal, lluny de ser garantia de la qualitat de l'obra, constitueix una prova que es tracta d'una pintura «fàcil» i molt poc selectiva, i gaudir-ne no depèn de l'experiència o la preparació intel·lectual de l'espectador sinó de la capacitat del pintor per imitar la naturalesa.²⁰ En contrast amb els recels de Mengs, Jovellanos va tenir una actitud molt receptiva cap a Velázquez, en què van influir consideracions d'índole estètica i nacionalista alhora. En obres com l'*Elogio de las bellas artes* (1782) va animar els artistes a seguir el deixant del sevillà, i caminar pel camí de la veritat i la naturalesa, que és el mateix pel qual transitava ell en el camp literari. La seva relació amb *Las Meninas* va ser molt estreta, perquè era propietari d'una versió de petites dimensions, que es creia producte de la mà de Velázquez i que des de fa temps s'atribueix a Martínez del Mazo. Sobre ella va escriure *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado La familia*, on, a propòsit del quadre, contesta subtilment els recels de Mengs i afirma que el pintor va atènyer «aquell do d'expressió que pertany a la part sublim i filosòfica de l'art».²¹

Com veiem, fins al 1800 *Las Meninas* havien estimulat importants obres d'art i generat un destacat debat crític, cosa que va donar com a resultat la seva elevació a la categoria d'obra mestra de l'art espanyol. No obstant això, tota aquesta activitat va tenir com a actors principals pintors i intel·lectuals locals o al servei de la cort de Madrid, i amb prou feines va transcendir a altres països europeus.²² La situació va canviar radicalment a mesura que avançava el segle XIX, fins al punt que al 1900 ja era considerada una de les obres mestres de la història de la pintura occidental i havia sigut font d'inspiració per a artistes francesos, britànics, alemanys o americans. Com a expressió del seu extraordinari prestigi, l'any anterior el Museo del Prado havia decidit exposar el quadre tot sol en una sala.

La progressiva fama vuitcentista de *Las Meninas* està vinculada directament amb l'interès creixent que va suscitar Velázquez durant aquell segle, en què va passar de ser un artista pràcticament desconegut fora de les fronteres espanyoles a ocupar un lloc principal al panteó dels més grans i a convertir-se en un dels mestres antics més apreciats pels pintors més importants i avançats, per a alguns dels quals va ser una fructífera font d'inspiració. El tema afecta no tan sols la història de la fortuna crítica de Velázquez sinó també el futur mateix de la pintura d'aquell segle, cosa que fa que hagi sigut molt estudiat. Es tracta d'un fenomen relacionat amb la possibilitat més gran d'accedir a les obres de Velázquez gràcies a l'obertura del Museo del Prado l'any 1819 i amb la facilitat creixent de fer viatges a Espanya i de fer sortir algunes obres fora de les fronteres espanyoles. L'apreciació es va produir de forma progressiva, fins a atènyer unes dimensions notables a finals de segle. Hi van tenir un pes fonamental tant la qualificació de Velázquez com a pintor «naturalista» com la vocació profundament realista de les tendències pictòriques i literàries més avançades de l'època; però també hi van pesar no només la varietat estilística i temàtica del pintor espanyol, sinó també l'ample desenvolupament que va assolir amb ell el retrat, un gènere que va interessar molt als pintors del segle XIX. Aquesta varietat va fer que els artistes que es van reconèixer en l'obra del seu avantpassat fossin també molt diferents i tinguessin idearis estètics dissemblants. Velázquez no va ser «bandera» només per als més innovadors, com Courbet, Manet, els impressionistes, Sargent, etc., sinó que també ho va ser per a alguns artistes més conservadors, encara propers a postures acadèmiques, que es van guanyar el favor del mercat. Encara que s'ha dit, amb raó, que només Manet i Sargent, entre els grans pintors, van interioritzar l'art de Velázquez i el van utilitzar com a guia per a una renovació important,²³ el fet és que la nòmina de pintors que van esgrimir el seu nom com una bandera, que van expressar un deute de gratitud cap a ell o que van anar a Madrid moguts principalment pel desig d'estudiar la seva obra és molt variada, i inclou noms com Wilkie, Phillip, Zorn, Renoir, Degas, Courbet, Millet, Toulouse-Lautrec, Monnet, Bonnat, Carolus-Duran, Chase, Whistler, Eakins, etc. Cada un d'ells va trobar el que prèviament buscava; i, de fet, les diferents èpoques del segle van expressar la seva apreciació per obres diferents, en una successió similar a la del mateix desenvolupament estilístic del pintor. Així, mentre que, en un primer moment, Wilkie i altres artistes i escriptors van expressar la seva gran apreciació pel rigorós naturalisme de *Els borratxos*, unes dècades després abundaven aquells qui, com Richard Ford, consideraven *Les llances* —una composició «noble» i serena— la seva obra mestra,²⁴ mentre que a l'últim terç del segle, coincidint amb el preimpressionisme i l'impressionisme, la tendència va bascular clarament cap a les obres més obertament coloristes i més lliures de factura, que se suposava que les havia realitzat els últims anys de la seva vida. Al començament del segle XX el panorama va canviar, i, quan Picasso va realitzar la seva *Dona de blau*, ell mateix i altres col·legues dirigien ja els ulls cap a El Greco, que, en cert sentit, va «suplantar» Velázquez com a pintor espanyol amb capacitat d'atraure els artistes d'avantguarda.

S'ha d'assenyalar que aquesta apreciació artística es va veure acompanyada d'una intensa activitat artística i historiogràfica, que va donar com a resultat l'aparició, a la segona meitat del segle, d'una gran varietat de monografies sobre el pintor, com les d'Stirling-Maxwell, Cruzada

Villaamil, Justi, Lefort, Beruete, Justo Octavio Picón, Armstrong, Curtis o Stevenson, que van fer grans avenços en l'estudi de la seva evolució artística i en l'establiment del catàleg crític de les seves obres.²⁵

Flors per a una infanta

Dintre d'aquesta història, tant *Las Meninas* com els retrats de reines i infants tenen un paper important i precís. En el cas de *Las Meninas*, perquè va seguir mantenint l'aura d'obra mestra i va ser parafrasejada per pintors destacats, sobretot a les últimes dècades del segle XIX. El cas de les infants va ser molt especial. Al Prado s'exposaven importants retrats de Marianna d'Àustria i de la infanta Margarida, i a Viena existeix una magnífica col·lecció de retrats de l'última època del pintor; però els quadres del museu austríac van ser molt poc difosos i alguns es veien en males o nul·les condicions;²⁶ i els de Madrid, encara que el de la infanta va cridar l'atenció dels artistes espanyols i d'algun d'estranger, quedaven eclipsats per *Las Meninas*. El retrat d'infanta més difós i influent del segle XIX no era ni a Madrid ni a Viena, sinó a París. Es tracta de *La infanta Margarida Maria* del Louvre (fig. 4),²⁷ la fama de la qual es basava no tan sols en les seves qualitats intrínseques sinó pel fet que era una de les poques obres atribuïdes a Velázquez exposades al públic a París i a França en general,²⁸ i la imatge a través de la qual els pintors i crítics locals podien reconèixer més bé les característiques de l'estil més avançat del pintor.²⁹ El quadre va ser molt admirat, sobretot durant l'últim terç del segle, i va arribar a formar part del Salon Carré, que reunia les obres mestres del museu.³⁰ Els rastres de l'apreciació que se li tenia són nombrosos, i es van expressar a través de comentaris i interpretacions artístiques. És molt coneguda la frase de Renoir a Vollard, en què afirma admirat: «La petita cinta rosa de la infanta Margarida, tota la pintura hi està continguda!»;³¹ i n'hi ha prou a donar un cop d'ull a alguns dels seus quadres, com *La llotja* (Courtauld Gallery, Londres), *Noia pentinant-se* (col·lecció Lehman)³² o *Romaine Lacaux* (1864; Cleveland Museum of Art) per percebre-hi ecos d'aquest quadre. Els registres de copistes del Louvre demostren com era d'apreciat, perquè s'hi esmenten fins a 42 sol·licituds de còpies entre el 1851 i el 1857.³³ Entre els artistes que es van acostar al museu amb la intenció de copiar-la figuren Díaz de la Peña,³⁴ Cabanel,³⁵ Fantin-Latour,³⁶ Degas (fig. 5) i Manet. Aquests últims es van conèixer precisament en aquestes circumstàncies, i tots dos ens han deixat sengles aiguaforts que la representen, amb una interpretació que difereix notablement l'una de l'altra.³⁷ D'altres, igual que Renoir, van estimar-se més agafar-la com a punt de partida per a les seves pròpies composicions, com van fer Millet al seu *Antoinette Hébert davant d'un mirall*,³⁸ Alfred Dehodencq a *Marie Dehodencq* (c. 1872; Musée des Beaux-Arts, Lió),³⁹ Jean-Jacques Henner al seu *Henriette Germain* (1874; Musée Jean-Jacques Henner, París)⁴⁰ o Manet al seu *Un taulell al Folies Bergère* (1881-1882; Courtauld Gallery, Londres).⁴¹ Els nens que apareixen en una de les obres mestres de la pintura francesa d'aquell segle, *Enterrament a Ornans* de Courbet, recordaven a un crític de l'època l'estil de Velázquez,⁴² i a un altre pintor, Léon Bonnat, devem un dels paràgrafs més entusiastes que ha rebut mai.⁴³

La fama de *Las Meninas* i de *La infanta Margarida Maria* del Louvre, i l'existència d'altres retrats semblants, va convertir Velázquez en pintor per antonomàsia del tema infantil a la segona meitat

fig. 4

Diego Velázquez (atribuït a)
La infanta Margarida Maria
1653
Oli sobre tela
70 x 58 cm
Musée du Louvre, París



fig. 5

Edgar Degas
La infanta Margarida
c. 1860
Aiguafort
Bibliothèque nationale de France, París



del segle XIX, cosa que resulta especialment significativa si tenim en compte l'atracció que per aquests temes van demostrar els artistes de l'època. El 13 de març del 1868, Flaubert, que estava escrivint *L'educació sentimental*, es va adreçar als seus amics els germans Goncourt per demanar-los: «¿Quins són els retrats més bonics de nens que existeixen?» La resposta la podem suposar a través de la seva pròpia novel·la, en un dels últims capítols de la qual es narra la mort del fill de Rosanette i Frédéric, el protagonista. Frédéric vol tenir-ne un retrat, i fa cridar el seu amic el pintor Pellerin, que es posa a la feina de forma bastant insensible, «com si treballés amb un model de guix». Tot pintant «elogiava els petits Sant Joan de Correggio, la infanta rosa de Velázquez, les carns lletoses de Reynolds, la distinció de Lawrence [...]». ⁴⁴ Però l'obra de creació literària en què el quadre del Louvre ateny una importància més gran és el poema «La rose de l'infanta», de Victor Hugo (1859), en què s'inspira en la nena de Velázquez per elaborar una fina reflexió sobre la cort de Felip II, ⁴⁵ jugant amb el contrast entre els valors associats amb la infància i les connotacions negres d'aquella època històrica.

Fora de França, hi va haver uns quants artistes que es van sentir atrets per aquest món de *meninas* i infantes. El britànic Millais l'evoca en el seu *Homenatge a Velázquez* (1868), destinat a la Royal Academy de Londres; ⁴⁶ Sargent l'utilitza com a punt de partida a *Dama amb una rosa* (1882; Metropolitan Museum, Nova York); ⁴⁷ Chase al·ludeix al mateix en una pintura de títol ben significatiu, *Una infanta. Record de Velázquez* (1889; col·lecció particular), on utilitza com a model la seva filla Helen, ⁴⁸ i a *Harmonia en gris i verd: Miss Cicely Alexander* (fig. 6) Whistler barreja referències a Velázquez i japoneses. ⁴⁹ L'admiració que Whistler sentia per Velázquez en general i les infantes en

fig. 6

James M. Whistler

Harmonia en gris i verd: Miss Cicely Alexander

1872-1874

Oli sobre tela

190,2 x 97,8 cm

Tate



particular era molt gran, com mostra un fragment del seu cèlebre discurs «Les deu en punt», on afirma que l'art és una deïtat «[...] que només s'ocupa de la seva pròpia perfecció, sense cap desig d'ensenyar res, que extrau i troba la bellesa en totes les condicions i tots els temps [...] Com va fer, a la cort de Felip IV, Velázquez, les infantes del qual, vestides amb aquells antiestètics guardainfants, tenen, en tant que obres d'art, la mateixa qualitat que les escultures d'Elgin.»⁵⁰ En això coincidia amb el pintor Jean-Jacques Henner, que al juliol del 1883 va assegurar a Émile Durand-Gréville: «La petita infanta del Louvre és tan plena de bellesa com es pot somiar, creu-me. Sembla esculpida per Fídies.»⁵¹

En paral·lel a la notable reflexió que van fer els crítics i els artistes sobre Velázquez al segle XIX, *Las Meninas* va ser objecte continu de l'atenció dels uns i dels altres, en un procés també progressiu. En aquella època (1843) va rebre el títol amb què actualment és coneguda,⁵² i es van succeir els testimonis d'apreciació, de manera que sempre va conservar l'estatus d'obra mestra amb què va néixer. Això no impedeix que uns quants manifestessin rebuig pels personatges, desagradables als seus ulls, que componien el quadre, tot i que es tracta d'una actitud més

pròpia de viatgers (com Elliot, Claretie o Gasparin)⁵³ que no de pintors o d'historiadors. Des de la perspectiva actual, segons la qual el quadre és una de les composicions més obertes i enigmàtiques de l'art de l'edat moderna, pot sorprendre l'escassa varietat de lectures dissemblants que hi va haver al segle XIX, i la seva consideració general com una obra el tema de la qual és exactament el que estem veient. Només existeixen variacions en l'enfocament o en l'ordre amb què se'n narra el contingut, però mai discrepàncies pel que fa a la seva interpretació profunda. D'altra banda, aquests enfocaments diferents es donen simultàniament. Alguns, com Stirling-Maxwell, Ford, Madrazo o Passavant, llegeixen el quadre d'esquerra a dreta i remarquen la presència del pintor davant del cavallet. Molts altres, com Justi o Stevenson, el consideren per sobre de tot un retrat de la infanta Margarida, que és com apareix descrit als vells inventaris reials. I quasi tots al·ludeixen a un tema que apareix amb profusió a totes les aproximacions del segle XIX als retrats femenins de Velázquez: l'extrafolarietat i incomoditat dels vestits que porten, que són utilitzats com una

mena de símbol de la rigidesa de la cort espanyola.⁵⁴ Als ulls del segle XIX, els nans i els bufons són sovint desagradables i de mal gust; la roba femenina, ridícula; i encara que la majoria, com Stirling-Maxwell o Justi, dediquen elogis a la infanta, no falten els qui la mensypreen. Roberts, al 1860, parla de la «malèvola displicència» de la seva cara; i Hay, al 1871, explica que el pintor «estava iniciant el retrat d'una estúpida i petita infanta...»⁵⁵

El triomf de la quotidianitat

Durant el segle XIX, *Las Meninas* va ser «desactivada» pel que fa als seus continguts més profunds com a imatge de cort, en què es posa en joc una intricada xarxa de relacions socials i de rang que ens parlen d'un sistema jeràrquic rígid i complex. A canvi, va servir per trobar una escaleta per expressar els continguts més familiars i íntims; i va passar de ser un dels retrats més formalitzats i que més bé tradueixen una cort codificada a convertir-se en una anècdota encantadora. Igualment, el complexíssim discurs creat per Velázquez per reivindicar la seva pròpia persona i les aspiracions de l'art de la pintura va passar completament inadvertit. Com sempre, cada època fa de *Las Meninas* un reflex de les seves pròpies preocupacions, i durant el segle XIX interessaven més les qüestions tècniques, les fórmules de representació pictòrica i la manera com l'artista havia resolt la relació del seu art amb la realitat, que no les irresolubles qüestions de significat i estructura que han sigut les obsessions bàsiques entorn de l'obra a partir de la meitat del segle XX.

Per això no ens ha d'estranyar que a les últimes dècades del segle XIX, quan eren molts els artistes que reivindicaven els temes «intranscendents» o sense història i buscaven una manera de plasmar a la tela una experiència visual instantània, predominés una lectura del quadre en termes semblants. És el que fan els autors de les principals monografies sobre l'artista. Justi, al 1888, va escriure que «és, en realitat, el retrat de la infanta Margarida com a centre d'una escena recurrent de la seva vida a palau»,⁵⁶ i insisteix en la seva aparent espontaneïtat, tot i que és l'historiador del seu temps més conscient de molts dels problemes de composició i contingut que presenta; Lefort la considera «l'última paraula de la pintura realista» i afirma que el seu tema «no és més complicat que el de *Les filadores*» perquè el seu autor s'ha limitat a pintar allò que cada dia tenia davant dels ulls,⁵⁷ i Beruete insisteix en els seus valors primordialment formals quan assegura: «*Las Meninas* ens commou de forma absolutament independent de l'assumpte que representa [...]. Els seus diferents elements no tenen més funció que l'art en si mateix.»⁵⁸ Els valors temàtics d'«insignificança», quotidianitat i instantaneïtat estaven acompanyats per una sèrie de qualitats estilístiques summament apreciades pels crítics i artistes d'aquell moment. El quadre era un dels màxims exponents de la pintura més madura de Velázquez, la que Justi havia agrupat sota la denominació de «tercer estil», caracteritzat per un ús molt liberal de la pinzellada i una reivindicació radical dels valors cromàtics i atmosfèrics; és a dir, allò que enllaçava amb els interessos de molts dels pintors contemporanis. Lefort, al 1888, va ser el primer a aplicar el terme «impressionisme» per qualificar aquesta parcel·la del catàleg del pintor,⁵⁹ i un dels fenòmens més interessants de la bibliografia de Velázquez de finals del XIX i començament del XX és la freqüència amb què els autors de monografies sobre el pintor al·ludeixen a la seva relació amb l'art contemporani. Amb això estaven introduint en el debat sobre

l'artista una categoria que ja mai més l'ha abandonat: la de Velázquez com a «pintor modern»,⁶⁰ cosa que, paradoxalment, el va convertir en un punt de referència contra el qual han batallat alguns dels crítics més afins als moviments renovadors de primers del segle xx, com Julius Meier-Graefe.

Aquells mateixos anys que marquen un clímax en els estudis sobre el pintor i en l'apreciació de *Las Meninas* constitueixen també l'època en què aquest quadre va ser objecte d'un nombre més gran d'aproximacions des del camp pictòric. El grau més elemental d'acostament va ser el de la còpia de la composició sencera o d'alguns dels seus fragments. Phillip, Lewis, Federico de Madrazo, Sargent, Chase o Picasso mateix es troben entre els qui es van acostar al quadre amb aquesta voluntat. Però també van ser molts els qui, com Goya, van utilitzar la composició de Velázquez com a punt de partida per fer obres originals. Entre ells figuren artistes importants francesos, americans, alemanys o espanyols.

Tot i l'abundància d'obres en què hi ha una referència implícita o explícita a *Las Meninas*, la varietat de solucions va ser notable, i cada artista va saber adaptar el quadre als seus interessos particulars. A això hi va ajudar la gran riquesa i complexitat de l'obra de Velázquez, tant pel que fa als aspectes formals com als seus continguts narratius, cosa que la va convertir en font inesgotable d'inspiració. Com veurem, però, dintre d'aquesta varietat hi ha uns quants elements comuns, molt interessants a l'hora de detectar els límits entre els quals es tancaven les lectures del quadre al tombant de segle.

Per rebre la influència de *Las Meninas* i reflectir-la en la pròpia obra no era imprescindible el viatge a Madrid. N'hi havia prou amb les còpies o les reproduccions fotogràfiques i d'altra mena per advertir la seva extraordinària complexitat i novetat compositiva. Un dels qui van reflexionar sobre el quadre sense haver-hi estat mai al davant va ser Degas, que al 1857-1858 va realitzar una *Variació sobre Las Meninas de Velázquez* (fig. 7), que es planteja en part com un joc: perviuen l'escenari, uns quants dels protagonistes i uns quants dels seus gestos, però ordenats de forma molt diferent, amb la qual cosa es trenca l'equilibri perfecte de l'original de Velázquez i es crea una mena de *divertimento* que en certa manera es pot emparentar amb els *Cavallers espanyols* i l'*Escena a l'estudi d'un pintor espanyol* que va fer Manet als anys següents.

Enfront de la fórmula triada per Degas, la major part de les aproximacions de l'època al quadre van consistir a utilitzar un o uns quants dels seus elements més característics per realitzar composicions plenament contemporànies, cosa que va donar com a resultat un procés de «revitalització» permanent. Sovint, els artistes van recuperar de *Las Meninas* la idea de «taller»; és a dir, el lloc on treballa l'artista, o, més precisament, on elabora un retrat. La major part de les vegades es tracta d'un taller *sui generis*. En el cas de Velázquez, una ampla sala del palau, on només la presència de la gran tela i del mateix pintor permeten considerar-la un espai per a la creació artística; i, pel que fa a la major part dels pintors del segle xix, espais domèstics de certa amplitud, però no específicament laborals. Com a *Las Meninas*, els identifiquem com a lloc de treball gràcies a la presència (a vegades molt velada) de l'artista; i s'hi produeix una barreja de quotidianitat i creació pictòrica molt característica de l'art del tombant de segle. Un altre dels elements que solen aparèixer en aquests espais és el mirall, que ocupa un lloc central en l'estructura narrativa i formal

fig. 7

Edgar Degas

Variació sobre Las Meninas de Velázquez

1857-1858

Oli sobre tela

31 x 25 cm

Neue Pinakothek, Munic



del quadre de Velázquez. A *L'artista al seu estudi* (1865-1866; Art Institute of Chicago), Whistler, que tampoc havia estat a Madrid, es representa pintant (encara que no se'l veu a la tela), i mira cap a l'exterior del quadre. És en un interior burgès, on també veiem un mirall al fons i dues dones, una de vestida a la japonesa, en una imatge en què se subratlla la quotidianitat.⁶¹ El joc és més complex i més complet a *Sala de Shinnecock* (1892; Terra Foundation for American Art, Chicago), un pastel de William M. Chase. Reconeixem *Las Meninas* en la treballada perspectiva de la sala, en la presència de les dues nenes (filles de l'artista) a primer terme, en els quadres de les parets i en l'atmosfera íntima i quotidiana; però aquestes característiques serien insuficients per relacionar-lo amb el quadre de Velázquez si no fos per l'armari del fons,

al mirall del qual es reflecteix el pintor treballant. Com en el cas de Whistler, les referències al quadre espanyol es barregen amb ressònancies orientals: el gerro de primer terme, la cadira vora la paret del fons o les estampes amb què juguen les nenes.⁶² Un altre nord-americà, l'escultor Frederick MacMonnies, va reelaborar el quadre de Velázquez en una de les seves pintures més importants, *El cavaller francès* (1901; Palmer Museum of Art, Penn State University). Ocupa el centre de la composició Georges Thesmar, vestit de cuirasser. Era amic de la família i padrí de Berthe Hélène, la filla de l'artista, que hi apareix agafant-li la mà i que amb la seva llarga cabellera rossa, la mirada dirigida endavant i el vestit de vol ample recorda la infanta Margarida de *Las Meninas*. Les referències a aquest quadre no s'acaben aquí, perquè es fan explícites al mirall de la paret del fons, que ens retorna la imatge de l'artista davant del cavallet.⁶³ Un mirall és també el recurs de què se serveix el pintor alemany Max Liebermann (que tampoc va viatjar a Espanya) per autoretratar-se al seu taller (1902; Kunstmuseum, Sankt Gallen), que en aquest cas no té l'aparença d'un interior domèstic qualsevol sinó que és un autèntic espai per a la creació pictòrica, amb les eines de treball escampades per la taula, un gran finestral que proporciona una claror adequada i uns quants quadres a les parets, en un dels quals es reconeix una còpia de *l'Innocenci X* de Velázquez. Les referències a *Las Meninas* es completen amb el gran quadre del qual només veiem el darrere, la treballada perspectiva del conjunt i el gos que dorm plàcidament sobre una cadira.⁶⁴

Entre les coses més interessants que ofereixen les imatges anteriors figura el peculiar ús del mirall. Tant Chase com MacMonnies o Liebermann l'introdueixen, però en comptes de fer-lo

servir, com Velázquez, per complicar la narració, se'n serveixen per donar una solució senzilla al dilema irresoluble plantejat per Velázquez, perquè el que reflecteix és el mateix artista pintant. D'aquesta manera faciliten la lectura del quadre i fonen en un sol motiu dos dels elements més característics de *Las Meninas*. Veient aquestes obres, es té l'efecte que als artistes de l'època els resultava una mica desconcertant la presència de Velázquez al mateix espai pictòric que els seus models, i no van entendre la importància estructural i les implicacions simbòliques del reflex dels reis al mirall. La solució que van adoptar constituïa un pas més —i molt significatiu— dintre del noble procés de desactivació del contingut fortament formalitzat de *Las Meninas*, i de la seva traducció en termes de quotidianitat i habilitat tècnica.

Tots dos conceptes estan subratllats a diferents pintures inspirades en l'obra mestra de Velázquez. L'esplèndid *Les filles d'Edward Darley Boit* (1882; Museum of Fine Arts, Boston) és una de les derivacions més importants de *Las Meninas* que va produir l'art del segle XIX. El seu autor, Sargent, les havia copiat poc abans a Madrid,⁶⁵ i en aquesta obra de grans dimensions (221,93 x 222,57 cm) tracta de recrear el prodigiós efecte ambiental del quadre de Velázquez per mitjà d'un espai modelat per les llums i les ombres on apareixen quatre nenes, una de les quals (la de l'esquerra) recorda, pels llargs cabells rossos i la posició frontal, la infanta Margarida.⁶⁶ El paper paradoxal que, als ulls del segle XIX, podia tenir la presència d'éssers «anòmals» com els nans i el gos, el tenen aquí els enormes gerros, que atenyen una altura més gran que les nenes i hi aporten, novament, un toc oriental. A Espanya, aquest interès per utilitzar el quadre de Velázquez per a escenes en què regna la despreocupació i la quotidianitat apareix en obres de Sorolla com *Els meus fills* (1904; Museo Sorolla, Madrid) o *La família de Rafael Errázuriz Urmeneta* (1905; col·lecció Masaveu).⁶⁷

Però els rastres de *Las Meninas* s'amaguen en moltes altres obres. Apareixen, per exemple, als autoretrats de diferents artistes, com Manet, Chase, Pinazo o MacMonnies, i en unes quantes composicions complexes on les referències són més subtils. A *La clínica Gross*, de Thomas Eakins (1875; Jefferson Medical College, Filadèlfia), veiem a la porta del fons un personatge en una actitud semblant a la de José Nieto,⁶⁸ i a *Un taulell al Folies Bergère* (1881-1882; Courtauld Gallery, Londres), Manet juga amb uns quants dels motius més íntimament lligats a la imatge que l'època tenia de Velázquez: un mirall que complica el joc espacial; una cambrera rossa, de vestit vistós i guarnida amb una flor, que evoca les infantes de Velázquez; i una factura pictòrica extraordinàriament lliure i fluida, semblant a la que va desenvolupar el pintor sevillà en el que aleshores s'anomenava el seu «tercer estil».⁶⁹

Un dels factors que van influir en la fortuna artística de Velázquez durant la segona meitat del segle XIX va ser la naturalesa metapictòrica de molts dels quadres del moment. Al *Retrat de Santiago Rusiñol*, del seu amic Ramon Casas (1889; col·lecció particular, Barcelona), trobem un discurs metapictòric amb Velázquez com una de les claus.⁷⁰ El pintor català està dret, vora la paret, amb la mà dreta arrepenjada en una cadira. A terra hi veiem el seu equipatge, una capsa de mistos i un puro, cosa que ha portat a pensar en una referència a Manet. A la paret hi ha un paisatge firmat per Rusiñol, superposat a una pintura que representa la part superior d'un cap i uns quants plafons

d'una porta. Són poques les dades que s'ofereixen per identificar l'obra, però resulten suficients: es tracta, respectivament, del cap de la infanta Margarida i de la porta que s'obre al fons a *Las Meninas*. Aquesta parquedat resulta molt significativa, perquè suggereix fins a quin punt es tractava d'un quadre conegut, prou conegut perquè un fragment aparentment informe bastés per identificar el conjunt.

Els casos que hem vist al llarg d'aquestes pàgines donen una idea de com les infantes i les *meninas* havien arribat a interessar els artistes de les últimes dècades del segle XIX; i suggereixen que, a l'hora de valorar obres de Picasso com la seva *Dona de blau* o les variacions sobre *Las Meninas* no només hem de tenir en compte els originals de Velázquez en què es basen, sinó que també convé tenir present la ja llarga tradició d'apreciació i de reinterpretacions artístiques. La comparació amb les obres del malagueny ens serveix igualment per entendre més bé què van significar les unes i les altres. El segle XIX, quan no va copiar l'obra mestra de Velázquez, s'hi va inspirar per crear obres noves, actualitzant espais i personatges, reduint moltes de les seves connotacions socials i interpretant l'obra en clau de quotidianitat i instantaneïtat, que era el que interessava en una època que, en general, concebia la pintura en termes naturalistes. Picasso, que treballava amb una consciència històrica molt acusada, va recuperar la composició i els personatges de Velázquez, els va adaptar al seu propi sistema formal, es va interessar per tots els personatges i no va obviar mai la complexitat de continguts artístics, formals i històrics associats a *Las Meninas*, amb la qual cosa va fer un pas de gegant en la història de la seva interpretació artística.

- 1 Museu Picasso, Barcelona, MPB 110.398.
- 2 *Mr. Punch and the Arts*. Londres, Educational Book Company Ltd., n. d., p. 64.
- 3 Sobre aquestes similituds, Javier Portús, «Kontroverse Deutungen spanischer Kunst», *Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen* [cat. expo.]. Hamburg, 2005, p. 34-35.
- 4 José Luis Morales y Marín, *Los Bayeu*. Saragossa, Instituto Camón Aznar, 1979, p. 83-86.
- 5 *El retrato español. Del Greco a Picasso* [cat. expo.]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, núm. 23.
- 6 Vegeu, per exemple, J. Barón, «El retrato español entre Zuloaga y Picasso», *El retrato español...*, op. cit., núm. 72.
- 7 Florencio de Santa-Ana, «La perdurabilidad de Velázquez en la pintura española del siglo XIX: Sorolla», *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, Alpuerto, 1991, p. 440.
- 8 J. Barón, «El retrato...», op. cit., núm. 68.
- 9 Sobre les condicions de visibilitat de *Las Meninas* al primer segle de la seva història, vegeu Fernando Marías, «El género de *Las Meninas*: los servicios de la familia», Fernando Marías (ed.), *Otras Meninas*. Madrid, Siruela, 1995, p. 247-278.
- 10 La visió més completa de la història de la recepció de *Las Meninas* fins a data recent a Caroline Kesser, *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs und Rezeptionsgeschichte*. Berlin, Reimer, 1994.
- 11 Susanne Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aproximación al estudio de la pintura retratística española*. Madrid, Alianza, 2007, p. 135.
- 12 Ángel Aterido, «El verdadero asunto del "Homenaje a Velázquez" de Giordano», *Archivo Español de Arte*, LXVII, 268 (1994), p. 91-94.
- 13 Antonio Palomino, *Vidas (1724)* (ed. N. Ayala). Madrid, Alianza, 1986, p. 181-183.
- 14 Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica (1715-1724)*. Buenos Aires, Poseidón, 1944, vol. I, p. 64.
- 15 Nigel Glendinning, «Goya y el espíritu de Velázquez», J. Vega (dir.), *Estudiar a los maestros: Velázquez y Goya*. Saragossa, Diputación de Zaragoza, 2000, p. 15 i seg.
- 16 Jesusa Vega, «Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor», J. Vega (dir.), *Estudiar...*, op. cit., p. 45 i seg.
- 17 F. Marías, «El género...», op. cit.
- 18 Javier Portús, «Orden y concierto. Escenas familiares en la pintura española del Renacimiento a Goya», J. L. Díez (ed.), *Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla* [cat. expo.]. València, Museo del Siglo XIX, 2002, p. 58-59.
- 19 «Carta de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S. M. al autor de esta obra», J. Vega (dir.), *Estudiar...*, op. cit., p. 121-122.

- 20 C. Kesser, *Las Meninas...*, op. cit., p. 21-22; J. Portús, «Tres miradas ilustradas a Velázquez: Mengs, Jovellanos, Goya», J. Vega (dir.), *Estudiar...*, p. 103. No obstant, era incapaç de sostraurer a la mestria tècnica del quadre, com ens revela un comentari manuscrit de Ceán Bermúdez, en què assegura que quan el mirava «Mengs es posava de mal humor dient que ell era un collón» (J. Vega, «Pinturas de Velázquez...», op. cit., p. 53).
- 21 J. Portús, «Tres miradas...», op. cit., p. 110.
- 22 Entre les excepcions, l'interès del segon baró Grantham, que durant la seva estada a Espanya entre el 1771 i el 1779 va manar fer una còpia del quadre. Vegeu Enriqueta Harris; Nigel Glendinning; Francis Russell, «Velázquez and the 2nd Baron Grantham», *The Burlington Magazine*, CXLI, 1159, octubre del 1999, p. 598-605.
- 23 José Álvarez Lopera, «Fascinados por Velázquez», *Descubrir el Arte*, I, 4, 1999, p. 72-81, i José Álvarez Lopera, «Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: La doble cara de Jano», *Symposium internacional Velázquez*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, p. 259-272.
- 24 Richard Ford, *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa* (1845). Madrid, Turner, 1981, p. 79; igualment, Louis Viardot, *Les musées de France. Paris*. París, L. Hachette, 1860, p. 129, o Athanase Clement de Ris, *Le Musée Royal de Madrid*. París, Jules Renouard, 1859, p. 27.
- 25 Vegeu Juan Antonio Gaya Nuño, *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1963, p. 29-50.
- 26 Charles Ricketts, «The Masterpieces by Velázquez in the Imperial Gallery at Viena», *The Burlington Magazine*, V, abril-setembre del 1904, p. 338-340.
- 27 Véronique Gerard Powell i Claudie Ressort, *Musée du Louvre. Département des peintures. Catalogue. Écoles espagnole et portugaise*. París, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 247-251. Actualment té un estatus atributiu ambigu. Ja al 1888 Justí pensava en una intervenció del taller, i López-Rey, en el seu catàleg raonat del pintor, la va excloure dels quadres autògrafs.
- 28 Al 1865, segons Bürger (en les seves notes a William Stirling-Maxwell, *Velázquez*. París, J. Renouard, 1865, p. 289-292), hi havia set retrats més d'infantes atribuïts a Velázquez a París, encara que tots en mans particulars i de qualitat molt inferior. A la segona meitat de segle, molts el van considerar l'únic quadre autògraf de Velázquez del Louvre. És el que va passar a Manet després del seu viatge a Madrid (E. Manet, *Viaje a España* [ed. J. Wilson-Bareau]. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, p. 52, carta del 3 de setembre del 1865).
- 29 C. L. Hind (*Days with Velázquez*. Londres, Adam & Charles Black, 1906, p. 123) pensava que l'interès de Manet i Regnault per Velázquez s'havia originat en aquest quadre.
- 30 Allà la va veure a finals de segle Théodore Wyzeva (*Les grandes peintres de l'Espagne*. París, Firmin-Didot et Cie., 1891, p. 64), que afirmava que al costat seu la resta de les pintures empal·lidien.
- 31 María de los Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza, 1991, p. 143.
- 32 Jacques Lassaigue, *Velázquez. Les Ménines*. Friburg, l'Office du Livre, 1973, p. 40.
- 33 G. Lacambre, «The Discovery of the Spanish School in France», G. Tinterow (dir.), *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* [cat. expo.]. Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 84-85. Viardot es va fer ressò d'aquest fenomen i va escriure que els joves artistes «per copiar-la, col·loquen contínuament els cavallets al voltant del retrat de la petita infanta Margarida» (Louis Viardot, *Les musées d'Espagne*. París, L. Hachette, 1860, p. 98). Va ser, d'altra banda, una de les obres relacionades amb Velázquez més difoses a través del gravat i altres mitjans de reproducció, i apareix relativament sovint als llibres dedicats a Velázquez o a l'escola espanyola. Una relació d'aquests gravats a Paul Lefort, *Velázquez*. París, Librairie d'Art, [1888], p. 156.
- 34 Paul Guinard, «Velázquez et les romantiques français», *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, vol. I, p. 569.
- 35 A.W. Brainerd, *The Infanta Adventure and the Lost Manet*. Michigan City, Reichl Press, 1988, p. 35.
- 36 G. Lacambre, «The Discovery...», op. cit., p. 85. La va copiar al novembre del 1854.
- 37 G. Tinterow (dir.), *Manet/Velázquez...*, op. cit., núm. 182 i 103.
- 38 P. Guinard, «Velázquez et...», op. cit., p. 572. El mateix pintor va assenyalar que la seva font havia sigut el quadre del Louvre.
- 39 G. Caumont, «La fortune critique de Velázquez en France au XIX^e siècle», *Dossier de l'Art*, 63, 1999-2000, p. 112.
- 40 G. Tinterow (dir.), *Manet/Velázquez...*, op. cit., núm. 126.
- 41 Juliet Wilson-Bareu, «Manet y España», *ibídem*, p. 241.
- 42 Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature*. París, E. Blanchard, 1856, p. 260.
- 43 Al pròleg d'Aureliano Beruete (*Velázquez* [1888]. Madrid, CEPESA, 1987), p. xxiii: «l'adorable infanta, la pàl·lida infanta d'ulls blaus! Dreta, amb els braços estesos sobre l'enorme mirinyac del seu vestit de cort, i sostenint amb la mà una rosa tan pàl·lida com la seva cara delicada. Pobra princeseta! Que infeliç sembla, amb tots els seus guarniments esplèndids, veient-se sotmesa a la rigorosa etiqueta cortesana! Però no ens n'apiadem gaire perquè, gràcies al geni del gran artista, encara viu per a nosaltres. ¿Hi ha, em pregunto, cap retrat més encantador que el seu? Aquells tons grisos, roses, platejats, l'or pàl·lid dels cabells, els llaços i les cintes destacant-se sobre el fons de tapissos vermells, carmins, violats... ¿com descriure'ls? ¿És possible trobar enlloc una combinació més feliç de tons delicats, un conjunt de tendresa més exquisida?»
- 44 Gustave Flaubert, *L'educació sentimental*. Barcelona, Edicions 62, 1982, p. 385. La infanta del Louvre també va ser objecte de l'interès d'un altre escriptor, Th. Gauthier (C. L. Hind, *Days with...*, op. cit., p. 123).
- 45 Ilse H. Lipschutz, *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid, Taurus, 1988, p. 104. El record de «La rose de l'infanta» va aparèixer entre alguns dels visitants del Prado, com la comtessa de Gasparin (*Paseo por España. Relación de un viaje a Cataluña, Murcia y Castilla* [1866]. València, José Doménech, 1875, p. 182), que la va evocar en veure els retrats dels fills de Felip II.

- 46 Allan Braham, *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*. Londres, National Gallery, 1981, p. 36; Xanthe Brooke, «British Artists Encounter Spain: 1820-1920», S. L. Stratton (dir.), *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*. Nova York, The Equitable Gallery, 1993, p. 47; X. Brooke, «A Masterpiece in Waiting. The Response to *Las Meninas* in Nineteenth-Century Britain», S. Stratton-Pruitt (ed.), *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 61 i seg. Assenyala que és probable que la font última fos una reproducció de la *Infanta Margarida* del Prado.
- 47 M. Elizabeth Boone, «Why Drag in Velázquez? Realism, Aestheticism, and the Nineteenth-Century American Response to *Las Meninas*», S. Stratton-Pruitt (ed.), *Velázquez's...*, op. cit., p. 103.
- 48 *Ibidem*, p. 110; Ronald G Pisano, *William Merritt Chase. Portraits in Oil*, vol. II. New Haven/Londres, Yale University Press, 2006, p. 152-153.
- 49 Gary Tinterow, «Ráphael Replaced: The Triumph of Spanish Painting in France», G. Tinterow (dir.), *Manet/Velázquez...*, op. cit., p. 61.
- 50 James McNeill Whistler, «Las diez en punto» (1885), *James McNeill Whistler; Walter Richard Sickert* [cat. expo.]. Madrid, La Caixa, 1998, p. 72.
- 51 G. Lacambre, «The Discovery...», op. cit, núm. 126. A Fídies se'l torna a relacionar amb Velázquez a l'estudi de Múnic del pintor alemany Stuck, sota el sostre del qual apareixien els noms d'aquests dos artistes, juntament amb els de Rubens i Miquel Àngel (Karin Hellwig, «Los pintores alemanes de la segunda mitad del siglo XIX ante Velázquez», M. Cabañas [ed.], *El arte español fuera de España*. Madrid, CSIC, 2003, p. 539).
- 52 Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de Su Majestad*. Madrid, Oficina de Aguado, 1843, p. 34.
- 53 Frances Elliot, *Diary of an Idle Woman in Spain*. Londres, F. V. White and Co., 1884, p. 90; Jules Claretie, *Journées de voyages. Espagne et France*. París, Alphonse Lemerre, 1879, p. 208-209; Comtessa de Gasparin, *Paseo por España...*, op. cit., p. 301.
- 54 Per exemple Whistler, Justí o Beruete.
- 55 Richard Roberts, *An Autumn Tour in Spain in the year 1859*. Londres, Saunders, Otley and Co., 1860, p. 102; John Hay, *Castilian Days*. Boston, J. R. Osgood and Co., 1871, p. 143.
- 56 Carl Justi, *Velázquez y su siglo* (1888) (ed. K. Hellwig). Madrid, Istmo, 1999, p. 643.
- 57 P. Lefort, *Velázquez*. op. cit., p. 106 i 104.
- 58 A. Beruete, *Velázquez*, op. cit., p. 127.
- 59 Alisa Luxenberg, «The Aura of Masterpiece. Responses to *Las Meninas* in Nineteenth-Century Spain and France», S. Stratton-Pruitt (ed.), *Velázquez's...*, op. cit., p. 35.
- 60 Entre els qui al·ludeixen al tema figuren Beruete, Stevenson, Justí, Picón, Lefort, Hind, etc. Va ser sobretot la presència d'obres de Velázquez el que va animar Charles Ricketts al 1903 a escriure que el Prado és «un museu per als pintors» i «una meca per a molts artistes moderns». Vegeu Javier Portús, «Un museo para los pintores», *Visiones del Prado* [cat. expo.]. Madrid, Calcografía Nacional, 1996, p. 14.
- 61 M. Elizabeth Boone, «Why Drag...», op. cit., p. 86-92; David P. Curry, *James McNeill Whistler. Uneasy Pieces*. Richmond, VMFA, 2004, p. 121; H. B. Weinberg, «American Artist' Taste for Spanish painting», G. Tinterow (dir.), *Manet/Velázquez...*, op. cit., p. 264.
- 62 M. E. Boone, *ibidem*, p. 108-115; H.B. Weinberg, *ibidem*, p. 285 i seg.
- 63 J. H. Robinson: «An Interlude in Giverny: The French Chevalier by Frederick MacMonnies», J. H. Robinson i D. R. Cartwright (ed.), *An Interlude in Giverny* [cat. expo.]. University Park (Penn State University), Palmer Museum of Art, 2000, p. 15 i seg.
- 64 Stuck s'inspira en *Las Meninas* per al seu *Retrat al taller amb Mary Stuck*, 1902, col·lecció particular (K. Hellwig, «Los pintores...», op. cit., p. 539).
- 65 G. Tinterow (dir.), *Manet/Velázquez...*, op. cit., núm. 211.
- 66 M. E. Boone, «Why Drag...», op. cit., p. 101-108; H. B. Weinberg, «American Artist'...», op. cit., p. 199-204.
- 67 José Luis Díez, «El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género», *El retrato español...*, op. cit., p. 281-282.
- 68 Sobre la relació entre el quadre d'Eakins i el de Velázquez, vegeu Michael Fried, *Realism, Writing and Disfiguration in Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 16; M. E. Boone, op. cit., p. 93-101; M. E. Boone, *Vistas de España. American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. New Haven/Londres, Yale University Press, 2007, p. 66.
- 69 J. Wilson-Bareu, «Manet...», op. cit., p. 251. Vegeu també, M. Mena, «El espacio de "Las Meninas" de Velázquez, entre el pasado y lo contemporáneo», AA.VV., *El Museo del Prado y el arte contemporáneo*. Madrid/Barcelona, Fundación de Amigos del Museo del Prado/Círculo de Lectores, 2007, p. 118-119.
- 70 J. Barón, «El retrato...», op. cit, núm. 75. Sobre la influència de Velázquez en la pintura catalana del seu temps, vegeu Jordi Carbonell, «L'influence de Velázquez sur la peinture catalane, la deuxième moitié du XIX^e siècle», G. Barné-Coquelin de Lisle (ed.), *Velázquez aujourd'hui*. Anglet, Atlantica, 2002, p. 167-179.