

## EL «ESPEJO REFERENCIAL» EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ. II

(«Jesús y los discípulos de Emaús». «La mulata»)

Por BARTOLOME MESTRE FIOLE  
Universidad de Barcelona

- (1) El concepto de «espejo referencial» ha sido desarrollado en *El espejo referencial en la pintura de Velázquez (Jesús en casa de Marta y María)*. «Traza y Baza» n.º 2.

Velázquez pintó dos cuadros muy diferentes sobre el pasaje bíblico «Cristo en Emaús». Uno, se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Fig. 1). El otro, conocido también por «La mulata», pertenece a la Colección de Sir Alfred Beit, de Londres (Figs. 2, 3 y 4). Las dos son pinturas de la juventud de este artista, y todo parece indicar que las realizaría una tras otra.

Con el presente trabajo, trataré de demostrar que «La mulata» es un cuadro con «espejo referencial» (1).

He sugerido designar con este nombre a una variedad del «cuadro en el cuadro» que, por el momento, me parece exclusiva de Velázquez. Sabido es que durante el siglo XVII, especialmente en España, cobró auge un tipo de composición llamado «cuadro en el cuadro». Sobre la pared del fondo, el artista dibujaba un marco. Y el espectador tenía que descifrar si la escena allí representada correspondería a una «pintura», a una «ventana abierta» o a un «espejo». En este último caso, el espejo reflejaba directamente personajes u objetos situados dentro o fuera del cuadro. Más que nada, con ello se pretendía dar mayor interés al asunto pictórico.

Velázquez introduce una variante consistente en colocar en la pared del fondo un marco que a veces cuesta saber si corresponde a una pintura, a una ventana o a un espejo. Mas, siempre resulta ser un espejo que no refleja directamente la escena que vemos, pero facilita «referencias» que permiten descifrar el enigma.

Cuatro son, en total, los cuadros con espejo que se conservan de Velázquez: «Venus del espejo» (National Gallery, Londres), «Jesús en casa de Marta y María» (National Gallery, Londres), «La mulata» (Colección de Sir Alfred Beit, Londres) y «Las Meninas» (Museo del Prado,

Madrid). En el primero, Venus está dentro del cuadro y se refleja directamente en el espejo. Por tanto, este cuadro es el único de la serie que no está concebido con «espejo referencial». Pero digamos, de paso, que esta Venus no nos parece tan desprovista de sensualidad como suele afirmarse. Cupido coloca el espejo de forma que el espectador pueda ver la cara de Venus, y Venus al espectador. Ella, sonriente, baja la mirada, pero no demuestra ninguna prisa por taparse.

Tres son los factores principales que dificultan la comprensión de las obras de Velázquez con «espejo referencial»:

1. Efectos ópticos falaces que inducen al espectador a cometer graves errores de perspectivas.

2. Efectos engañosos provocados por la propia «pincelada». Detalles de gran precisión e importancia pasan desapercibidos por ser tratados de forma aparentemente burda o impresionista.

3. Estas composiciones representan un caso único en la historia de la pintura; no son descifrables a través de un examen visual corriente. No van destinadas a la «retina», sino a la «imaginación». Esto exige del espectador un conocimiento previo del tema pictórico, un juicio psicológico acertado de los personajes representados, y la solución a problemas geométricos conducentes a la restitución de los espacios invisibles donde se encuentran los personajes que quedan fuera del cuadro.

### «Jesús y los discípulos de Emaús».

Algo resumido, este capítulo del Evangelio (2) viene a decir que Jesús, una vez resucitado, se dirige a Emaús, y por el camino se une a dos de sus discípulos, con los que entabla conversación. Pero «los ojos de ellos quedan impedidos de reconocerle». Él les pregunta: «¿De qué discutís entre vosotros mientras vais andando?» Con aire entristecido, uno de ellos le contesta: «¿Eres tú el único residente en Jerusalem que no sabe las cosas que estos días han ocurrido allí?» Jesús dice: «¿qué cosas?» Y de nuevo le responde: «lo de Jesús de Nazaret, que fue un profeta poderoso en obras y palabras delante de Dios y de todo el pueblo; de cómo nuestros sumos sacerdotes y magistrados

(2) Evangelio de San Lucas. Cap. 24, vv. 13-32.



Fig. 1. Velázquez. «Cristo y los discípulos de Emaús». Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Foto cortesía J. Cudiol Ricart.

le condenaron a muerte y lo crucificaron. Nosotros esperábamos que él iba a liberar Israel, pero llevamos tres días desde que ésto pasó». Entonces Jesús fue explicándoles cómo todas estas cosas ya estaban anunciadas en las Escrituras. Al llegar a Emaús, Jesús hizo ademán de seguir adelante. Ellos le dijeron: «quédate con nosotros, porque atardece y el día ya ha declinado». Y él entró a quedarse con ellos. Y estando reclinado a la mesa en su compañía, tomó el pan, lo bendijo, lo partió y se lo iba dando. Entonces se abrieron sus ojos y le reconocieron, pero él desapareció de su lado. Se dijeron uno al otro: «¿no estaba ardiendo nuestro corazón dentro de nosotros cuando nos hablaba por el camino y nos explicaba las Escrituras?»

Son muchos los pintores famosos que no han podido escapar a la fascinación de representar este acontecimiento maravilloso, y cada uno lo ha expresado según su personal

punto de vista. Pero todos coinciden en representar a Jesús en el instante de ser reconocido, o bien en el momento en que su cuerpo va desvaneciéndose, para desaparecer. Como es natural, en las actitudes de los discípulos siempre se refleja la sorpresa del milagro. Pero, salvo en unas pocas interpretaciones, que comentaremos aparte, siempre los representan como paralizados por la emoción del momento, sin gestos explosivos.

En una cosa todos los artistas parece que se han puesto de acuerdo: cuando en la escena aparecen otros personajes que no cita el Evangelio, éstos no transparentan la menor alteración de ánimo; miran, pero no entienden nada de nada de lo que está pasando.

Entre los grandes pintores que han representado este pasaje bíblico, además de Velázquez (1599-1660), figuran: Ticiano (1477-1576. Museo del Louvre, París); Juan de Flandes (1495-1519. Retablo mayor de la catedral de Palencia); Pablo Veronés (1528-1588. Dos versiones muy parecidas: Museo Boymans, de Holanda, y Museo del Louvre, París); Caravaggio (1573-1610. National Gallery, Londres); Rembrandt (1606-1669. Dos versiones: Museo Jacquemart-André y Museo del Louvre, París); y Jan Steen (1626-1679. Museo Mauritshuis, Holanda).

Me he preguntado con insistencia por qué Velázquez pintaría su versión «La mulata» de forma tan extraña. No sé si la explicación que voy a dar coincidiría con la del propio Velázquez, pero se apoya en hechos que el lector puede comprobar fácilmente.

Lo primero de todo es que las dos versiones de Velázquez se parecen entre sí más de lo que uno piensa a primera vista. Lo segundo es que en ambas versiones se aprecian claras influencias de Veronés (Cuadro del Museo del Louvre) y de Caravaggio (National Gallery, Londres). En el de Veronés, una familia numerosa y el mozo que sirve la comida rodean a Jesús en el momento de bendecir el pan. Este es el cuadro más antiguo que conocemos con los discípulos representados con los brazos extendidos para expresar la alegría de reconocer a Jesús. Como siempre, los demás personajes y el mozo de cocina contemplan la escena con absoluta indiferencia.

En el cuadro de Caravaggio no hay más espectadores que el mozo de cocina. Es una obra extravagante y de muchos contrastes. Y no tiene nada de «cuadro de iglesia». No hay símbolos divinos. La figura de Cristo, bien aseado y con vistoso ropaje, contrasta con las de los dos rotos y desaliñados discípulos, cuyo estallido de alegría no se sabe bien si lo provoca la inesperada revelación de Jesús resucitado o la presencia de un succulento pollo asado en el centro de la mesa, al que tampoco se sabe si Cristo bendice o hace aparecer. Una vez más, el mozo de cocina, con un casquete sobre la cabeza, contempla la escena sin comprender nada.

La versión de Velázquez, de Nueva York, tiene mucho del cuadro de Caravaggio: la misma técnica del claroscuro; idéntica forma de presentación de las figuras (Jesús, con larga cabellera, túnica y manto. Los discípulos con trajes de la época, manto caído y pelo corto); e igual forma de exteriorizar la alegría de un discípulo (brazos en cruz y la palma de una mano vuelta hacia el espectador, con el pulgar cómo un grueso palillo de tambor).

A diferencia del de Caravaggio, el de Velázquez es un «cuadro de iglesia». Es bien sabido que por aquella época casi todos los grandes pintores fueron absorbidos por la Iglesia, y aunque sus encargos solían ser bien remunerados, no podían ser muy atractivos para los auténticos artistas, obligados a tratar los asuntos de acuerdo siempre con los convencionalismos de la tradición.

Así se explica el aspecto dulzón del cuadro de Velázquez. El agujerito en la diestra del Señor y la aureola serían probablemente imposiciones más o menos veladas de quien hizo el encargo. Todo queda claramente explicado, demasiado explicado. Conociendo a Velázquez, uno cree adivinar que no pondría demasiado entusiasmo en realizar esta obra.

Pero ya aquí en una cosa muy importante Velázquez se aparta de Veronés, de Caravaggio y de todos los pintores que han representado este tema con mozo de cocina. Lo suprime porque se niega a representarlo en actitud indiferente ante la revelación de Jesús resucitado. El hecho de que Cristo, al realizar un determinado gesto, se haga identificable únicamente para sus discípulos, lo considera



Fig. 2. Velázquez. «La mulata». Colección de Sir Alfred Beit. Londres. Foto cortesía J. Gudiol Ricart.

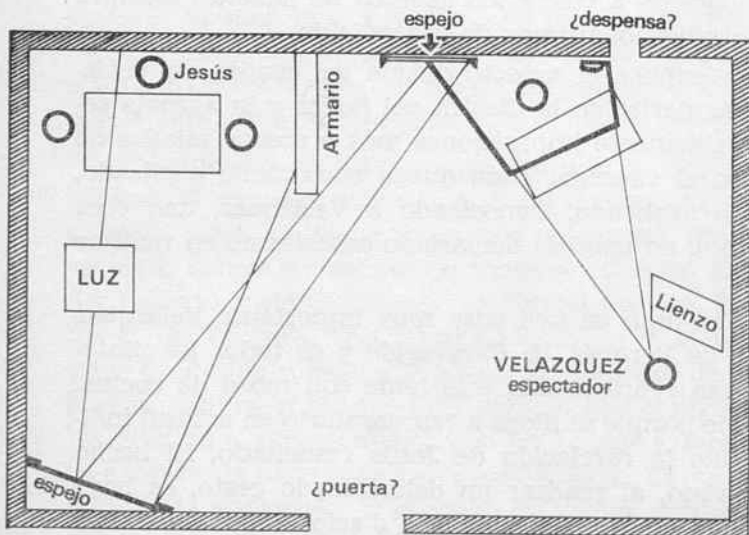


Fig. 3. Velázquez. «La mulata». Esquema.  
(Dibujo de Abdón Pérez).

- (3) J. A. GAYA NUÑO. Anotaciones a C. JUSTI. Velázquez y su siglo. 818. Madrid. 1953.

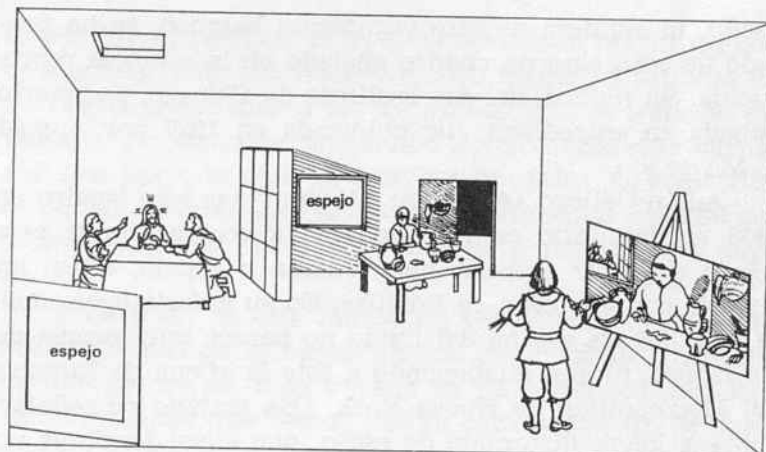


Fig. 4. «La mulata». Visión de la cocina (Dibujo de Abdón Pérez)

Velázquez más propio del cabecilla de una organización clandestina que del Hijo del Creador, venido a la Tierra para decirnos que todas las criaturas son iguales ante Dios, y que nuestra conducta es lo único que cuenta para entrar en el Reino de los Cielos.

Terminado el encargo, ya libre de toda atadura, Velázquez nos expresa con «La mulata» su propia manera de entender este pasaje bíblico. Le parece pueril que para dar idea de la grandeza de Cristo baste con representarlo con una luz en torno a su cabeza. Su grandeza queda mejor expresada con la presencia de esta mulatita, que en este momento simboliza a la humanidad entera, y en cuya actitud se intuye el efluvio divino de Jesús resucitado, a quien no ve ni reconoce, ni puede columbrar por lo que pueda decir, puesto que sus discípulos no lo reconocerán hasta que observen la forma en qué bendice y parte el pan.

#### Estudio de «La mulata».

Respecto a esta obra, Juan Antonio Gaya Nuño (3) dice: «En 1913, Aureliano de Beruete y Moret publica otra obra de don Diego. Esta vez era «La mulata», de la Colección de Sir Alfred Beit, de la que se había de hallar, más tarde, una réplica. El cuadro Beit fue, en 1933, objeto de una restauración que dejó ver en el fondo la escena de Cristo en Emaús, fragmento que, al no ser de aire veláz-

(4) J. GALLEGO. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar. Madrid. 1972.

queño, ni siquiera de aire vagamente barroco, se ha pensado no será sino un cuadro efigiado en la estancia reproducida. Su réplica, del Art Institute de Chicago, por cierto todavía en entredicho, fue publicada en 1927 por August L. Mayer.»

Julián Gállego (4) opina: «Al limpiarse este cuadro en 1933 se descubrió en la pared de la cocina, donde esta criada de color trabaja, una ventana o espejo, acaso un cuadro, con «La cena de Emaús». En su énfasis ligeramente italiano, esa escena del fondo no parece muy propia de Velázquez, ni aun atribuyendo a éste la «Cena de Emaús» del Metropolitan de Nueva York. ¿Ha tratado de señalar, con esa ligera distorsión de estilo, que aquel fondo es un cuadro, como el que Pacheco pintó en su «San Sebastián?»

Estoy de acuerdo, en cierto modo, con lo que dice Gállego. Para mí, Velázquez ha reproducido ciertos detalles del cuadro de Veronés (la misma mesa y mantel y parecida figura de Jesús) para que el espectador «deduzca» que esto es una pintura, y no la imagen de una escena real vista a través de dos espejos.

Sir Alfred Beit, hijo del fundador de la Colección que lleva su nombre, con quien he mantenido correspondencia, y que forzosamente ha de estar al día de todo lo relacionado con esta obra, dice: «Quisiera señalar que el cuadro de la esquina no es una pintura ni un espejo, sino una ventana o abertura similar en la pared, a través de la cual se ve a Cristo con uno de sus discípulos en la Cena de Emaús. Es obvio que la «moruna» moza de cocina está escuchando la conversación en vez de hacer su trabajo».

En primer lugar, hay que aclarar que aquí no está uno, sino los dos discípulos, si bien de uno de ellos no vemos más que su mano izquierda y un poco de manga, a la altura de la cabeza de Jesús. Es la misma mano que vemos vuelta hacia el espectador en su «Cristo en Emaús» de Nueva York. Porque si el lector lo examina con detención, verá que el otro discípulo es el mismo en ambos cuadros (la misma frente, nariz, pómulos, bigotes, barba y cabello). Y también aquí mira fijamente al otro discípulo, no a Jesús. Todo esto forma parte del juego de tira y afloja que Velázquez mantiene constantemente con el espectador.

Aparte de ésto, hay que admitir que el criterio expues-



to por Sir Alfred Beit es el que cuenta con mayor número de adeptos. Y no hay duda tampoco de qué, a primera vista, el grosor del marco parece indicar que se trata de una ventana. No obstante, un estudio detenido permite afirmar que este juicio se basa en una ilusión óptica. El espectador es tentado a creer que el marco es grueso, de sección cuadrangular, y que ve las caras externa e interna de la barra vertical.

Pues bien, de este marco no vemos más que su cara externa, tanto de la barra vertical como de la horizontal. Lo que parece ser cara interna ya no pertenece al marco, sino al mueble que vemos por su cara posterior. Si perteneciera al marco, también veríamos la cara interna de la barra inferior, puesto que miramos de arriba a bajo y vemos el suelo de la supuesta habitación contigua. Nótese que todavía se ve la cara superior de la mesa, donde Jesús apoya los brazos.

De esta simple observación se deducen dos cosas:

1. Que el marco es de sección triangular y no tiene cara interna; termina por dentro por un borde finísimo.
2. De la anterior comprobación se deduce que de ninguna forma este marco puede corresponder a una ventana o a una abertura similar; tiene que tratarse de una pintura o de un espejo.

Pero tampoco puede ser una pintura. Obsérvese que toda la parte izquierda de esta cocina, hasta justo detrás de la cabeza de la sirvienta, está en penumbra. Esto hace que la barra horizontal del marco se oscurezca gradualmente a medida que se aproxima al lado izquierdo del lienzo y que no podamos distinguir la pared de debajo. Este oscurecimiento progresivo hacia la izquierda se observaría también en el cuadrado si se tratara de una pintura. Pero no cuando se trata de un espejo, puesto que su iluminación no depende de la de este rincón, sino de la del punto de procedencia de la imagen reflejada.

Puesto que el cuadrado está uniformemente iluminado, forzosamente tiene que tratarse de un espejo.

Para el espectador que llegue hasta aquí, Velázquez le tiene preparada otra ilusión óptica: coloca el manto del discípulo sobre su hombro derecho. Aunque puede llevarse sobre cualquier hombro, o sobre los dos a la vez, so-

líase llevar sobre el izquierdo para dar mayor facilidad de movimientos al brazo derecho. Pero este detalle puede inducir al espectador a creer que se trata de una imagen invertida, lo que confirmará sus sospechas de que esto sea un espejo, y ya no pensará en la posibilidad de que esta imagen venga reflejada de otro espejo. Sin embargo, hay un detalle que permite afirmar que esta imagen es normal, no invertida. La escena ha sido captada en el momento en que Cristo bendice el pan, y un discípulo expresa su alegría de reconocerle extendiendo los brazos en cruz. Pues bien, Jesús bendice levantando su mano derecha. No he visto el cuadro original, pero este detalle se aprecia muy bien en las fotografías en color. En las de blanco y negro no se distinguen bien las manos de Cristo.

Conclusiones: Si Jesús elevara su mano izquierda, forzosamente se trataría de un sólo espejo. Al levantar la diestra, es incuestionable que esta imagen tiene que venir reflejada de otro espejo.

Creo de interés recordar en este momento que en «Jesús en casa de Marta y María» Velázquez nos brinda un juego muy similar: Jesús es representado con el manto sobre su hombro derecho y gesticulando con la mano izquierda. Allí es la izquierda de verdad. Pero una cosa es gesticular y otra bendecir. Nunca se ha utilizado la zurda para este menester.

En resumen, todos estos razonamientos llevan al ánimo del espectador la convicción de que la imagen reflejada en este espejo llega a través de otro espejo. Pero, a la hora de demostrarlo, tropieza con grandes dificultades.

El efecto óptico es que aquí hay tres paredes: una, oscura, con una cesta colgada de un clavo; otra, clara, perpendicular a la anterior, que termina detrás de la cabeza de la sirvienta; y, por último, otra oscura, perpendicular a la clara, con un espejo adosado y del que sólo vemos una parte.

El espectador piensa que si la cabeza de la sirvienta le impide ver el diedro formado por las paredes clara y oscura será porque estará colocado en la trayectoria de estos dos puntos.

En consecuencia, el espectador deducirá que está situado frente al perol, con el espejo enfrente y vuelto hacia



Fig. 5. Velázquez. «Jesús en casa de Marta y María». National Gallery. Londres. Foto cortesía de J. Gudiol Ricart.

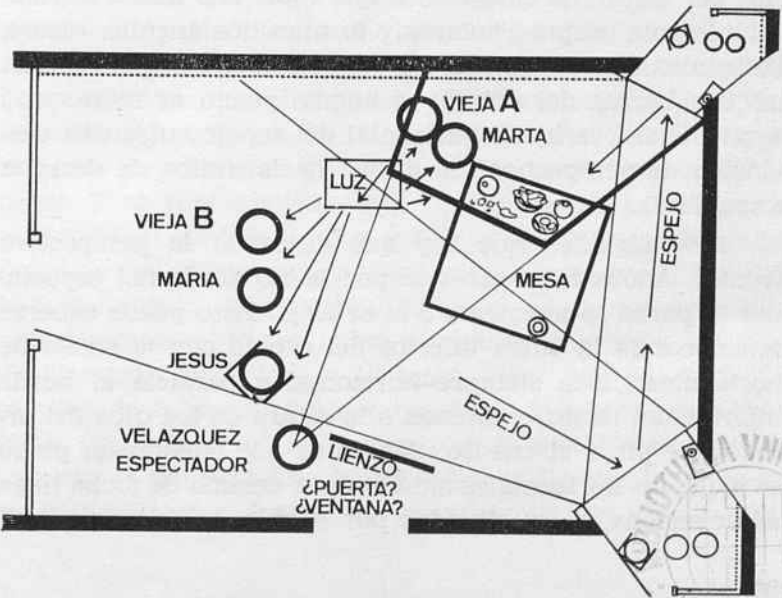


Fig. 6. Velázquez. «Jesús en casa de Marta y María». Detrás de cada espejo se ha representado, esquemáticamente, la imagen virtual. La línea punteada ---- señala la pared en penumbra. (Dibujo de Abdón Pérez).



su derecha, y que la imagen transmitida por el otro espejo tendría que pasar por encima de la mesa o por entre el brazo izquierdo de la sirvienta y la pared con cesta. A simple vista, ya se advierte que nada de esto es posible.

Lo mejor será, pues, desconfiar de estos efectos ópticos y coger una regla y una escuadra.

Lo primero que interesa conocer es en qué posición está el espectador respecto de la pared con espejo. Puede estar:

1. Frente por frente (perspectiva frontal).
2. En posición oblicua con ángulo obtuso por la izquierda (la pared se aleja por este lado).
3. En posición oblicua con ángulo agudo por su izquierda (la pared se aproxima por este lado).

La perspectiva frontal es la que Velázquez utiliza en «Las Meninas». Su característica consiste en que las líneas horizontales del fondo (suelo, puertas, espejo, marcos, cornisa) no sufren desviación de perspectiva y siempre las vemos paralelas entre sí, a la «línea de horizonte» y al «borde inferior del lienzo».

En «La mulata», la barra inferior del marco del espejo parece paralela al borde inferior del lienzo, y esto podría hacer creer al espectador que está situado frente por frente de esta pared. Pero, hagamos una prueba; unamos con la escuadra la barra vertical del espejo con el borde inferior del lienzo. Se comprueba que estas dos líneas son absolutamente perpendiculares y forman dos ángulos rectos. Pongamos ahora la escuadra sobre el ángulo que forman las dos barras del espejo; el ángulo ya no es recto, sino agudo. O sea, la barra horizontal del espejo sufre una desviación de perspectiva; se desvía hacia arriba de derecha a izquierda.

Esto significa que hay que descartar la perspectiva frontal. Ahora falta saber si por la izquierda del espectador la pared se aproxima o si se aleja. Esto puede saberse relacionando la barra inferior del espejo con la «línea de horizonte», línea siempre horizontal y paralela al borde inferior del lienzo, y situada a la altura de los ojos del artista que pintó el cuadro. Sabido es que cuando un plano se aleja, las horizontales situadas por encima de dicha línea «descienden», y las situadas por debajo se «elevan».

En el caso de «La mulata», no sabemos exactamente por donde anda la «línea de horizonte», pero sabemos que ha de ser paralela al borde inferior del lienzo y que está por encima de la barra horizontal del espejo. Por consiguiente, la elevación progresiva de ésta, de derecha a izquierda, indica que la pared se aleja en esta dirección. Dicho de otra manera, el punto de vista del observador forma con la pared del fondo un ángulo obtuso por la izquierda. Por tanto, la imagen que refleja este espejo procede de otro espejo que puede estar muy alejado del espectador, ya que la posición oblicua del espejo que vemos abre mucho hacia la izquierda los ángulos de incidencia y de reflexión.

En el espejo de «Las Meninas», con perspectiva frontal, estos ángulos pueden calcularse con absoluta precisión. En «La mulata», hay que calcular a ojo.

Al descubrirse que el marco de «La mulata» está vuelto hacia la izquierda del espectador, queda definitivamente demostrado que lo que parece ser cara interna de la barra vertical no pertenece a dicho marco; la cara interna quedaría completamente oculta.

Pasemos ahora a examinar la mesa. Velázquez trata por todos los medios de que el espectador se figure que está colocado frente por frente de la mesa y del espejo. Con este fin, marca fuertemente la junta de dos tablas de la mesa; línea que, algo artificiosamente, consigue ser casi paralela al borde inferior del lienzo. Para que el espectador no repare en la verdadera dirección del borde posterior de la mesa, Velázquez oculta parte de él con objetos grandes, llamativos y esferoidales (la jarra y el perol) y hace aparecer la esquina de la mesa por dentro de una asa del perol. Y es precisamente aquí donde descubrimos el primer y único «error» de este genial artista. Desliz sin duda debido a sus pocos años y al excesivo interés por dificultar la comprensión de esta obra. El lector puede comprobarlo inmediatamente. Ponga sobre el cuadro una regla siguiendo el borde posterior de la mesa. Verá que parte de la esquina de la mesa visible a través de la asa del perol es falsa. Con este añadido, parece que el borde posterior de la mesa es paralelo a la barra inferior del espejo, cuando en realidad estas dos rectas no tan sólo son divergentes

entre sí, sino que ninguna de ellas es paralela a la línea de horizonte; la del marco se aleja y la de la mesa se aproxima, ambas en dirección de derecha a izquierda (Figs. 2 y 3).

Este obstinado empeño de Velázquez por simular una perspectiva frontal, traspasando incluso los límites de lo legítimo, demuestra hasta la saciedad que el cuadro es un espejo. Si se tratara de una pintura o de una ventana, no habría razón para forzar el engaño. La intención de Velázquez es bien clara: aunque el espectador sospeche que es un espejo, mientras no descubra que él está situado frente a la sirvienta y que la mesa y la pared no están sobre líneas paralelas, sino divergentes por la izquierda, nunca podrá explicarse cómo llega esta imagen al espejo del fondo.

Pero todavía hay algo más. Por la forma de ver los dos bordes de la mesa, el espectador comprobará que está situado frente a la sirvienta. Desde esta posición, creerá que el plano con cesta está vuelto hacia su derecha, y que la sombra de la sirvienta se proyecta sobre un plano perpendicular al anterior.

Todo es pura ilusión óptica. Basta mirar al clavo que sostiene la cesta. Cómo la aguja de un reloj de sol, su dirección de derecha a izquierda nos indica que este plano está vuelto hacia nuestra izquierda. Si el examen de la cesta nos da la impresión contraria, ello se debe a un efecto óptico producido por la dirección del foco luminoso y a que la cesta está aplastada en su mitad más próxima al lado derecho del lienzo.

Si el plano con cesta está vuelto hacia nuestra izquierda, de ninguna forma podríamos ver su plano perpendicular. Por consiguiente, la sombra de la cabeza de la sirvienta tiene que proyectarse sobre un plano más o menos paralelo al plano con cesta. Y este plano con cesta tiene que ser una puerta abierta de la despensa, en la misma pared del fondo (Fig. 3 y 4).

La nitidez de los bordes de la sombra indica que la distancia entre la sirvienta y el muro tiene que ser muy escasa. A través de la dirección del foco luminoso y de la forma de la sombra, podremos calcular la dirección que lleva este muro.

La luz viene de arriba a bajo, de delante a atrás y de izquierda a derecha. Lo mismo que en «Jesús en casa de Marta y María», parece que la iluminación se consigue mediante un foco de luz solar que penetraría por una abertura labrada en el techo de la cocina, costumbre judaica en tiempos de Jesús. La sombra corresponde a la cabeza de la sirvienta hasta nariz. Su forma alargada se debe a que la luz viene de arriba a bajo. Pero obsérvese que la sombra no es vertical, sino que se inclina hacia la derecha, a pesar de que el gorro de la sirvienta está inclinado hacia atrás. Esto indica que el foco luminoso no se proyecta perpendicularmente sobre este muro, sino en dirección oblicua de izquierda a derecha.

De todo esto se deduce que el espejo y la sombra están adosados al mismo muro, al que el espectador «mira» oblicuamente de derecha a izquierda, y el foco luminoso «mira» oblicuamente de izquierda a derecha (Fig. 3).

Sin embargo, el efecto óptico es que vemos dos paredes, una oscura y otra clara. La explicación es sencilla: la parte oscura corresponde a la sombra proyectada por el armario colocado transversalmente entre la mesa de la sirvienta y la de Jesús. Esta sombra no afecta al espejo, cuya luz procede del otro lado del armario, reflejada en el espejo invisible (Fig. 3 y 4).

### **El espejo invisible.**

Aquí no valen teorías. Para que una hipótesis sea aceptable es preciso que permita obtener una fotografía del todo superponible al cuadro de Velázquez; tiene que existir la misma concordancia entre el tamaño de las figuras en el espejo y la de la sirvienta del primer plano; y al juntar las dos escenas en una sola, todo debe quedar correctamente iluminado por un sólo foco de luz.

Las figuras 3 y 4 han sido tomadas de experiencias realizadas sobre el terreno con muñecos y objetos de tamaño proporcionado al natural.

En principio, parece que el espejo invisible podría estar dirigido hacia muchos puntos diferentes. Pero no es así. Por de pronto, es necesario que el espejo invisible y el espectador «miren» al espejo frontal con parecidos ángulos de incidencia. Pero el espejo invisible no puede mirar

completamente de «cara», porque entonces el espectador se vería él mismo en el espejo. Tiene que estar algo vuelto hacia la derecha del espejo frontal, pero no mucho, puesto que pronto se pondría de «canto» y el espectador lo perdería de vista.

Según mis cálculos, lo que vemos en el espejo tiene que ser un armario muy estrecho, cuya cara posterior está cubierta por nueve tableros cuadrados, de los cuales vemos los seis lejanos y una pequeñísima sección de los tres proximales.

Si Velázquez hubiese ampliado el cuadro por la izquierda, seguiríamos sin ver el segundo discípulo, puesto que lo que se reflejaría en el espejo sería el armario por la parte de la sirvienta (Fig. 3 y 4).

Como puede apreciarse en las figuras 3 y 4, la iluminación de todas las figuras por un sólo foco es posible. Jesús recibe una iluminación más frontal que la sirvienta porque está más cerca del foco luminoso. Queda también explicada la sombra del armario sobre la pared del espejo.

Sabemos que los judíos practicaban la abertura del techo cerca del centro de la cocina, en el sitio peor iluminado. Aquí nos resulta bastante excéntrica, pero no tenemos datos para marcar los límites de esta cocina por nuestra izquierda ni por detrás de Jesús. De todas formas, consideramos que este detalle carece de importancia.

#### **Estudio comparado de «La mulata» con «Jesús en casa de Marta y María».**

«Jesús en casa de Marta y María» (Fig. 5 y 6) y «La mulata» son dos cuadros muy similares en asunto, formato y composición. En ambos, el asunto es un pasaje del Evangelio; el formato es apaisado y de parecidas medidas («Marta»: 60 x 103 cms. «La mulata»: 55 x 112 cms.); y la composición nos ofrece la figura de una mujer joven destacada en primer término, frente a una mesa visible sólo en parte y con abundantes cacharros de cocina encima. En un ángulo superior (el derecho en un cuadro, y el izquierdo en el otro) se ve un marco que delimita una escena con personajes que parecen estar muy lejos del espectador. Como detalle curioso, observemos que las dos jóvenes mencionadas llevan el mismo vestido, aunque de diferente color.



El estudio sobre «Jesús en casa de Marta y María» ya ha sido expuesto en otro trabajo (5). Aquí me limitaré a destacar las analogías apreciables en las composiciones de estas dos obras.

Como primera característica común, en «Marta» el cuadrito es también un espejo que nos da la imagen recogida y reflejada por otro espejo invisible.

Se repite el juego del «espejo en el espejo». Pero esta obra evidencia un formidable progreso en el dominio de la técnica. Observe el lector la simplificación de decorado: un fondo oscuro uniforme y el cuadrito. Nada más. Ni diversidad de planos, ni cestas, ni nada. En «La mulata», el problema se resuelve a base de regla y de escuadra, sin necesidad apenas de tener que reparar en los personajes. En «Marta» son otras las reglas y escuadras que se necesitan, puesto que lo que hay que calibrar son los sentimientos de estos personajes y su relación con un diálogo que nos es conocido a través del título de la obra. La geometría vendrá después, pero sólo para confirmar nuestras suposiciones.

El espectador observa que en este momento Marta mira fijamente hacia su izquierda, y sospecha que mira a Jesús, a quien ve reflejado en el espejo. Pero comprueba que este espejo, por muy vuelto que estuviera hacia su izquierda, nunca podría reflejar el suelo ni los pies de Jesús, puesto que lo impediría la mesa. Para hacer llegar esta imagen al espejo, piensa que no hay otra solución que la de colocar otro espejo en el rincón de su derecha, con lo que dicha imagen le llegaría en «corbata» a través de dos espejos inclinados adecuadamente (Fig. 6).

Ahora es cuando interviene la geometría. ¿Podrá demostrarse que esta hipótesis sea viable? Veamos:

El problema de perspectiva es idéntico al de «La mulata». El espectador vuelve a ver sólo una parte de la mesa, pero ya no está enfrente de ella, sino a la izquierda. La penumbra impide seguir bien su borde posterior, pero parece paralelo a la barra inferior del marco del espejo. Volvamos a colocar la escuadra. La barra vertical del marco es exactamente perpendicular al borde inferior del lienzo. Pongamos la escuadra sobre el ángulo inferior proximal del espejo. Vuelve a ser un ángulo agudo.

Esto es exactamente lo que ocurre en «La mulata». O sea, el marco no está colocado frontalmente respecto del espectador, sino que está vuelto algo hacia su derecha. En consecuencia, es absolutamente imposible que se trate de una ventana o de una abertura en la pared, puesto que de ninguna manera podríamos ver la cara interna de la jamba cercana.

Tampoco puede ser una pintura, puesto que en la oscuridad apenas la distinguiríamos.

Si no puede ser una ventana ni una pintura, por fuerza tiene que ser un espejo. Al igual que en «La mulata», este marco es de sección triangular, pero mucho más grueso y más ancho. Por estar algo vuelto hacia nuestra derecha, vemos la cara interna de la barra vertical proximal más estrecha que la del travesaño inferior. Deberíamos ver la de la barra vertical distal con una anchura todavía superior a la del travesaño, pero Velázquez, con muchísima habilidad, hace terminar el cuadro en la línea donde las caras internas de las dos barras verticales resultan visualmente iguales de anchura, con lo que el espectador tiene la impresión de estar frente por frente del espejo. Pero, naturalmente, en este caso los ángulos inferiores tendrían que ser rectos, y no uno agudo y otro obtuso, cómo aquí.

Observemos ahora como el recorte de la barra vertical distal va combinado con otro efecto óptico no menos habilidoso. En el ángulo inferior proximal vemos que las barras se unen a bisel. Nos parece ver también el bisel distal, pero eso no es más que una ilusión óptica. El verdadero bisel no se ve por estar en penumbra. Lo que se ve es la luz del espejo reflejada sobre la cara interna del travesaño, como lo demuestra el hecho de terminar muy por dentro de la esquina del marco visible.

Pongamos ahora la escuadra sobre los ángulos superiores del espejo. Los dos son rectos. Esto demuestra que el travesaño superior está situado justamente a la altura de la «línea de horizonte», a la altura de los ojos de Velázquez cuando pintaba el cuadro. Por consiguiente, este travesaño tiene que ser paralelo a los bordes superior e inferior del lienzo. Y cualquiera que fuera la inclinación del espejo, en sentido lateral, estos ángulos seguirán sien-

do rectos. Nótese que la luz del espejo ilumina la cara interna del travesaño, y que sigue recta hacia arriba, no en dirección de los biseles. Esta iluminación termina a nivel del canto anterior del marco, qué es lo suficientemente ancho como para producir una franja oscura bien visible.

En resumen, nos encontramos aquí con el mismo juego de perspectivas que hemos visto en «La mulata». Todo está calculado para que el espectador se imagine estar situado frente por frente de este marco, lo que le obligaría a descartar su hipótesis del doble espejo, e incluso de uno sólo.

No deja de llamar la atención que en ambas obras se intente provocar la ilusión óptica a través del marco del fondo. En «La mulata», con un sólo ángulo visible, Velázquez tiene que recurrir al armario para completar el efecto óptico falaz. En «Marta», al valerse únicamente del marco, tiene que aguzar mucho más el ingenio.

Bien, ya sabemos que el espejo está vuelto hacia nuestra derecha. Pero, ¿está adosado a la pared? ¿está colocado oblicuamente en el rincón de enfrente?

Desde luego, mirando hacia la negrura de este fondo es imposible saberlo. Pero puede saberse con absoluta precisión reproduciendo esta escena sobre el terreno. La figura 6 indica cual es la posición exacta de cada cosa. El lector que quiera hacer el experimento, puede mover y cambiar de sitio todo lo qué le dé la gana. Pero, si quiere obtener una fotografía del todo superponible al cuadro de Velázquez, tendrá que colocar de nuevo cada cosa en el sitio señalado, y disparar la cámara desde el lado derecho y por detrás de Jesús.

Con toda seguridad, Velázquez repetiría esta experiencia infinidad de veces, hasta descubrir lo qué en realidad constituye el detalle más original de esta composición. Descubrió que a pesar de dejar el espejo colgado en la oscuridad, el espectador podría reconstruir la cocina completa valiéndose de dos datos: uno, que la imagen que se ve en el espejo corresponde a un sector de cocina visto diagonalmente, de rincón derecho proximal a izquierdo distal, lo que coincide con la idea preconcebida del espectador, que ha supuesto la existencia de un segundo espejo

precisamente en el mismo punto de donde esta imagen ha sido captada. El otro dato es la mesa, de la que se ve un fragmento en cada cuadro. Por la posición que guarda respecto de la mesa de Marta, el espectador tiene que deducir cual ha de ser la que le corresponde respecto de la mesa del cuadro. Conociendo la posición del espectador respecto de la mesa, y la de la mesa respecto del espejo, no hay más que una única colocación posible de espejos que permita obtener una fotografía superponible al cuadro de Velázquez; tienen que estar colocados en los rincones de la derecha, y la inclinación de cada uno de ellos es invariable e independiente de la voluntad del espectador.

Lo que demuestra la unidad de estas dos escenas es que en este momento Marta mira a Jesús, y Jesús, aunque sigue gesticulando, no mira a María, sino a Marta.

#### «La mulata» del Art Institute de Chicago.

El estudio iconográfico de «La mulata» de Londres viene a demostrarnos que su composición con «espejo referencial» lleva el sello inconfundible de Velázquez. El cuadro con la Cena de Emaús no tan sólo ha de ser de la propia mano de este pintor, sino que constituye el motivo básico de la obra. Sin él, no sería inteligible la actitud de esta sirvienta ni tendría sentido el juego de perspectivas que esta obra nos ofrece.

«La mulata» de Chicago (Fig. 7) no tiene cuadro con la Cena de Emaús ni lo ha tenido nunca. Esto hace pensar que se trata de una réplica realizada cuando el cuadro de la obra original estaba cubierto por una gruesa capa de pintura.

No tiene sentido que fuera el propio Velázquez quien hiciera una copia mutilada de «La mulata». ¿Qué gloria podría reportarle?

En mi modesta opinión, «La mulata» de Chicago no puede ser de la mano de Velázquez, no sólo por la falta del cuadro, sino por los muchos errores que en esta copia se advierten. Pongamos una obra junto a otra y comparemos:

Lo primero que observamos es que no se trata de una copia exacta. Se ha modificado deliberadamente la cara, el gorro y los hombros de la sirvienta, sin duda con



Fig. 7. «La mulata» del Art Institute de Chicago. Foto cortesía J. Gudiol Ricart.

la idea de lograr una «mulata» más auténtica. Esto ya parece un error de principio, puesto que, como muy bien dice Sir Alfred Beit, Velázquez no pintó una mulata, sino una «mora».

En todo lo demás ocurre lo mismo. Hay un interés constante por hacerlo no igual sino mejor que Velázquez. Ilumina casi de frente a la cesta para que podamos apreciar su maestría en la reproducción de los más mínimos detalles del trenzado. Pero esto le obliga a acortar la sombra del trapo que pende ella. Mal paso que implicará también un cambio general de luces y sombras, donde cometerá fallos garrafales. Veamos algunos de ellos:

Comparemos en el cuadro de Velázquez la longitud de las sombras de la jarra y el perol con la del trapo de la cesta. La concordancia es perfecta. Hagamos lo mismo en el otro cuadro. La sombra de la jarra va de izquierda a derecha y la del trapo casi de delante a atrás.

En la réplica, la iluminación casi frontal de la cesta obliga a iluminar algo más la parte izquierda de la sirvienta. En este caso, también debería iluminarse su mejilla izquierda. No lo hace porque se afearía la cara, pero la

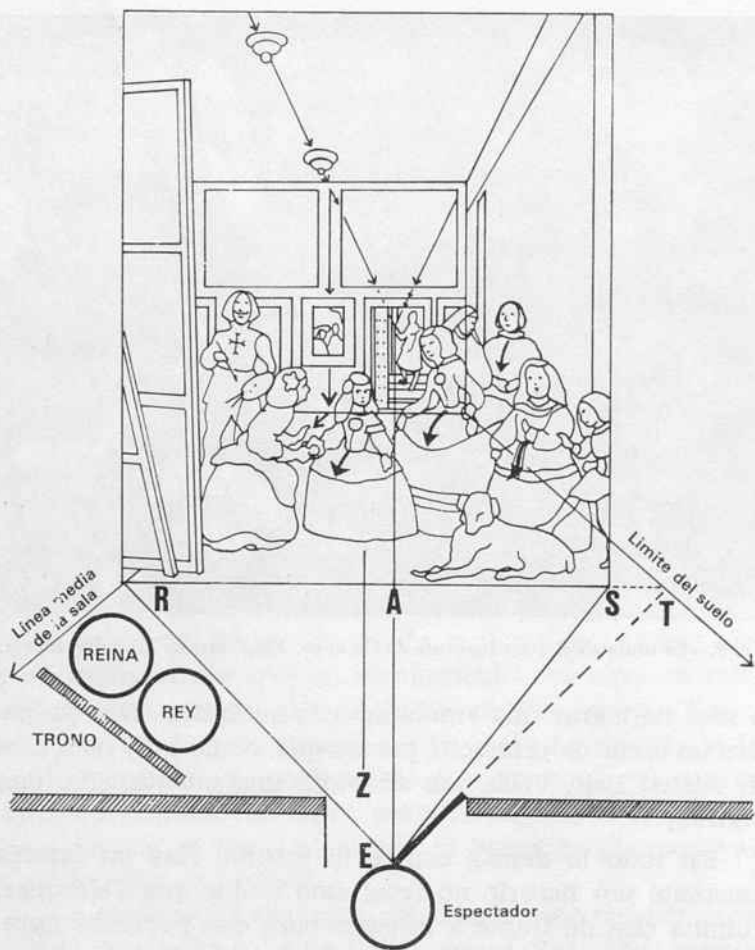


Fig. 8. Velázquez. «Las Meninas», en esquema. Las costuras medias de los vestidos se han representado en forma de flechas para resaltar que estos personajes miran a los Reyes, y no al espectador. (Dibujo de Abdón Pérez).

falsedad de esta iluminación queda a la vista. Por otro lado, esta iluminación más frontal del cuadro reduce mucho los fuertes contrastes del claroscuro característicos de la primera época de Velázquez.

Observemos que Velázquez hace un modelado minucioso del perol, de la jarra y de la sombra de ambos. En la réplica, los cacharros han sido tratados con idéntica precisión, pero sus sombras están resueltas a brochazos. Se puede pintar de una forma o de otra, pero no mitad y

(6) B. MESTRE FIOL. Los tres personajes invisibles de LAS MENINAS. «Mayurqa» n.º 8.

mitad. El autor no lo ignoraba, pero de alguna manera tenía que salir del lío en qué se había metido.

A pesar de todo, no pudo evitar la cornada. Observemos en el cuadro de Velázquez el jarrito oscuro, vuelto abajo, que aparece en primer término. El autor de la réplica debió pensar que el cuello del jarrito sería la sombra sobre la mesa de la parte ancha de dicho jarro. Con el cambio de dirección de la luz, esta sombra sobraba. Y decapitó al jarrito. Y así se ha quedado, cómo una tetera.

En fin, ¿pudo Velázquez pintar ese cuadro? Juzga tú mismo, amable lector.

### La ilusión óptica de «Las Meninas» (6).

En esta obra, Velázquez encuentra la solución perfecta. Logra provocar una ilusión óptica con un recurso legítimo, sencillísimo e invisible.

Hemos visto como en «La mulata» la ilusión óptica se provoca a base de muchos equívocos pictóricos. En «Jesús en casa de Marta y María», ya no hay más que unos pocos. En «Las Meninas», ninguno.

El equívoco de «Las Meninas» no está sobre la pintura, sino fuera del cuadro. Examinemos la figura 8. El espectador llega a descubrir que «Las Meninas» no es una pintura, sino una «escena real» que él presencia a través de la puerta de la habitación contigua; puerta que es igual y simétrica de la de enfrente. Sabe que está situado sobre la línea A (línea que pasa por el punto medio de ambas puertas) y que su punto de mira se dirige hacia la mano derecha de don José Nieto. En estas condiciones, el ángulo visual izquierdo (REA) debería ser igual al derecho (AES). Pero no lo es. Para igualar al primero, tendríamos que añadir al segundo el ángulo SET.

Esta anomalía hace que el espectador se crea situado sobre la perpendicular Z (línea media del cuadro), frente a la Infanta Margarita y casi enfrente del espejo. Esta ilusión óptica ha sido la causa de qué durante siglos se haya venido creyendo que el espectador contempla a los Reyes reflejados directamente en el espejo, cuando en realidad lo que ve es la parte central del lienzo que pinta Velázquez.

La explicación es la siguiente: las puertas constan de dos hojas de 0'60 x 2'20 m., aproximadamente (deducimos

estas medidas por comparación con la altura de un peldaño, al que concedemos 18 cms.). Jamás espectador alguno se ha extrañado de ver en la puerta del fondo una hoja abierta y la otra entornada. Por tanto, tampoco debe extrañarse el espectador que al aproximarse al taller de Velázquez encuentra las hojas de esta otra puerta en similar posición.

Observe el lector que algo parecido, aunque en sentido contrario, le ocurriría a don José Nieto si en vez de la-dearse mirara en dirección del espectador desde el punto donde tiene ahora su mano derecha.

### CONCLUSIONES

Con el presente trabajo, damos fin al estudio de las tres obras de Velázquez con «espejo referencial».

En una visión de conjunto, lo primero que se aprecia es que estas tres obras representan las tres variantes posibles de este tipo de composición:

1. «La mulata»: dos espejos, con imagen transmitida en «zig-zag».
2. «Jesús en casa de Marta y María»: dos espejos, con imagen transmitida en «corbata».
3. «Las Meninas»: tres «espejos», con imagen transmitida en «zig-zag circular».

Cometeríamos un grave error si dedujéramos que Velázquez no perseguía otra intención que la de plantear complicados jeroglíficos al espectador. Estas composiciones no son bellas por su complejidad; son bellas por la honda curiosidad que despiertan.

En «La mulata», el espectador se ve obligado a preguntarse por qué razón estará tan ensimismada esta sirvienta. Y al descubrir que el armario le impide ver a Jesús, se explicará también la causa de su actitud.

En «Jesús en casa de Marta y María», el espectador siente curiosidad por saber quien será esta jovencita, por qué mira tan fijamente hacia su izquierda y por qué en su rostro se refleja tanta amargura.

En «Las Meninas», el espectador quiere saber qué es lo que Velázquez pinta en ese lienzo que él sólo ve del revés, y a quien miran tan respetuosamente todos estos



personajitos, y por qué mira con el rabillo del ojo la Infanta Margarita. Y el espectador llega a descubrir que Velázquez retrata a los reyes Felipe IV y doña Mariana de Austria, a quienes ve a través de tres «espejos». Esto se basa en qué cuando Velázquez está pintando, podemos asegurar que el retrato nos da la imagen exacta del modelo, de su actitud y de su iluminación. En consecuencia, un espejo sería la retina de Velázquez (espejo n.º 1, imagen invertida). De Velázquez, la imagen pasa al lienzo (espejo n.º 2, imagen corregida, normal). Del lienzo, la imagen pasa al espejo de la pared del fondo (espejo n.º 3, imagen invertida de nuevo). O sea, la imagen de los Reyes llega al espectador a través de un largo zig-zag, describiendo un «círculo» casi completo.

Esta última composición, probablemente la más genial en la historia de la pintura, no tan sólo nos permite ver unos personajes sin verlos, sino que los vemos en unos estados anímicos diferentes de los que observamos en el retrato; a la Reina, radiante de satisfacción al contemplar a su hijita recién llegada; al Rey, esforzándose por seguir atento al retrato, por atención al artista.

Vemos, pues, que estas composiciones no van destinadas a la «retina», sino a la «imaginación». Por eso han fracasado todos los métodos de investigación basados en el estudio de la «pincelada». Cuando Velázquez pinta tan rudimentariamente el cuadrito de «La mulata», bien claro expresa que no quiere que su obra sea descifrada a través de un perfecto dibujo del espejo, sino a través del estado de ánimo de la sirvienta. Y no hay duda de que este concepto del arte pictórico es mucho más elevado.

Si quedaran por analizar otras obras de Velázquez con cuadrito al fondo, perderíamos el tiempo tratando de buscar soluciones partiendo de la suposición que fueran pinturas o ventanas. Son planteamientos tan pobres de ideas que de forma alguna podrían interesar a este inteligentísimo artista.

Si nos fijamos bien, comprobamos que ninguna de las soluciones que hemos dado a estas tres obras es absolutamente demostrable. Es decir, al final resulta que Velázquez se desentiende de todo; no dice ni sí ni no. Pero el espectador no necesita ni quiere que se lo confirmen; él «está

seguro» de saber lo qué en este momento le está pasando a la mulata, y de por qué está triste Marta, y de por qué mira de reojo la Infanta Margarita.

No es casual que Velázquez haya escogido dos jovencitas y una niña para establecer conexión anímica entre los personajes de dentro del cuadro con los que quedan fuera de él. Sabe que las emociones de las mujeres, especialmente de las jovencitas, son las más espontáneas, las más naturales.

Pero observemos también que las emociones de estas jovencitas no tienen nada de aparatosas. Son emociones contenidas que resultarían indescifrables si el espectador no conociera de antemano y a la perfección los temas y todos los personajes.

Al dar fin a esta empresa, pienso que todavía queda una pregunta por contestar:

¿Cuál es el significado último de la pintura de Velázquez?

No lo sé exactamente. Creo que se puede decir que Velázquez es un pintor del Barroco y que su pintura es «realista». Pero hay algo en su arte que va más allá de todo esto. Es algo que no puede percibir sino quien se aproxima a sus obras con una entrega total, con un deseo grandísimo de comprenderlas. En esta fascinante búsqueda, el espectador acaba por irse un poco de este mundo; acaba por no distinguir bien la realidad de la ficción.

#### NOTA DEL AUTOR

Quiero expresar mi agradecimiento a D. José Gudiol Ricart, al dramaturgo y pintor D. Antonio Buero Vallejo, a Sir Alfred Beit, a la Srta. Isabel Payeras y al Profesor Dr. Santiago Sebastián por sus valiosas colaboraciones.