

margen N° 94 – setiembre 2019

Aportes para la intervención con familias

Quando una obra de arte nos interpela como Trabajadores Sociales. Interpretación política libre del cuadro Las meninas de Velázquez

Por Sonia Edit Ferreyra

Sonia Edit Ferreyra. Licenciatura en Servicio Social, Universidad Nacional de Buenos Aires. Maestría en Trabajo Social, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Referente institucional de practicantes de la carrera de Trabajo Social de la Universidad Nacional de Buenos Aires, nivel III.

Cuadro: “Las meninas”

Pintor: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660). Español. Conocido como Velázquez.

Museo: Museo del Prado, colección permanente y actualmente en exhibición

Características: 318 x 276 cm.

Estilo: barroco

Material: pintura al aceite sobre lienzo

Fecha de realización de la obra: 1656



1. Cómo vemos la obra hoy en día: acercamientos y alejamientos. Interrogantes

Estamos en el museo del Prado de Madrid, la capital de España, observando el famoso cuadro conocido como *Las meninas*. Es un lienzo de gran tamaño -que vemos en la imagen de abajo- donde hay personas que lo admiran y nos dan una real dimensión de su tamaño.



Trataremos de acercarnos más. ¿Qué vemos? Observemos detenidamente la obra tratando de olvidarnos de todo lo conocido y tratemos de responder algunas preguntas básicas, como si fuésemos niños que van al museo: ¿cuál es la escena principal?, ¿quién o quiénes serían los personajes principales?, ¿qué sucede en la escena?, ¿sucede algo?, ¿qué sentimientos, emociones, sensaciones, nos provoca?

Una obra con muchos interrogantes

Tenemos una obra de arte de gran tamaño en la que está retratado un grupo de personas. Algunas nos miran.

Por lo pronto, hay una sensación extraña en la escena: nadie parecería posar. Algunos miran hacia adelante, otros en diferentes direcciones.

No parece un cuadro tradicional. A los ojos de hoy puede parecernos una fotografía tomada espontáneamente *antes* de que los personajes se organicen y posen.

¿Qué quiso retratar entonces Velázquez? ¿Quiso plasmar un momento casual? ¿Quiso retratar a la infanta? ¿Quiso autorretratarse en la escena real? ¿Quiso hacer una obra “improvisada” como una aventura artística? ¿Es un cuadro improvisado? ¿Por qué se llama *Las meninas*? ¿Por qué la importancia de esta obra? ¿Por qué podemos utilizar esta obra para hablar de nuestras intervenciones desde lo social?



2. El tema y el título de la obra

Empezamos por acordar con que el aspecto de la escena que tenemos frente a nuestra mirada es de cierta improvisación, de personas ubicadas azarosamente en el lugar. Hay como una indecisión en la escena, un momento *antes de* que suceda algo.



Pero muy lejos de la imperfección y, como veremos en este trabajo someramente, *Las meninas* es un cuadro cuidadosamente elaborado, una obra que podríamos definir como exacta, a tal punto que aún hoy en día desconocemos *todos* los símbolos y significados que encierra.

Existen certidumbres de las que se puede dar cuenta y las que desarrollaremos para acercarnos a la obra. El lugar en el que se desarrolla la escena es un cuarto del palacio Alcázar de Madrid, que aún hoy existe aunque con otras características. En el momento de la pintura, esta habitación tenía una escalera al fondo y se iluminaba por siete ventanas laterales, de las cuales Velázquez sólo pintó cinco. Este cuarto estaba decorado con pinturas mitológicas que fueron plasmadas por el pintor en la pared del fondo. Observemos.

La indecisión del tema de la escena se pone en evidencia en los cambios de denominación del cuadro, que fue cambiando a lo largo de su historia:

- En un inventario del Palacio Real de 1666, denominarán al cuadro *Su Alteza la Emperatriz con sus damas y un enano*, marcando así que el tema de la obra es la niña emperatriz en el centro de la imagen.
- En otro inventario de 1734 llamarán a la obra *La familia del rey Felipe IV*. El tema en ese título es la *familia real*.
- Finalmente en el año 1843 -ya integrado al Museo del Prado- su título será el actual, *Las meninas*, título referido a las sirvientas (*meninas* en portugués) por sus amos nobles, reflejo quizás del ambiente republicano de la Europa de ese momento.

Las opiniones sobre qué pinta Velázquez son muy diversas. Hay en esta obra más misterios e interrogantes que certezas, pero el verdadero y central misterio está dado *por lo que no se ve* en el cuadro que está pintando Velázquez.

A la izquierda de la obra vemos al mismo pintor que se autorretrató paleta en mano y en actitud de trabajo, mirando hacia delante. Aquí se plantea un primer interrogante. Algunos autores piensan que el pintor sevillano está haciendo un retrato del Rey y de su esposa a gran formato, por lo que los monarcas reflejan sus rostros en un espejo. Busquemos el espejo en la obra: está exactamente atrás de la pequeña princesa, al lado de la puerta que se abre en el fondo; es decir que los reyes estarían en la posición en la que estamos nosotros los observadores. Por eso Velázquez se ha echado hacia atrás de su lienzo para mirar hacia adelante. Y en ese ademán, sorprendiéndonos cuando descubrimos su mirada, es como que se retira para ver sus modelos, para seguir con sus pinceladas. En esta interpretación, la pequeña infanta -que se llama Margarita y que en ese momento contaba con 5 años de edad- llega acompañada de su corte. Parece que al llegar ha pedido

agua para beber, por lo que la menina que está a su derecha le ofrece una botellita roja en una bandeja para calmar su sed.

Otra interpretación es que la infanta ya estaba en el aposento del pintor cuando el rey y la reina ingresan, de ahí que algunos personajes detengan su actividad para reverenciar a sus majestades, tal como sucede con la menina que se encuentra a la izquierda de Margarita. Esta idea de tránsito se refuerza con una presencia: la figura del aposentador en la puerta semiabierta del fondo. La misión de los aposentadores era justamente abrir las puertas de palacio a los reyes. Él está con un pie en un escalón y el otro pie en otro escalón de la escalera, dando la sensación de movimiento.

Miremos nuevamente a la pequeña infanta: está girada de lado. La dirección que indica el eje de su cuerpo es la de mirar la escena del enanito jugando con el perro, pero algo la sorprende y mira hacia adelante, ¿a sus regios padres? Su mirada está dirigida hacia afuera del cuadro, como mirándonos a nosotros, los espectadores. Lo mismo sucede con la menina que se encuentra a la izquierda de la pequeña princesa, que nos mira sorprendida.

Hay una dama detrás de la princesa (vestida como religiosa) que no se ha dado cuenta de lo que sorprende a la princesa (¿la llegada de los reyes?) y continúa hablando en forma entusiasta con un caballero que está en penumbras. Otro tanto sucede con el enano de la derecha que, ajeno a lo que sucede, juega con el perro que está inmutable, descansando. En la obra, la presencia de los reyes se descubre al ver la pared hacia el fondo del cuarto, donde hay varios cuadros y uno en particular que es más claro y que refleja dos figuras borrosas. Entonces descubrimos que no se trata de un cuadro: es un espejo que refleja la imagen de ambos monarcas que se encontrarían de frente, justo donde se halla el observador de la obra, en este caso nosotros.

Desde su elaboración, esta obra tuvo un largo derrotero, incluso durante varias décadas fue olvidada y archivada en la pinacoteca del palacio Real. Se salvó de un incendio, luego del cual fue restaurada. Y hacia 1800 se redescubrió y se expuso cuando abrió el Museo del Prado. Entonces comenzó a analizarse como trabajo de valor pictórico, ya que a Velázquez se lo reconoce como uno de los grandes maestros del barroco español. En esta obra, el trabajo de claroscuros que logra es considerado una obra maestra en sí mismo. También comenzaron las hipótesis acerca del tema de la pintura, existiendo varias teorías al respecto. Michel Foucault es quien más se destacó en su trabajo de análisis en relación a lo que significan las cosas y sus interpretaciones, a la inacabada y subjetiva interpretación de la realidad.

A tal punto influenció el análisis de distintos pensadores y del propio Foucault, que hacia comienzos de 1980 la obra se mostraba en el Museo del Prado con un gran espejo frente a la misma: el espectador estaba entre la obra y su espejo, para dar la sensación de estar “dentro” de la escena.

3. La técnica pictórica

El tratamiento de la luz

Lumínicamente, este cuadro se considera una obra de arte emblemática de Velázquez y del barroco en general, que es el período que representa. Antes de continuar con la obra en sí, digamos algo sobre este interesante período artístico y cultural que en general se denomina barroco. Este movimiento se identifica con el absolutismo y la contrarreforma católica, surgiendo al final del Renacimiento. Se manifestó a través del uso de detalles de gran ostentación y extravagancia en una Europa influenciada por grupos beneficiados por las riquezas de la colonización.

En esta época se desarrollan nuevos géneros como los bodegones y cuadros costumbristas antes no tratados. Se trabajan los temas religiosos con una tendencia realista pero teatral, buscando efectismo. En contraposición al lujo y a la riqueza surgen las *vanitas* como temas recurrentes, es decir temas que tienen un sentido de vacuidad, insignificancia (la expresión «en vano» viene del latín *Vanitas vanitatum omnia vanitas*: Vanidad de vanidades, todo es vanidad); el mensaje que pretende transmitir es la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, animando a la adopción de un sombrío punto de vista sobre el mundo. Los trabajos pretenden alcanzar un gran realismo, buscando la imitación de la realidad teorizada por los renacentistas pero sin la idealización y concepción propias del siglo anterior -I-.

Velázquez marca tres centros luminosos en este cuadro: uno producido por una ventana abierta sobre la derecha, otro por una segunda ventana también a la derecha y un tercero en el foco violento de la puerta del fondo que opera a nuestra vista como punto de fuga de las perspectivas del cuadro. El color, la luz y el movimiento son los elementos que definen la forma y el tema. El color predomina sobre la línea. Los efectos de profundidad, perspectiva y volumen se consiguen más con los contrastes de luz y de tonalidades del color que con las líneas nítidas y definidas del dibujo.

La luz se convierte en un elemento fundamental que dibuja o difumina los contornos, define el ambiente (iluminando a la infanta en el lugar central) y la atmósfera general del cuadro, matizando los colores que no son muchos, ya que Velázquez utiliza una paleta acotada mezclando los pigmentos, logrando una atmósfera de luces y sombras, de oscuridades y luminiscencias crecientes y decrecientes. La utilización de la técnica del claroscuro llega a la perfección en esta obra, principalmente en el logrado gran techo. La infanta ocupa el centro del grupo y parece flotar, ya que no vemos sus pies, lo que hace que su figura sea más etérea. En este sentido, hay un dominio de la técnica para lograr representar con gran fidelidad la realidad con efectos que hacen engañar al espectador por medio de lo que se denominan *trampantojos* (juegos visuales: trampas de ojos), en los que juegan las perspectivas ilusionistas que rompen lo visualmente comprendido con decoraciones ilusionistas, reforzando el engaño.

La luminosidad de su vestido y la de la piel de la Infanta son trabajadas en pinceladas rápidas y cortas, con toques de blanco níquel puro, mientras que las figuras del segundo plano quedan en una semipenumbra. En el fondo, un nuevo foco de luz impacta sobre el aposentador que recorta su silueta sobre la escalera vestido de negro puro.



Si se quitaran los personajes que componen la escena veríamos [en la imagen a la izquierda] las fuentes de luz que impresionan el lugar. La penumbra del gran techo con sus dos lámparas, el rincón oscuro derecho del techo y las obras del fondo de la pared, que sólo intuimos se trata de cuadros. Debajo de las mismas, el espejo con los reyes con una gran luminiscencia azulada.

La luz que ilumina a los reyes es precisamente la luz del espacio ocupado por el espectador, pero el espectador (nosotros) no está reflejado en el espejo del fondo: el espacio ocupado por el espectador es, precisamente, el espacio que ocupan los reyes. De hecho, este cuadro sólo tiene sentido óptico si se ve desde las pupilas de los reyes: es decir, para entrar en la lógica de la óptica del cuadro deberíamos disfrazarnos, por parejas, de rey y de reina.

Velázquez realiza esta obra en plena madurez de su carrera artística. Lo hace con pinceladas simples, largas y sueltas, con pequeños toques de luz utilizando color blanco. La profundidad del cuadro se define con las figuras de adelante muy iluminadas, difuminando las del fondo hasta llegar a la penumbra. Utiliza una paleta simple, de pocos colores, que mezcla obteniendo las diferentes gamas. No hizo boceto sino el planteo directamente en la tela y luego, el tratamiento fue directo y cuidadoso, por capas simples de óleo.

Para los tonos de azul utilizó lapislázuli -2-. En el cuadro contrastan la parte inferior -con la definición de todas las figuras- con la parte superior que lo dedica a las paredes (con los cuadros) y el techo. Paredes y techo son pintados en forma nebulosa, lo que le confiere a la obra una atmósfera especial. Es la única obra del pintor en la que pinta el techo de la habitación donde se desarrolla la escena. Paredes y techo ocupan más de la mitad de la obra en sentido vertical. Este privilegiado espacio es donde Velázquez logra la mayor madurez en el trabajo de claroscuros.

Composición de la escena

La obra pretende transmitir una sensación de movimiento. La composición es complicada, la perspectiva insólita y el volumen de la gran tela que ocupa el lado izquierdo se distribuye de manera asimétrica. Mientras que la dinámica del espacio, la visión de la escena en profundidad, la estructuración de la composición con diagonales y la distribución de manchas de luz y de color, configuran todo el espacio como algo dinámico, donde los contornos se diluyen y las figuras van perdiendo relevancia frente a la unidad de una escena inacabada. Las notas de color rojo que se distribuyen por el lienzo -la Cruz de Santiago, los colores de la paleta de Velázquez, el búcaro, el pañuelo de la infanta y de Isabel de Velasco, para acabar en la mancha roja del traje de Nicolasillo- conforman la composición.

Abordaremos a los personajes que integran la escena, que se conocen dado que sus historias están documentadas, menos uno de ellos.



En el centro del cuadro aparece la infanta Margarita (1) que al momento de la pintura cuenta con 5 años de edad. La infanta Margarita nació el 12 de julio de 1651. Está retratada de acuerdo a la edad. Este dato marca la fecha de la obra. Al acercarnos se nos aclara la posición de su torso y de su cabeza: la cabecita está girada hacia el frente del cuadro, mientras el cuerpo está en dirección a Nicolasillo que juega con el perro. Viste un traje plateado, priman los colores blanco y negro con el detalle en su esternón, manito y cabellera color carmín. Está rodeada por sus damas de honor o *meninas* (en terminología portuguesa): la de la izquierda es Isabel de Velasco (2) y la de la derecha es María Agustina Sarmiento (3).



A la derecha de la Infanta Margarita (nuestra izquierda), la menina María Agustina Sarmiento le está alcanzando a la infanta una jarra de color rojo con agua en una bandeja de plata. Está concentrada en satisfacer el pedido de su alteza por lo que no se ha percatado de la presencia de los reyes, como sí lo han hecho la Infanta y la menina a su izquierda. María Agustina viste un traje plateado, igual que la infanta.

En la próxima imagen vemos a la menina de la izquierda de la Infanta, Isabel de Velasco (2), quien acaba de darse cuenta de la presencia de los reyes por lo que está comenzando una reverencia. Luce en sus muñecas adornos, que también son rojos. Su rostro está en claroscuro y su cabello presenta un rizado que semeja figuras antropomorfas. El plano medio es ocupado por Marcela de Ulloa, señora de honor (6) que dialoga con un hombre, único integrante del grupo retratado sin identificar (7); ambos parecen ajenos a la escena sumidos en una charla que los involucra solo a ellos.



Y más a la izquierda, entre la escena y el revés del cuadro que pinta, está Velázquez (9) con sus pinceles, ante un enorme lienzo en caballete, del que vemos la parte posterior.



Al momento de pintar esta obra, Velázquez tiene unos 57 o 58 años. Sin embargo, a diferencia de la infanta, éste se ha pintado más joven, aparentando unos treinta y pico de años, con el pelo oscuro y el cutis liso. Se observa que Velázquez aparece con la Cruz de la Orden de Santiago en su pecho, un alto honor que consiguió recién en 1659, años después de pintar esta obra y un año antes de morir. La mayoría de los expertos coinciden en que la cruz fue pintada posteriormente, ya sea por el artista cuando recibió la distinción, o tal vez por el propio Felipe IV quien lo hizo cuando el pintor falleció, como homenaje a su trabajo.

En el ángulo derecho se encuentran los enanos Mari Bárbola (4) y Nicolás Pertusato (5)

El artista ha retratado a la enana Mari Bárbola sin miramientos de tipo estéticos que disimulen su discapacidad. La ha retratado fielmente. Ésta se ha percatado de la presencia de los reyes y mira en su dirección (¿o nos mira?)



El enano travieso de larga cabellera, Nicolás Pertusatto o Nicolasillo, está molestando al perro con su pierna izquierda. Es el único personaje que tiene en su ropa color rojo carmín y cierra la composición del cuadro. Observemos la posición de las manos de Nicolasillo, se nota que está en movimiento.



El animal permanece inmutable a lo que está haciéndole el enano, que parece ser una patada o una caricia molesta. La tranquilidad del perro en su reposo da la sensación de una escena cotidiana, de un momento sosegado. El perro no está parado en atención a lo que alguien hace, sino tirado cómodamente dormitando.



Por último y casi imperceptible, se ven reflejadas en el espejo las figuras de los reyes de España: Felipe IV y Mariana de Austria (10 y 11). ¡Por fin llegamos a los reyes!

Si nos acercamos, veremos con mayor claridad el esfumado con que han sido tratadas las figuras. Los reyes -la máxima autoridad en la tierra y representantes de Dios- son retratados como reflejo en un espejo borroso. Los reyes serían centrales si el tema que se retrata es la familia real de la España de ese momento. Sin embargo, son retratados sin definición.

Finalmente nos detenemos en un punto central de la obra, la gran puerta que oficia de fuente lumínica y de obvio punto de fuga de la obra toda. Apoyado en esta puerta hay un hombre. Es Luis Nieto (8), el aposentador de los reyes, sin su capa ni su espada. Se encuentra en una posición indecisa que da cuenta de que está en movimiento, entrando o saliendo de la habitación.

¿Está entrando o saliendo? Los aposentadores tenían una función específica: ir delante de los monarcas anunciando su llegada. Abrían las puertas a los reyes, ya que estos no podían abrirlas con sus manos. Anunciaban su llegada a cada habitación para que las personas se prepararan para recibirlos, dejar de hacer lo que estaban haciendo y reverenciarlos.

Resulta evidente que acaba de abrir la puerta, ya sea para que los reyes entren (cosa que acabarían de hacer), o para que los reyes salgan (cosa que harían a la brevedad).

Algunos analistas piensan que este personaje marca el momento y el tema del cuadro.

Si los reyes acababan de entrar, entonces sorprenden al grupo que estaba en otra cosa y al pintor que se encontraba pintando vaya a saber uno qué cosa, quizás a la Infanta. También podría ser que Velázquez hubiera dado la última pincelada del retrato de los reyes, por lo que éstos se estarían por ir y Nieto se encontraría preparando esa retirada, abriendo la puerta.

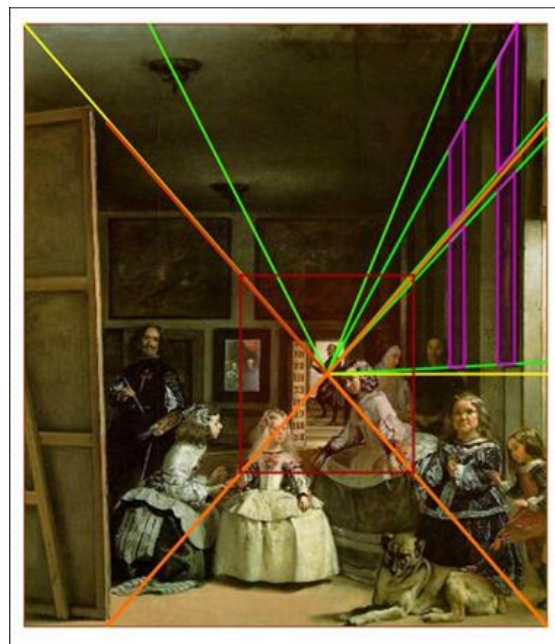


Líneas ópticas

Si tomamos el punto de fuga de esta imagen veremos cómo convergen las líneas ideales de las perspectivas de los elementos que la componen.

En esta obra, el punto es absolutamente brutal, no hay que buscarlo. Es un hueco que hunde la imagen, que se nos aparece en el fondo de donde emana luz y donde misteriosamente está apoyado este caballero que abre la puerta y que está en una posición si no titubeante, a la espera de algo.

Las líneas que se trazan a partir del punto de fuga marcan ángulos que componen la escena, a los que se suman las líneas rectas que están perfectamente diseñadas. Toda la obra está estructurada a partir de rectas. Desde el punto de fuga se pueden trazar ángulos hacia, por ejemplo, los vértices de los objetos rectangulares y cuadrados: la tela de Velázquez, las ventanas, la lámpara del techo.



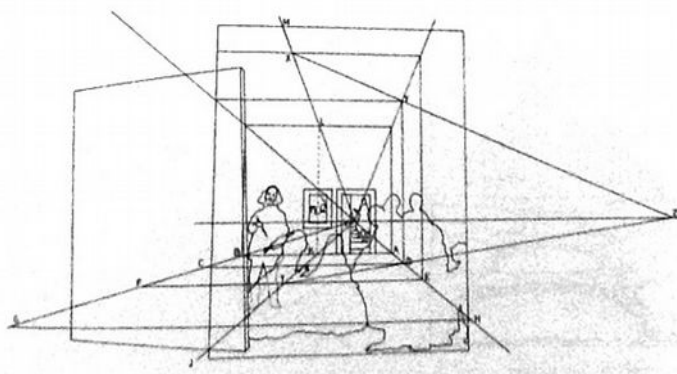
■ Bildmittellachsen ■ geometrischer Fluchtpunkt
■ Fluchtpunkt des Königspaars ■ Bilddrittelachse

Verticales, horizontales, las líneas marcadas por el caballete, las paredes, las ventanas, los cuadros, el espejo, la puerta, las escaleras, enmarcan y diagraman la pintura.

En la imagen de la izquierda están marcadas varias líneas de encuentro que la obra nos plantea: las líneas amarillas son los ejes centrales de la obra, las rojas se centran en el punto de fuga de la pareja real, y las verdes marcan el centro de la puerta donde está el aposentador. La línea azul marca la línea del horizonte que es coincidente con los ojos de la infanta.

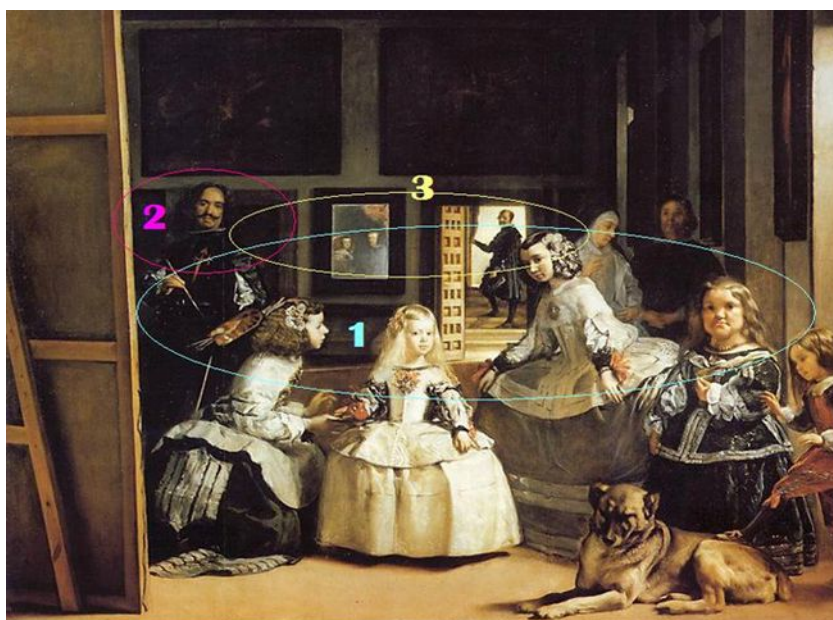
Perspectivas cónicas e isométricas

Esta imagen muestra en forma esquemática el juego de líneas que la obra plantea, aun sin las figuras expuestas.



Por ejemplo, la dimensión de la tela que pinta Velázquez se proyecta en forma imaginaria en un ángulo exterior para dar la idea de dimensionalidad y proyección, así como el punto de fuga central de la puerta otorga la profundidad y la perspectiva del aposento. La tela de Velázquez también es ampliada fuera del cuadro.

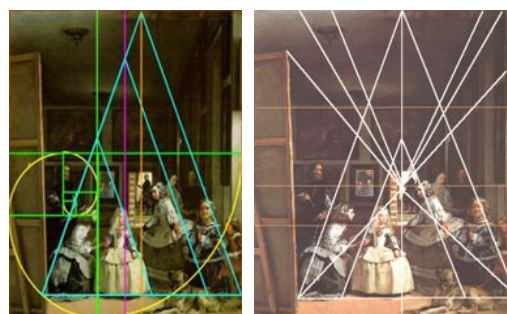
Las tres elipses que forman las cabezas



Algunos afirman que Velázquez hace en su obra una lectura de la continuidad dinástica. Se basa en la composición de las figuras: las cabezas de los personajes de la izquierda y las manchas de los cuadros forman círculos (símbolo de la perfección). En el centro del primer círculo está la Infanta Margarita. En el segundo está el mismo pintor y en el tercero encontramos al espejo con los rostros de los reyes.

Los tres triángulos isósceles y la espiral áurea

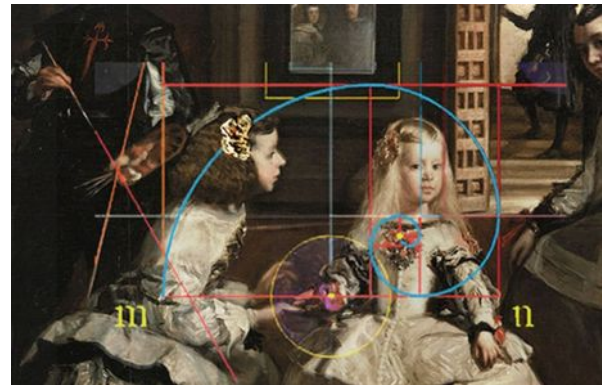
Otro análisis -que nos parece interesante mostrar- se refiere a las referencias matemáticas y geométricas. La más clara es la formación de tres **triángulos isósceles** que marcan la posición de la infanta y de las meninas, así como también la conformación de una espiral áurea -3-, tal como se ve en las figuras de la derecha. Los cálculos indican que la espiral comienza en la paleta que sostiene Velázquez, ascendiendo hasta por encima del reflejo de los reyes, moviéndose a la izquierda de la tela y luego a la ventana de la derecha, de donde emana la luz de la composición.



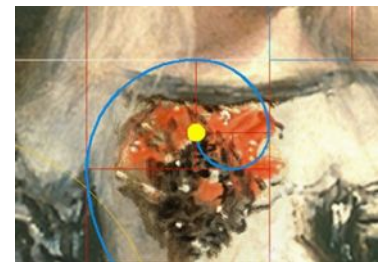
Espiral áurea en Infanta Margarita

Otra espiral áurea es la que nace del pecho de la infanta y asciende hacia el espejo donde se reflejan sus padres, que tiene una clara intención de demarcación de la nobleza dentro del cuadro.

En esa composición áurea vemos que hay un helicoide a partir del cual se ordenan los componentes. La espiral se centra en el pecho de la infanta Margarita, marcando con ello el centro visual con un significado simbólico: el centro como lugar reservado para *los escogidos*.



Era tradición en Europa que el monarca ocupara el lugar central y de privilegio en las ceremonias y no hay que olvidar que cuando Velázquez confecciona esta pintura, la infanta Margarita era la persona más indicada como sucesora al trono, ya que su padre Felipe IV no tenía en ese momento ningún hijo varón. La espiral construida con regla y compás seguramente fue investigada por Velázquez, quien conocía este tratamiento geométrico y esa forma de componer.



Constelación Corona Borealis



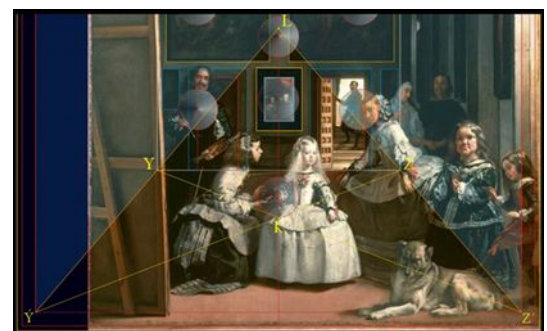
Si unimos con líneas imaginarias las cabezas de los diferentes personajes, se forma la estructura de la constelación llamada *Corona Borealis*, cuya estrella central se denomina Margarita, igual que la infanta.

La continuidad de la monarquía estaba puesta en la persona de Margarita, que en aquellos momentos era la única heredera de la corona.

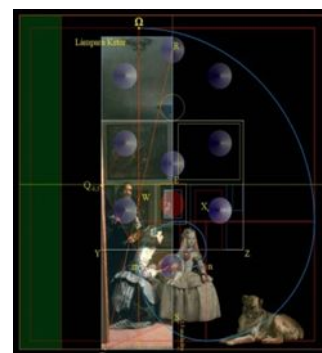
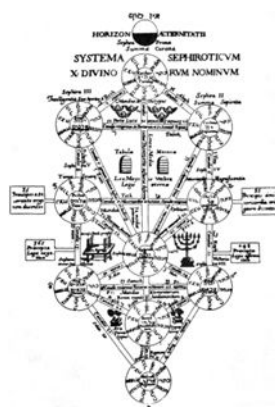
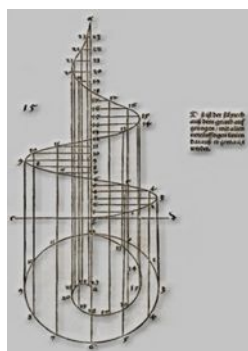
La teoría de que el pintor conocía esta constelación se basa en la gran erudición de Velázquez, quien tenía una de las bibliotecas más importantes de su tiempo, la que contaba con libros sobre matemática, geometría y astronomía.

4. La Kabbalah: una interpretación -4-

La espiral de Las Meninas nace en el centro del pecho de la Infanta Margarita de Austria, es decir en su propio esternón. El crecimiento proporcional de esta espiral consolidada sobre la superficie del lienzo viene a demostrar las llamadas líneas de acotación, la sincronizada inclinación del tiento (que vemos de atrás), la posición de la lámpara central del techo (llamada lámpara de Keter), el punto medio de la



ascensión del tiento hacia el centro y la línea de tierra u horizonte -5-. Simbólicamente, el punto medio y anatómico del cuerpo de la Infanta Margarita de Austria marca un centro que tiene una representación como número de oro.



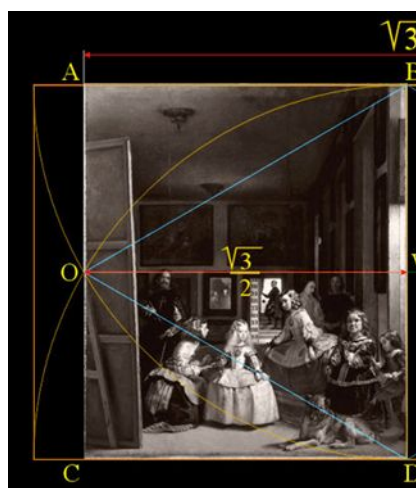
Espiral en detalle

En la kabalá, la letra Tet del alfabeto hebreo corresponde a la significación mística asociada con vientre, útero, espiral u ombligo, centro y comienzo de la vida, que en el lienzo -compartimentado en partes iguales- recae matemáticamente en la persona de la Infanta.

También esta letra representa al signo de Leo en el zodíaco, cuyo planeta regente es el Sol. La imagen del príncipe solar es común a todas las monarquías europeas modernas. A la Infanta Margarita se le identifica en el cuadro con el astro rey, de manera que como el Sol, brillase permanentemente en lo más alto de una España que en ese momento era *el Imperio en el que nunca se ponía el Sol*.

El Sol, como rey y señor de todos los planetas, da luz a los seis astros restantes, incluido el planeta Tierra.

Los cálculos kabalísticos tienen un sentido matemático. Sobre esta obra se han hecho múltiples análisis a partir de la teoría de la *kábala*. En la figura siguiente se muestran las coordenadas geométricas que confirman una armonía entre distintas partes del cuadro.



Quienes han realizado estos cálculos kabalísticos afirman que la imagen corresponde a la alegoría del eterno retorno, que la letra *Sefira Keter* (lámpara) va hacia la garganta del pintor Velázquez convirtiendo al nueve en la letra *Tet*, símbolo del ombligo, el centro y la espiral cósmica, anunciando a la vez que un fin, el comienzo de una nueva dimensión como número germinal.

Como los cálculos que se hacen con esta obra son muchísimos y muy complejos, dejaremos el juego de los números y jugaremos a mover los personajes.

¿Y si los desordenamos?



Dejemos la obra como está... y observémosla una vez más antes de retirarnos del museo del Prado.

5. Una interpretación políticamente (in)correcta

Para algunos analistas, este cuadro fue pintado para remarcar y reivindicar la importancia de la pintura como un arte liberal, concretamente como la más noble de las artes. Para lograrlo, Velázquez muestra la estrecha relación que mantenía con el monarca, retratándose él mismo dentro de la obra.

Además, el lienzo se encontraba en el despacho de verano del rey, en una habitación privada a la que sólo accedía Felipe IV y sus más directos colaboradores. Aparentemente, el rey acostumbraba entrar a la habitación del pintor y ver cómo éste trabajaba. Además, en los últimos años de vida de Velázquez, le fue otorgado el cargo de aposentador real, por lo que además de pintor de los reyes tenía un cargo oficial y había ingresado a una orden militar. Es decir, fue pintor, empleado y militar de la corte. Por esta razón y por ser muy querido por la corona, Felipe IV (quien está retratado en la obra) mandó pintar la cruz de Santiago sobre el pecho del pintor después de su muerte: fue el signo final de reconocimiento del noble al pintor y a su pintura... y a la pintura en general.

Como obra de arte, *Las meninas* constituye un manifiesto sobre la condición del arte que comienza a plantearse y, por extensión, a la condición de los artistas. En Velázquez vemos un artista con derecho a disfrutar de las ventajas de su condición y su posición social. El tema de la realeza avala la nobleza de su arte y de su condición de artista. Se trata de un cuadro cuya intención es demostrar la nobleza de la pintura y a los pintores pintando la nobleza. Es una obra maestra cuyo tema no es épico, ni mitológico, ni aparatoso: se trata de un retrato de un grupo de personas en una sala de un palacio y está planteado con tanta genialidad y espontaneidad, que se asemeja a lo que hoy en día sería una instantánea fotográfica. La escena presenta además una tensión entre lo que está expuesto y lo que esconde, o lo que sugiere, entre la forma y el contenido, fascinando y generando interrogantes a quien la observa.

Es una obra que se explica en el contexto del ilusionismo barroco: al suprimir lo que es esencial, Velázquez muestra que todo es ilusión, que tan falso es el pintor que nos mira como el grupo que interrumpe su trabajo, como el espejo o la puerta que multiplican los espacios, como las figuras que se reflejan, como el propio espectador cuya imagen no se refleja en ningún siti

Ópticamente no hay manera de entender el cuadro. Es un juego de misterios, luces y de sombras. Y lo que cabe son interpretaciones, múltiples y variadas, fundamentadas y esotéricas.

La obra nos muestra también un acontecimiento extraordinario y sin precedentes: nunca se habían mostrado a los reyes indirectamente, casi como por cortesía, como un favor del pintor que es a quien se debe la trascendencia de la escena. Además, el pintor no utiliza su taller sino una sala de palacio. Deja de pintar en el momento en que entran los reyes. Quiere pues, hacer lo más real posible la presencia implícita de los reyes y lo resuelve con la mirada de los personajes, con el espejo y con la proyección de un espacio imaginario ante la tela. El pintor disponía de una habitación del palacio, honor raramente concedido.

De esta manera, plasmada la imagen de los monarcas, hace que éstos se conviertan en testimonios permanentes del arte como actividad digna de reyes. Hay un tema central insoslayable: el hecho de que en la tela hay un pintor pintado que nos mira, pincel en mano: esto nos hace suponer que delante de Velázquez hay un espejo, como en cualquier autorretrato. Pero no es así, porque frente al pintor estamos los observadores. Si Velázquez no está pintando lo que refleja el espejo, es decir a los reyes (lo que parece bastante imposible dada la inclinación de la tela, la localización de éstos y la posición de Velázquez mismo), la pregunta es qué es lo que está pintando. La mirada directa de Velázquez al frente intimida a quien observa la obra. Esta mirada del artista incorpora al observador como sujeto. Un sujeto que aparece (podemos pensar en un sujeto pueblo que empieza a querer emanciparse) y que empieza a ser protagonista de una mirada que puede decirse que empieza a notarse. Faltarán poco más de cien años para la revolución francesa, para que el sujeto pueblo aparezca en escena proclamando su soberanía. Este manifiesto puede ser un prolegómeno artístico de esta gesta humana.

Michel Foucault es quien nos trae un análisis socio político de la obra acorde a la incomodidades de las vivencias de la década del setenta en Europa. Obviando las explicaciones artísticas, nos plantea la escena como un *sutil sistema de esquivos, incertidumbres y cambios*. En la obra, un pintor nos mira en el instante *anterior a ser absorbido* por su propia obra. O esa es la sensación. El tema de la obra va quedando sin resolverse en la medida en que la vamos observando, dado que se encuentra en el *umbral de dos visibilidades*, que como son incompatibles, se *invisibilizan*. La mirada del pintor nos alcanza *irremisiblemente para incluirnos irremediabilmente en la escena*: debemos interpretar lo que nos invita a ver el pintor. La gran tela dada vuelta nos provoca la interpretación, buscando una respuesta sobre lo que realmente pinta Velázquez, un *juego de metamorfosis* que se establece entre espectador y modelo. Quien observa (nosotros) somos apresados por la mirada del pintor, obligándonos a ingresar al cuadro, asignándonos un lugar privilegiado y obligatorio. Nos vemos vistos por el pintor, espejo de por medio en un juego de *dobles de la psique*. El espejo donde se reflejan los reyes actúa como *representación de una representación, una meta-tesis de la visibilidad* (Foucault, 1978).

La puerta que se abre o se cierra y que oficia de punto de fuga con el aposentador Luis Nieto en posición vacilante, logra incomodarnos: nadie sabe si viene o va. No es visto por nadie de la escena, sólo por nosotros. Irrumpe en la escena en un balanceo que imaginamos al observar sus pies apoyados en diferentes escalones.

Foucault remarca la noción de que la obra es un juego de representaciones que tiene sentido en la *interpretación* que explica algo de lo que ocurre. Porque lo que vemos es una *sucesión de sospechas*, de *incertezas*, y lo que hay es un *vacío esencial*: la *desaparición* de lo que fundamenta la obra (Foucault, 1978).

6. Sobre la interpretación de la obra y la intervención social con familia

En las intervenciones que se realizan con grupos familiares se juega algo de lo que la obra *Las meninas* representa. La problemática que está presente o que se visibiliza es una interpretación que el propio grupo hace y por lo que recurre a una intervención por fuera de ese grupo.

La/el o los profesionales que intervienen lo hacen haciendo otra u otras interpretaciones en base a lo que observan, que nunca es determinante y certero. Hay un relato inconcluso que no termina nunca de cerrar. En este relato intervienen cuatro ámbitos que juegan como espacio mediador: el *ámbito psicosocial individual*, el *ámbito grupal o de interrelación*, el *ámbito institucional* y el *ámbito comunitario o social ampliado*. En el juego de estos ámbitos operan los *ceremoniales cotidianos* de cada grupo familiar que le permitirá al grupo evolucionar superando los *duelos* propios de cada pérdida del proceso evolutivo valiéndose de los *vectores del cono invertido*: *afiliación y pertenencia, cooperación, pertinencia, comunicación, aprendizaje y telé* (Berstein, 1975, 1987).

Los ceremoniales cotidianos tienen que ver con la cultura en la que se encuentra instalada y en evolución permanente la familia, así como los rituales. Justamente, algunos autores hablan de la falta o carencia en las sociedades actuales de los rituales tradicionales y muy fuertemente arraigados en sociedades simples o más “primitivas”. La sociedad contemporánea se constituye de grupos familiares variados, múltiples, pluriformes, que nos llevan al cuestionamiento de lo que significa el término *familia o grupo familiar*. Incluso si el concepto sigue vigente o si sería necesario un cambio de nominación. Lo cierto es que aún la más tradicional de las formas familiares (como en el cuadro de *las meninas*) constituye un caleidoscopio en el que cada integrante es un segmento constituyente: un giro y el segmento cambia de posición y con él, toda la imagen caleidoscópica opera una metamorfosis. Ese es un proceso permanente que da cuenta de la evolución del grupo. En estos cambios opera la improvisación vital y, en el mejor y más feliz de los casos, la buena voluntad y buenos sentimientos, aunque no siempre resulta así.

Las familias están siempre en *transición*, en cambio permanente. Cuando estas transformaciones operan sin trastornos, sin desequilibrios, la familia es invisible. Pero siempre está en movimiento, siempre podemos observar sus transformaciones. Siempre existe una posición que operará un cambio posterior como todo sistema dinámico; de lo contrario, el sistema perece. En la quietud muere (Minuchin, 2007).

Cuando una familia o un integrante presentan síntoma, el grupo o sistema familiar se desestabiliza, situación que perturba al grupo. Probablemente es el momento en que ese grupo se abra a la observación, pidiendo ayuda. El grupo familiar es una instancia vital que busca equilibrarse, en homeóstasis, para poder seguir creciendo, superando los dolores del crecimiento (Umberger, 2008). En este proceso vital del grupo familiar se establecen jerarquías para su organización. Todos los sistemas tienen jerarquías que se generan dentro del sistema y entre los sistemas, existiendo los subsistemas, conformando constelaciones dinámicas. En situaciones críticas el grupo puede presentar un caos en su organización, las tensiones propias de esa situación generarán una nueva organización jerárquica (Napier A y Whitaker C 2007). Probablemente, una intervención terapéutica sea solicitada en un momento de desorganización del sistema, donde sea un integrante el que exhiba un síntoma. La observación del/la profesional interviniente resulta necesaria para determinar el lugar del integrante que hace síntoma, como en un juego de figuras de una escena pictórica. Éste puede estar en el centro del cuadro, pero veremos una serie de personas alrededor que, aunque borrosas, tienen una importancia trascendental así como otras están jugando sospechosamente su lugar en el sistema.

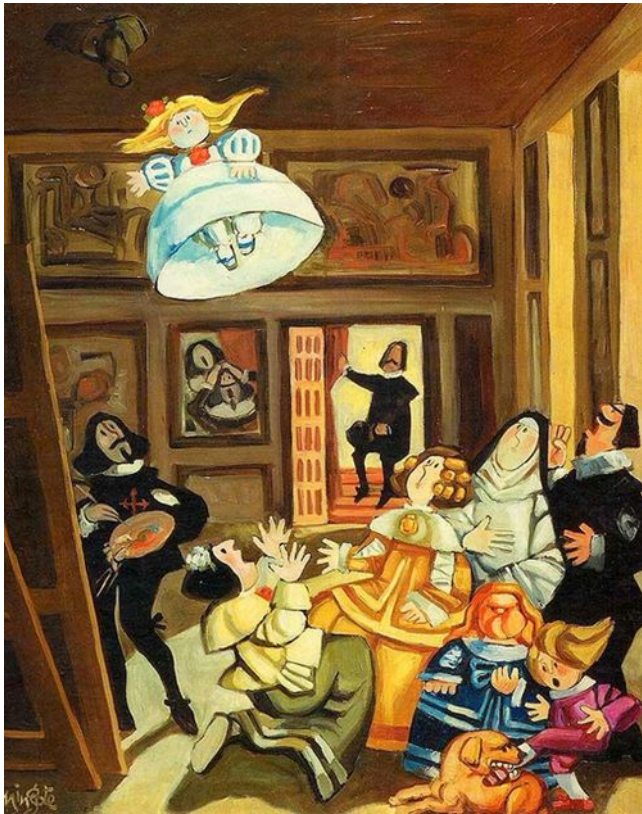
Como plantea Roudinesco, la familia como institución está cuestionada en un mundo donde todas las instituciones organizadoras están redefiniéndose (la nación, la educación, la religión, el partido) (Roudinesco, 2007). El sistema cultural dominante binario y patriarcal está en crisis. Y la pregunta de la autora es cómo la familia que está en desorden opera en la sociedad, en el juego sistémico. El planteo alentador es que la familia se reinventa constantemente buscando el equilibrio necesario para evolucionar aceptando lo múltiple como construcción de las subjetividades de cada integrante para construir su propia identidad, tarea que no es fácil.

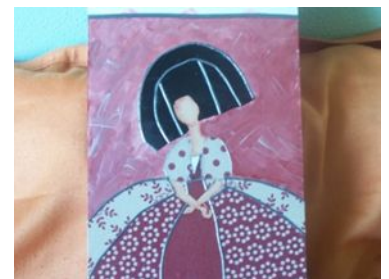
Finalmente, la familia es un sistema complejo y su abordaje es una ardua tarea que demanda técnica para operar en contexto y afectividad. Es casi una tarea imposible comprender a la familia como un todo. Pero la intervención desde la afectividad permite hacer algo. No es fácil, como no lo es tampoco analizar una obra de arte que fue pintada hace más de cuatrocientos años, en la que se retrata una familia tradicional monárquica española y donde no queda establecido el tema, la acción, la intención, la finalidad ni el sentido de la obra.

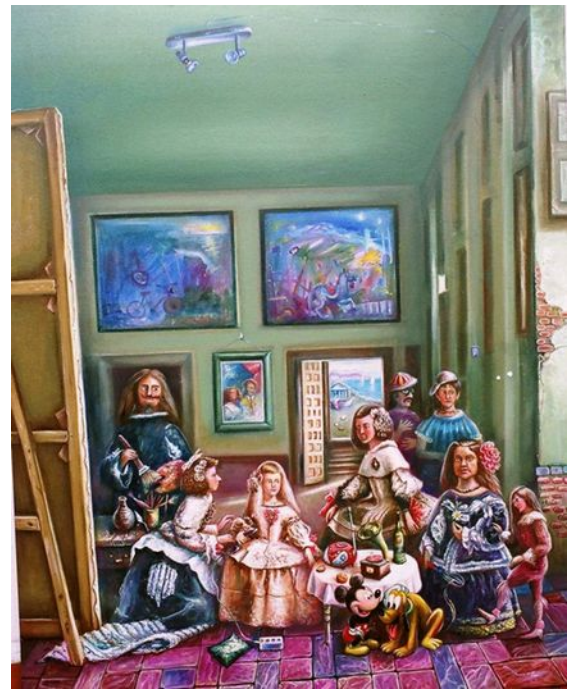
7. Conclusiones

- Se analiza la obra las meninas: cuadro del pintor Velázquez, realizada en el año 1600 en pleno barroco español.
- La técnica y la composición , así como el tratamiento de la luz y los claroscuros, definen la maestría del pintor
- No queda claro el tema ni el título de la obra que va cambiando a lo largo del tiempo.
- La escena tiene una compleja composición en la que están representados personajes que se retratan, dado que se conocen sus biografías
- La composición presenta líneas, ángulos y figuras geométricas que han sido exhaustivamente analizadas como líneas ópticas.
- Se analizan las perspectivas cónicas e isométricas que se han trazado en estudios sucesivos que determinan: tres elipses, tres triángulos isósceles y una espiral áurea
- Las cabezas de la infanta y los personajes que la rodean conforman la constelación *corona borealis*
- La pintura ha sido interpretada esotéricamente por la kabalah, dando un sentido de mensaje oculto y misterios a ser develados.
- Foucault analiza este cuadro desde una perspectiva socio política.
- Finalmente se trabaja a partir de esta obra en relación al tema de las intervenciones familiares en contextos de conflicto.

Versiones varias sobre Las Meninas: versión niños en jardines de infantes. Esculturas en hierro en Barcelona. Versión Disney, versión Rugrats, versión superpoderosas, versión google, versiones y más versiones. Picasso finalmente, obsesionado con esta obra, hizo múltiples variaciones...







Notas

-1- El estilo barroco en América del Sur tiene su mayor exponente -en pintura, escultura y música- en los jesuitas, que lo desarrollaron en las misiones guaraníicas. De allí surge justamente el arte barroco guaraní, que se expresa en tallas de tema religioso, principalmente cristos crucificados, así como en la arquitectura de las reducciones (por ejemplo San Ignacio en Misiones).

-2- Los estudios que se han realizado con láser y técnicas radiológicas comprueban de qué manera fue hecha la obra y dan una idea de la genialidad del pintor que fue directo al tema, sin borradores previos. Asimismo, el método de pinceladas livianas de pintura evita que hoy en día se craquele, conservándose en excelentes condiciones en la actualidad, a más de 400 años de realizada.

-3- La espiral áurea o dorada es una espiral logarítmica asociada a las propiedades geométricas del llamado rectángulo dorado, donde la razón de crecimiento es un valor o razón dorada. Esta espiral es la forma de crecimiento que se representa en diversas figuras de la naturaleza como plantas, caracoles, galaxias, etc y es utilizada en el arte como proporción perfecta.

-4- La cábala o kabaláh es una disciplina, aunque también es considerada como un pensamiento esotérico relacionado con los esenios. Utiliza varios métodos para analizar sentidos recónditos de la Torá (texto sagrado de los judíos al que los cristianos denominan Pentateuco y que representa los primeros cinco libros de la Biblia). Estas enseñanzas esotéricas intentan explicar la relación entre un ser infinito que es inmutable, eterno y misterioso y el Universo perecedero y finito (creado por Dios). La cábala busca definir la naturaleza del Universo y del hombre, la base y propósitos de su existencia y otras cuestiones relacionadas con la ontología. También presenta métodos para ayudar a entender estos conceptos y, por tanto, lograr un crecimiento espiritual.

-5- Todas estas ubicaciones cardinales son representadas por letras kabalísticas como la Sefira N° 1 en la lámpara de Keter y la posición del centro de la Sefira N° 10, llamada Malkhut

Bibliografía

Azcárate, J M *Velázquez, pintor de la luz (Los Genios de la Pintura Española)*. Madrid: SARPE. 1990

Bardi, P. M. *La obra pictórica completa de Velázquez*. Barcelona: Editorial Noguer SA y Rizzoli Editores. 1999

Berstein M. Los siete triángulos ECRO. 1975

Berstein M. Psicología de la vida cotidiana en el grupo familiar. Aportes a la terapia. Revista terapia familiar N°9. Buenos Aires, 1989

Brown, Jonathan (1986). *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Editorial

Causa, R. *Pinacoteca de los Genios, Velázquez*. Edit. Sigma. Buenos Aires (1964)

Foucault M. Las palabras y las cosas. Capítulo *Las meninas*. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires 1998

Gombrich EH. La historia del arte. Sudamericana, Buenos Aires 1999

Minuchin S. Caleidoscopio familiar. Paidós. Buenos Aires 1985

Napier A y Whitaker C. El crisol de la familia. Amorrortu. Buenos Aires, 2007

Roudinesco E La familia en desorden. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires 2002

Umbarguer C Terapia familiar estructural Amorrortu. Buenos Aires 2008

VV. AA. (1999). *Velázquez*. Fundación Amigos del Museo del Prado- Galaxia Gutenberg.

Páginas web para consultar

Acerca de la espiral áurea: <https://diegovelazquez.webcindario.com/espiral.htm>

Las meninas: <http://platea.pntic.mec.es/~anilo/cuaderno/meninas.htm>

La teología de la pintura, las meninas:

http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_01_02/las_meninas.htm

Geometría dinámica de las meninas:

https://geometriadinamica.es/index.php?option=com_content&view=article&id=294:16-velzquez-las-meninas-1&catid=264:arte-y-geometra-analisis-de-obras-de-arte&Itemid=9

Los secretos de las meninas: <https://historia-arte.com/articulos/secretos-meninas>

Las meninas y sus secretos: <https://www.donquijote.org/es/cultura-espanola/arte/las-meninas/>

Quiénes eran las meninas?: <https://okdiario.com/espana/quienes-eran-las-meninas-34919>