

COLECCIÓN VELAZQUEÑA

Estudios sobre la vida, la obra y la fortuna crítica e iconográfica de Velázquez:

- Recopilaciones de textos dispersos de destacados especialistas
- Nuevas investigaciones y perspectivas
- Antologías críticas sobre sus obras maestras

TÍTULOS PUBLICADOS

ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ / COMPLETE STUDIES

ON VELÁZQUEZ, por Enriqueta Harris

VELÁZQUEZ, FORMA Y REFORMA, por Martin Warnke

ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ, por Diego Angulo

PRÓXIMOS TÍTULOS

COLLECTED ESSAYS ON VELÁZQUEZ, por Jonathan Brown

COLECCIÓN



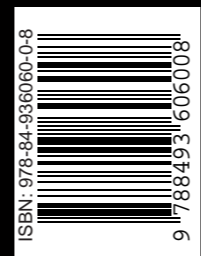
VELAZQUEÑA



www.ceeh.es

con la colaboración de:

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



ANDREAS PRATER

Venus ante el espejo

ANDREAS PRATER

VENUS ANTE
EL ESPEJO

VELÁZQUEZ y
el desnudo



ANDREAS PRATER

Nacido en 1945 en Teisendorf (Baviera), realizó estudios de historia del arte, arqueología clásica, psicología y filosofía en las universidades de Munich y Salzburgo. En 1974 obtuvo el título de doctor por la Universidad de Salzburgo con una tesis sobre arquitectura y ornamento en las Capillas Mediceas de Miguel Ángel. En 1984 se habilitó por la Universidad de Munich con un trabajo sobre estética e iconología del claroscuro en Caravaggio. Tras desempeñar labores docentes en Braunschweig, Munich y Giessen, en cuya Universidad Justus-Liebig fue decano, es desde 1992 catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Friburgo de Brisgovia. La amplitud de sus intereses, que van desde los grandes artistas del Barroco hasta la ornamentación y la emblemática, le ha llevado a estudiar diversos aspectos de la obra de Altdorfer, Mantegna, Rafael, Cellini o Poussin, entre otros.

De su extensa bibliografía, en la que figuran además numerosos artículos y contribuciones a obras colectivas, cabe destacar *Michelangelos Capella Medicea. Beobachtungen zur Architektur und zum Ornament* (Salzburgo, 1974, que fue su tesis doctoral), *Cellinis Salzfaß für Franz I. Ein Tischgerät als Herrschaftszeichen* (Stuttgart, 1988) y *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels* (Munich, 1982, que fue su trabajo de habilitación). El presente libro es el primero de los suyos que se traduce al castellano. Actualmente prepara una obra sobre el *Autorretrato en un espejo convexo* de Parmigianino como paradigma de la elaboración iconológica en el discurso pictórico.

CEEH
CENTRO DE ESTUDIOS
EUROPA HISPÁNICA



6 ¿LA VENUS DEL ESPEJO COMO ELEMENTO DECORATIVO?

Si hay que dar crédito a la investigación reciente, la pintura que el público inglés acogió con tal entusiasmo como una obra de arte única habría sido tan sólo un elemento decorativo dentro de un conjunto que difícilmente podía alcanzar el nivel de calidad de la pintura de Velázquez. En 1986 Duncan Bull y Enriqueta Harris presentaron una notable teoría sobre el uso y la función originales de la *Venus del espejo*²⁶. Es una tentativa, interesante y que da que pensar, de demostrar que Velázquez creó esta pintura para que hiciera pareja con un desnudo italiano (por cierto que los autores, sorprendentemente, se empeñan en nombrar la obra como «El aseo de Venus», aunque no hay nada que lo avale, ni siquiera la posición del espejo, donde la mujer no puede verse)²⁷. El desnudo italiano en cuestión, que durante muchos años estuvo perdido y sólo se conoció por una ilustración de catálogo de una casa de subastas de Bruselas y un dibujo del pintor escocés Richard Cooper de hacia 1767-1769, ha reaparecido (figuras 4-6)²⁸. De origen veneciano, está anotado junto a la *Venus del espejo* y tres pinturas más en dos inventarios, de 1677 y 1688²⁹, del Jardín de San Joaquín, la principal residencia madrileña de la familia Del Carpio, y en una «memoria de almoneda» de 1692. En 1979 José López-Rey descubrió que la *Venus* de Velázquez estaba colocada en el techo de una estancia, que a su juicio sería el dormitorio³⁰. Este hallazgo un tanto sorprendente fue

²⁶ D. Bull y E. Harris, «The Companion of Velázquez's *Rokeby Venus* and a Source for Goya's *Naked Maja*», *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 1002 (septiembre de 1986), pp. 643-654 (reimpr. en E. Harris, *Estudios completos sobre Velázquez / Complete Studies on Velázquez*, Madrid, 2006, pp. 197-218); véase asimismo Bull y Harris, *op. cit.* (nota 8). El ensayo de estos dos autores citado en primer lugar da también la historia de la colección y la fortuna crítica de la *Venus del espejo*. Véase en particular F. Haskell, «La Venus del espejo», en *Velázquez*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Barcelona, 1999, pp. 221-235.

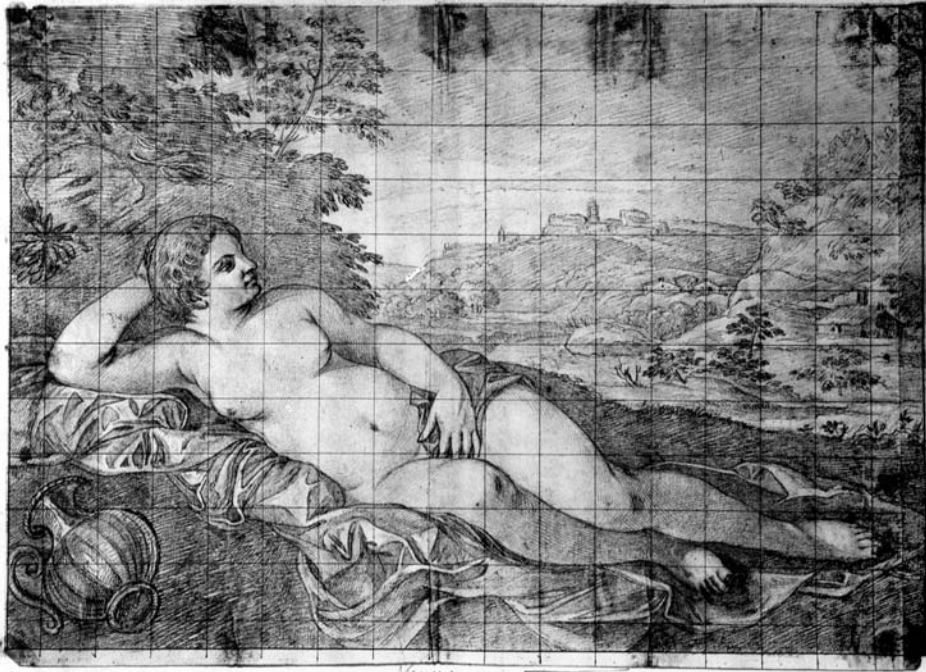
²⁷ Es notable que los autores del catálogo de la

National Gallery, MacLaren y Braham, y otros autores mantengan esta descripción.

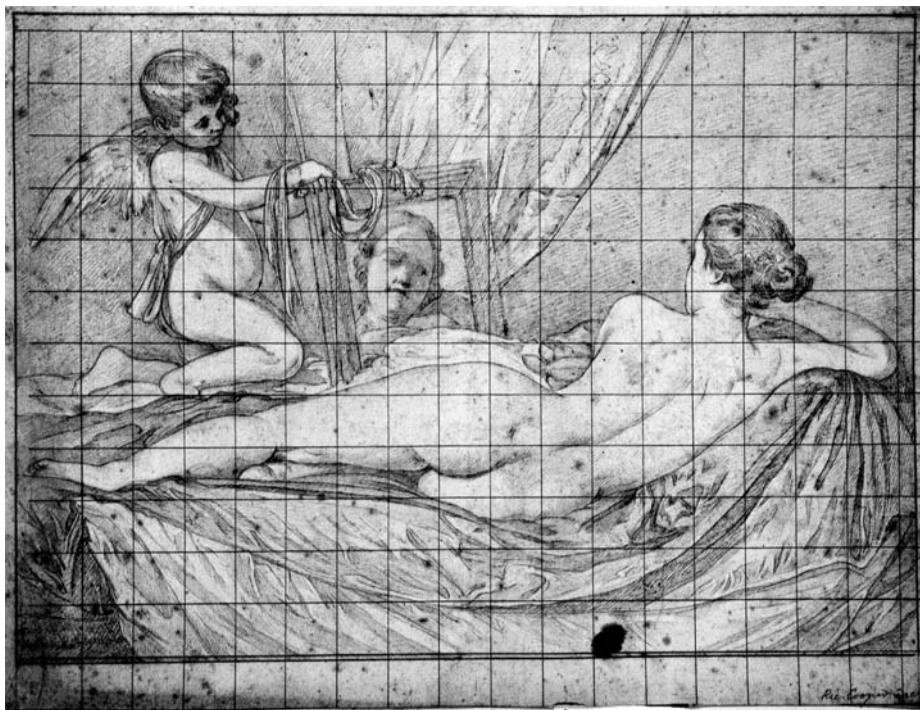
²⁸ Burke y Cherry, *op. cit.* (nota 20), vol. I, p. 876, n. 15, y vol. II, fig. 17; sin razón aparente, la pintura se identifica ahí con la *Lluvia de oro* consignada en el inventario, calificada de *Venus* y atribuida a Domenico Campagnola.

²⁹ En Burke y Cherry, *op. cit.* (nota 20), vol. I, p. 935, núm. 80, este inventario se fecha en 1689. Es notable que la *Venus del espejo* siga figurando en él como «una muger desnuda».

³⁰ J. López-Rey, *Velázquez. The Artist as a Maker. With a Catalogue Raisonné of his Extant Works*, Lausana y París, 1979, p. 452.



4. Richard Cooper, *Venus recostada en un paisaje*, lápiz y tinta marrón sobre papel, 29,9 x 41,8 cm. Hacia 1767-1769. Edimburgo, The National Gallery of Scotland.



5. Richard Cooper, *El aseo de Venus recostada*, lápiz y tinta marrón sobre papel, 32,1 x 43,4 cm. Hacia 1767-1769. Edimburgo, The National Gallery of Scotland.



6. Domenico Campagnola, *Venus recostada en un paisaje*, óleo sobre lienzo, 121 x 175 cm. Hacia 1540. Londres, colección particular.

confirmado y ampliado por Bull y Harris tras un estudio más detenido de los documentos; la pintura no estaba colocada en el techo del dormitorio, sino de una galería –«en el techo desta galería»–, dentro de un conjunto erótico de intención más claramente decorativa que alegórica³¹, del que también formaban parte una composición que le hacía pareja, atribuida a Tintoretto y descrita en un lugar como Dánae –«con la lluvia de oro»– y en otro como Diana, y dos pinturas de Vaccaro, una *Susana y los viejos* y un *Lot y sus hijas*, todas ellas en torno a una obra central, atribuida a Guido Reni, que mostraba a Apolo dormido y las Musas. Aun después de que ese conjunto se disgregara cuando la pintura pasó a la casa de Alba por matrimonio de la hija del marqués del Carpio con el duque de Alba, el recuerdo de que la *Venus del espejo* tenía pareja no se extinguió. El pintor y viajero escocés Cooper copió ambas pinturas en sendos dibujos y las comentó en detalle, manteniendo que la *Venus* de Velázquez

³¹ De esos esquemas decorativos dan idea los ensayos de J. Fernández López («Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla»), V. Lleó Cañal («Los techos pintados de la Casa de Pilatos») y R. López Torrijos

(«El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo») en *Velázquez y Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1999, vol. *Estudios*, pp. 158-171, 172-181 y 182-196 respectivamente.

había sido creada para formar pareja con otra pintura que él atribuía a Pordenone y cuya calidad le parecía digna de un Tiziano³². Es posible que Cooper no hiciera sino repetir una tradición oral de la casa Del Carpio-Alba; pero también su propia formación artístico-histórica y estética le pudo sugerir que la más reciente de las dos pinturas se basara en la más antigua porque ambas presentan desnudos en una determinada postura, coincidente en la posición de las piernas y en la cabeza apoyada en el brazo.

Bull y Harris aducen numerosos argumentos para probar que Cooper estaba en lo cierto, de modo que el formato casi idéntico de ambas pinturas no es más que el punto de partida de su investigación³³. Pero hay un simple hecho que desmonta su teoría y que ambos estudiosos tuvieron que conocer, y es que el inventario más antiguo donde aparece la *Venus del espejo*, el de 1651, no menciona ninguna pintura que se pueda identificar con esa hipotética pareja de autor veneciano³⁴. A la vista de la claridad con que se describe la colección de pinturas de don Gaspar en dicho inventario, parece muy poco verosímil que la obra compañera según Cooper fuera omitida o anotada de manera irreconocible. En otras palabras, es seguro que no pudo entrar en la colección hasta después de 1651. Frente a ese importante dato todos los restantes argumentos pierden mucho de su peso. Por ejemplo, la semejanza de los dos desnudos, en la que Bull y Harris hacen tanto hincapié y que efectivamente salta a la vista, se refiere sólo a la postura externa. Así como las dos mujeres son muy disímiles en el tipo, en las proporciones y hasta en detalles aparentemente triviales como el peinado, también hay diferencia en su respectivo entorno, que en un caso es un paisaje y en el otro un interior lujoso. Todos esos factores podrían ser contrastes deliberados, pero lo que de ningún modo encaja en ese esquema y lo que llama la atención al comparar la *Venus* de Velázquez con el desnudo veneciano, presentado como una figura solitaria, es la situación totalmente distinta de la mujer velazqueña a causa de la compañía de Cupido, que mediante su espejo establece un contacto triádico con el observador.

Además, es evidente, aunque se haya pasado por alto, que la mujer veneciana está embarazada. El dibujo de Cooper refleja con fidelidad la redondez del cuerpo y la anchura del talle indicativos de ese estado, que también se reconoce claramente en la reproducción del catálogo. Una Venus o una ninfa desnuda y grávida habrían sido por completo inusuales, no sólo para el arte veneciano del siglo XVI³⁵. Pero no hay por qué considerar en especial innovador o

³² Bull y Harris, *op. cit.* (nota 26, 1986).

³³ *Ibidem*. Según Bull y Harris, la *Venus veneciana* mide 121 x 175 cm, y la *Venus del espejo* 122,5 x 171 cm.

³⁴ *Ibidem*, p. 649: «Desdichadamente en el inventario de 1651 de Carpio no se menciona nada que se pudiera identificar como pareja, ni se puede demostrar que la pareja estuviera en posesión de su familia antes de esa fecha. No hay mención de ella en la colección de la

madre de Carpio, que muere en 1647, y no se conserva ninguna relación contemporánea de los bienes de su padre». Sobre la colección de arte de don Gaspar véase López Torrijos, *op. cit.* (nota 20).

³⁵ Hasta donde alcanza mi conocimiento, la figura solitaria de una ninfa grávida, por ejemplo Calisto, tranquilamente recostada en un paisaje, no existe en la iconografía convencional. Un asunto tan inadecuado

7 TEMA Y MOTIVO

La *Venus* de Velázquez encarna un concepto visual muy independiente, que cuenta con muchos precursores pero ningún modelo directo; los especialistas lo han buscado en vano⁴¹. No se puede acometer un estudio serio de la obra sin pasar por la comparación con los desnudos y las *Venus* de artistas italianos, y especialmente venecianos. Es un paso indispensable porque desvela un repertorio de motivos que fue importante para Velázquez. Su *Venus* aparece reclinada en un lecho vestido con telas suntuosas, en un entorno indefinido. Sus antecedentes en la pintura renacentista veneciana, la *Venus dormida* de Giorgione (figura 10) y el *Desnudo recostado* de Jacopo Palma el Viejo, ambos en Dresde, yacen también sobre paños análogamente lujosos, pero en medio de un paisaje. En grabados de Giulio Campagnola y Agostino Veneziano las mujeres están vistas de espaldas, por primera vez como estudios de desnudo enmarcados por amplios fondos de paisaje⁴². Pero incluso en la *Venus de Urbino* de Tiziano (Uffizi), el paisaje se reduce a un detalle limitado por el parapeto y la cortina⁴³; tiene precedencia la intimidad de la alcoba.

El espejo del centro del cuadro es una clara referencia a un fenómeno que fascinó a los pintores del Alto Renacimiento italiano. A partir de 1500, «las imágenes especulares aparecen en gran número en el norte de Italia, sobre todo en el Véneto; las encontramos en obras de alta calidad, de Bellini, Tiziano, el Parmigianino, Savoldo, Tintoretto y Lotto, lo que indica que el espejo y sus reflejos se habían convertido de pronto en un asunto de enorme importancia para la pintura. En contraste con los ejemplos norteños, en los que el espejo no es más que un adminículo o accesorio de un interior, que de forma aparentemente fortuita capta lo que tiene enfrente o pasa por delante, en la obra de los maestros italianos se le

⁴¹ Ch. de Tolnay, «La *Venus au Miroir* de Velázquez», en *Varia velazqueña*, Madrid, 1960, vol. I, págs. 39-43.

⁴² Ilustraciones en Tiziano. *Amor Sacro e Amor Profano*, cat. exp., Roma, 1995, pp. 225 y 229; véase también F.J. Sánchez Cantón, «La Venus del espejo», *Archivo Español*

de Arte, XXXIII (1960), pp. 137-140.

⁴³ Cf. Ch. Hope, «Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings», en *Tiziano e Venezia...*, *op. cit.* (nota 36), pp. 111-124.

concede un papel activo. Un espejo o varios se erigen en protagonistas que sería impensable eliminar del relato pictórico, cuya *storia* real consiste en el proceso, sutil y premeditadamente reflejado, de ver en el contexto de la propia pintura»⁴⁴.

El tema de la Venus que se mira o parece mirarse en el espejo no tenía nada de nuevo. Tiziano y Rubens, ambos muy vinculados a la corte española, lo habían tratado en repetidas ocasiones (figura 7). No obstante, el desnudo recostado y visto de espaldas de Velázquez difiere de sus composiciones prácticamente en todos los aspectos. Difiere también de precursores de esta Venus fijada por el espejo que se han perdido o eran imaginarios, entre ellos una composición de Giorgione que describe Vasari, donde la figura de un hombre desnudo daba la espalda al espectador pero la parte oculta de su cuerpo se hacía visible como imagen especular reflejada en una armadura bruñida, en la superficie del agua y en un espejo⁴⁵. Aparte del espejo como motivo en sí, el hecho de que la figura esté vista de espaldas es un elemento importante en esa innovación compositiva, fuera ficticia o real. En el siglo XVI llegaría a ser una manera perfectamente válida de retratar el cuerpo humano⁴⁶.

Los orígenes del motivo tratado en la *Venus del espejo* española se pueden situar en la pintura veneciana y su recepción a través de Rubens. De una Venus semidesnuda que

⁴⁴ G. Helke, «Giorgione als Maler des Paragone», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 1999, 1, pp. 10-79, esp. 35-36.

⁴⁵ G. Vasari, *Le Vite...*, ed. G. Milanesi, Florencia, 1906, vol. IV, p. 98. De otra pintura de este tipo hecha por Giorgione dice Paolo Pino que el artista había pintado un San Jorge con imágenes especulares que reflejaban la parte del cuerpo oculta al espectador, de suerte que la figura entera se veía de una vez: P. Pino, «Dialogo di pittura», en P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, vol. I, Bari, 1960, p. 131. Durante muchos años el llamado *Gastón de Foix* de Savoldo, donde la vista posterior se refleja en el cuadro, pasó por ser una alusión directa a Giorgione. Esta cuestión difícil y compleja ha sido recientemente estudiada a fondo por A.J. Martin en su tesis doctoral *Savoldos sogennante «Bildnis des Gaston de Foix»*. *Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance* (Munich, 1990), Sigmaringen, 1995. La lista de obras reales o ficticias con vistas especulares de este tipo es relativamente larga. Empieza antes de que pintores como Giorgione y teóricos como Pino las emplearan como argumento en el debate del *paragone*. El ejemplo más antiguo, una pintura de Jan van Eyck que ya no existe y que mostraba mujeres en el baño, lo describió Bartolomeo Fazio en su *De viris illustribus* (1456): «[...] de una de ellas ha mostrado sólo el rostro y el pecho, pero las partes posteriores de su cuerpo las ha representado en un espejo pintado en la pared de enfrente, de suerte que además del pecho se

ve su espalda». M. Baxandall, «Bartolomeos Facius on Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII (1964), p. 102; véase también D. Hammer-Tugendhat, «Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz», *Kritische Berichte*, 3ª serie, XVII (1989), pp. 78-99, e *idem*, «Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians», en M. Reisenleitner y K. Vocelka (dirs.), *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit (Frühneuzeit-Studien 1)*, Francfort del Meno, 1993, pp. 367-466. Otra pintura, descrita por Gilio en sus *Diálogos*, se acerca mucho a la idea compositiva de las Venus de Rubens y de Velázquez: «Verdaderamente es grande el poder creativo del hombre, tanto más cuanto que, mediante la invención graciosa y bella, puede hacer lo que no puede la propia naturaleza. A este respecto tengo entendido que al rey Francisco de Francia le llevaron una pintura en la que estaba retratado un hombre armado de suerte que mostraba su entero dorso. Pero el inteligente y discreto pintor había querido mostrarle también por delante, y, ya que eso no era posible, le pintó graciosamente con un espejo en la mano, en el que se veían el rostro y el pecho con tal habilidad que el generoso rey le pagó por él varios cientos de escudos». G.A. Gilio, «Dialogo degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire etc» (Camerino, 1564), en Barocchi, *op. cit. supra*, vol. II, p. 17. Véase también Helke, *op. cit.* (nota 44).

⁴⁶ L.O. Larsson, *Von allen Seiten gleich schön*, Upsala, 1974, pp. 50 ss.



7. Pedro Pablo Rubens, *Venus frente al espejo*, óleo sobre tabla, 124 x 98 cm. Hacia 1614-1615. Vaduz, Colección de los príncipes de Liechtenstein.



8. Pedro Pablo Rubens, *Venus frente al espejo* (según Tiziano), óleo sobre lienzo, 137 x 111 cm. 1610-1611. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



13. Tiziano, *Venus frente al espejo*, óleo sobre lienzo, 124,5 x 105,5 cm. Hacia 1555. Washington, The National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection.



12. Pablo Veronés, *Venus en su tocador*, óleo sobre lienzo, 165 x 125 cm. Hacia 1580. Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum.



14. Francisco de Goya, *Mujer desnuda con un espejo* (Álbum de Madrid), pincel y tinta con aguada, 23,7 x 14,5 cm. 1797. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

aparecido en el arte veneciano bajo esta forma: el observador sorprende a la diosa en su aseo, y la sensación de intimidad que eso produce está reforzada por el tratamiento de la figura y su orientación hacia el interior del cuadro. El rostro se aparta, pero inesperadamente se hace visible en el espejo. Ese descubrimiento se corresponde con la constatación de que también Venus se percata del espectador. Está mirando al espejo, pero no es ella misma lo que ocupa su atención. Hace una pausa en el examen de su aspecto para mirar a la persona que la está mirando. La intimidad de su cámara pasa a ser el escenario de un momento inesperado de descubrimiento recíproco. En otras palabras, Rubens es el primer pintor que involucra al espectador a través de un cruce de miradas⁵⁰.

Ciertos precedentes de la *Venus del espejo* cautivaron ocasionalmente la imaginación de artistas españoles posteriores. En la página 26 del Álbum de Madrid de Goya, de 1797 (figura 14), una bella mujer vista de espaldas, sentada en una alcoba con cortinajes, se contempla con apasionado interés en un espejo que sostiene cerca de su cara⁵¹. En España esa clase de conceptos pictóricos no rebasó la esfera íntima del álbum, y el dibujo de Goya sugiere por qué. El espejo en el que se mira la joven carece de la menor asociación mitológica. Aquí no hay *amoretti* ni otras figuras al servicio de Venus. La joven del espejo de Goya se está descubriendo a sí misma, y está descubriendo la magia de su atractivo seductor, en un mundo real vacío de asociaciones mitológicas, y por lo tanto está en camino de convertirse en la *Maja desnuda* (figura 26), aunque sea de una manera lo bastante clandestina para no caer en manos de la Inquisición. También el espejo y la imagen especular de la *Venus* de Velázquez se prestan a interpretaciones que como mínimo pueden parecer audaces en vista de los orígenes ya citados del motivo. Jonathan Brown, por ejemplo, basándose en la conocida reconstrucción fotográfica de la escena que hizo Gavin Ashworth (figura 11), afirmó que Velázquez había evitado «un grado excesivo de inmodestia» alterando arbitrariamente la imagen especular, pues «si hubiera seguido las leyes de la reflexión, el espejo habría revelado no el rostro, sino otra zona de la anatomía de la diosa»⁵².

⁵⁰ La afirmación de Theresa Georgen es válida para la *Venus* de Rubens pero no para la de Tiziano: «La relación es triádica por primera vez. Incluso a primera vista, de su imagen de Venus emana la radiante encarnación de la diosa en la forma de una bella dama noble veneciana rodeada de lujo, que con su postura y la posición de la cabeza indica que rehuye al espectador. Su rostro está partido por dos veces sin que las mitades visibles compongan realmente una totalidad. La vista frontal contrasta con el perfil de tres cuartos sin completarlo. El espejo parece ser un medio de escindir una identidad más que de generarla. Es más, la mirada unioocular del espejo está fijada en un espectador imaginario, lo que a su vez indica que Venus no está mirándose, sino empleando el espejo como medio indirecto de salir de la

díada reflexiva para dirigirse a un espectador potencial. De esa manera se solapan varios motivos. Por una parte, se invierte la relación entre el *voyeur* y su objeto: ahora le toca al observador ser observado». Th. Georgen, «Das magische Dreieck. Über Blickkontakte in Spiegebild-Darstellungen neuzeitlicher Malerei», en F. Akashe-Böhme (dir.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, Francfort del Meno, 1992, pp. 69-70.

⁵¹ Madrid, Biblioteca Nacional de España, B. 1263.

⁵² J. Brown, *Velázquez, Painter and Courtier*, New Haven y Londres, 1986, p. 182 (ed. esp. *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986). La idea de una imagen especular falsa, como sugiere, por ejemplo, Georgen, *op. cit.* (nota 50), pp. 72-73, toma dimensiones absurdas cuando se interpreta como poner cara al sexo de Venus,

Sin embargo, la comparación del cuadro con la fotografía pone de manifiesto que en ésta la posición del espejo difiere de la de la pintura velazqueña en un ángulo pequeño pero decisivo. Si la reconstrucción se hubiera ajustado con más exactitud a la pintura, el espejo no habría podido mostrar otra cosa que el rostro de la mujer. Cualquiera que sea el propósito de la comparación, lo cierto es que no revela a un Velázquez culpable de manipular y escamotear detalles eróticos. Hay todas las razones para creer que conocía las leyes fundamentales de la óptica⁵³. Precisamente porque el pintor vela la posición espacial exacta del espejo, cualquier pretensión de demostrar que éste debería reflejar las partes pudendas de la modelo resulta vana. Dada la distancia entre el espejo y el rostro de la diosa, está claro que ella puede ver al espectador, lo mismo que éste a ella. Lo que no es posible es que con el espejo en esa posición ella vea también su propio rostro.

Como el redactor del inventario de 1651, también muchos autores posteriores yerran al suponer que la Venus de Velázquez se esté mirando en el espejo⁵⁴. Teniendo en cuenta la economía con que se insinúa cualquier hipotética narración, es posible que, en efecto, lo estuviera haciendo antes de que Cupido mudara el espejo a la posición que hace visible el rostro de la diosa. Pero en sí mismo eso no indica necesariamente que estemos ante un tema convencional de «El aseo de Venus». Es interesante observar en este contexto que Cesare Ripa en su *Iconología*, a la que volveremos más adelante, presenta una alegoría de la *bellezza femminile* que, aunque en muchos detalles no tiene nada que ver con la Venus de Velázquez, de todos modos ostenta una notable afinidad con ella al sostener un espejo en el que, como subraya Ripa, no se mira⁵⁵. En la *Venus frente al espejo* de Rubens (figura 7), donde el espejo está cerca de la cara de la diosa, todos esos momentos de visión siguen estando densamente entretreídos, en sentido temporal y espacial. Su Venus se mira en el espejo, y al hacerlo descubre al espectador que se ha acercado por detrás para atisbar por encima de su hombro. Velázquez transforma esa cercanía en distancia: su diosa de ningún modo está retratada en la intimidad de su rutina cosmética, ni el espectador la sorprende con

etc. Una crítica de tales especulaciones se encuentra en Shearman, *op. cit.* (nota 9), pp. 227-228.

⁵³ A la muerte de Velázquez se hizo una lista de sus bienes que incluía libros de matemáticas, geometría, aritmética y perspectiva, así como una obra en italiano, *Especularia*; podía ser una edición de Euclides, como *La perspectiva y especularia*, Madrid, 1584. Véase F.J. Sánchez Cantón, «La librería de Velázquez», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, pp. 379-406, e *idem, op. cit.* (nota 40), p. 12, núm. 490 (= núm. 78 en el inventario de libros). Véase también A. del Campo y Francés, *La magia de las Meninas. Una iconología velazqueña*, Madrid, 1978, pp. 88 ss.

⁵⁴ Entre las excepciones está el autor anónimo del catálogo de la almoneda de 1692 (publicado en Bull y

Harris, *op. cit.* [nota 26, 1986], p. 654, Appendix). Entre los autores modernos, A. del Campo y Francés, «La Venus de Velázquez y su engañoso espejo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 78 (1994), pp. 54-66. Ahí se malinterpreta la Venus de Velázquez como un estudio de óptica académica, pero los aspectos ópticos están correctamente descritos en A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlín, 1964, p. 58, y Shearman, *op. cit.* (nota 9).

⁵⁵ C. Ripa, *Iconologia*, Padua, 1618, p. 66: «*Lo specchio dimostra essere la bellezza femminile medesimamente uno specchio, nel quale vedendo ciascuno se stesso in miglior perfetione per l'amor della specie s'incita ad amarsi in quella cosa, ove si è veduto più perfetto, & poi a desiderarsi, & a frutirsi*».