

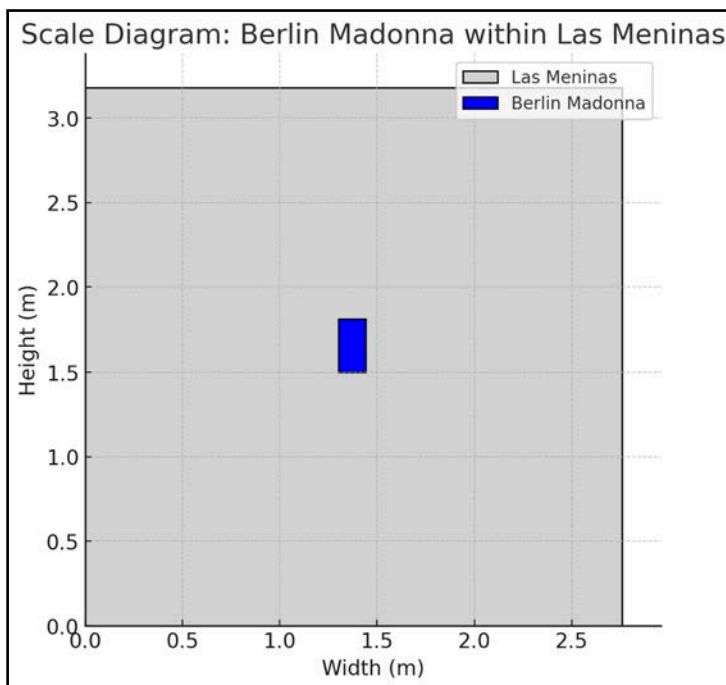
La Virgen y la infanta

Una reflexión dialógica sobre *Las Meninas* de Diego Velázquez y *La Virgen en una iglesia* de Jan van Eyck

Introducción

Dudé antes de comprometerme a escribir sobre dos pinturas que han sido tan ampliamente estudiadas. Gran parte de lo que podría decirse sobre ellas ya ha sido explorado de innumerables maneras. Una ha sido el centro de vidas enteras de estudio; la otra, sólo un

poco menos. Me refiero a *Las meninas* de Diego Velázquez y a *La Virgen en una iglesia* de Jan van Eyck. A pesar de la extensa erudición en torno a estas obras y sus creadores, sorprendentemente se sabe muy poco sobre la vida y la personalidad de ambos pintores. Van Eyck estuvo activo aproximadamente entre 1432 y 1440, principalmente en Flandes, especialmente en Brujas. Velázquez, nacido en Sevilla en 1599, se convirtió en pintor de corte del rey Felipe IV de España en 1623. *Las meninas*, un lienzo al



óleo pintado por Velázquez en 1656, 216 años después de *La Virgen en una iglesia* de Van Eyck, mide 318 cm × 276 cm, mientras que la obra de Van Eyck es mucho más pequeña; se trata de una tabla pintada al óleo con dimensiones de 31 cm × 14 cm. Esta diferencia de tamaño, por sí sola, puede oscurecer cualquier paralelismo evidente entre ambas obras.

Honestamente, de no haber sido por el azar, probablemente nunca se me habría ocurrido compararlas. Colecciono postales de obras que llaman mi atención durante mis

visitas a museos, y me gusta fijarlas en la pared de mi estudio para referencia y reflexión continua. En una mudanza reciente, las reorganicé. Por coincidencia, *Las meninas* terminó justo encima de *La Virgen en una iglesia*. Permanecieron así durante semanas, hasta que una mañana, por razones que en ese momento no podía precisar, de repente noté una sorprendente similitud, una especie de eco o resonancia, entre los puntos de fuga de ambas pinturas y la correspondiente disposición y pose de la Virgen y la Infanta, no solo en relación con sus respectivos entornos, sino también, de manera intrigante, en relación entre sí. Cuanto más examinaba ambas obras, más parecía emerger entre ellas una relación dialógica fascinante y enriquecedora.

Por ejemplo, noté usos similares de espacios amplios, alineaciones arquitectónicas, el protagonismo de la luz y elementos cuidadosamente concebidos y elaborados para crear una sensación de realidad altamente convincente. Las diferencias son igualmente significativas. Más allá de la evidente diferencia de escala, *La Virgen en una iglesia* cumple claramente una función devocional, mientras que el lienzo de Velázquez no. Sin embargo, este contraste entre lo sagrado y lo secular resalta un compromiso compartido con el concepto de atemporalidad. Revela la visión que ambos pintores tenían sobre sus roles en la sociedad y la trascendencia de su maestría, aun cuando sus habilidades sirvieran a objetivos artísticos muy distintos. Lo que sigue no es un análisis técnico ni histórico, sino una reflexión sobre cómo las diferencias entre ambas pinturas iluminan sus cualidades compartidas. Explorar esta relación dialógica permite revelar una comprensión más profunda de ambas obras, con un énfasis particular en la pintura de Velázquez bajo consideración. Este ensayo se enmarca en gran medida desde la retrospectiva, considerando la mirada de Velázquez mientras observa hacia atrás la obra de Van Eyck.

Similitudes

En mi opinión, simplemente observar *Las meninas* colocada encima de *La Virgen en una iglesia* sugiere una resonancia. Al principio, cualquier conexión entre ellas puede ser difícil de identificar o articular, pero, en realidad, mi objetivo es demostrar múltiples conexiones. La primera de ellas, para mí, surge de la disposición de la Infanta y la Virgen con el Niño. Creo que ambas se relacionan tanto con sus respectivos espacios como entre sí. Pero, ¿por qué sería esto, dadas las obvias diferencias entre estas pinturas? Además, ¿cómo surge esta resonancia? ¿Qué elementos compositivos permiten que exista? Aquí quiero dejar un punto absolutamente claro: no creo que Velázquez haya intentado que estas imágenes se vean de esta manera. Mi objetivo no es descubrir algún significado oculto que Velázquez haya

incrustado hábilmente a través de la yuxtaposición de estas dos obras. En cambio, busco explorar lo que nosotros, mirando hacia atrás, podemos aprender sobre ambas pinturas a través de esta yuxtaposición.

La segunda similitud significativa es el uso de pequeños espacios arquitectónicos como puntos de fuga; en el caso de *Las meninas*, ubicado justo detrás de la Infanta, ligeramente a su izquierda (nuestra derecha), y en *La Virgen en una iglesia*, detrás y a la izquierda de la Virgen (nuestra derecha). De hecho, estos puntos de fuga son un conjunto de elementos, y como veremos, comparten un grado inesperado de similitud. El tercer eco radica en los espacios expansivos que sirven como escenario para estas escenas. La Virgen y el Niño están ubicados dentro de una vasta y cavernosa iglesia, mientras que la Infanta y su comitiva se encuentran en una gran y majestuosa sala del palacio. Luego, por supuesto, está la luz que llena ambos escenarios. Aunque aparentemente desplegada con fines completamente diferentes, la luz actúa como protagonista en ambas pinturas, desempeñando un papel que va más allá de la mera función narrativa, una característica de los maestros barrocos como Velázquez, Rembrandt y Caravaggio.. Una última y notable similitud es cómo ambas escenas transmiten una ilusión de realidad a través de una meticulosa precisión ficticia. En el caso de la pintura de Velázquez, el aparente momento de la vida real, semejante a una foto instantánea, fue realmente construido para aparentarlo, mientras que la iglesia de aspecto muy real en la pintura de Van Eyck es un conjunto cuidadosamente ensamblado. Examinemos cada pintura en mayor detalle para entender este punto con mayor claridad.



La Virgen en una iglesia

Como se mencionó anteriormente, este breve ensayo no tiene como objetivo proporcionar un relato exhaustivo de la historiografía ni de los análisis técnicos de ninguna de las dos pinturas. Para mis fines, bastará con seguir a Stephan Kemperdick, cuyo trabajo en el catálogo de la desdichada exposición de 2020 *Van Eyck: An Optical Revolution* es probablemente el estudio publicado más conciso y actualizado sobre *La Virgen en una iglesia*. Como él afirma de manera inequívoca:

“Casi ninguna otra obra de la pintura europea captura la amplitud y la atmósfera de un interior de iglesia tan convincentemente como la pequeña Virgen en una iglesia de Jan van Eyck [...] A pesar de la apariencia convincentemente real de este interior [...] no estamos viendo la reproducción de un edificio existente.”¹

En efecto, el interior debe sentirse convincentemente real; de lo contrario, todo el efecto se desmorona, a pesar de, o quizás debido a, la Virgen y el Niño deliberadamente sobredimensionados. Ahora, examinemos algunos de los detalles que demuestran cómo se logra esta ilusión de realismo.

Primero, está la estructura general de la catedral. No solo tiene sentido arquitectónico, sino que, como observa Kemperdick, parece identificable dentro de un tiempo y lugar específicos, combinando elementos de diversos edificios reales que el pintor debió haber estudiado cuidadosamente. En palabras de Kemperdick: “El artista exhibe una comprensión extraordinaria de las formas arquitectónicas, su catedral imaginada aparece estructurada de manera significativa no sólo como un todo, sino también en [sus] detalles [...]”² Estos detalles son tan precisos que comunican una dinámica compleja entre la Virgen y el Niño en la nave, la pequeña estatua de la Virgen y el Niño en la nicho detrás de ellos, las imágenes de la Anunciación y la Coronación de María en los gabletes del arco en la parte posterior de la nave, la crucifixión del rosetón y las figuras en el coro. Esta es una construcción teológica asombrosamente intrincada para cualquier cantidad de espacio—y

¹Stephan Kemperdick, “Jan van Eyck’s Madonna in a Church and Its Artistic Legacy,” en *Van Eyck: An Optical Revolution*, ed. Maximiliaan Martens, Jan Dumolyn, Till-Holger Borchert, y Johan de Smet (London: Thames & Hudson, 2020), pg. 261.

² Kemperdick, “Jan van Eyck’s Madonna in a Church”, 261. Kemperdick continúa: “La imagen se basa, pues, tanto en un estudio preciso de los efectos de la luz como en bocetos exactos de los detalles de varios edificios”.

mucho más para los 31 x 14 cm en los que se despliega! Un aspecto esencial de la virtuosidad



de esta pequeña tabla radica en el hecho de que todo el espacio es un compuesto, ensamblado a partir de diferentes modelos para evocar y comunicar un mensaje devocional muy específico. Por ahora, examinemos más de cerca el coro con las dos figuras (una de las cuales es un ángel), que juega un papel crucial en la composición en su conjunto, funcionando como un “punto de fuga excéntrico”, como tan acertadamente lo describe Kemperdick³

Junto a la línea de perspectiva horizontal establecida por el triforio en el tercio superior de la imagen, el coro con las figuras debajo de la línea casi intersectada del rosetón agrega una sensación fundamental de profundidad a la imagen en su totalidad. A diferencia del nicho con la estatua de la Virgen y el Niño a su izquierda, la entrada al coro permite que el ojo perciba las dimensiones completas del espacio que se extiende entre el espectador y la ventana detrás de las figuras. La luz y el color de esta ventana acentúan perfectamente los tonos de las alas y las capas de las figuras, asegurando que nuestra mirada se dirija naturalmente hacia allí, completando el efecto.



Este punto de fuga es un elemento crítico de la pintura, tanto por razones compositivas como devocionales y teológicas. Compositivamente, eliminar el punto de fuga—al reemplazarlo, por ejemplo, con otro nicho cerrado—haría que el ojo chocara contra una pared sólida, diluyendo tanto los elementos teológicos enfatizados por el nicho (que se abordarán más adelante) como el diseño magistral de la iglesia. También alteraría el significado de las manchas de luz en el suelo. De hecho, esas dos manchas de luz proyectadas

³ Kemperdick, 270

sobre el suelo, que agregan una sensación casi indescriptible de sublimidad, perderían su significado y propósito sin el punto de fuga. Además, el punto de fuga en sí mismo—que contiene un ángel cantor—añade el remate crítico a la pintura. El ángel cantor sugiere que la escena no se desenvuelve en un edificio construido por el hombre, y a pesar de la luz solar, esto no ocurre durante el día. Entonces, ¿dónde y cuándo se desenvuelve la escena? Velázquez, curiosamente, emplea técnicas compositivas sorprendentemente similares para evocar preguntas comparables. En *Las meninas*, el punto de fuga es una puerta abierta con una escalera (una escalera similar forma parte del punto de fuga en la tabla de Van Eyck), por la cual la luz se derrama en la parte trasera de la habitación, agregando una sensación fundamental de profundidad a la escena. Como en la obra de Van Eyck, sin este recurso compositivo aparentemente sencillo, la mirada del espectador chocaría con una pared oscura y en gran parte indefinida en la parte posterior, alterando toda la dinámica de la pintura.

Las Meninas

Al igual que con *La Virgen en una iglesia*, la bibliografía en torno a esta obra es extensa, y poco serviría revisarla en detalle aquí. Por conveniencia, seguiremos a Jonathan Brown. Aunque esta pintura parece capturar un momento real en el tiempo, no lo hace. Como dice Brown, “*Las meninas* es puramente un producto de la imaginación del pintor [...] una interpretación manipulada de la realidad de la vida en el palacio real [...] un producto de la imaginación diseñado para demostrar la virtuosidad y originalidad sin precedentes del pintor.”⁴ Permanece incierto si alguna de las personas en la pintura alguna vez posó junto a otras—o incluso si la habitación representada realmente existió. Lo más probable es que fueron ensambladas de manera similar a como lo fueron los elementos arquitectónicos en la pintura de Van Eyck: Velázquez ensambló sus figuras para crear una escena naturalista pero guionizada, así como Van Eyck construyó una catedral que parecía convincentemente real. A pesar de sus objetivos diferentes, la virtuosidad que ambos artistas emplearon para lograr estos efectos es sorprendentemente similar. Esta maestría compartida es un aspecto crítico de la resonancia entre las dos pinturas.

En el centro del lienzo está la Infanta Margarita Teresa, flanqueada por dos doncellas o meninas. A su izquierda (nuestra derecha) está Doña Isabel de Velasco, y a su derecha está Doña María Agustina Sarmiento de Sotomayor. El hombre que está en la cima de las

⁴ Jonathan Brown, “Velázquez: Master and Masterpieces”, 30 de abril de 2014, video, 1:22:34, The Frick Collection, https://www.frick.org/interact/jonathan_brown_vel%C3%A1zquez_master_masterpieces, 38:52

escaleras, en la puerta abierta, es Don José Nieto Velázquez (sin relación con el pintor), el chamberlán de la reina. A la izquierda de Margarita Teresa y Doña Isabel están un mastín, Nicolás Pertusato (que juguetonamente empuja al perro con su pie), y el enano Mari Bárbola. Ligeramente oscurecidos en las sombras, entre Doña Isabel y Don José, están Doña Marcela de Ulloa y un hombre no identificado. La figura que está frente al gran lienzo es, por supuesto, el propio pintor, Diego Velázquez. Excluyendo las figuras reflejadas en el espejo, esto hace un total de nueve individuos cuidadosamente posicionados para crear el efecto instantáneo de la pintura.⁵

Sin mucho esfuerzo, al observar la pintura, es relativamente sencillo percibir un efecto inusual y algo inquietante creado por el hecho de que seis de las nueve personas representadas en la escena nos están mirando directamente a nosotros, los espectadores. No es algo sin precedentes que las figuras en una pintura interactúen de esta manera con el espectador; tales casos son comunes. Lo que hace inquietante a este cuadro es la manera particular en que lo hacen en esta escena. Para empezar, ¿a quién está pintando el pintor? ¿Nos está pintando a nosotros? Se han escrito volúmenes sobre cada aspecto de esta pintura, incluida esta pregunta. Abordar todas las interpretaciones y teorías arriesgaría divagar hasta el punto de no retorno.

En mi opinión, que no es en absoluto novedoso, el genio de *Las meninas* radica en colocar al espectador en el centro de la atención de los sujetos pintados. Esto parece implicar que el sujeto de la pintura somos, de hecho, nosotros, los espectadores. Imaginen a Velázquez diciéndole a la Infanta: “Si miras al frente, estarás mirando a los ojos de miles de personas durante cientos de años por venir.” El punto de fuga captura el momento en que José Nieto de Velázquez se detiene en la entrada ¿Está entrando o saliendo? ¿Va o viene? No podemos estar seguros. Esta ambigüedad ayuda a entregar el remate de la pintura: ¿en qué tiempo ocurre este momento? ¿En su tiempo, en el nuestro, o en ambos simultáneamente? En esencia, el momento existe fuera del tiempo por completo. En el instante en que encuentras la mirada de la Infanta y sientes que ella te mira de vuelta, se crea una especie de bucle temporal. Siguiendo esta lógica, parece como si lo que Velázquez realmente está pintando fuera el

⁵ Una versión muy temprana de este ensayo fue, en cierto modo, una respuesta al artículo de John Searle, “Las Meninas” and the Paradoxes of Pictorial Representation, del cual utilicé la lista de personas en la pintura, aunque esta se encuentra en el dominio público. Véase John R. Searle, “Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation,” *Critical Inquiry* 6, n.º 3 (primavera de 1980): 477–488, <https://doi.org/10.1086/448060>.

retrato del espectador. Sabiendo, sin embargo, que su pintura sería vista por innumerables espectadores a lo largo de los siglos, la escena no ocurre en el ahora de las figuras representadas en el lienzo, ocurre en el ahora del espectador, sea quien sea y cuando sea. La pintura, entonces, se convierte en un “ahora continuo,” un presente constante y eterno. En este sentido, el verdadero sujeto de esta pintura es el tiempo mismo—el tiempo como un eterno ahora. Y esto nos lleva de nuevo a *La Virgen en una iglesia*.

Luz

No hay forma de abordar completamente la tabla de Van Eyck sin dedicar atención a su uso de la luz. A primera vista, podría parecer que la representación de la luz simplemente se adhiere al realismo que tan evidentemente busca la virtuosa habilidad del artista. De hecho, capturar cómo la luz solar, en un momento específico del día, podría inundar esta iglesia imaginada es, sin duda, parte de lo que Van Eyck intenta lograr.⁶ La destreza exhibida es extraordinaria, como lo demuestran los dos muy celebrados “parches de luz sobre el suelo de la nave [...] audazmente cortados por el borde de la pintura [...] una demostración superlativa y llamativa de destreza [...]”⁷ De hecho, el uso de la luz en esta obra es tan magistral que uno podría argumentar razonablemente que es el verdadero sujeto de la pintura. Y, en mi opinión (que de ningún modo es novedosa), esto es cierto hasta cierto punto.

En la obra maestra de Van Eyck, la luz no cumple una función narrativa tan directa como en *Las meninas*, donde guía la vista del espectador de una figura a otra o a través de varios puntos focales de la composición. En cambio, la luz llena el espacio, envolviéndolo todo y dándole significado, en gran parte al sugerir lo que se perdería en su ausencia. Su significancia está estrechamente vinculada a la dinámica espacial mencionada anteriormente. Espacialmente, el punto focal es la Virgen y el Niño. Al colocar el nicho en el retablo detrás de ellos, con su estatua de la misma escena, Van Eyck crea una compleja interacción teológica y artística, una especie de bucle. Teológicamente, esta disposición parece sugerir que la escena en primer plano es una encarnación de la escena en el fondo. Como la describe Kemperdick:

⁶ Sin embargo, como señala Kemperdick, Panofsky interpretó la luz como sobrenatural, pero su representación realista complica esta visión; La iluminación del lado izquierdo, una característica recurrente en la obra de Van Eyck, puede tener un propósito compositivo más que simbólico. Véase Kemperdick, “Jan van Eyck’s Madonna in a Church”, 266.

⁷ *Ibíd*em

“Podríamos interpretar la relación de la gran Virgen ‘viva’ con su representación como una figura de piedra en el fondo como un signo de que la escultura ha cobrado vida, por decirlo de alguna manera, y se ha presentado ante el espectador como una joven madre tierna con su niño que parece frágil. Así, la Virgen ilustra el objetivo de la meditación piadosa: la visualización de las figuras y eventos sagrados que los adoradores querían ver en forma viva ante ellos.”⁸

Parece, como otros han observado, que en *La Virgen en una iglesia*, Van Eyck representa el logro de la encarnación a través de la luz.⁹ La catedral en sí está vacía, salvo por las dos figuras en el coro. Estas no son personas comunes en una iglesia común presenciando la encarnación de la Virgen y el Niño como un milagro; el ángel obliga al espectador a percibir instintivamente este lugar como algo más allá de la Tierra. Me gustaría sugerir que esta pequeña pintura devocional es una metáfora cuidadosamente elaborada de la encarnación, donde la luz desempeña el papel central como el agente que da forma a todo. En la pintura, la luz es la fuerza de la encarnación; esta luz es Dios.¹⁰ En efecto, ¿qué sería esta imagen sin luz? ¿Qué sería *el mundo* sin luz? Además, parece que Van Eyck, al usar la luz como una metáfora de Dios en el acto de la encarnación, exalta simultáneamente las habilidades y técnicas artísticas necesarias para dar vida a imágenes y conceptos devocionales abstractos. De esta manera, la pintura, cuando se aplica hábilmente, se convierte en un acto de encarnación en sí misma.

En el lienzo de Velázquez, la luz es igualmente significativa y opera de manera sorprendentemente similar. ¿Qué sería esta escena de aspecto instantáneo sin luz? Nada. Basta con mirar las variaciones de Picasso para entender esto. La sala de Las meninas en el Museo Picasso de Barcelona demuestra vívidamente el ingrediente clave de la obra maestra

⁸ Kemperdick, 265

⁹ Por ejemplo, Kemperdick, 266 y Stephen Hanley, "Optical Symbolism as Optical Description: A Case Study of Canon van der Paele's Spectacles", *Journal of Historians of Netherlandish Art* 1, núm. 1 (invierno de 2009), <https://doi.org/10.5092/jhna.2009.1.1.2>.

¹⁰ "La luz estaba invariablemente asociada a lo divino y era familiar para los contemporáneos a través de innumerables imágenes como emanación de Dios, aunque hasta entonces sólo había sido representada en forma simbólica de rayos dorados. Así como la luz atraviesa el cristal sin romperlo, así, según una analogía medieval muy extendida, la virginidad de María permaneció intacta en la concepción y el nacimiento de Cristo". Kemperdick, *Ibíd.* y Hanley, *Ibíd.* Además, para conocer el papel de la luz en la creación en el sentido bíblico, consulte Génesis 1:3. En la Biblia, la creación de la luz es de hecho la segunda cosa declarada que Dios crea, sólo después de los cielos y la Tierra.

de Velázquez. Las obras de Picasso muestran exactamente lo que sucede cuando se elimina: la escena se vuelve plana. La composición de *Las meninas* depende claramente de cómo la luz guía la vista del espectador. Al entrar por el lado derecho del lienzo, golpea directamente a la Infanta, destacando su papel central, y desde allí distribuye capas de profundidad, importancia y misterio. En mi opinión, Velázquez creó una escena que parece desarrollarse en un día específico mientras depende simultáneamente del momento preciso en que se ve, estableciendo así un bucle temporal. Este efecto depende completamente de cómo él elaboró la luz para funcionar dentro de la pintura. Las dos fuentes de luz—desde la ventana a la derecha y la puerta abierta en la parte trasera—son esenciales para que este bucle se manifieste. Si se elimina alguna de ellas, el efecto entero se derrumba. Además, José Nieto Velázquez parado en la puerta es, posiblemente, el único elemento más crucial tanto para la dinámica compositiva como conceptual de la pintura, análogo a las figuras del coro en la tabla de Van Eyck. Imaginen la escena exactamente como está, pero sin José Nieto Velázquez en la puerta. ¿Una puerta abierta vacía? ¿Una pared cerrada?

Los puntos de fuga como “conjuntos” arquitectónicos

Como se mencionó anteriormente, no creo que la presencia de José Nieto Velázquez en la puerta se deba a un capricho estético o un cálculo político. Juega un papel fundamentalmente crítico, tanto compositivamente como conceptualmente. Sin embargo, de manera interesante, el espacio arquitectónico que comprende el punto de fuga no está definido únicamente por la puerta. En gran medida, forma un conjunto con el espejo a la izquierda. A diferencia de las pinturas en las paredes adyacentes, el espejo es conspicuamente brillante y prominente. De hecho, actúa como una fuente de luz (no muy diferente de las velas en el nicho en la tabla de Van Eyck), aunque no tanto como la puerta, pero es una fuente de luz, de todos modos. Sin la puerta abierta a su derecha, el espejo parecería extraño e inexplicablemente innecesario, interrumpiendo el equilibrio de la imagen. Por el contrario, la puerta abierta sin el espejo permitiría que la imagen retuviera gran parte de su armonía compositiva y conceptual, pero crearía una relación directa, casi demasiado lineal, entre el espectador, la Infanta y José Nieto Velázquez. En este caso, la mirada del espectador chocaría con la oscuridad casi sólida del fondo, salvo por la luz de la puerta. El espejo, por lo tanto, actúa como un contrapeso necesario y trabaja a la par con la puerta como un conjunto. De manera notable, en la pintura de Van Eyck, encontramos un conjunto muy similar.

A grandes rasgos, la escena contiene seis capas de profundidad. La primera es el espectador; la segunda, la Virgen y el Niño encarnados; la tercera, la nave, acentuada por los dos parches de luz sobre el suelo; la cuarta, el nicho en el retablo; la quinta, el interior del coro con las dos figuras; y la sexta, la luz de las velas y la ventana trasera del coro, detrás de las figuras. Al igual que en *Las meninas*, las figuras dentro del espacio del punto de fuga no son arbitrarias. Compositivamente, los colores de las capas y alas hacen eco y armonizan con los de la Virgen, proporcionando continuidad y equilibrio a lo largo de la imagen, mientras guían la vista del espectador a través de las seis capas de profundidad. Si se eliminan las figuras o la luz en el coro, la profundidad y las dinámicas comienzan a desmoronarse. Más drásticamente, si se cierra la entrada del coro y se reemplaza por un nicho sellado, como el adyacente, el resultado sería el mismo que en el cuadro de Velázquez: la mirada del espectador chocaría con la oscuridad. Curiosamente, en ambas pinturas, no es simplemente una puerta abierta lo que define el punto de fuga, sino una escalera que conduce a una puerta abierta. Además, como en *Las meninas*, la puerta abierta en *La Virgen en una iglesia* está emparejada con un elemento a su izquierda que funciona tanto como fuente de luz (las velas) como punto focal conceptual, contribuyendo a la dinámica proyectiva, en forma de bucle, presente en ambas obras.



En otras palabras, los puntos de fuga de ambas pinturas están compuestos por múltiples elementos que, como conjuntos, juegan un papel decisivo en el cumplimiento de los objetivos artísticos de los pintores. En ambos casos, los conjuntos están compuestos por escaleras (1), puertas abiertas (2), figuras en las puertas abiertas (3), luz que emana de las puertas (4), elementos más oscuros y cerrados a la izquierda de las puertas (5 - que contienen sus propias fuentes de luz - 6), y dentro de estos elementos, personajes de gran importancia para las intenciones artísticas de las pinturas (7). Según mi conteo, esto nos da siete paralelismos significativos entre los puntos de fuga de las dos obras maestras. No hay otra manera de decirlo: este es un grado de coincidencia intrigante.

Visiones artísticas contrastantes pero objetivos artísticos similares

El diseño de ambas composiciones apunta a objetivos artísticos similares en relación con el tiempo, o más específicamente, con la atemporalidad. En *La Virgen en una iglesia* de Van Eyck, su intención devocional mariana depende en gran medida de la luz envolvente que brilla a través de las ventanas y baña el suelo. Esta luz crea una profunda sensación de quietud y serenidad, donde nada, ni siquiera el tiempo mismo, parece moverse. En el lienzo de Velázquez, la luz actúa casi como el destello de una cámara, como si detuviera lo que había estado en movimiento apenas unos instantes antes. La pose de cada figura, en particular la de José Nieto Velázquez, parece congelada en el aire, perfectamente inmóvil. Sin embargo, el espectador tiene la sensación de estar presenciando esta quietud mientras se desarrolla en tiempo real.

Ambas pinturas atraen al espectador hacia sus respectivas escenas a través de las complejas dinámicas que hemos explorado. Cuanto más se observa, más profundamente parece uno adentrarse en la imagen. Para una pieza devocional como la de Van Eyck, esta cualidad inmersiva es esencial, ya que fomenta la contemplación profunda que la obra pretende inspirar. En *Las meninas*, la razón es menos evidente, pues la pintura no se adscribe a un género o tradición específicos. No obstante, su sentido de eternidad y trascendencia es innegable. Es en esta evocación de lo trascendente donde ambos artistas y sus obras convergen, empleando técnicas y estrategias compositivas similares, ejecutadas con una virtuosidad asombrosa que parece detener el tiempo. Vale la pena recordar aquí la tesis de Jonathan Brown sobre la pintura de Velázquez, que mencionamos anteriormente:

“[...] *Las meninas* es puramente un producto de la imaginación del pintor [...] una interpretación manipulada de la realidad de la vida en el palacio real [...] una creación de la imaginación diseñada para demostrar la virtuosidad y originalidad sin precedentes del pintor...”¹¹

Van Eyck likely had similar intentions with his small panel, despite its overtly devotional role. As Kemperdick notes:

“En *La Virgen en una iglesia*, que aún hoy ejerce un efecto mágico sobre el espectador, la figura principal y el interior de la iglesia se potencian mutuamente: precisamente porque el interior parece tan real, también lo parece la Virgen. Pero cuanto más se detiene nuestra mirada en los innumerables detalles del interior, más conscientes nos volvemos de la maestría del pintor [...] La pintura parece invitar a dos formas de observación: una meditación devota sobre la Virgen y el Niño, y un estudio minucioso de los detalles y efectos deslumbrantes, en cierto modo el enfoque del conocedor que admira la obra del gran artista.”¹²

Una virtuosidad tan extraordinaria en obras que evocan la trascendencia sugiere que los pintores atribuían a su destreza y a su medio el poder de lo trascendente. Esta noción, a su vez, acentúa el aspecto atemporal de las obras, añadiendo una capa adicional de significado compartido. En *Las meninas*, Velázquez parece afirmar a través del bucle temporal de la pintura: “A través de esta obra, estoy aquí, ahora—mi ahora y tu ahora como espectador—y, por lo tanto, ambos existimos ahora.” En la obra de Van Eyck, el artista parece proclamar: “A través de esta pintura, ella está ante ti ahora, y la ves ahora, tal como la he pintado; este ahora es eterno.” En esencia, ambos pintores utilizan sus obras para demostrar el poder trascendental de su medio en sus manos.

Conclusión especulativa

¿Vio Velázquez alguna vez la tabla de Van Eyck? Y si así fue, ¿influyó en la creación de *Las meninas*? Por ahora, no hay forma de saberlo. Sin embargo, sí sabemos que tuvo acceso a

¹¹ Jonathan Brown, *Ibíd*

¹² Kemperdick, 266

al menos una obra maestra de Van Eyck: el famoso *Matrimonio Arnolfini*, que formaba parte de la colección real durante su tiempo como pintor de la corte y, posteriormente, como aposentador mayor. Aunque no hay evidencia directa de que Velázquez lo estudiara, asumir que no lo hizo sería del todo irrazonable. De hecho, es ampliamente aceptado en la historiografía que *Las meninas* fue influenciada por el *Matrimonio Arnolfini*, especialmente en su uso del espejo.

Me gustaría proponer que el análisis presentado a lo largo de este ensayo ofrece un argumento sólido para extender la admiración de Velázquez por Van Eyck más allá del *Matrimonio Arnolfini*. Dado su papel como aposentador mayor de un rey que se enorgullecía de ser un gran conocedor del arte, parece plausible que Velázquez hubiera buscado adquirir otras obras del maestro de Brujas para la colección real. Cabe destacar que copias de la *Virgen en una iglesia* están documentadas como circulando en Italia durante el periodo en que Velázquez estuvo allí en misión oficial. Aunque no tenemos conocimiento definitivo sobre el paradero de la tabla original en ese momento, es concebible que él y la *Virgen en una iglesia* se hayan cruzado. Después de todo, pocas personas habrían tenido más interés, prestigio y medios para asegurar acceso a la obra que Velázquez.

Postdata

Mientras completaba el primer borrador de este ensayo, noté otra resonancia: un diseño arquitectónico similar que, aunque sutil, desempeña un papel relevante en la unificación de los otros elementos comunes entre ambas pinturas. Este diseño también podría ayudar a explicar mi impresión inicial de que la disposición de la Infanta y la Virgen guarda una relación entre sí y con sus respectivos entornos.

En *La Virgen en una iglesia*, la arquitectura de la iglesia presenta una línea recta prominente—la línea de perspectiva horizontal del triforio mencionada anteriormente—que conduce directamente al centro de la composición, donde se encuentra la cabeza de la Virgen. Desde este punto central, otra línea casi intersectante separa la pantalla del coro del grupo de la crucifixión, organizando el espacio con una lógica visual clara. Estas líneas establecen la coherencia espacial de la pintura; sin ellas, ni la ubicación de la Virgen ni el punto de fuga sostendrían su peso visual. Curiosamente, el lienzo de Velázquez emplea un sistema similar de líneas intersecantes para estructurar su espacio, aunque en este caso, están ubicadas en el lado opuesto. A la izquierda de la Infanta (a nuestra derecha), la línea que marca la intersección entre el techo y la pared se cruza con la línea del techo de la pared del

fondo, conduciendo y enmarcando el punto de fuga en la parte posterior de la sala. Al igual que en *La Virgen en una iglesia*, este diseño arquitectónico es vital para que la escena conserve su verosimilitud visual. Creo que fue este conjunto de líneas similares, creando marcos espaciales comparables, lo que me llevó a percibir esa resonancia dialógica inicial e indescriptible.