ROSA Mª VALDIVIA CARRIÓN

UNA MIRADA POLIÉDRICA A LAS MENINAS

U.M.E.R.

Universidad de Mayores Experiencia Recíproca
Sede Social: C/ Abada, 2 5º 4-A
28013 Madrid
www.umer.es

Una mirada poliédrica a Las Meninas

ROSA Mª VALDIVIA CARRIÓN

Madrid, 2022

© Universidad de Mayores de Experiencia Recíproca
Sede Social: c/ Abada, 2 5º 4-A
28013 Madrid
Maquetación: CREIN S.L..Telf.: 91 542 82 82

UNA MIRADA POLIÉDRICA A LAS MENINAS

(Conferencia pronunciada por la autora en la universidad de mayores experiencia recíproca el día 31 de marzo de 2022)

Introducción

Mi primer recuerdo sobre Las Meninas es de cuando era muy pequeña y está asociado a otros dos, que en apariencia no tienen nada que ve con él. Uno de ellos era el oso polar de la Casa de Fieras del Retiro moviéndose obsesivamente debajo de un chorrito de agua, y el otro eran las magníficas colecciones de mariposas y escarabajos del Museo de Ciencias Naturales, que tenía que observar de puntillas porque era más baja que las vitrinas. Me maravillaban sus formas y colores… hasta que descubrí el alfiler que los atravesaba y dejaron de interesarme.

Lo primero que vi en Las Meninas fueron dos señoras que sujetaban a una niña que quería escapar. Es una interpretación muy poco realista y menos ortodoxa, lo sé, pero algo en mi subconsciente condicionaba esa mirada. Ahora pienso que tiene algo en común con los otros dos recuerdos: el anhelo de libertad.

Voy con frecuencia al Museo del Prado y no puedo resistirme a pasar por la sala en la que se encuentra Las Meninas. Lo que he ido averiguando sobre su historia ha ido creando en mí una fascinación por este cuadro que me hace acercarme una y otra vez a él para comprender por qué me atrae tanto y para buscar respuestas a las preguntas que me van surgiendo, según respondo a otras anteriores. Algunas cuestiones de las que voy a hablar han surgido del trabajo con mis alumnos, a los que he embarcado en varias ocasiones en la tarea de descifrar lo que hay detrás de esta obra maestra.

El cuadro

Velázquez, en 1656, cinco años después de volver de su segundo viaje a Italia y cuatro antes de su muerte, creó esta obra maestra de gran formato.

El cuadro parece una fotografía con figuras a tamaño casi natural. Es una obra creíble y a la vez misteriosa e inquietante, que encierra una densa red de significados y enigmas, algunos de los cuales no se han descifrado todavía.

Transmite sensación de vida, de movimiento. Parece que sus personajes nos observan y nos invitan a entrar en su espacio o parece que están a punto de salir y entrar en el nuestro.

Es una obra moderna y también clásica. No es un retrato de corte, pero nos cuenta bastantes cosas de cómo era la vida en palacio.

Es una pintura sobre la pintura, que muestra el empeño de Velázquez en que su trabajo se considerara arte y no oficio. En esa época la pintura era vista como un trabajo manual y, por lo tanto, servil. En esta línea de reivindicar su arte están también Las Hilanderas en la que el trabajo intelectual está al fondo remarcado por el trabajo manual.

Este cuadro no siempre se ha llamado Las Meninas. Hasta 1700 se llamó Retrato de la Señora Emperatriz con sus damas y una enana, más tarde se le nombró La Familia del Señor Rey Felipe IV, después, simplemente, La familia, y a partir de 1843 en el catálogo del Museo del Prado se empieza a llamar Las Meninas.

Ya el nombre es curioso, porque las meninas no son las protagonistas y en el imaginario popular la palabra *menina* se asocia con frecuencia a la figura de la infanta.

Teatral, misterioso y cambiante

La obra nos recuerda una escena teatral, en la que nuestra mirada se dirige a un grupo de personas que rodean a la infanta Margarita Teresa en postura regia, a pesar de su corta edad. La mirada luego nos lleva a Velázquez, cuya figura es más sobresaliente que el resto de los personajes.

El escenario

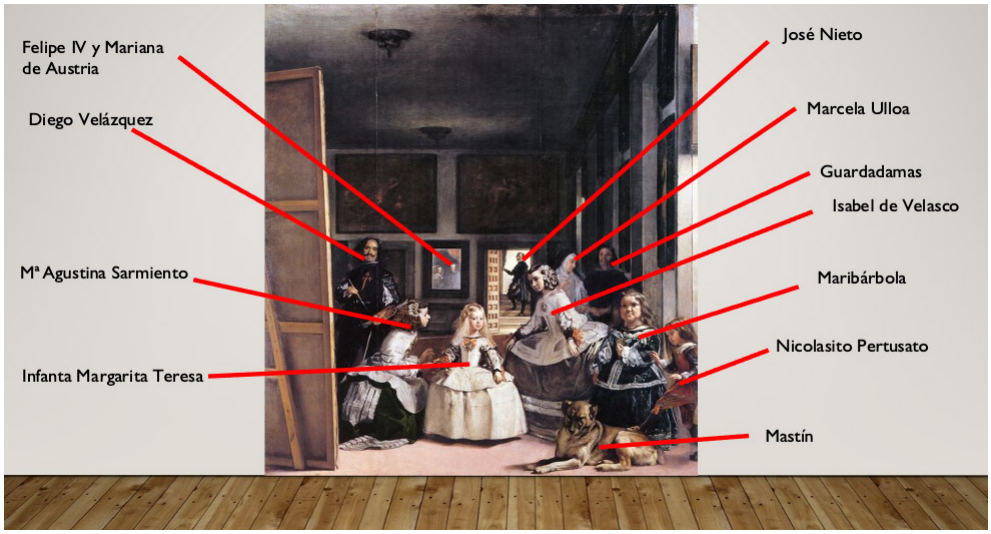
El cuadro representa el taller del pintor, un espacio muy privado del Alcázar de Madrid, que había sido el cuarto del fallecido Príncipe Baltasar Carlos y estaba situado junto al dormitorio real. Fue pintado para el Despacho del Rey. Estas circunstancias dan idea de la importancia de Velázquez en la Corte.

Los once personajes de la obra se sitúan en dos ejes, frontal y transversal, y se distribuyen en varios planos, a lo largo y ancho del espacio. La profundidad de la estancia y la altura del techo generan un gran vacío por encima de las cabezas de los personajes y un ambiente de penumbra que se ve roto por la luz que entra por la ventana lateral situada a nuestra derecha y por la puerta del fondo.

Los personajes

Las meninas Doña Mª Agustina Sarmiento de Sotomayor (a la izquierda de la infanta, ofreciéndole un búcaro) y Doña Isabel de Velasco (a la derecha).

Los meninos y las meninas (palabras de origen portugués) eran los pajecillos y las doncellas que entraban en palacio muy jóvenes, incluso de niños, para servir y cuidar a los príncipes y a las princesas. Provenían de familias de la nobleza y la realización de sus tareas se consideraba un gran privilegio. El gesto de ambas meninas es de sumisión.



Las Meninas Doña Mª Agustina Sarmiento de Sotomayor (a la izquierda de la infanta, ofreciéndole un búcaro) y Doña Isabel de Velasco (a la derecha).

Mari Bárbola, con pose digna y algo exagerada, era una enana de origen austriaco que a la muerte de su señora, la condesa de Villerbal y Walther, pasó a formar parte del servicio de palacio con paga, raciones y cuatro libras de nieve durante el verano.

Nicolasito Pertusato, de origen italiano, estuvo al servicio de la corte durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. Hasta 1660 se le consideraba enano de la corte y a partir de ese momento fue nombrado criado de cámara y se le empezó a llamar Don Nicolás. En 1675 Carlos II le nombró Ayuda de Cámara . En el cuadro aparece con un pelo excesivamente largo para la época y molestando al mastín, que representa la nobleza de la Casa Real. Con ello Velázquez nos muestra la permisividad de Felipe IV hacia este personaje, que llegó a tener gran importancia en la corte.

Doña Marcela de Ulloa, dama de honor, al enviudar el Marqués de la Almenara entró al servicio de la Condesa de Olivares y posteriormente ingresó en el Palacio Real donde llegó a ser Camarera Mayor y encargada del cuidado de la Infanta Margarita Teresa.

Un guardadamas, cuya función era cuidar a la dama de honor. No se sabe con seguridad su identidad, pero algunos autores creen que era el mentor Diego Ruíz Azcona.

José Nieto, Aposentador de la Reina y Guardián de los tapices reales. Aparece al fondo del cuadro, en la puerta por la que no se sabe si entra o sale. Velázquez estaba enfrentado a él (ambos tenían un cargo similar) y le representa interponiéndose a la luz como alegoría de mal gobierno.

En el espejo de la pared del fondo están representados el **Rey Felipe IV**, que tenía en ese momento 51 años y su segunda esposa, **Mariana de Austria**, de 21 años, su sobrina (hija de su hermana María). Mariana de Austria era la prometida de su primo, el Príncipe Baltasar Carlos. Al morir éste prematuramente se casó con el padre de su prometido, Felipe IV. Esta circunstancia y el parentesco entre la Infanta Margarita y su esposo, hermano de su madre, da idea de la consanguinidad que había en las alianzas matrimoniales de la familia de los Austrias y las consecuencias de la misma: abortos, altísima mortalidad infantil, malformaciones, esterilidad…

De la obra se desprende la relación de respeto y confianza entre Velázquez y Felipe IV, tras casi cuarenta años de estrecha relación y ya ambos al final de sus vidas. Felipe IV está representado sin atributos reales, como un personaje más.

El personaje principal es la **Infanta Margarita Teresa**. Su mirada se dirige hacia lo que está pintando Velázquez y a nosotros.

Cuando se pintó el cuadro tenía 5 años, aunque parece tener más edad. Algunos autores piensan que con ello Velázquez quiso hacer un guiño a la perdurabilidad de la monarquía. En ese momento era la heredera al trono, al haber muerto en 1646 su hermano, el príncipe Baltasar Carlos, y haberse prometido su hermana mayor, Mª Teresa, con el rey Luis XIV de Francia y haber renunciado a sus derechos de sucesión. A pesar de que posteriormente, al nacer sus hermanos varones, Felipe Próspero, Fernando Tomás y el que luego sería Carlos II, dejó de ser la heredera, la Infanta Margarita fue la hija favorita de Felipe IV e intentó mantenerla a su lado todo el tiempo posible. Nunca se separó de él y sólo partió a Austria para casarse tras la muerte del rey.

Desde muy pequeña la Infanta estaba prometida al hermano de su madre y sobrino de su padre, Leopoldo I, que fue Emperador del Sacro Imperio Romano

Germánico. Se casó con él a los 15 años y murió a los 21 en el parto de su cuarto hijo. De sus cuatro hijos, sólo una llegó a la edad adulta.

Velázquez la representó en varias ocasiones para enviar a su prometido pruebas de cómo iba creciendo. A los dos años la pintó en un retrato de corte muy protocolario con un trono velado al fondo, que se conserva en el Kunsthistoriches Museum de Viena.

El autor, un pintor reivindicativo y atrevido

Aparece en el cuadro como un personaje de gran protagonismo, en realidad es el segundo protagonista. Velázquez se autorretrata como si fuera el director de escena de ese teatro imaginario.

Velázquez, como Rubens, Tiziano o Durero, luchó con todas sus armas para que la pintura se considerara un arte y no un oficio, como sucedía en su época. Los trabajos manuales estaban poco valorados, se consideraban serviles. En Las Meninas, Velázquez hace un guiño a Durero, que se autorretrata con guantes, en el magnífico cuadro de 1498 que podemos contemplar en el Museo del Prado; a Rubens, que era consejero de Estado y muestra su prestancia en su autorretrato de 1623, de la Royal Collection del Palacio de Buckingham; e incluso a Tiziano, que también se autorretrató con la familia real en su Adoración de los Reyes.

Velázquez se representa más alto que los demás, altivo, seguro de sí mismo, con una mirada de autocomplacencia, que parece dirigir al rey y a los espectadores, haciéndonos parte de la obra. Velázquez se autorretrata de pie con la paleta en la mano izquierda y un pincel suspendido en la derecha, en actitud de pensar. Su gesto indica que lo importante no es la pintura (oficio) sino la representación (arte). Uno de los atrevimientos del pintor fue firmar el cuadro, como se hacía con las obras de arte, situación infrecuente en ese momento en la pintura.

Velázquez porta en la cintura las llaves, signo de Aposentador Real. Tuvo en la Corte varios cargos con los que el Rey le compensaba económicamente. Fue: Ujier, Alguacil, Ayuda de Guardarropa del Rey, Superintendente de Obras y por último Aposentador Real. En virtud de ese cargo acompañó a Fuenterrabía en

1660 a la Infanta María Teresa, hija de Felipe IV y su primera esposa, Isabel de Borbón, a la entrega a Luis XIV de Francia para su matrimonio.

A los pocos meses el pintor enfermó gravemente de viruela y murió.

Felipe IV era gran aficionado a la pintura y actúo como mecenas de Velázquez. Le encargó acompañar a Rubens durante los nueve meses que permaneció en Madrid. El encuentro con Rubens fue determinante en su carrera, le animó a viajar a Italia. En su primer viaje permaneció un año en Roma y Nápoles, donde entró en contacto con Ribera, quien también le influyó notablemente. Posteriormente, en su segundo viaje, visitó Milán, Padua, Venecia y Bolonia.

La utillería

Algunos objetos cobran gran importancia en la obra:

Los útiles del pintor: los pinceles finos que dan pistas sobre la fase en que se encontraba el cuadro y la paleta con los colores que utilizaba en realidad.

Los cuadros que decoran las paredes son obras mitológicas, copias de Rubens y Jacob Jordaens.

El búcaro de cerámica roja que porta la menina Doña Mª Agustina Sarmiento sobre un azafate de plata (bandejita con una base) es muy parecido al que ofrece un enano a Margarita de Saboya en el cuadro de Sofonisba Anguissola, pintora de la corte de Felipe II, de 1595.

El búcaro es un objeto colonial. En numerosas ocasiones se ha dicho que contenía agua o chocolate, pero lo más probable es que Velázquez quisiera reflejar la moda de la época de comer barro, bucarofagia, para tener la piel más blanca. Esta moda provocaba opilación, obstrucción de las vías excretoras. Esta enfermedad producía daños en el hígado, anemia, retirada de la menstruación…La bucarofagia era usada por las damas de la nobleza como método anticonceptivo y también tenía usos alucinógenos.

Se creía que el único tratamiento contra la opilación era beber aguas ferruginosas que manaban en las Fuentes de la Salud, en concreto de la Fuente del

Acero en las tapias exteriores de la Casa de Campo, en la zona de la ribera del Manzanares. El sitio exacto no se conoce, pero las aguas provenían del arroyo de Meaques, que pasa bajo el Puente de la Culebra de la Casa de Campo. Cervantes, Calderón y Lope de Vega mencionan en sus obras la Fuente del Acero.

Hay numerosas coplillas referidas a esta fuente, en cuyas proximidades se citaban los amantes, como, por ejemplo:

"Niña del color quebrado, o tienes amor o comes barro"

"A la Fuente del Acero

ve, niña, a tomar el agua,

que los males que te aquejan

el acero los acaba"

La obra "El acero de Madrid" de Lope de Vega cuenta un enredo de personajes, engaños amorosos y líos de faldas. La protagonista, Belisa, iba a la fuente a beber agua y a encontrarse con Lisardo, su amante. En vez de deshincharse su vientre por el efecto digestivo de las aguas, se iba hinchando a causa de su embarazo.

El vestuario, reflejo de posición social

Ambas meninas llevan una indumentaria similar, más nueva la de Mª Agustina Sarmiento, con galones en la parte inferior de la basquiña (falda), que se iban quitando cuando se desgastaban, lo que indica que tenían menor rango que la infanta. También el tipo de tela mostraba la importancia del personaje.

Tanto Mari Bárbola como Nicolasito Pertusato van vestidos de manera informal. Mari Bárbola no lleva guardainfantes.

La indumentaria de Mª Marcela de Ulloa parece de monja, pero no lo era. Sus ropajes son similares a los de la reina viuda Mariana de Austria en el cuadro de Juan Carreño de Miranda 1677.

Los ropajes de Velázquez, de seda negra, son ricos, pero no ostentosos. El color negro indica una elevada posición social, ya que se obtenía de un colorante muy costoso obtenido del palo campeche, árbol originario de México. España tenía el monopolio comercial de este colorante. Lleva un jubón de mangas cerradas, de influencia francesa, con poco abullonamiento. Los ropajes son claramente inadecuados para estar pintando un cuadro, sobre todo de esas dimensiones.

La Infanta Margarita Teresa va vestida de seda blanca con adornos rojos. Es el mismo vestido, con menos detalles, de un retrato previo de la Infanta, del mismo año, que se envió a su prometido, que se encuentra en el Museo de Historia del Arte en Viena. En ese retrato, muy protocolario y regio, se ven con detalle unos broches de porcelana, que eran relicarios para protegerla de la mortalidad infantil. También se ve un trono velado, símbolo de su derecho a reinar, tras la muerte de su hermano, Baltasar Carlos.

En Las Meninas, al ser un cuadro doméstico, el atuendo de la infanta es más sencillo, sin joyas, y las pinceladas son menos definidas que en el otro cuadro.

La infanta lleva corpiño y, a pesar de su corta edad, guardainfantes. Este armazón de alambre atado a la cintura por cintas servía para ahuecar la falda. Se usó mucho entre las mujeres de las clases más altas en los siglos XVI y XVII. Como su nombre indica, servía a las mujeres embarazadas para ocultar su estado. Era muy incómodo para trasladarse, atravesar puertas,… pero permitía a las mujeres hacer vida pública en los meses de gestación.

En la parte delantera de la basquiña (falda) de la infanta hay unos cortes para meter la mano en la faltriquera que estaba en el interior y poder entretenerse con los juguetes que llevaba dentro mientras posaba.

Interpretaciones

Sobre Las Meninas se han hecho varias interpretaciones:

- Velázquez estaba pintando un retrato de la Infanta. En ese momento entran en la estancia los reyes y todos los personajes son sorprendidos en la actividad que estaban realizando.

- Velázquez pintaba su autorretrato incorporándolo a una escena de corte para reivindicar la pintura como arte.
- Y la más aceptada es que todos los personajes están mirando a los reyes, que están siendo retratados por Velázquez.
- Sobre el significado de la obra hay dos teorías, que pueden complementarse:
- Tiene un carácter político. La situación de la Infanta en el punto en que se cruzan el eje frontal y transversal evidencia que es el centro de atención. Tanto el rey como Velázquez la miran depositando en ella la esperanza de supervivencia de la dinastía, cada vez más amenazada. Cuando se pintó el cuadro ya había muerto el príncipe Baltasar Carlos y no había nacido aún su hermano Felipe Próspero, ni tampoco el que llegaría a reinar, Carlos II, con el que se extinguiría la dinastía de los Austrias en España.
- La segunda teoría defiende que es una alegoría sobre la pintura. Esta se basa en la identificación de los cuadros de la pared del fondo, copias de Juan Bautista Martínez del Mazo de Palas Atenea y Aracne, de Rubens, y Apolo vencedor de Pan, de Jordaens. Ambas fábulas aluden al triunfo de la pintura sobre la artesanía.

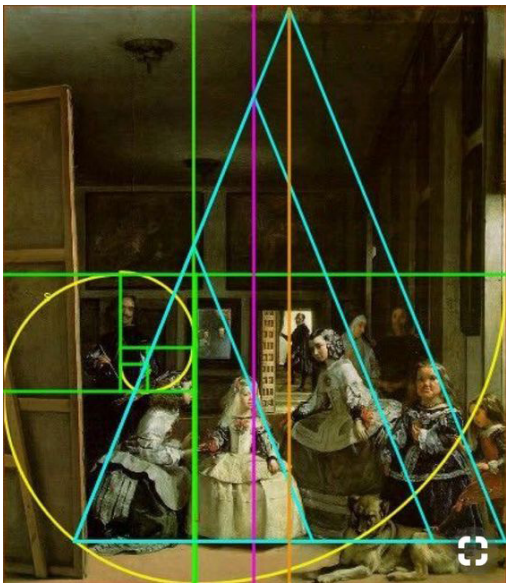
Pinceladas de ciencia: misterios, engaños y arrepentimientos

La luz

En el cuadro la luz entra por la ventana, sin embargo, la Infanta está iluminada desde delante, por tanto, ese foco de luz es irreal. La trayectoria de la luz no es lineal, va de la ventana a la paleta del pintor y desde ella sigue una trayectoria curva por la parte baja del cuadro, en forma de espiral aurea.

Geometría aurea

La proporción aurea tiene que ver con la relación entre dos dimensiones. Los objetos con esta proporción, también llamada divina, dan sensación de equilibrio, armonía, belleza y perfección. Además de estar presente en figuras geométricas y, por tanto, en arquitectura (Partenón) y escultura (Cariátides del Erecteion), por poner dos ejemplos muy conocidos, se encuentra en la naturaleza: hojas, flores, cristales, conchas de moluscos,…



La aparición de elementos con proporción aurea no se describió en relación con la pintura hasta el siglo XIX, pero tanto Durero como Leonardo da Vinci la habían utilizado en los siglos XV y XVI. Este último en La Gioconda o el Hombre de Vitruvio.

Esta proporción, representada por el número FI (en honor al escultor Fidias), tiene un valor de 1,6180… con infinitos decimales.

$$a/a + b = b/a$$

Tanto en Las Meninas como en otras obras de Velázquez hay varios triángulos y rectángulos áureos, como por ejemplo: la puerta por la que no se sabe si entra o sale José Nieto.

La aparición de elementos con proporción aurea no se describió en relación con la pintura hasta el siglo XIX, pero tanto Durero como Leonardo da Vinci la habían utilizado en los siglos XV y XVI. Este último en La Gioconda o el Hombre de Vitruvio.

El espejo

¿Es un espejo o un cuadro? Para la mayoría de los autores es un espejo y en él está la clave del cuadro, ya que parte de la magia de esta obra radica en que nos incluye en ella de forma activa. Gracias al espejo, los reyes ocupan nuestro espacio, siendo también espectadores de la escena.

El espejo encierra varios enigmas: ¿es convexo o plano?, ¿está reflejando el retrato de los reyes que está pintando Velázquez?, ¿refleja a los reyes, que están fuera del cuadro en la posición del espectador?, ¿por qué es tan borrosa la imagen del espejo?...

En cualquier caso, el espejo en que se reflejan los reyes tiene una ubicación imposible. Lo mismo pasa con el de la Venus del espejo, que se encuentra en la National Gallery de Londres. En ambos, el tamaño de la imagen no se corresponde con la distancia a la que se encuentra el espejo.

Los espejos son protagonistas de numerosas obras pictóricas, sobre todo de artistas flamencos, muy hábiles en representar detalles de la realidad y personajes ocultos a través de espejos convexos. Estos espejos se utilizaban para aumentar la iluminación de las estancias colocándolos frente al foco de luz (ventana o puerta). Eran muy comunes en las casas flamencas. Se conocían como *espejos de los banqueros* porque permitían controlar visualmente el espacio donde trabajaban éstos, los joyeros o los comerciantes de mercancías valiosas, pudiendo ver lo que hacían los clientes a sus espaldas y evitar robos.

Es muy significativo el espejo convexo que aparece en el Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa, Giovanna Cenami, pintado por Jan Van Eyck en 1434, que se encuentra en la National Gallery de Londres. En su marco están representadas diez escenas de la Pasión de Cristo y en el espejo se refleja toda la habitación con su mobiliario, vista desde atrás, otras dos personas que no aparecen en el cuadro y el ventanal con una vista de Brujas, ciudad en la que los Arnolfini eran unos prósperos comerciantes.

Secretos bajo la pintura

Gracias a la restauración que se realizó de 1982 a 1984 se mostró su excepcional estado de conservación, a pesar de tener en ese momento más de 300 años de antigüedad; su ubicación en el Alcázar de Madrid durante el incendio de 1734, que pareció no afectarle; varios traslados, algunos precipitados como los que tuvieron lugar durante la Guerra Civil y, además, su gran tamaño. Para lograr estas dimensiones, el lienzo está formado por tres bandas verticales cosidas, más estrecha la izquierda que las otras dos.

Sin embargo, el marco no es el original, que era de madera tallada y dorada, diseñado por el propio Velázquez, que resaltaba mucho la pintura. En la actualidad tiene un marco muy sencillo de color negro.

La última restauración fue muy conservadora, buscando una intervención mínima, en la que fue necesario retirar una capa muy gruesa de barniz oscurecido y múltiples manchas de excrementos de moscas. También se realizaron pequeños estucados en algunas zonas de la unión de las bandas verticales del lienzo. Tras la restauración, el cosido original sólo es apreciable en la zona de la cabeza de la menina Doña Isabel de Velasco. También fue preciso repintar algunas pequeñas zonas en que se había perdido la pintura, sin embargo, no se retiraron los repintes de restauraciones anteriores, como en la zona de la mejilla derecha de la Infanta, al ser evidente que se había perdido la pintura original. Tras este proceso de restauración se realizó un barnizado con resina natural damar, aplicada con pistola para lograr una superficie satinada y uniforme.

Se ha documentado paso a paso el proceso, así como todos los materiales utilizados para facilitar intervenciones posteriores.

La obra está muy bien conservada en el Museo del Prado, en condiciones de humedad y temperatura estables, por lo que las tensiones del lienzo, que es lo que provoca la rotura de la capa pictórica en las zonas de las costuras, están muy bien controladas.

Se sabe que, al menos, hubo dos restauraciones anteriores, una en el siglo XVIII y otra a finales del siglo XIX. Al cuadro se le realizó también la técnica de entelado o *forrado tradicional a la gacha*, que consiste en pegar por la parte posterior del lienzo una tela de lino con un adhesivo compuesto básicamente por agua y harina. Aunque no hay documentación de la realización de ese proceso en Las

Meninas se puede deducir que fue en el siglo XIX, ya que el lienzo que se usó es muy fino, producido en un telar mecánico. Ese *forrado* denota una gran maestría técnica, ya que, a pesar de requerir un planchado en caliente, se ha conservado el grosor de las pinceladas originales, tanto en las muy gruesas con profundos resaltes, como en los finísimos toques de pincel, a veces de un solo punto, e incluso en arrastres de pincel casi en seco, que nos recuerdan la veladura de la acuarela.

En los últimos años de su carrera, cuando pintó Las Meninas, los recursos pictóricos de Velázquez eran espectaculares. Diluyendo mucho los pigmentos conseguía un notable adelgazamiento de la capa pictórica y gracias a su gran soltura y rapidez en el manejo del pincel lograba pinceladas que apenas dejan huella.

Para estudiar *lo que no se ve*, se usan técnicas similares a las de diagnóstico médico y su desarrollo ha ido paralelo. Estas son: luz ultravioleta, luz infrarroja y rayos X.

Con la luz ultravioleta se puede ver el estado de conservación superficial, repintes, añadidos, barnices, …

Con la reflectografía con IR (infrarrojos) se puede penetrar más o menos en la capa de pintura, dependiendo del espesor de la misma. Se utilizan lámparas de cuarzo que emiten luz infrarroja y películas de una sensibilidad especial. Se toman muchas fotografías que se unen para lograr una imagen completa. La luz infrarroja, al tener una longitud de onda mayor que la luz visible, puede traspasar varias capas de pintura opacas para la luz visible y permite ver las capas más profundas. Se usa para ver el proyecto de la obra que realizó el artista y la preparación del lienzo antes de pintar. Esta técnica también sirve para interpretar zonas de las radiografías que no presentan un contraste suficiente, por la ligereza de las pinceladas y saca a la luz los arrepentimientos.

En el caso de Las Meninas, gracias a la reflectografía con IR sabemos que está pintado *a la prima*, no hay dibujo subyacente a carboncillo. Sólo se ven unas marcas para situar los cuadros de la pared derecha. También se ven varios arrepentimientos, como el perfil de Doña Isabel de Velasco, el rostro del guardadamas y de Doña Marcela de Ulloa, la mano que porta el búcaro o el pie de Nicolasito Pertusatto.

Con la reflectografía de IR, además de conocer el proceso de elaboración de la obra de arte y las transformaciones, se puede esclarecer la autoría de un cuadro.

Las radiografías con rayos X son esenciales para conocer la obra antes de su restauración. Se puede ver el tipo de pincelada, los materiales, métodos y técnicas usados por el pintor, la estructura de las capas, los cambios en la composición y el estado de conservación con la falta de pintura por roturas o golpes.

Gracias a los estudios con rayos X, previos a su última restauración, se ha descubierto en el cuadro un cambio de composición y "un fantasma". Donde se sitúa ahora el pintor, en principio aparecía una imagen femenina con postura girada a la derecha y la cabeza vuelta hacia el lienzo. Algunos estudiosos piensan que era Mª Teresa de Austria, hija de Felipe IV con su primera esposa, Isabel de Borbón. Gracias a su matrimonio con Luis XIV fue reina consorte de Francia y la abuela de Felipe V, primer rey Borbón de España. Otros autores creen que era Doña Marcela de Ulloa, a la que Velázquez situó definitivamente tras la menina Isabel de Velasco.

Gracias a que Velázquez utilizaba pigmentos con gran contraste radiológico (albayalde y bermellón) sabemos que en el espejo, en un primer momento, sólo pintó al rey y posteriormente añadió a la reina, y que la Cruz de la Orden de Santiago que aparece en el pecho del pintor se añadió también posteriormente.

El enigma de la cruz

Uno de los grandes enigmas de Las Meninas es quién fue el autor de la Cruz de Santiago. Cuando Velázquez pintó el cuadro todavía no había sido nombrado Caballero de la Orden. Fue tres años después, sólo un año antes de su muerte. El biógrafo del pintor, Antonio Palomino, cuenta que el rey mandó pintarla tras la muerte del pintor. La gran amistad que el rey tenía con Velázquez hizo que fuera el principal valedor para que se le admitiera en la Orden de los Caballeros de Santiago, lo que anhelaba Velázquez, pues le serviría para probar su nobleza artística.

Las dificultades que tuvo el pintor para obtener antes este reconocimiento se deben a que no cumplía dos exigencias: el subsistir por un trabajo no artesanal y la pureza de sangre de los padres y los abuelos, ya que era descendiente de conversos. Tras un dictamen desfavorable del Consejo de Órdenes, Felipe IV pidió al Papa Alejandro VII que se dispensara a Velázquez de ese requisito. Por fin fue armado Caballero de Santiago en noviembre de 1659 en el Convento del Corpus

Christi de Madrid. El empeño del rey en todo el proceso dio pie a la leyenda de que fue el propio Felipe IV el que pintó la cruz de Santiago en Las Meninas para que Velázquez pasara a la posteridad con la distinción que tanto le había costado lograr.

Lo que nos dice la química

El análisis químico del cuadro, realizado también para su restauración, nos cuenta varias cosas:

- Para preparar el lienzo usaba albayalde, también llamado blanco de plomo o blanco España, mezclado con óxidos de hierro para obtener los ocres y negro orgánico para obtener un blanco roto. Esta preparación la realizó en todos sus cuadros.
- El albayalde lo mezclaba con caliza y aceite de linaza para hacerlo menos transparente.
- Los colores los obtenía añadiendo los pigmentos al albayalde. En algunas zonas aplicaba colores puros para obtener efectos especiales.
- Usó amarillo de plomo y estaño y óxido de hierro amarillo.
- El azul es azurita (carbonato de cobre) y lapislázuli (azul ultramar).
- Para los marrones usaba tierra sombra natural o tostada, óxido de hierro y manganeso.
- Los verdes son mezcla de azurita y pigmentos verdes de plomo, estaño y óxido de hierro.
- El negro carbón y humo son productos orgánicos de origen vegetal y animal.
- Con rojo bermellón de mercurio, procedente del cinabrio de Almadén, laca orgánica roja y óxido de hierro rojo conseguía la gama que va del rosado de las mejillas de la infanta, pasando por los anaranjados y escarlatas de los adornos del vestido o el rojo intenso de la cruz de la Orden de Santiago. Los distintos tonos se obtenían variando el grado de molienda de los pigmentos.

Muchos pintores, entre ellos Velázquez, realizaban la molienda ellos mismos para controlar las distintas tonalidades.

- El rojo bermellón de cinabrio se oscurece por la acción de la luz, pero gracias a los aceites de la pintura al óleo, que actúan como filtros protectores, permanecen los colores inalterables.
- El albayalde tiene un gran inconveniente, su toxicidad, al ser inhalada la gran cantidad de plomo que contiene. Provoca saturnismo, con daños en el sistema nervioso, que produce dolores de cabeza, cólicos, sordera e incluso la muerte. Es posible que Goya sufriese saturnismo, ya que molía él mismo los pigmentos. Hasta 1960 se usaba en las pinturas blancas de las casas. A temperatura ambiente no es peligroso, pero en la molienda, que aumenta la temperatura, o raspando la pintura de las paredes, hay que evitar el contacto directo con la piel y las mucosas.
- A efectos de estudio de la obra tiene la ventaja de que al envejecer la pintura al óleo afloran los arrepentimientos.
- También es neurotóxico el rojo bermellón, procedente del cinabrio, por su contenido en mercurio.
- En la última restauración se han sustituido varios pigmentos: el amarillo de plomo o estaño por óxido de hierro hidratado, el rojo bermellón por sulfuro de cadmio o rojo indiano, que es un óxido de hierro y el albayalde por dióxido de titanio que se usa en todas las pinturas blancas y recubrimientos de electrodomésticos, muebles,…Tiene la ventaja de absorber parte de la radiación ultravioleta y gracias a ello protege las superficies que cubre. También se usa en cremas de protección solar, cosméticos, barras de labios,…

Un influencer atemporal

Velázquez, desde muy temprano, gozó de gran reconocimiento, aunque su apreciación ha sufrido altibajos a lo largo del tiempo.

Es muy significativo el caso de Las Meninas de Dorset, cuadro atribuido a su discípulo y yerno Juan Bautista Martínez del Mazo (1660), denominado las Pequeñas Meninas, porque su tamaño es aproximadamente una cuarta parte del original (142,2 cm x 121,9 cm). En él no están los reyes reflejados en el espejo. Hay autores, como Matías Díaz Padrón, que lo consideran un boceto realizado por el mismo Velázquez.

Pintores como Luca Giordano, pintor de cámara de Carlos II, lo consideraba "la teología de la pintura" y durante la Ilustración fue muy elogiado, entre otros, por Mengs, Jovellanos y Goya.

Su ubicación en un ámbito privado del palacio, al resguardo de la contemplación pública, hizo que su reconocimiento internacional fuera tardío, pero desde la fundación del Museo del Prado en 1819 ha sido interpretado por numerosos estudiosos y artistas. La corriente naturalista preimpresionista hizo que los pintores se interesaran por Velázquez y en concreto por Las Meninas. Manet calificó a Velázquez de pintor de pintores. También se puso en valor su conciencia moderna de la pintura como representación artística.

Grandes pintores como Goya, que lo copió en un grabado, Picasso, que realizó una serie completa sobre Las Meninas, y otros pintores del siglo XX han mantenido el interés sobre el mismo, como Dalí o Botero.

Siempre de actualidad

La obra y algunos de sus protagonistas han inspirado al mundo literario, como la obra de teatro Las Meninas, de Antonio Buero Vallejo; las novelas: El secreto de Mari Bárbola, de Mª Teresa Álvarez García, o El misterio Velázquez, de Eliacer Cansino; cómics como Las Meninas, de Santiago García y Javier Olivares; arte urbano, sellos, monedas, ropa, complementos, decoración,…

También ha servido de inspiración a equipos creativos y agencias de publicidad. Algunos han incluido como personajes del cuadro a superhéroes o a los Lunnis.

Desde 2018 las calles de Madrid se llenan de *Meninas* con diseños de artistas plásticos, agencias de publicidad, deportistas, chefs de cocina, actores y actrices.

En 2021 se inauguró en Madrid el Tech Museum, que ofrece una experiencia inmersiva en el arte a partir de Las Meninas.

Súperpoder didáctico

Como recurso didáctico el cuadro de Las Meninas tiene un enorme valor. A partir de él pueden trabajarse contenidos relacionados con historia, literatura, matemáticas, ciencias naturales, arte,...; desarrollar la creatividad plástica y literaria, el sentido crítico, los cambios estéticos a lo largo del tiempo,…

Preguntar a mis alumnos y preguntarme a mí misma: ¿qué queremos saber de este cuadro? ¿Cómo cambiaría nuestra vida si fuésemos uno de sus personajes? ¿Qué estarían pensando cada uno de ellos?... abre un abanico ilimitado de posibilidades. Siempre hay un aspecto nuevo que estudiar y la próxima vez que contemplemos esta obra surgirá algo.

Bibliografía

Brown, Jonathan (1999) *Las Meninas como obra maestra.* Madrid. Fundación Amigos del Museo del Prado.

Calvo Serraller, Francisco (1995 Madrid. *Las Meninas (Velázquez)*

Harris, Enriqueta (2003) *Velázquez*. Madrid, Akal.

Mena Marqués, Manuela (1984) Madrid. *La restauración de las Meninas de Velázquez.* Boletín del Museo del Prado Vol. V nº14.

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

elmundo.es/magazine/num173/textos/meni.html *Análisis de las Meninas por Carmen Garrido (Conservadora del Museo del Prado)*

https://content.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-906a114c3658fe/cms/pdf/Fernando_I._Perez_de_Prada_y_Jose_

Antonio_Martinez._PINCELADAS_DE_CIENCIA_EN_LAS_MENINAS.pdf

Nota biográfica

Rosa Mª Valdivia Carrión es maestra y licenciada en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid.

Toda su vida profesional, más de 40 años, se ha desarrollado en relación con la educación, en las etapas desde Infantil a Secundaria y sobre todo en Primaria.

Formó parte del grupo de trabajo que diseñó el Programa de Educación Ambiental de la Comunidad de Madrid y colaboró en el desarrollo curricular del área de Conocimiento del Medio de Primaria de la LOGSE

Ha participado como ponente en jornadas, cursos y congresos sobre metodologías de aulas activas y participativas, y sobre Educación Ambiental.

Ha dedicado mucho tiempo a los temas relacionados con la participación y autonomía de la infancia, como miembro del grupo La Ciudad de los Niños.

En la actualidad sigue muy vinculada al mundo de la educación y centra parte de sus esfuerzos en que la vida de los mayores sea mejor colaborando en el Proyecto de Ciudades Amigables y en el Consejo Sectorial de Mayores del Ayuntamiento de Madrid.

Mantiene la curiosidad y el interés por casi todo.

CUADERNOS DE U.M.E.R.

Nos. 1 al 100 agotados. Pueden consultarse en la página web www.umer.es

Nº 101: "Madrid: En busca del arco perdido". Josep Mª Adell.

Nº 102: "Los derechos de las personas mayores". Loles Díaz Aledo.

Nº 103: "Transgénicos: qué son y para qué sirven". José Miguel Hermoso Núñez.

Nº 104: "La poesía contemporánea". Victor Agramunt Oliver.

Nº 105: " La Revolución rusa: diez mitos que conmovieron al mundo". Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 106: " El agua, un recurso escaso y contaminado". Blanca Tello Ripa.

Nº 107: " El origen de la vida y la evolución". José Antonio Romero Paniagua.

Nº 108: " La Plaza Mayor de Madrid. Cuatrocientos años de historia". Fidel Revilla González.

Nº 109: " La masonería, esa desconocida". Fernando Romero.

Nº 110: "Transición y Constitución: 40 años de historia". Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 111: "Envejecer siendo mujer. Dificultades, oportunidades y retos". Mónica Ramos Toro.

Nº 112: "A telón abierto. Dramaturgos de ahora mismo: Alfredo Sanzol, Carolina Áfria y Ramón Paso". Juan Carlos Talavera Lapeña.

Nº 113: "Historia de la caricatura en el primer tercio del siglo XX". Alfredo Liébana Collado.

Nº 114: "Memoria de la Universidad de Mayores Experiencia Recíproca (Umer) 2014-2019". Umer.

Nº 115: "El nuevo mundo de Alexander Humboldt". Santiago Barahona.

Nº 116: "Breve Antología de poesía en castellano". Víctor Agramunt Oliver.

Nº 117: "Vivir sanamente la soledad", Alejandro Rocamora Bonilla.

Nº 118: "Ciudades poco amigables con las personas mayores: el malestar ambiental de la ciudad", Blanca Tello Ripa.

Nº 119: "Galdós (1843-1920), entre la Literatura y la Historia", Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 120: "La obra literaria de Galdós en imágenes", María de los Ángeles Rodríguez Sánchez.

Nº 121: "Personas mayores y COVID-19: más que cifras", Loles Díaz Aledo.

Nº 122: "Mujeres con pasado. Aspectos de la presencia femenina en la historia", Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 123: "España se seca, el desierto avanza", Blanca Tello Ripa.

Nº 124: "Galdós y el teatro", Juan Carlos Talavera Lapeña.

Nº 125: "Los sentimientos en tiempos de pandemia", Alejandro Rocamora Bonilla.

Nº 126: "Los Comuneros de Castilla: cinco siglos entre el mito y la historia", Feliciano Páez-Camino Arias.

Nº 127: "El Paseo del Prado, Patrimonio de la Humanidad", Fidel Revilla González.

Nº 128: "Nutrición y dieta: qué sabemos", Jorge Jordana

Nº 129: "Hechos y dichos. Las palabras de la Historia", Feliciano Páez-Camino Arias .

Nº 130: "Una mirada poliédrica a Las Meninas", Rosa Mª Valdivia Carrión .

La Universidad de Mayores Experiencia Recíproca (U.M.E.R.) es una entidad estrictamente cultural, independiente de todo credo político o religioso (Art. 4 de sus Estatutos), organizada por profesores jubilados y personalidades de la cultura, con sede en Madrid y de ámbito estatal, cuyos fines son :

— Transmitir a los mayores con curiosidad intelectual, y a los que sin ser jubilados lo deseen, la experiencia acumulada en la vida docente, poniéndola al servicio de la sociedad.

— Fomentar la intercomunicación y la tolerancia.

(Declarada de Utilidad Pública el 1 de marzo de 2007)

Subvencionado por:

GOBIERNO DE ESPAÑA

VICEPRESIDENCIA SEGUNDA DEL GOBIERNO

MINISTERIO DE DERECHOS SOCIALES Y AGENDA 2030

SECRETARÍA DE ESTADO DE DERECHOS SOCIALES

IMSERSO

Colección “Cuadernos UMER” nº 130