

APARIENCIA Y REALIDAD EN HAMLET Y LAS MENINAS¹

ANTONIO PRIETO MARTÍNEZ
Facultad de Educación
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La obra de Shakespeare comenzó a ser estudiada en profundidad a finales del siglo XVII y, sobre todo, en el siglo XVIII. Desde ese siglo hasta el momento actual la investigación en torno a la obra shakesperiana se ha desarrollado hasta tal punto que resulta inabordable. De entre la obra de Shakespeare, *Hamlet* es probablemente la que suscita mayor interés a causa de su compleja estructura y su contenido ambiguo.

Del mismo modo, la obra de Velázquez comenzó a estudiarse con rigor en el siglo XVIII, aunque hasta el siglo XX no se investigan sus características e influencias. Como en el caso de Shakespeare, la bibliografía existente en la actualidad sobre su obra resulta inaccesible para el investigador. De entre todas sus pinturas, *Las Meninas*, del mismo modo que *Hamlet*, es la que despierta mayor interés y tiene una proyección universal.

Haciendo un recorrido por las investigaciones más importantes realizadas sobre ambas obras en los tres últimos siglos, intento encontrar semejanzas entre ellas, basándome fundamentalmente en su estructura. Apoyando mi investigación en la teoría deconstructivista, según la propuesta de J. Derrida, y siguiendo el esquema formal de ambas obras, propongo el tema general de apariencia y realidad como núcleo de sus semejanzas. Los puntos de analogía entre *Hamlet* y *Las Meninas* son, en síntesis, los siguientes:

– Texto (expresado en el ser o no ser) y el reverso del lienzo sobre el que pinta Velázquez.

– El personaje del espectro en *Hamlet* y el personaje invisible en el cuadro (María Teresa de Austria o el espectador).

– Velázquez significante representado en el cuadro y la obra dentro de la obra que representan los cómicos.

– El personaje de Claudio, como símbolo del tirano y los reyes representados en el espejo.

– Finalmente considero la vigencia y proyección que tienen ambas obras en el mundo actual.

1 SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet*. Publicaciones del Centro Dramático Nacional. Departamento de dramaturgia. Ministerio de Cultura. Edición bilingüe. Traducción de Vicente Molina Foix. Las citas de la obra están tomadas de esta edición.

La obra de Shakespeare tuvo una buena acogida sobre los escenarios desde el momento mismo de su creación. El público que acudía a las representaciones en los teatros a finales del siglo XVI y principios del XVII buscaba ilusión y entretenimiento. Para esta audiencia escribía Shakespeare sus obras, no para un público lector, que en aquella época consideraba el drama como un arte menor. Fue necesario esperar casi un siglo para situar a Shakespeare en el lugar que le correspondía, es decir, como el creador a quien los eruditos comenzaron a considerar objeto de su atención y el primero entre los dramaturgos de su época: Jonson, Fletcher, Marlowe. A finales del siglo XVII comienza a desarrollarse la investigación en torno a la obra de Shakespeare, que alcanza a mediados del siglo XX la categoría de lo inaccesible. Jan Kott, crítico polaco, observaba en 1961 que “la bibliografía de las disertaciones y estudios sobre Hamlet era dos veces más voluminosa que la guía telefónica de Varsovia”². Es significativo el dato sobre una sola de sus obras, y puede servir como referencia para comprender el interés que ha suscitado la obra de Shakespeare desde finales del siglo XVII hasta nuestros días. Quizá el caso de Hamlet sea excepcional, pues ya a finales del siglo XIX la controversia en torno a esta obra hizo reaccionar a Oscar Wilde que se preguntaba si los críticos estaban locos o fingían estarlo.

Los estudios e interpretaciones de la obra de Shakespeare han estado lógicamente determinados por la ideología dominante en cada época, llegando en algunos casos a las más absurdas conclusiones, como fue el caso de Thomas Rymer que en su ensayo *Breve estudio de la tragedia* de 1693, consideraba *Otelo* como un relato edificante que podía servir de advertencia a las señoritas para que no se fugaran con un negro sin el consentimiento de sus padres. Pero en general, los estudiosos de los siglos XVII y XVIII como Richard Flecknoe, John Dryden, Samuel Johnson, John Dennis, etc. destacaron en sus ensayos la espontaneidad, la imaginación y el ingenio de Shakespeare, si bien encontraban irregularidades desde el punto de vista formal porque, según su criterio, Shakespeare no observaba rígidamente las unidades dramáticas. Dryden consideraba que la razón de las imperfecciones formales se debía a la época bárbara en que el poeta vivió, en la que la lengua no había adquirido el refinamiento que, años más tarde, alcanzaría en la corte de Carlos II. Para Samuel Johnson, Shakespeare estaba mejor dotado para la creación de comedias que de tragedias y aunque reconoce su genialidad, encuentra cierta oscuridad de estilo y, desde el punto de vista moral, una inadecuada distribución del bien y el mal. Sin embargo, la crítica del siglo XVIII contribuyó a fomentar la imagen de Shakespeare como poeta clásico; el proceso de investigación en este siglo condujo a la celebración del primer festival sobre Shakespeare en Stratford-upon-Avon en 1769 y se forjó definitivamente el mito Shakespeare, si bien la idea original procedía de Sir Philip Sidney y algunos humanistas italianos.

La obra de Shakespeare se introdujo en el continente europeo a finales del siglo XVIII a través de traducciones y estudios y contribuyeron a su difusión escritores como Voltaire que, aunque se sintió siempre atraído por las obras de Shakespeare, las calificó de farsas monstruosas; Diderot destacó lo genial y sublime de la obra shakesperiana, Goethe ponderó la obra en un ensayo que tituló *Shakespeare ad infinitum*, A. W. Schlegel la tradujo al alemán destacando la profundidad de la obra de Shakespeare frente a la idea de superficialidad de otros críticos.

2 KOTT, JAN. *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral. Barcelona, 1969. p. 75.

Coleridge, Wordsworth, Hazlitt dedicaron en el siglo XIX estudios a la obra de Shakespeare, aunque es el ensayo de A. Bradley *La tragedia shakesperiana* el que representa la culminación de la crítica del siglo XIX y marca el punto de partida para la crítica del siglo XX. Bradley propuso una teoría basada en la lectura, en la que la lengua es el único medio a través del cual el lector se pone en contacto de manera directa y transparente con la mente del autor. La teoría, formalista *avant la lettre*, se sustenta sobre este principio y en el hecho de que existe una perfecta adecuación entre el texto y los procesos mentales del autor. El lector debe seguir el texto tan de cerca como le sea posible y de este modo recrear el proceso original de composición tal y como tuvo lugar en la mente del autor. El ensayo de Bradley influyó en la crítica posterior, aunque tuvo detractores como A. B. Walkley, L. C. Knights o E. Elmer Stoll, que publicó en 1935 su *Arte y artificio de Shakespeare* intentando demostrar la inconsistencia de los personajes de Shakespeare, definiéndole como un ilusionista que utilizaba la poesía para inducir a la audiencia a creer en imposibilidades.

La profusión de estudios sobre la obra shakesperiana en el siglo XX, a partir de la obra de Bradley, revela fundamentalmente la contemporaneidad y la vigencia de la obra de Shakespeare. Jan Kott se refirió insistentemente a este aspecto primordial, ya que, según su criterio, "Shakespeare es como el mundo o como la vida. Cada época encuentra en él lo que busca y lo que quiere ver"³. La razón de esta permanencia de la obra shakesperiana es la misma que ha mantenido vigente cualquier obra maestra creada por el hombre: La verdad a la que T. W. Adorno se refiere cuando afirma que "las grandes obras no pueden mentir. Aun cuando su contenido sea pura apariencia tendrá necesariamente verdad, una verdad que las obras atestiguan; falsas son sólo las que fracasan"⁴. Esta idea de verdad a la que se refiere Adorno contiene otras razones que los investigadores han encontrado en la obra de Shakespeare para explicar su contemporaneidad, su vigencia en el mundo actual como una obra moderna. Es por tanto una verdad que se refiere a aspectos formales y de contenido y, desde el entendimiento de la indisolubilidad de ambos conceptos por la mayor parte de los teóricos de la literatura contemporáneos, la obra de Shakespeare se nos presenta con un dinamismo formal y de contenido capaz de adaptarse a la realidad social y cultural actuales. Porque, según palabras de A. Hauser "No sólo el contenido y la tendencia, sino también la forma del drama shakesperiano surge de la fundamental vivencia de la política realista, es decir, de la experiencia de que la idea pura, no falsificada, sin concesiones, no puede realizarse en la tierra y que, o hay que sacrificar la pureza de la idea a la realidad, o la realidad habrá de quedar intocada por la idea"⁵. Estos elementos a los que se refiere Hauser son los que garantizan la supervivencia de la obra shakesperiana. En otras palabras, lo que logra Shakespeare es el equilibrio entre la utopía y el inmovilismo, la consciencia de que el hombre sólo puede realizarse a través de la búsqueda de un mundo mejor. Esto sobre todo en el mundo de las tragedias pero también en el conjunto de la obra pues el tema del mal, como afirma Stanley Wells, es enorme y afecta a la mayoría, si no a todas las obras"⁶, aunque en la tragedia que es, en última instancia, la valora-

3 Op. cit. p. 11.

4 W. ADORNO, THEODOR. *Teoría Estética*. Taurus. Madrid. 1989. p. 174.

5 HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama. Madrid 1962. p. 412-413.

6 WELLS, STANLEY. "Shakespeare and Human Evil". (en *En torno a Shakespeare*, ed. por Manuel Angel Conejero. Universidad de Valencia. 1980. p. 70.

ción de la condición humana, la medida de lo absoluto⁷, el héroe puede alcanzar metas sublimes que explican el sentido de la historia y la búsqueda de trascendencia e infinitud del ser humano.

Conviene recordar que en la época y en el teatro shakesperiano se produce la fusión entre la tradición aristotélica y el pensamiento científico y pre-racionalista. Junto a la permanencia de la filosofía clásica se despierta un modo de ver el mundo cargado de relativismo y escepticismo. Frente a una visión teocéntrica del cosmos, el hombre se erige en centro del universo, bien porque como Calvino no comprende a Dios o como Maquiavelo que basa en la política y en la razón de estado su filosofía y rechaza el sentido ético de Aristóteles. Por otra parte, aun cuando se mantiene una cierta creencia en lo sobrenatural, los descubrimientos de Copérnico, Galileo y Kepler sientan las bases del pensamiento científico y se establecen los principios de lo demostrable. Asimismo pensadores como Bacon y Hobbes destacan el egocentrismo y maldad de la naturaleza humana. Todo este conjunto de pensamiento debía estar presente en la mente de Shakespeare y su obra refleja el conflicto entre la tradición y el pensamiento moderno. W. R. Elton destaca esa capacidad de Shakespeare para asimilar el pensamiento de su época cuando dice que “asimilando y yuxtaponiendo las contradicciones de su época... Shakespeare estructura su obra con elementos diversos y contrapuestos. Operando con estos elementos e incluyéndolos todos, consigue integrarlos en una forma dramática compleja y polifacética”⁸. Esa capacidad integradora de todas las corrientes de pensamiento la expresó en una obra dramática cuya forma ya sorprendió a los estudiosos del siglo XVIII por su genialidad, fantasía y espontaneidad que le convirtieron en el dios creador del arte sublime del teatro. Decidir si Shakespeare es, en última instancia, optimista o pesimista en su visión del mundo y del hombre, es una cuestión que se deriva del entendimiento personal de lo que es la literatura y el sentido y propósito de la misma. En este sentido es convincente la idea de Jean Paul Sartre cuando afirma que “los grandes escritores han pretendido, entre otras cosas, destruir, edificar y demostrar, en definitiva cambiar el mundo, no sólo desde la representación imaginaria de su sociedad y su época, sino con la intención de colaborar a crear un mundo mejor”⁹.

Es arriesgado, sin duda, decidir cuál de las obras de Shakespeare es la más representativa, cuál la que el hombre de la calle identificaría de manera más inmediata con su autor. Del mismo modo, no hay una obra aislada que sintetice el pensamiento shakesperiano, pero sí es cierto que *Hamlet* contiene en sí misma elementos suficientes que demuestran las razones de contemporaneidad de la obra de Shakespeare así como una estructura dramática que avala su vigencia y proyección hacia el futuro. En *Hamlet* queda expuesta la naturaleza humana en sus múltiples manifestaciones: pasiones y deseos, grandeza y miseria, amor y odio se combinan con problemas políticos, morales, existenciales y finalmente “una tragedia múltiple, amorosa, familiar, estatal, filosófica, escatológica y metafísica”¹⁰.

Mi primera lectura de *Hamlet* se remonta a la adolescencia. La obra, en una edición española de principios de siglo, se encontraba en las estanterías de la casa

7 JAN KOTT. op. cit. p. 159.

8 Elton, W. R. “Shakespeare and the thought of his age” (en *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, ed. by Stanley Wells. Cambridge University Press. 1986. p. 32).

9 SARTRE, JEAN PAUL. *What is literature?* Methuen. Bristol. 1967. p. 13.

10 KOTT, JAN. op. cit. p. 76.

paterna. Alguien me la ofreció con el gesto irrefutable de lo que debía leerse. Fue por la misma época en que visité el Museo del Prado por primera vez. Tuvo lugar entonces mi primer encuentro con *Las Meninas*. El cuadro estaba entonces expuesto, solo, en una sala frente a un espejo. Como en la primera lectura de *Hamlet*, la contemplación del cuadro produjo en mí una intensa sensación sobre la que no cabía otra respuesta que la profunda admiración a la obra maestra. No era entonces el tiempo para obtener más deducciones que las impuestas en los libros de texto. Sin embargo, ambas obras dejaron en mí una impresión imborrable que me haría volver a buscarlas en años sucesivos.

El paso de la traducción al texto original fue el natural resultado de un tiempo de aprendizaje y experiencia. Ante la palabra original escrita por Shakespeare se produjo en mí el mismo estremecimiento que ante *Las Meninas* cuando, tras varias visitas en épocas diversas, volví a contemplarlas en los años ochenta después de la limpieza rigurosa que se hizo al cuadro. En ambos casos había desaparecido ese distanciamiento impuesto por la traducción y el paso del tiempo, lo que me permitía el acercamiento a la esencia misma de las obras. Sin embargo, si se me ofrecían en todo su esplendor, no era sólo porque se hubiera rasgado esa especie de velo que imponían la traducción y la huella del tiempo. Naturalmente se había operado en mí la evolución interior que se desprende del paso de los años. Desde esta perspectiva, mi impresión actual de ambas obras se desprende de mi proceso personal y mi experiencia, de lo que los Teóricos de la Recepción llaman comprensión abierta, en el sentido de que el estudio de la obra de arte y la historia es retrospectivo y cambia con conocimientos adicionales. Aun teniendo en cuenta las deficiencias de la Teoría de la Recepción, entendidas como imprecisiones científicas, esta teoría supuso un avance en los años setenta, si bien es necesario tener en cuenta otros factores, como el sociológico, el psicológico, la formación y gusto estético de los receptores, que obviamente constituyen un vacío en las propuestas de estos teóricos. Aun así la Teoría de la Recepción marcó unas pautas para investigaciones posteriores, como la Semiótica, que si bien ha significado un avance, ha mostrado del mismo modo sus limitaciones, ya que si bien los códigos controlan la emisión de mensajes y los nuevos mensajes pueden reestructurar los códigos, haciendo de la literatura un fenómeno complejo que permite respuestas flexibles, también se puede caer en el error de asignar sentidos a los signos que no estaban en la intención del autor. Hay que tener en cuenta, por tanto, en toda interpretación, un cierto grado de subjetividad, si bien entendiendo el carácter científico de la crítica literaria que, según palabras de Terry Eagleton,

no es ni ha sido nunca una disciplina inocente, sino ... una práctica metaliteraria, una metáfora del texto que proporciona los elementos para que el texto se conozca a sí mismo, puesto que el texto no es un medio transparente que da acceso directo a la realidad histórica...

Rompiendo con el objeto de su análisis de forma provisional, enfrentándose al texto literario, la crítica le resta artificiosidad, logra poseerlo más íntimamente, y texto y crítica se convierten en una misma cosa¹¹.

Desde esta perspectiva, la interpretación de la obra de arte con carácter universal presenta fundamentalmente un problema de síntesis de las investigaciones reali-

11 EAGLETON, TERRY. *Criticism and Ideology. Marxist Literary Theory*. Verso. London. 1990. pp. 17-18.

zadas que permita establecer las bases de futuras aportaciones. Este es el caso de obras como *Hamlet* y *Las Meninas*, ambas, como diría Ernest Bloch, paradigmas de la trasposición de fronteras, entre las cuales se pueden encontrar, además, ciertas semejanzas.

El controvertido tema de la equivalencia y diferencia de los lenguajes artísticos ha provocado, desde la antigüedad, opiniones contrapuestas. Horacio expresó su punto de vista en el conocido fragmento de un poema, el *ut pictura poesis* (como la pintura, así es la poesía). Asimismo, la frase atribuida a Simonides de Ceos “la pintura es poesía muda, y la poesía una pintura parlante”¹², revela un modo de entender lo adecuado de buscar analogías entre las diferentes expresiones artísticas. En nuestro siglo, sin embargo, Jean Paul Sartre afirma con convicción en su obra *¿Qué es la literatura?* que el pintor no pinta significados, ni el músico pone significados a la música... el escritor, sin embargo, sí opera con significados... el escritor sirve de guía, el pintor es mudo¹³. Desde que Sartre publicó su obra en 1948, otras voces se han alzado en defensa de la equivalencia de los lenguajes artísticos. André Malraux asegura que “La poesía no fue solamente durante siglos, en el mundo entero, uno de los elementos de la pintura sino que la pintura fue el medio de acción privilegiado de la poesía”¹⁴. Por su parte, García Berrio considera que “la transferencia rigurosa de una teoría del poema al análisis y a la interpretación de las obras de arte visual, puede servir, entre otras muchas cosas, para ilustrar una faceta muy importante de los fundamentos de universalidad que constituyen la estructura antropológica de valor poético”¹⁵. Partiendo de estos presupuestos podemos penetrar en los complejos laberintos de *Hamlet* y *Las Meninas*.

Los críticos han destacado, durante siglos, el carácter enigmático de *Hamlet* que presenta claves difícilmente descifrables. Para algunos, como Voltaire, *Hamlet* es una reducción al absurdo, y para T. S. Eliot un auténtico fracaso desde el punto de vista dramático. Bradley, sin embargo, definió a Hamlet como un personaje de exquisita sensibilidad moral, mientras que para Madariaga, Hamlet es un egomaniaco. Para Coleridge, Hamlet es un intelectual sin sentido práctico, y Hazlitt ofreció posiblemente la propuesta más convincente cuando dijo que “Hamlet somos todos nosotros”. En cualquier caso, *Hamlet* sigue siendo, según palabras de Harry Levin, “un rompecabezas poético, una esfinge dramática, la Mona Lisa de la literatura”¹⁶. Se trata, por tanto, no de resolver un enigma, resuelto para muchos, irresoluble para otros, sino de trazar una línea de análisis coherente que explique la universalidad de la obra y que permita establecer las semejanzas que existen entre *Hamlet* y *Las Meninas*.

Más que ninguna otra obra de Shakespeare, la palabra es el eje sobre el que *Hamlet* está construido, el soplo inspirador de la obra. Pero lo que la palabra es para Shakespeare lo expresa Hamlet quien, ante la pregunta de Polonio:

¿Qué leéis mi señor?

responde, con evidente escepticismo:

12 Citado por Jiménez, José en *Imágenes del hombre*. Tecnos. 1986. Madrid. p. 298.

13 SARTRE, JEAN-PAUL. op. cit. pp. 3-4.

14 MALRAUX, ANDRÉ. *Las veces del silencio*. Emecé. Buenos Aires, 1956. p. 52.

15 GARCÍA BERRIO, ANTONIO. *Teoría de la literatura*. Cátedra. Madrid. 1989. p. 443.

16 LEVIN, HARRY. *The Question of Hamlet*. Oxford Univ. Press. 1959. p. 4.

Palabras, palabras, palabras¹⁷.

Del mismo modo Shakespeare corrobora, por boca de Gertrudis, el escaso valor de la palabra, tan inapresable y huidiza como el aire que respiramos:

...si la palabra es aire,
y el aire, vida, falta aire a mi vida
para que yo repita tus palabras¹⁸.

La tesis deconstructivista, que se sustenta sobre principios de índole más bien filosófico-metafísico que propiamente literarios, de difícil operatividad general a la hora de interpretar el texto, puede servirnos, en algunos aspectos, como punto de partida para orientar nuestro estudio de la obra. Derrida sostiene que el lenguaje es un vehículo negativo para la comunicación rigurosa de significados, la palabra (el logocentrismo) el obstáculo fundamental del pensamiento directo y puro. Crea, en consecuencia, el concepto de traza, que al haber perdido su capacidad original de comunicar, requiere de la diferencia que extrae y excluye un momento de singular capacidad significativa de las categorías del pensamiento. La deconstrucción destruye cualquier estructura unitaria pero construye revelando las ocultas fragmentaciones del deterioro lógico del discurso. La lógica diferencial de los significados racionales se fundamenta sobre una conceptualización teológica del signo en la que divinidad y signo tienen un mismo origen¹⁹.

Hamlet está básicamente construido desde el entendimiento de que la palabra, impregnada de todo el pensamiento filosófico-metafísico alcanzado en la época, no es el vehículo directo de significación. El espectro, elemento esencial para el desarrollo y comprensión de la obra, constituiría, en términos deconstructivistas, la diferencia con respecto a la traza, que es el propio texto. Shakespeare estableció en el discurso la idea fundamental de que la palabra requiere, desde ciertos vacíos de significación, la complementariedad, y situando al espectro como exponente de este dualismo, elabora el discurso basándose en este principio que, como onda expansiva, alcanza en el ser o no ser su formulación definitiva.

Si contemplamos la obra desde la limitación del lenguaje y la necesidad de un principio de dualidad, estableceríamos las bases que sustentan su estructura fundamental, el binomio Hamlet-espectro generador de todo el desarrollo dramático. En otras palabras, la obra se basa en los conceptos de apariencia y realidad de los que se derivan implicaciones psicológicas, sociales, morales, políticas, filosóficas y metafísicas. M. M. Reese ha señalado que apariencia y realidad son una constante en la obra shakesperiana²⁰. En *Hamlet* es el punto de arranque y el principio sobre el que se apoya la acción dramática que tiene implicaciones lingüísticas y establece la razón del comportamiento de Hamlet durante toda la obra. La tristeza que muestra tras la muerte de su padre no es, como cree Gertrudis, un modo de actuar que parece excepcional, sino un sentimiento auténtico y profundo:

17 *Hamlet*. Acto II. Esc. II. p. 141.

18 *Hamlet*. Acto III. Esc. IV. p. 237.

19 DERRIDA, J. *De la Gramatología*. Siglo XXI. Mexico.1971. p. 25.

20 REESE, M. M. *Shakespeare his World and his Work*. Edward Arnold. London. 1980. p. 303.

¿Aparenta, mi señora?
No, lo es. Yo no sé de apariencias²¹.

Si la propuesta deconstructivista puede dar respuesta a aspectos lingüísticos, hemos de plantearnos, desde la clave apariencia-realidad, los demás aspectos que configuran la estructura de la obra. Es necesario determinar, en primer lugar, el sentido del espectro ya que, si bien ha sido un tema ampliamente debatido por los críticos, constituye por sí mismo gran parte del carácter enigmático de la obra. Las interpretaciones fundamentales en torno al espectro se han planteado bien como un recurso teatral, conocido por los espectadores en el siglo XVII, o bien como un ser real, símbolo del mal, según ciertas creencias de la época. Lo relevante en ambos casos es deducir el sentido de su presencia en la obra como personaje dramático y el significado de sus palabras. Entendiendo el espectro como el elemento negativo en la dualidad apariencia-realidad se nos abre un camino que puede despejar la incógnita fundamental que plantea la obra. En este sentido el personaje del espectro equivaldría al proceso de reflexión de Hamlet, lo que algunos investigadores han considerado la conciencia de Hamlet de la que nacen sus sospechas y las consiguientes repercusiones en toda la acción dramática. Este sentido de reflexión o conciencia no es exclusivo de Hamlet. Los acontecimientos en el castillo de Elsinor antes del comienzo de la obra son suficientemente significativos para sensibilizar la conciencia de unos pocos, precisamente aquéllos que ven el espectro y se hallan sentimentalmente más cercanos a Hamlet: Horacio, Bernardo, Marcelo. No es extraño que la muerte inesperada del rey y la repentina boda de Gertrudis y Claudio haga despertar sospechas a aquellos que, cercanos a Hamlet, comparten con él unos principios éticos que les impiden aceptar los acontecimientos sin perturbar sus conciencias. Si el sentimiento que se despierta en Marcelo es que “algo está podrido en Dinamarca”²², el que se genera en Hamlet es de asombro, indignación y rebeldía cuando, como si de una novela policíaca se tratara, toma conciencia — “ah, mi alma profética”²³— de que los últimos acontecimientos pueden tener una estrecha relación con el asesinato de su padre. De ser esto cierto, la primera reflexión de Hamlet, impregnado del pensamiento religioso de la época, es que el espíritu de su padre, asesinado por sorpresa, pueda estar “condenado por cierto tiempo hasta que hayan sido culpadas las peores culpas de sus días mortales”²⁴. La primera preocupación de Hamlet contiene implicaciones metafísicas, fruto de una tradición de siglos anteriores, que configura en gran medida el pensamiento renacentista y da sentido a la creación del espectro como personaje dramático. Después fijará su atención en cuestiones más próximas y terrenales, la corrupción de Claudio y la posible deshonestidad de su madre, es decir, la degradación moral de los que le rodean. Este reconocimiento a través de las palabras del espectro —su propia conciencia— es como un grito de angustia incontrolable que Hamlet ha ahogado durante un tiempo, resistiéndose a aceptar la idea de que sus sospechas pueden tener fundamento. En primer lugar, porque el propio acto de aceptación conlleva un duro proceso mental y, en segundo término, porque es consciente que sobre él recae una responsabili-

21 *Hamlet*. Acto I. Esc. II. p. 69.

22 *Hamlet*. Acto I. Esc. IV. p. 99.

23 *Hamlet*. Acto I. Esc. V. p. 103.

24 *Hamlet*. Acto I. Esc. V. p. 101.

dad cuyas consecuencias intuye de forma inmediata. De este modo vio a Hamlet el director de teatro Richard Eyre en la versión para la escena que realizó en 1980. Eliminando al espectro de la obra, el actor Jonathan Pryce, que representaba a Hamlet, en su calidad de ventrilocuo, pronunció, como si de un ser poseso se tratara, las palabras del espectro. Eyre despejaba de esta forma la incógnita del espectro que identificó con la conciencia de Hamlet. Indagando en las relaciones paterno-filiales, Eyre presentaba un Hamlet víctima de una experiencia humana desbordante, generadora de un repentino y vertiginoso proceso de maduración²⁵.

A partir del momento que Hamlet admite que sus sospechas están fundadas en los propios acontecimientos, acepta las consecuencias y centra su atención en un único objetivo: descubrir la verdad, no sólo para poder llevar a cabo su venganza, sino para encontrar sentido a la existencia. Para ello debe comprobar cuáles son los límites entre apariencia y realidad y, puesto que la hipocresía y la deshonestidad son los rasgos comunes de quienes le rodean, también Hamlet “juzgará oportuno adoptar actitudes estrafalarias”²⁶. La locura de Hamlet es, por tanto, fingida, un mero disfraz, el arma que le ayuda a distinguir lo verdadero de lo falso, la honradez de la deshonestidad y, en último término, la apariencia de la realidad. No es su supuesta locura un rasgo característico de Hamlet en los años de juventud que la obra no presenta. Así nos lo hace saber Claudio, que manifiesta su sorpresa a Rosencratz y Guildenstern con estas palabras:

Algo habréis oído
de un Hamlet transformado; así lo llamo,
ya que ni en lo público ni en lo privado
parece el hombre que fue²⁷.

Las consecuencias de esta transformación, fruto de la conciencia y de la aceptación de una verdad posible, incide fundamentalmente en la psicología de Hamlet, no sólo en su locura aparente, sino en los modos de operar, ya que debe comenzar a actuar desde la nueva premisa de que los que le rodean no son inocentes. El estudiante de Wittemberg, conocedor de aspectos teóricos, comprende que teoría y práctica no son disciplinas paralelas, por eso “borrará del registro de la memoria los recuerdos tribiales, el saber de todos los libros”²⁸. Porque la responsabilidad que recae sobre él excede, al menos en los modos de operar, lo que ha aprendido en los libros. Su psicología se resiste a asumir una carga que supera sus fuerzas y, sin embargo, la acepta a sabiendas de que es un camino que le conduce a la muerte. De este modo lo interpreta Jan Kott cuando dice que “Hamlet acepta la situación, rebelándose al mismo tiempo contra ella. Acepta el papel, pero él mismo está fuera de su papel; es distinto a su papel, va más allá de él”²⁹.

Esta transformación psicológica de Hamlet, incide, lógicamente, en la psicología de los demás personajes que, se verán obligados, por primera vez, a confrontar sus ansias de poder, su actitud amoral, con un ser que, en su búsqueda de la verdad, trastoca todo su sistema. El enfrentamiento de Hamlet, su puesta en acción, va dirigido en

25 KOLL. JACK “The Hamlet of our Time” *Newsweek* magazine, june 1980. p. 41.

26 *Hamlet*. Acto I. Esc. V. p. 113.

27 *Hamlet*. Acto II. Esc. II. p. 127.

28 *Hamlet*. Acto I. Esc. V. p. 107.

29 Op. cit. p. 87.

primer lugar y directamente contra Claudio para vengar el probable asesinato de su padre, pero también contra todos y cada uno de los que forman parte de un engranaje que aceptan deliberadamente. La acción fundamental estará orientada hacia la venganza de su padre y, por tanto, incisiva y constantemente contra Claudio. Así, como en un juego dialéctico primero, en guerra abierta después, hasta el descarnado y trágico desenlace, Claudio se convertirá en la víctima del mal que él mismo ha generado. El proceso de desenmascaramiento de Claudio es, sin duda, el más decisivo y complejo y marca las pautas con que Hamlet debe operar en su proceso de diferenciación entre apariencia y realidad. En el caso de Claudio la fórmula debe ser aplicable no sólo a la muerte física, sino, recogiendo el espíritu de la época, también a la muerte del alma, con la que únicamente Hamlet alcanza implicaciones metafísicas. Wilson Knight corrobora esta idea cuando dice que "Hamlet debe sumir a Claudio en la muerte, muerte absoluta y eterna, que es el infierno. De ese modo sólomente la venganza de Hamlet está proporcionada con el infierno que él mismo soporta"³⁰.

En el proceso de diferenciación entre apariencia y realidad Hamlet encuentra relativamente sencillo desenmascarar a Polonio, lord chambelán, cuya personalidad debe haber conocido desde siempre. Hamlet, consciente de que Polonio ha basado su vida en profesar una cosa y aparentar otra, no duda, desde su capacidad para el juego de palabras, en decir lo que realmente significa para él:

Polonio: ¿Me conocéis, señor?

Hamlet: Perfectamente. Tú vives del pescado.

Polonio: Yo, no, señor.

Hamlet: Pues quisiera que fueses un hombre así de decente³¹.

Esta diálogo que parece anticipar el lenguaje del absurdo, como nos lo ha presentado Ionesco, subraya el valor de la tarea que Hamlet se ha impuesto. Cualquiera que sea el medio, el único objetivo de Hamlet es sacar a la luz la verdad, oculta tras los ropajes y tapices del castillo. Y si tras un tapiz se oculta Polonio, razón sobrada para dar fin a un ser que, una vez más revela que, sólo con la mentira y con la intriga es posible mantener el poder y la estructura política.

Si el personaje de Polonio ofrece pocas dificultades de comprensión a Hamlet, Gertrudis, su madre, llega a ser un auténtico enigma. En Gertrudis la diferenciación entre apariencia y realidad se convierte para Hamlet en una meta imposible donde no cabe otra actitud que el propio interrogante o el veredicto a ciegas. La única culpabilidad de Gertrudis reside en su boda con Claudio a la que Hamlet da un valor que sobrepasa los límites de lo justo. Por lo demás, lo que Gertrudis muestra es una actitud de ingenuidad cuando, ante las presiones de Hamlet, no encuentra más respuesta que el asombro:

¿Matar a un rey?³².

La lucha de Hamlet por desvelar la verdad de la mentira alcanza en el caso de Gertrudis la calidad de la psicopatía, que explica el rasgo edípico que bastantes

30 WILSON KNIGHT, G. *The Imperial Theme*. Methuen. London. 1985. p. 109.

31 *Hamlet*. Acto II. Esc. II p. 139.

32 *Hamlet*. Acto III. Esc. IV p. 225.

investigadores, basándose en las propuestas freudianas, han querido ver en la actitud de Hamlet. Es evidente que Shakespeare no desea desvelar la posible culpabilidad de Gertrudis, al menos con sus palabras y sus actos y crea, una vez más, el enigma que caracteriza el tono de la obra. Los críticos han tomado posturas opuestas respecto al personaje de Gertrudis, pero en general destacan la imposibilidad de descubrir la verdad que se esconde en ella, al menos en lo que al crimen se refiere. Las posibilidades de traspasar los límites que impone el texto se realizan a través del gesto en las diferentes versiones que se hacen sobre el escenario. Así, el director de cine italiano Zeffirelli, en su versión de *Hamlet* realizada en 1990, presentaba en la escena que abría la película a una Gertrudis frente al cadáver de su esposo, mirando furtivamente a Claudio con cara de lascivia y complicidad. Pero las palabras de Gertrudis no sirven para despejar la incógnita que tanto preocupa a Hamlet. Sólo el envenenamiento final de Gertrudis, que precede a la muerte de Hamlet, es quizás para él la prueba fidedigna de la inocencia de su madre.

Hamlet, que en su actitud idealista ha convertido la búsqueda de la verdad en un único y obsesivo propósito, deduce que en un mundo donde la corrupción lo impregna todo, el amor no es posible y equivocadamente atribuye a Ofelia una culpabilidad que no tiene, reduciendo el proceso de diferenciación entre apariencia y realidad a un repentino y absoluto rechazo a una mujer cuyo único defecto es su juventud e inocencia. Para Hamlet, si Ofelia es lo que parece, un mundo de crimen, lujuria y adulterio no es lugar adecuado para ella. Y si no es lo que parece, el único lugar para Ofelia es el convento o, en la otra acepción de la palabra, el prostíbulo. Como en el caso de Gertrudis, las interpretaciones de Ofelia han dependido del criterio de los directores, ya que del texto que corresponde a Ofelia se desprende asimismo una cierta ambigüedad tanto de sus palabras como de su locura. La crítica feminista, que se ha desarrollado fundamentalmente a partir de los años 70, ha visto en Ofelia, probablemente con razón, a una víctima del poder tradicional masculino. Sin embargo, la muerte de Ofelia, como la de los demás personajes de la obra, es sobre todo la consecuencia de la ambición de poder y el espíritu de corrupción que representa Claudio. En este sentido el héroe trágico no es sólo Hamlet, sino todos los personajes que en la obra entregan su vida y que, en definitiva, simbolizan a la humanidad, víctima de los abusos de poder y de la corrupción política. Por eso, eliminando a Claudio, Hamlet destruye la causa del mal y todo el esquema social y político que Claudio ha configurado. Claudio no sólo es el asesino que se oculta tras el disfraz de la inocencia, sino el rey que representa a la perfección su papel de político que, una vez que ha accedido al trono y a la reina por medio del crimen, desea la paz, el orden y la armonía.

Es posible, como señala Terry Eagleton, que “la personalidad de Hamlet no sea la base más sólida sobre la que construir un nuevo orden político”³³. Pero con su actitud idealista, sus juegos de palabra, sus respuestas ambiguas, sus divagaciones, su búsqueda obsesiva de la verdad, Hamlet encuentra y nos ofrece los límites precisos entre apariencia y realidad, entre lo verdadero y lo falso, la honestidad y la corrupción moral y política. Tras su muerte lo que queda no es silencio, como él mismo expresa en la última frase que pronuncia en la obra, sino un símbolo, un eco eterno que denuncia y exige justicia.

33 EAGLETON, TERRY. *William Shakespeare*. Basil Blackwell. Oxford 1990. p. 73.

Desde sus inicios en la pintura, primero en la escuela de Herrera el viejo, después en la de Francisco Pacheco, Velázquez dio muestras de sus capacidades excepcionales y suscitó admiración entre sus compañeros de estudio y los artistas que frecuentaban la academia de Pacheco. El éxito acompañó a Velázquez durante toda su vida, pues si bien ya había sido admirado en sus años académicos, Felipe IV le nombró pintor de cámara en 1623, cuando Velázquez tenía tan sólo 24 años. El rey mostró su actitud decidida de tener a Velázquez en la Corte en cuanto contempló el primer retrato que Velázquez realizó de él, a tamaño natural, armado y a caballo. Felipe IV aseguró al conde-duque de Olivares que hasta entonces nadie le había retratado con tanta fidelidad como lo había hecho Velázquez. A partir de este momento, decisivo en la vida y el proceso creador de Velázquez, su obra se irá transformando sutil y mágicamente, adquiriendo esa inimitable calidad de lo etéreo y lo sublime y siempre coronada, desde el momento mismo de su realización, por el reconocimiento y admiración dentro y fuera del ámbito de la Corte española. Velázquez, que sin duda era consciente de la respuesta entusiasta que obtenía su obra, se mostraba sin embargo insatisfecho de los resultados y fue esa actitud posiblemente, además de su genio natural, la clave de su sabiduría y de su éxito. Ya Pacheco se refirió en su *Arte de la Pintura* a su constante disposición a ejercitarse en la copia reiterada de un aldeano en los años de academia sevillanos, persiguiendo la superación ante toda clase de dificultades en el retrato. Los estudiosos de la obra de Velázquez, en los siglos posteriores, han destacado esa importancia que Velázquez concedía al aprendizaje y al amor a la verdad, estudiando, asimilando y admirando la pintura de sus inmediatos predecesores, como Tiziano, Caravaggio, Miguel Ángel, Tintoretto, o rechazándola, como la de Rafael, de quién expresó sencilla y abiertamente que no le gustaba. Es decir, se interesó profundamente por el arte realizado hasta su época y por la cultura de su tiempo, con el claro propósito de realizar una obra que, basada en las técnicas y conocimientos desarrollados hasta aquel momento, trascendiera todo lo creado anteriormente. Sea su excepcional capacidad innata o el esfuerzo constante por la superación, el reconocimiento que Velázquez obtuvo en su época lo expresó Rubens, con quien Velázquez mantuvo una estrecha relación profesional y de amistad, cuando dijo sin titubeos que Velázquez era el mejor pintor que había y había habido en Europa. Este reconocimiento de la obra de Velázquez, tal y como lo manifestó Rubens, no significa que la obra alcanzara, del mismo modo, la popularidad. En 1950 Ortega y Gasset se refiere en sus *Papeles sobre Velázquez y Goya*³⁴ precisamente a este aspecto, aportando, desde su punto de vista, razones que le condujeron a pensar que la fama que obtuvo la obra de Velázquez en su época se redujo más bien al ámbito de la Corte y a ambientes intelectuales limitados, aunque señala Ortega que el propio hecho de ser nombrado pintor de la Corte ya significó un éxito claro para Velázquez. Diez años más tarde, en 1960, José Antonio Maravall, en su obra *Velázquez y el espíritu de la modernidad*³⁵ explora este aspecto de la popularidad y la fama de la obra velazqueña en su época y, basándose en aspectos sociales de la España del siglo XVII en relación con el arte, amplía los límites de la popularidad que Velázquez obtuvo en su época. Para Maravall, Velázquez no sólo dejó admirados a los pintores, sino también a los entendidos en pintura, que constituían un nuevo grupo social y asimismo la relación

34 ORTEGA Y GASSET, J. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Revista de Occidente. Madrid. 1950.

35 MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Guadarrama. Madrid. 1960.

que Velázquez mantuvo con literatos como Góngora y Quevedo, a los que retrató, indican que la repercusión de la obra de Velázquez trascendía los límites de la Corte. Por otra parte, Maravall se refiere a la importancia social de la pintura en el siglo XVII, no sólo para la aristocracia, sino para otros grupos sociales como escritores, clérigos, comerciantes, empleados, etc. para quienes la pintura significaba un bien que valoraban porque la entendían y podían poseerla. Es difícil, a pesar de estas investigaciones, delimitar el nivel de popularidad que llegó a alcanzar Velázquez en su época, pero sí es constatable la admiración que suscitó su obra y que explica las envidias que provocó a su alrededor poco tiempo después de establecerse en la Corte. En este sentido, es suficientemente significativa la frase que pronunció el propio Velázquez —una de las pocas que de él nos han llegado— y que configura la anécdota que con tanta gracia refiere Ortega: “Un día, no mucho tiempo después de ser nombrado pintor de cámara, Felipe IV, interesado en que Velázquez defendiese su fama, le comunica que las gentes dicen de él que no sabe pintar más que cabezas. El joven y dulce Velázquez sacude entonces un instante su gran melena negra y responde al Rey: “Señor, pues me hacen grande honor, porque yo no he visto todavía una cabeza bien pintada”³⁶. La anécdota, reveladora de la admiración y envidia que Velázquez despertaba en otros pintores, deja, de todos modos, en el aire la incógnita de la auténtica repercusión popular de su obra en la España del siglo XVII. Pues si bien la pintura goza en esta época de cierto privilegio social con respecto a siglos anteriores, será necesario esperar hasta el siglo XVIII, como ocurrió con la obra de Shakespeare, para que los eruditos, expertos e interesados en el arte y la obra de Velázquez en particular, comiencen a estudiarla, catalogarla y descifrarla, aunque todavía en el siglo XVIII los investigadores carezcan de perspectiva histórica, social y técnica a la hora de realizar sus estudios. En realidad hasta el siglo XX no se llevarán a cabo investigaciones profundas de las características y repercusión social de la obra de Velázquez y, aunque de ello nos ocuparemos más tarde, recordemos los estudios más importantes realizados en los siglos XVIII y XIX sobre su obra.

La obra de Antonio Palomino *El museo pictórico y escala óptica*, publicada en 1724 por primera vez, ha sido la que más influencia ha tenido en los estudios llevados a cabo en siglos posteriores sobre Velázquez y otros pintores, si bien la obra de Palomino aporta fundamentalmente datos biográficos y no un enfoque histórico ni crítico, del mismo modo que la obra de Antonio Ponz *El viaje de España* de esta misma época. A comienzos del siglo XIX se publican otras obras que pretenden llenar los vacíos de las obras escritas en el siglo XVIII y entre las que se publicaron ya en este siglo destaca el *Diccionario histórico* de Ceán Bermúdez, publicado en 1800 que, aunque supera en rigor científico las investigaciones del siglo anterior en torno a las artes, la obra carece asimismo de perspectiva histórica ya que los diferentes artistas están presentados sin conexiones históricas o estilísticas con los demás. En general, los estudios publicados a principios del siglo XIX se ajustan al esquema biográfico; de Velázquez se publicaron diversas biografías, además de la de Ceán Bermúdez, como las de Fiorillo de 1806, Lebrun de 1809 y Quilliet de 1816. Posiblemente con motivo de la inauguración del Museo del Prado en 1819 y más aún desde 1868, fecha en que el museo fue nacionalizado, los investigadores tuvieron acceso directo a las obras que durante siglos habían sido propiedad exclusiva de la Casa Real, y este hecho unido al desarrollo de

las investigaciones en torno a la historia del arte facilitó la realización de estudios con un enfoque histórico, teniendo ya en cuenta aspectos sociales, políticos y religiosos al hacer el análisis de las obras. Sobresale entre las obras escritas en estos años *Los anales de los artistas de España*, publicada en 1843, cuyo autor William Stirling-Maxwell, tiene en cuenta factores como el papel de los mecenas en el desarrollo de las artes e incluye además catálogos de las obras, como en el caso de Velázquez, aportando temas, dimensiones, localización y bibliografía publicada hasta ese momento sobre cada uno de los autores. Otros estudios importantes son los realizados por B. Curtis que publicó en 1883 su obra *Velázquez y Murillo*, y Gregorio Cruzada Villaamil que en 1885 publicó sus *Anales de la vida y obra de Diego de Silva Velázquez*. Ambos autores aportan datos biográficos y características de las obras de Velázquez que son importantes fuentes de documentación, pero de nuevo ninguno de ellos se aventura a hacer un análisis histórico o de evaluación crítica del estilo velazqueño.

La obra de Karl Justi *Velázquez y su época*, publicada por primera vez en 1888, es, sin duda, excepcional entre las obras realizadas en el siglo XIX. Esta obra abre definitivamente un nuevo camino a la investigación del arte y concretamente de Velázquez, teniendo en cuenta la relación entre la expresión artística y el medio histórico, político, social, teológico y literario de la época y la influencia que éstos tienen sobre aquélla. A partir de la obra de Justi, y no siempre siguiendo su enfoque, las publicaciones en torno a la pintura barroca y en particular sobre Velázquez se han ido multiplicando, y desde principios del siglo XX se ha desarrollado la investigación realizada con carácter científico por profesionales de formación universitaria, a menudo profesores de universidad o conservadores de museo. Como en el caso de la obra de Shakespeare, las monografías sobre la obra de Velázquez publicadas ya en este siglo sobrepasan los límites de lo fácilmente alcanzable; por esta razón, baste señalar algunos de los autores más destacados que han investigado y publicado estudios sobre Velázquez, como Diego Angulo Iñiguez, Francisco Sánchez Cantón, Charles de Tolnay, Ortega y Gasset, Jose Antonio Maravall, José López Rey, Bartolomé Mestre Fioll, etc. De toda la obra de Velázquez la que cuenta con más bibliografía es, sin duda, *Las Meninas*, lo cual avala el entusiasmo y admiración que el cuadro suscita en nuestros días y responde a la pregunta que podríamos formularnos sobre cuál de entre las obra de Velázquez alcanza en la actualidad mayor popularidad y proyección universal. Como en el caso de Shakespeare y de *Hamlet* en particular, la razón de la vigencia y el entusiasmo que despierta *Las Meninas* estriba fundamentalmente en su estructura enigmática y polivalente, ya que el cuadro sigue siendo para los investigadores un misterio a descifrar sobre el que se dan respuestas diversas y sobre cuyo significado último los estudiosos de la obra no llegan a ponerse de acuerdo. Jonathan Brown en su obra *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII* afirma que

Críticos, eruditos, poetas, autores teatrales y filósofos todos han intentado llegar a su esencia, buscando una explicación verdaderamente definitiva de su significado; y al final lo único que han comprobado es que la pintura ha sabido sortear cada una de las trampas intelectuales que se le tendían con todo cuidado...

Como acontece a toda gran obra de arte, el tiempo no desgasta *Las Meninas*, sino que las enriquece, permaneciendo siempre llena de vitalidad. Por las mismas razones, cada generación debe aceptar el desafío de interpretarla dentro de ese proceso de revitalización perpetua³⁷.

37 BROWN, JONATHAN. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Alianza. Madrid. 1988. p. 115.

La razón fundamental de ese carácter enigmático que poseen *Las Meninas* es la misma que encontramos en *Hamlet* y que, en síntesis, se halla en su estructura que podríamos llamar jeroglífica. Ambas obras están construidas a partir de unos elementos que solamente disponiéndolos de un modo preciso pueden dar ese resultado en el que lo real se funde con lo inapresable. Es lo que Víctor Hugo llamó el proceso de la doble reflexión, es decir, un modo de operar con esos elementos que solamente se produce a partir de la genialidad de algunos artistas. En el caso de la obra de Velázquez y de *Las Meninas* en particular, este milagro se opera porque la pintura es ante todo lo que no es, en otras palabras, es muchas otras cosas o quizás cualquier otra cosa que *La Familia* (de Felipe IV), título que se le dio originalmente al cuadro según el inventario del Alcázar Real de 1666. Ser o no ser es, como hemos advertido, la clave sobre la que opera Shakespeare cuando crea *Hamlet* y que, como si de una piedra lanzada al agua se tratara, envuelve en círculos concéntricos toda la obra. Ser o no ser son igualmente, interpretados desde la técnica que la pintura requiere, los dos elementos fundamentales con los que Velázquez elabora su cuadro. Así, el cuadro que vemos y el lienzo del que vemos el reverso, María Teresa de Austria, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón, que si hemos de presumir su inclusión en el cuadro de *La Familia*, ya que parte de ella era, no aparece sobre el lienzo, los reyes que están en el espejo y que, si están en la sala no los vemos, Velázquez que pinta su cuadro y que, como por arte de magia, no está fuera del lienzo, sino dentro. En una primera y simple mirada al cuadro se observa que Velázquez partió al crear el cuadro de la idea fundamental de que apariencia y realidad no son una misma cosa o, lo que es lo mismo, que el ser o no ser se convirtieran en los elementos con los que el espectador se enfrentara al contemplar el cuadro. En este sentido la idea de Terry Eagleton, refiriéndose a Shakespeare, de que es difícil leer su obra sin sentir que estuviera familiarizado con los escritos de Hegel, Marx, Freud, Wittgenstein y Derrida³⁸ sería perfectamente aplicable a Velázquez.

Pero recordemos los personajes del cuadro, siguiendo a Palomino, que los identificó en su obra: En el centro del primer plano se encuentra la infanta Margarita María de Austria, siendo de muy poca edad, y atendida por dos damas de honor o meninas. A su izquierda está de rodillas doña María Agustina Sarmiento, administrándole agua en un búcaro. Al otro lado está doña Isabel de Velasco, menina también y después dama, con un movimiento y acción propísima de hablar. En el ángulo derecho están los enanos Mari Bárbola y Nicolás Percusato y delante de ellos, en primer término, un perro echado. En término más distante, en el mismo lado derecho y en media tinta está doña Marcela de Ulloa, señora de honor, y un guardadasmas sin identificar. Al lado izquierdo está don Diego Velázquez pintando sobre un gran lienzo, del que no se ve nada de lo pintado porque se presenta al espectador por la parte posterior. Al fondo del cuadro se ve una puerta abierta que sale a una escalera en la cual está José Nieto, aposentador de la reina. A la izquierda de esta puerta y sobre una pared se halla un espejo en el que se ven reflejadas las imágenes de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria. La sala donde se pintó y donde la acción transcurre es la galería del cuarto bajo del príncipe y donde se ven, aunque con poca claridad, varias pinturas de Rubens por las paredes. Asimismo hay varias ventanas en esta galería que se ven en disminución y hacen parecer grande la distancia.

38 Citado por Holderness, Grahán en *Hamlet*. Open univ. Press. Philadelphia. 1987. p. 84.

La luz entra por la izquierda y el pavimento es liso, con tal perspectiva que parece se puede caminar por él. Asegura Palomino que “Entra las figuras hay ambiente, lo historiado es superior; el capricho nuevo; y en fin, no hay encarecimiento que iguale el gusto y diligencia de esta obra; porque es verdad, no pintura”³⁹.

Naturalmente, a partir de la descripción de los personajes que integran el cuadro, comienzan a generarse los interrogantes en torno al auténtico significado de esta pintura, como si del fin de la representación de un texto teatral se tratara. Porque, como señala Angel Campo, “más parece eso que otra cosa, lo que el pintor ha querido mostrar: la escena de una función teatral, representada por personajes que ya tienen, en palacio, otros papeles bien definidos”⁴⁰.

Y ante este texto dramático, representado sobre un lienzo en vez de sobre un escenario, se tiene la impresión, como tras la lectura o la representación de *Hamlet*, que Velázquez se hubiera anticipado en siglos, como Shakespeare, a formulaciones teóricas sobre el arte expresadas en nuestra época. Si la tesis deconstructivista daba respuestas a planteamientos lingüísticos que parecieron inspirar a Shakespeare (la palabra es aire), si para Derrida divinidad y signo tienen un mismo origen, como expresión de una totalidad natural, protegida por el libro y “ajena al sentido de la escritura”⁴¹, bien podría decirse que para Velázquez “el lienzo protege a la pintura, siendo al mismo tiempo ajena a él”. El planteamiento derridiano sobre traza y diferencia parece inspirar del mismo modo la propuesta velazqueña, como si de un texto literario se tratara. Ese principio de dualidad que en *Hamlet* cifrábamos entre espectro y texto, se repite de nuevo en *Las Meninas* entre lienzo y lo que algunos investigadores han llamado “el personaje invisible”, María Teresa de Austria. Bartolomé Mestre Fioll es uno de los investigadores de *Las Meninas* que ha destacado el importante papel que representa el personaje de María Teresa de Austria, a quien no vemos en el cuadro, ya que según este autor lo que Velázquez quiso representar fue justamente el triste destino de María Teresa contemplando la felicidad de los demás e ignorada por todos. Por eso asegura que “el gran protagonista de la obra es este personaje invisible y ni siquiera mencionado. Pero el espectador puede llegar a saber quién es, dónde está y lo que piensa”⁴². Mestre Fioll basa su propuesta en lo que él llama el sentido común, es decir, una lógica deducción a partir del título original de la obra *La familia* de Felipe IV que le obliga a preguntarse, obviamente, por la hija mayor de Felipe IV y de su primera esposa Isabel de Borbón, María Teresa de Austria, que no está representada en el cuadro. Es la misma pregunta que se hicieron durante años, al contemplar el cuadro, los primeros visitantes del Museo del Prado y que obligó a cambiar el título original por el que es conocido ya universalmente. La idea de Mestre Fioll consiste en adjudicar, en un sencillo proceso deductivo, un nombre concreto al espectador, a quien sin duda Velázquez quiso incluir en el cuadro como elemento fundamental. Los estudiosos de la obra que han investigado en profundidad, están de acuerdo en que el sentido de la composición responde a un espacio continuo que no termina en el cuadro

39 Velázquez. Biografías de los siglos XVII y XVIII. Instituto Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1960. p. 69-71.

40 CAMPO Y FRANCES, ANGEL DEL. *La magia de Las Meninas: una iconología velazqueña*. Colegio ingeniero de Caminos. Madrid. Turner. 1985. p. 26.

41 Op. cit. p. 30-31.

42 MESTRE FIOLL, BARTOLOMÉ. *El cuadro en el cuadro*. Diputación provincial de Baleares. Palma de Mallorca. 1977. p.118.

sino que se prolonga: En el fondo del cuadro el espejo y la puerta abierta, ambos elementos aportando un sentido de perspectiva e infinitud; en la parte anterior, el espectador que prolonga igualmente el espacio. Fernando Bracht afirma taxativamente: “Sabemos bien que el artista no está pintando a la Infantita ni a *Las Meninas*, sino una realidad aparte que está en el plano que corresponde al espectador. La mirada del pintor lo acentúa más aún, haciendo que nos sintamos parte del asunto del lienzo en que trabaja”⁴³. Por esta razón, no sería indispensable concretar en un único personaje el papel que juega el espectador, aunque es muy posible que Velázquez contemplara a María Teresa desde su posición dentro del cuadro y mantuviera con ella una relación sincera que permitía a ambos criticar las injusticias del reinado de Felipe IV, tal y como propuso Buero Vallejo en su obra *Las Meninas*, estrenada en 1960. Pero sí es necesario, como una de las claves para comprender el cuadro, determinar el valor del elemento espectador, cuya presencia fuera y más allá del lienzo, establece el mismo principio de dualidad que Shakespeare propuso con su creación del espectro y que formuló lingüísticamente en el ser o no ser. Porque Velázquez, como puntualiza muy justamente Ortega, “refleja en sus cuadros la realidad en cuanto apariencia, el momento de esa realidad que consiste en presentársenos”⁴⁴. Por eso una de las características fundamentales del estilo velazqueño es el efecto de pintura inacabada que produce y explica la aversión de Velázquez por la pintura de Rafael o por toda pintura que pretendiera aportar a las cosas una perfección que ellas no tienen. Velázquez estaba consciente de que la pintura —el arte en general— es un modo de expresión limitado, lo que un cuadro presenta será, por tanto, una visión parcial y limitada de la realidad. Si *Las Meninas* ofrecen al espectador un sentido totalizador y unificante es precisamente porque Velázquez incluye otros elementos —el espectador, el espejo, la puerta— que proyectan y prolongan la realidad más allá del cuadro.

Del mismo modo que Shakespeare nos ofrece su formulación teórica de lo que hemos llamado el principio de dualidad a través del binomio Hamlet-espectro o lingüísticamente a través del ser o no ser, Velázquez expresa esta dualidad, esta limitación del lenguaje pictórico no sólo a través del personaje invisible, sino con otro elemento esencial a la pintura: el lienzo, del que vemos el reverso, sobre el que el pintor, por así decirlo, escribe su texto. Velázquez vuelve a establecer este doble lenguaje al presentar junto a los personajes del cuadro —su texto escrito— el reverso de la tela sobre la que pinta, es decir, su no ser que transmite de nuevo, como Shakespeare, la idea de complementariedad, la diferencia con respecto a la traza, en términos deconstruccionistas, como expresamos anteriormente. Para algunos investigadores de la obra que han pretendido explicar la composición del cuadro fundamentalmente desde el punto de vista de la realización técnica, el reverso del lienzo sirvió a Velázquez como residuo de lo que desde el siglo XVI se llamó la divina proporción o sección áurea, según la denominación de Leonardo. Pero incluso para estos investigadores el reverso del lienzo contiene además un valor simbólico o metafórico. Angel del Campo se refiere al lienzo vuelto destacando “su doble misión de simbolismo alegórico y de mampara o tramoya que oculta lo que hay en la otra mitad de la habitación en la que tiene lugar la escena”⁴⁵. Ese carácter enigmático y

43 BRACHT, FERNANDO. *El misterio de Las Meninas*. Edit. de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. 1974. p. 11.

44 Op. cit. p. 87.

45 Op. cit. p. 160.

alegórico del lienzo sobre el que pinta Velázquez responde, desde nuestra perspectiva, al doble juego que propone el pintor y que plantea, como en el caso de *Hamlet*, el mismo tema de apariencia y realidad.

Por otra parte, Velázquez, que nos presenta su obra haciendo al espectador juez y parte de la realidad que nos muestra, se convierte en Velázquez significativo, como un elemento más de los que vemos en el cuadro, y con su mirada melancólica, nos hace partícipes de su búsqueda de la verdad, de su proceso de diferenciación entre apariencia y realidad. La relación que se establece entre el pintor y el espectador es semejante a la que existe entre Hamlet y el espectro. Desde el espacio exterior al cuadro nos convertimos en el personaje con voz que confirma al pintor que sus sospechas son fundadas. Velázquez que nos ha ofrecido una escena parcial de la realidad, nos insta, desde el lienzo vuelto, a descubrir el lado oculto de la corte de Felipe IV que no se corresponde con esta visión idealizada y que esconde, tras los ropajes de palacio, otra realidad muy diferente. El pintor no se conforma con ofrecer su lección magistral de pintura, sino que, como hombre consciente y responsable, necesita que su obra sea además denuncia. Por una parte, Velázquez conoce bien la personalidad del monarca al que sirve, un rey, en palabras de Manuel Ríos,

libertino sin convicción, voluptuoso sin alegría, siempre sumido en las angustias de su conciencia. Todo su interés residía en buscar incentivos que mitigaran su aburrimiento y le liberaran de las obligaciones de su cargo, rodeándose de cortesanos adúladores que supieran distraerle⁴⁶.

Por otra parte, no se le ocultaba a Velázquez que, como consecuencia de la personalidad y actuaciones del rey, se habían ido generando hasta 1656, fecha en que pintó el cuadro, los grandes problemas que provocaron la decadencia de España y el imperio. Aunque Alcalá Zamora considera que Felipe IV se informó y tomó decisiones en los asuntos de gobierno⁴⁷, el papel fundamental en las tareas gubernativas lo desempeñó el conde-duque de Olivares hasta 1643, año en que lo sustituyó su sobrino Luis de Haro. El fracaso de la política del conde-duque y la debilidad de Felipe IV en asuntos de estado estaban muy presentes en la mente de Velázquez y la melancolía que emana de sus ojos procede, sin duda, de esa conciencia que le impide participar en la aparente alegría de palacio. Los hechos hablan por sí mismos y junto a la corrupción moral del monarca y la deshonestidad de quienes desempeñan cargos administrativos, la miseria en Castilla, el fracaso en Flandes y en Italia, la separación temporal de Cataluña y la pérdida paulatina de Portugal, no eran otra cosa que el desmoronamiento de un imperio cuyas causas le eran bien conocidas al pintor. La tristeza que embarga a Velázquez es semejante a la que Hamlet muestra al principio de la obra y que se acrecienta a medida que va descubriendo la corrupción que se oculta tras la aparente honestidad de quienes tienen en sus manos el gobierno de Dinamarca. Si Hamlet, como príncipe, puede actuar para descubrir la verdad, Velázquez utiliza el único medio que tiene en sus manos: Su pintura, que le permite, desde el lienzo, convertirse en el testigo funda-

46 RÍOS MAZCARELLE, MANUEL. *La casa de Austria: Una dinastía enferma*. Merino. Madrid. 1992. p.194.

47 Citado en de la Peña, Fco. "La crisis del siglo XVII. Felipe IV" *Historia de España*. Tomo 6. Cap. 2. Planeta. 1990. p. 100.

mental y mudo de la corrupción moral y el fracaso político. De este modo el pintor retratado en el cuadro, Velázquez significante, adquiere el mismo protagonismo y la misma trascendencia que Hamlet en la obra teatral. El centro del cuadro, en su sentido simbólico y significativo, lo ocupa Velázquez en vez de la princesa Margarita, cuya natural ingenuidad infantil, ajena a toda otra significación, acentúa aún más el significado de la figura de Velázquez y los demás personajes representados en el cuadro, Velázquez significante no sólo desvela, en complicidad con el espectador, la realidad que se oculta tras la apariencia de una escena alegre de la vida de palacio, sino que, como han observado muchos investigadores, representa también la personificación del noble arte de la pintura. Porque aunque, como hemos advertido, la pintura adquiere una cierta importancia social en la España del siglo XVII, todavía el prejuicio contra los pintores seguía fuertemente enraizado entre las clases altas españolas. Y este hecho lleva a afirmar a Jonathan Brown que “Velázquez se representó a sí mismo en actitud pensativa... y prefirió no ocultar la paleta y los pinceles como otros artistas habían hecho previamente en sus autorretratos, invitando al observador, con brillante osadía, a que juzgara digno al pintor en virtud, y no pesar, de su arte”⁴⁸. Este procedimiento es el mismo que utiliza Shakespeare en *Hamlet*, introduciendo la obra dentro de la obra que representan los cómicos y adquiere el mismo valor simbólico y reivindicativo del arte del teatro que Velázquez demanda, con su presencia en el cuadro, para la pintura. Shakespeare quiere dejar constancia del valor y el sentido del teatro y a través de Hamlet enseña a los actores y a la audiencia el modo correcto de interpretar un papel sobre el escenario y fundamentalmente “la finalidad del teatro, que fue, y sigue siendo servir de espejo a la naturaleza”⁴⁹. Sin duda Shakespeare estaba consciente del carácter efímero y transitorio que la obra dramática tenía en su época, creada para ser representada en el escenario y con grandes posibilidades de desaparecer y quedar en el olvido como obra escrita. M. M. Reese explora este aspecto de la obra dramática en los siglos XVI y XVII y confirma que una obra de teatro en esta época “una vez escrita y puesta sobre el escenario, tenía una vida corta y pocas esperanzas de alcanzar la posteridad”⁵⁰. Asimismo asegura que “la obra de teatro era una propiedad de la compañía nunca libre de interpretaciones y adaptaciones para la escena. La obra no era considerada una obra literaria y, menos aún, una obra de arte en sentido estricto”⁵¹. Shakespeare, como Velázquez, se rebela contra ese modo de contemplar la obra literaria y utiliza unas estrategias semejantes a las de Velázquez para reivindicar el auténtico y profundo valor de la obra que ha creado.

Aunque los elementos mencionados hasta ahora —espectro y personaje invisible, texto y reverso del lienzo, Velázquez significante y obra dentro de la obra— constituyen la base de las semejanzas estructurales y de significado de ambas obras, existen asimismo otras analogías que inciden en aspectos políticos y sociales relativos a las cortes de Isabel I y Felipe IV, que se proyectan hacia nuestra realidad política y social actuales. El período de tiempo que transcurre entre la publicación del primer texto fidedigno de *Hamlet*, en 1603, y el año en que Velázquez realiza *Las Meninas*, 1656 no constituye una barrera infranqueable entre las dos obras.

48 Op. cit. p. 141.

49 *Hamlet*. Acto III. Esc. II p. 185.

50 Op. cit. p. 199.

51 Op. cit. p. 212.

La realidad sociopolítica de las cortes de Isabel I y de Felipe IV no están tan distantes en el tiempo ni en la estructura fundamental que las configura. Hay en ambas unos modos de contemplar y ejercer el poder que, basados en la filosofía de Maquiavelo, constituyen el fundamento de su sistema político: El monarca absoluto y en ocasiones despótico rodeado de nobles —ministros o validos— como personificación de la autoridad, la seguridad y el orden. El desarrollo y la prosperidad alcanzada durante el reinado de Isabel I, frente a la decadencia y crisis económica en los años de gobierno de Felipe IV, no pueden ocultar otra realidad común a ambos reinos: la crueldad ejercida contra disidentes políticos o religiosos que pudieran provocar la inestabilidad del poder representado en el monarca.

Shakespeare participó durante algún tiempo de la situación social de la burguesía ascendente pero, a medida que alcanzó su madurez intelectual, adoptó una postura más crítica con respecto a los abusos de poder. A. Hauser considera que “Shakespeare sufrió una crisis en pleno apogeo de su éxito que cambió sustancialmente su modo de juzgar la situación social y... pareció perder la confianza en el absolutismo maquiavélico...”⁵². En este sentido Shakespeare presenta en Claudio, como en otros personajes de su obra, el paradigma del tirano que usurpa el trono y destruye sin escrúpulos cualquier elemento que signifique un obstáculo a sus planes. Para Claudio Hamlet es el rebelde que interfiere en sus proyectos. Si Hamlet, por su parte, requiere encontrar las pruebas precisas que den sentido a su venganza, Claudio no necesita más razones que su propio criterio:

Ya no es de nuestro agrado, ni estamos seguros dejando fluctuar su locura. Estad preparados. ... La estabilidad de nuestro reino no aguantaría el peligro cercano de una frente que no cesa de discurrir⁵³.

El proceso de madurez de Velázquez, que se desprende de su obra más que de los datos exigüos que han aportado sus biógrafos, al menos en lo que a su posición ideológica se refiere, alcanza en *Las Meninas* su expresión más evidente. La capacidad intelectual y creativa de Velázquez presenta su síntesis en este cuadro, cuya estructura revela su crítica al poder que, junto a otros elementos, queda expresada definitivamente en las figuras de los monarcas. El espejo en que se reflejan los reyes puede significar, como consideran algunos investigadores, la dignificación de la pintura con la presencia real en la sala mientras el pintor realiza su obra. Pero la imagen de los reyes representa, sobre todo, la omnipotencia del soberano que controla cuanto acontece desde ese fondo misterioso que le hace aún más intangible y lejano. L. Díez del Corral afirma que

Los reyes, a decir verdad no están representados en el cuadro; lo trascienden: la imagen del espejo es un mensaje que rebota en el fondo del lienzo sin ser aprehendido por sus personajes. Mas a pesar de su trascendencia los monarcas rigen el cuadro disponiendo maravillosamente de los múltiples componentes de la circunstancia, como el Dios de Malebranche, que actúa ocasional, mas eficazmente, manteniendo en vilo el mundo de los hombres⁵⁴.

52 Op. cit. p. 405.

53 *Hamlet*. Acto III. Esc. III. p. 215.

54 Díez del Corral, Luis. *Velázquez, Felipe IV y la monarquía*. Discurso leído el día 30 de Enero de 1977. Real Acad. de S. Fernando. Madrid.

Hay en los demás personajes que componen el cuadro y que simbolizan la corte signos evidentes de sumisión a la corona que, como los personajes que integran la corte danesa, destacan aún más el sentido y el significado de Hamlet y Velázquez.

La literatura y la pintura de los tres últimos siglos es heredera de una larga tradición en la que Shakespeare y Velázquez marcan un hito con su obra que ha ejercido una profunda influencia en pintores y escritores modernos y contemporáneos. Pero si el arte de los últimos siglos, asimilando una tradición de épocas anteriores, ha encontrado nuevas formas de expresión que le ha permitido, entre otras cosas, enjuiciar y criticar la realidad social y política, es importante también destacar la función del arte en relación con la experiencia cotidiana que nos ayuda a comprender mejor el mundo en que vivimos. Como señala justamente T. W. Adorno:

Aun la más sublime obra de arte ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica al salirse de su camino no de una vez para siempre, sino en forma concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica⁵⁵.

Por eso, conviene recordar que la propuesta de Shakespeare y Velázquez es aplicable a la situación sociopolítica actual y que, tras el ambiguo discurso político, la instantánea fotográfica o la imagen móvil que puede presentarnos el orden y la ilusión aparentes, tanto en regímenes dictatoriales como en las democracias cercanas o en las que participamos, se puede ocultar a menudo una realidad muy diferente.

55 Op. cit. p. 15.