

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: A vueltas con Velázquez y Manet: la parodia como metapintura
Title: Again With Velázquez and Manet: Parody as Metapainting

Autor / Author: Rafael Jackson
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: Al hilo de la exposición *Metapintura: un viaje a la idea del arte*, abierta recientemente en el Museo del Prado, se plantea una aproximación a la parodia como recurso metapictórico en Velázquez y su proyección moderna en la obra de Manet.

Abstract: In connection with the exhibition *Metapintura: un viaje a la idea del arte* [*Metapainting: A Journey to the Idea of Art*], recently opened at Museo del Prado, an approach to parody as a metapictorial resource is proposed in Velázquez's painting and its modern projection in Manet's work.

Palabras clave: Diego Velázquez, Édouard Manet, Museo del Prado, metapintura, parodia, Rafael Jackson

Keywords: Diego Velázquez, Édouard Manet, Museo del Prado, Metapainting, Parody, Rafael Jackson

Sección: Ensayos / **Section:** Essays

Publicación: 15 de abril de 2017

Cita recomendada: Jackson, Rafael. "A vueltas con Velázquez y Manet: la parodia como metapintura", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de abril de 2017, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
13 Ave. Universidad Ste. 1301
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596
vision.doble@upr.edu
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>
<https://revistas.upr.edu>



A vueltas con Velázquez y Manet: la parodia como metapintura

Rafael Jackson

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

1.

Cuando Édouard Manet posó por primera vez su pincel sobre la tela que se convertiría en *El bar del Folies Bergère* (1882) [en portada], estaba comenzando a pintar una suerte de metapintura sin saberlo él mismo. La muchacha que nos mira con un atisbo de inseguridad y desconsuelo está rodeada por un espejo enorme, referencia directa al mundo en el cual ella debe sobrevivir exigentemente y a una de las otras que con toda probabilidad provocaron la fascinación de su autor durante su visita al Museo del Prado en 1865: la obra capital de Velázquez conocida popularmente como *Las meninas* (1656).

Al párrafo anterior se le podría objetar que ésa no era la primera vez que Manet parafraseaba una pintura emblemática del arte occidental: ahí están otras obras célebres como *Almuerzo sobre la hierba* y *Olympia* (ambas de 1863) para demostrarlo. Sin embargo, *Un bar del Folies Bergère* (1882) se diferencia de las anteriores en la sutileza de su referencia al modelo en el cual se inspira. Si las obras de la década de 1860 son parodias explícitas en tono satírico hacia la tradición representada en sus modelos (Rafael, Tiziano...), su última gran pintura emplea un registro paródico más moderno, del tipo que la autora Linda Hutcheon (experta en la parodia como recurso artístico) relaciona con una “distancia crítica” a la cual me referiré más adelante.

Todo este asunto de Manet y su sistema de referencias visuales viene a mi mente mientras pienso en la exposición *Metapintura: un viaje a la idea del arte*, celebrada en el Museo del Prado al inicio de la temporada y curada por Javier Portús, Jefe del departamento de Pintura española hasta 1700. Con un tono didáctico encomiable y abundante recopilación de obras artísticas, en su mayoría procedentes de la propia colección del Prado, la muestra se proponía explorar cómo la idea del arte no estaba vinculada directamente con el concepto de “escuelas nacionales” antes del siglo XIX (momento que coincide además con el desarrollo de los museos de arte y de la historia del arte como disciplina), sino con un lenguaje universal que el curador desentrañaba a partir de distintas aproximaciones. Así pues, las distintas secciones se dedicaron a temas como la imagen y su poder religioso, los orígenes míticos de las artes, el tema del “cuadro dentro del cuadro”, la búsqueda de continuidad entre el espacio pictórico y el real por medio del ilusionismo, las raíces del coleccionismo moderno, etcétera.

No trataré ninguno de estos asuntos, pues son ejemplarmente explicados en la exposición y en la publicación derivada de ella. Sí me gustaría señalar, no obstante, que Portús toma como uno de sus referentes *metapictóricos* la relación entre el *Quijote* de Cervantes y *Las meninas* de

Velázquez. Para ello, se basa en el hecho de que, si la primera es una metaficción, la segunda sería entonces una de las mejores representaciones de la pintura que reflexiona acerca de la pintura. Esta relación entre el *Quijote* y Velázquez nos conduce hacia la parodia como recurso poético de la (meta)pintura velazqueña, que a su vez sirve para establecer puentes con la tradición pictórica creada a partir del Renacimiento y con los inicios del modernismo pictórico a partir de mediados del siglo XIX.



Diego Velázquez, *La fragua de Vulcano*, 1630. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Y es precisamente aquí donde deseo volver al inicio de este texto. Aunque la tradición ha asociado la parodia con la burla o la sátira hacia el material artístico al cual se refiere, para Linda Hutcheon, en su libro *A Theory of Parody*, se trata de “una forma de imitación, pero de una imitación caracterizada por la inversión irónica y no siempre a expensas del texto parodiado”. A juicio de la autora, dicho recurso implica también “una irónica distancia crítica” en sus ejemplos

modernos, ya que ante la lectura del texto (sea de la naturaleza que sea) pueden producirse dos respuestas distintas pero igual de satisfactorias. Quien desconozca el registro paródico, disfrutará de él enteramente como si fuera cualquier otro texto despojado del mismo; quien sea capaz de reconocerlo, se deleitará además en el placer intertextual de su desciframiento.

2.

En la producción pictórica de Velázquez se combinan tanto el elemento satírico como el distanciamiento irónico. Quizá la muestra más relevante del primer caso sea la aproximación del pintor a un género de tan larga tradición como el mitológico. Baste mencionar obras como *Los borrachos* (1628-1629) y *La fragua de Vulcano* (1630): la bibliografía más reciente subraya la habitual relación con lo cotidiano en el primer caso, con los hombres del siglo XVII que disfrutaban del vino mientras uno de ellos es coronado por el dios, y el realismo frente al humor en el segundo, esto es, la noticia de Apolo a Vulcano de que su esposa, Venus, está siéndole infiel con Marte. Ahora bien, resulta más llamativo el hecho de que Velázquez se mostraba próximo a un tipo de registro paródico similar al de Caravaggio en su deslizamiento erótico/paródico del *Baco* conservado en los Uffizi o incluso a la tradición clásica, pues especialmente en las dos pinturas mencionadas parece latir un componente paródico muy similar al de esculturas como el célebre *Apolo sauróctono* atribuido a Praxíteles en el siglo IV a.C. En ella, el feroz combate del dios con la serpiente Pitón se transforma en la anticipación paródica de esa acción mediante la representación de un joven flaco e indeciso ante la disyuntiva de aplastar o no a un lagartijo con una piedra.

Frente a ese tono burlesco, resulta más reveladora la “distancia crítica” de *Las meninas* ante su sistema de referencias visuales. Ese es, asimismo, uno de los innumerables motivos por los que se revela el diálogo de Velázquez con la modernidad de Manet. Son muchas las influencias y los paralelismos visuales presentes en la obra del pintor sevillano, y remitimos a la antología de textos fundamentales para entender la obra compilada por el historiador del arte Fernando Marías en el libro *Otras meninas* (Siruela). Sin embargo, me gustaría señalar en este caso una cita más sutil. Me refiero a otra de las grandes pinturas del arte occidental, *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck (1434), tabla que Velázquez debió haber conocido y admirado en varias ocasiones como pintor del rey, pues por aquel entonces formaba parte de la colección de la monarquía hispánica expuesta en el Alcázar madrileño. No cabe duda de que el rol de los espejos situados al fondo de la composición comparten una misma concepción del espacio coextenso, gracias al cual el espacio pictórico y el espacio del público parecen fundirse en uno solo. Ahora bien, la identidad de los personajes reflejados sobre su azogue presenta una diferencia radical en ambos casos, reforzando así la “distancia crítica” expuesta por Velázquez que caracteriza a la parodia moderna según la definición de Hutcheon.

La joven pareja actúa con parsimonia frente a unos testigos reflejados en el espejo, cuya ausencia y presencia simultáneas acaso explican mejor su actitud, pendiente y absorta a un mismo tiempo, hacia los presentes mientras gesticulan ante ellos. A la manera de Goya en *Los desastres de la guerra*, Van Eyck deja constancia del evento por medio de la inscripción situada bajo el espejo (“Johannes de Eyck estuvo aquí, 1434”), con lo que este detalle justificaría su presencia en el reflejo especular fuera del espacio privilegiado de su comitente, Giovanni Arnolfini.

En *Las meninas*, por el contrario, estos términos sufren una hábil inversión: nuestra mirada es principalmente devuelta por la del creador del artilugio visual. La distancia paródica entre un Van Eyck camuflado en el reflejo y un Velázquez que se (re)presenta majestuoso es similar a la que aleja al pintor que está luchando por ser reconocido como algo más que un artesano con respecto a la de otro que ha alcanzado honores cortesanos y sociales por la maestría de su pincel. Un pincel que no está pegado a la paleta ni a la superficie pictórica, sino que permanece en



Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, 1434.
Londres, National Gallery.

suspense: el acto de pintar se asimila al acto de contemplar y, por añadidura, al acto de pensar. Con ello Velázquez enuncia una declaración de principios, pues el artista no lo es solo por su habilidad técnica para materializar sus imágenes, sino por su capacidad para concebir la pintura como *cosa mentale*, según la definición establecida siglos atrás por Leonardo da Vinci.

En realidad ésta es otra forma de expresar un tema recurrente en la producción de Velázquez, al cual regresó en una de las pinturas más ingeniosas y más complejas de la historia del arte: *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne* (1655-1660). El cuadro invoca el ennoblecimiento del arte y de la pintura a partir de elementos como la habilidad de Aracne como tejedora, del homenaje a Tiziano en la composición del tapiz representado al fondo, de la verosimilitud en el movimiento de la rueca y de elementos intertextuales como la insistencia en un asunto que ya estaba presente en uno de los cuadros que cuelgan en la pared situada al fondo de *Las meninas*, esto es, *Minerva castigando a Aracne* (pintura de Martínez del Mazo según un boceto de Rubens).

3.

¿Qué lugar desempeña, entonces, la infanta Margarita en *Las meninas*? Su actitud imperturbable, necesaria por la obligación de la realeza de presentarse con indolencia, encubre en realidad su condena a ser objeto de miradas que la identifican como un objeto de deseo y sujeto de reproducción en su promesa de alumbrar futuros monarcas. Este detalle suscita una interesante oposición entre *Las meninas* y *Un bar del Folies Bergère*: mientras la tensión visual entre el público y la infanta Margarita se resuelve en su transformación como objeto áulico, dicha tensión queda angustiosamente devaluada con la asimilación de la camarera del Folies Bergère a una mercancía sexual en los albores del capitalismo industrial.



Izq.: Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656. Madrid, Museo Nacional del Prado. Dcha: Diego Velázquez, *La infanta Margarita con vestido azul*, 1659. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Resulta fascinante visitar la sala del Kunsthistorisches Museum de Viena en la que aparecen expuestos retratos de la infanta a distintas edades. El rostro tímido de la niña viene a ser casi idéntico en todas las imágenes, pero lo que cambia significativamente es el diseño del lujoso vestido que apenas deja visibles las manitas y el rostro. La abrumadora presencia de la indumentaria como marca social y de género podría ser explicada de muchas maneras, pero me quedo con el acertado comentario del escritor y crítico de arte John Berger en su serie

documental *Ways of Seeing* (BBC, 1972): “Cualquier atuendo sirve para indicar el estatus social, pero las ropas, las plumas y las joyas de estas mujeres [pintadas al óleo desde el siglo XV] confirman exageradamente esa tesis.

Lo que nos deslumbra son sus vestidos, no sus rostros. Las caras de las mujeres que habitan muchas pinturas europeas son como las de nadadoras inmersas en mares de seda y de satén”.

Y con esto regresamos a Manet y a su visita al Museo del Prado en 1865 para disfrutar obras capitales de la pintura española. En efecto, con esa visita se fraguó el sendero que Velázquez le había mostrado antes de tener ante él sus obras emblemáticas del museo madrileño; además, se reforzó su ínclita tendencia a la parodia, porque la distancia crítica con el pintor barroco late en pinturas que no suelen ser relacionadas directamente con él. Una de ellas es el soberbio *Retrato de Émile Zola* (1868), en el que incluye una estampa de *Los borrachos* junto a otra de *Olympia*.

Lo que llama más la atención no es tanto la inexpresividad del escritor retratado como su equivalencia con todo lo que le rodea, desde el escritorio plagado de objetos simbólicos y los libros (y especialmente el tomo abierto de la *Gazette des beaux-arts*) hasta el biombo japonés y las propias estampas. Manet ha perpetrado con Zola aquello que Velázquez había hecho con la infanta Margarita: subordinar su rostro y su cuerpo a *todo lo demás*.

Manet mira al escritor desde el registro paródico hacia Velázquez con la inclusión de un inusitado cambio de género. Las telas que sustraen humanidad a Margarita se me antojan como una anticipación de lo que el pintor Odilon Redon veía en el retrato de Zola cuando dijo con desgana:

“Parece más una naturaleza muerta, por así decirlo, que la expresión de un ser humano”. En eso, como en otras tantas cosas (pensemos en los retratos carentes de introspección psicológica pintados por Paul Cézanne), Manet estaba anunciando aquello que sólo el escritor Charles Baudelaire se había atrevido a escribirle en una de sus cartas, felizmente redescubierta hace



Édouard Manet. Émile Zola. 1868. París, Musée d'Orsay.

unos años por el historiador del arte Ángel González García. Queriendo enfatizar cómo su amigo estaba fulminando toda una tradición pictórica asentada desde el Renacimiento, el poeta había encabezado así su misiva: “Mi querido Sr. Manet: usted no es más que el primero en la decrepitud de su arte”. En realidad, lo que me complace pensar es que Baudelaire estaba revelando, en su punto y aparte que es un punto y final, cómo el pintor también había creado un nuevo subgénero: el de las parodias que matan.