

EL «ESPEJO REFERENCIAL» EN LA PINTURA DE VELAZQUEZ

(«Jesús en casa de Marta y María»)

Por BARTOLOME MESTRE FIOLE
Universidad de Barcelona

- (1) CONDESA DE CAMPO ALAN-GE. *Varia velazqueña*. Tomo I. Pág. 116. Estades, Artes Gráficas. Madrid. 1960.
- (2) JULIAN GALLEGO. *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Pág. 306. Aguilar. Madrid. 1972. Edición original: *Vision et Symboles dans la peinture espagnole au siècle d'or*. Ed. Klincksieck. Paris. 1968.
- (3) JULIAN GALLEGO. O. cit., pág. 310.

Bajo el título «La magia natural de Velázquez», la Condesa de Campo Alange (1) dice: «Todo auténtico artista es, esencialmente, un hombre de su época, y un hombre de su época es el que ve algo más de lo que vieron los que le han precedido en el tiempo, y algo más, también, de lo que ven la mayoría de sus contemporáneos».

Julián Gallego (2), comentando las dificultades que ofrece «la lectura» de muchos cuadros de la escuela española del Siglo de Oro, escribe: «Hay entre los más ilustres pintores españoles otro procedimiento, mucho más sutil, de introducir un espacio en otro, un exterior en un interior: el del «cuadro en el cuadro», es decir, la presencia en la pared del fondo de un interior de otro cuadro colgado, que representa algo fuera de él. Tal sistema comprende tres soluciones, vecinas pero distintas, aunque a veces difíciles de distinguir: el cuadro (o tapiz) colgado sobre el falso muro pintado; el hueco abierto en este muro, puerta o ventana a otra estancia o al aire libre; en fin, el espejo, que introduce en el espacio fingidamente real del cuadro lo que se halla frente a él, es decir, del lado del espectador. En los tres casos nos hallamos ante una derivación de la «veduta» que los pintores del siglo XV inventaron para romper la monotonía de las paredes de sus escenas y para dar una representación más completa del espacio figurativo. Pero esta práctica alcanza entre los españoles del Siglo de Oro, especialmente en Velázquez, tal perfección en su ambigüedad que las discusiones por ella provocadas en cuanto a la interpretación de los lienzos más célebres están lejos de resolverse satisfactoriamente para todos».

El mismo Julián Gallego (3) vaticina: «Nunca acabaremos de decidir si lo que se ve en fondo de su obra de

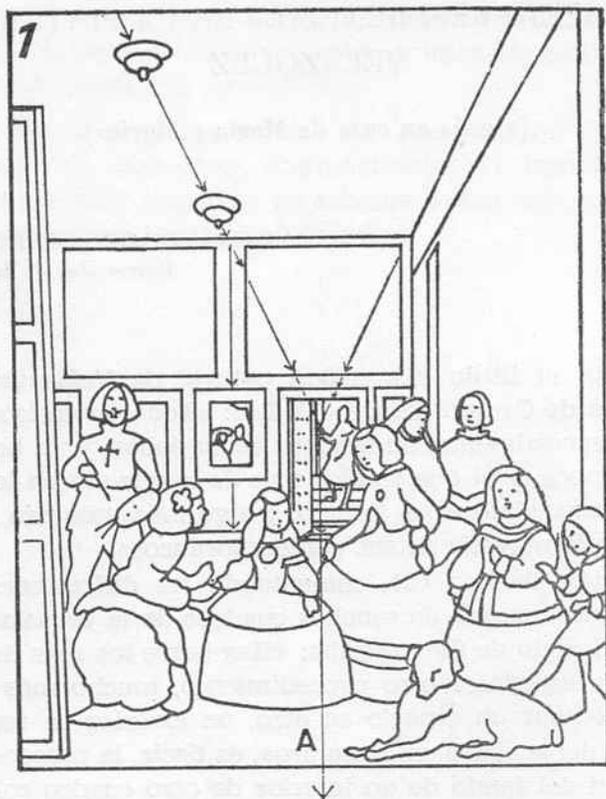


Fig. 1. «Las Meninas». El espectador tiene que estar situado sobre un punto de la línea A.

(4) BARTOLOME MESTRE FIOLE. «Los tres personajes invisibles de LAS MENINAS». Mayurqa, n.º 8. Palma de Mallorca. 1972.

juventud CRISTO EN CASA DE MARTA Y MARIA (National Gallery, Londres) y que explica su sentido de bodegón a lo divino, cuyo primer término es, simplemente, una cocina con personajes, es un cuadro colgado en la pared de esta cocina, representando a Cristo predicando a Magdalena, o una abertura que nos deja ver lo que sucede en la habitación contigua, o un espejo que refleja lo que sucede frente al cuadro, es decir, al lado del espectador».

En resumen, todavía no se ha logrado descubrir en qué consiste el artificio que utiliza Velázquez en algunas de sus composiciones más famosas, motivo por el cual se sostienen criterios muy dispares sobre una misma obra.

Sin embargo, después de haber estudiado «Las Meninas» (4), y ahora «Jesús en casa de Marta y María», creo que este asunto empieza a estar bastante claro. A mi modo

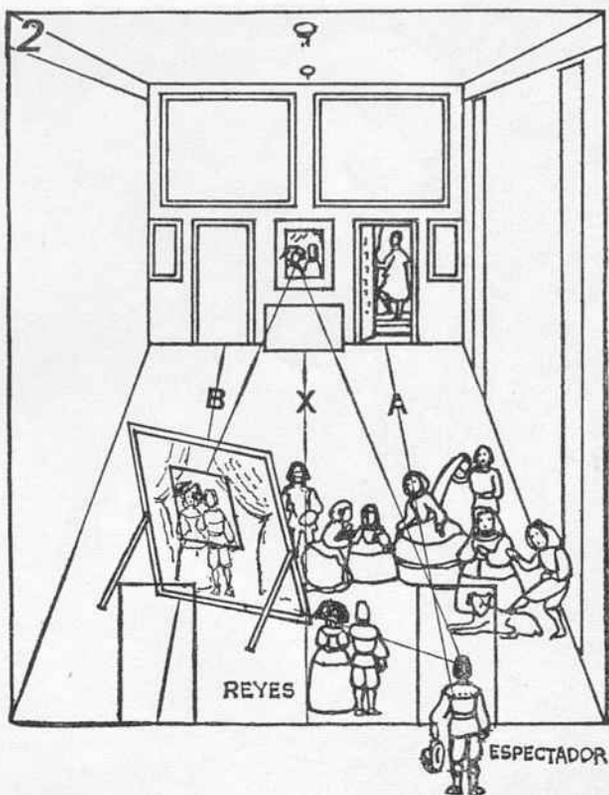


Fig. 2. «Las Meninas». Visión de conjunto.

de ver, Velázquez aporta a la pintura una variante del «cuadro en el cuadro». Diríamos que es la variante del «espejo referencial». O sea, a los conocidos «cuadro-pintura», «ventana abierta» y «espejo con imagen directa», Velázquez añade la variante del «espejo con imagen referencial». Lo que se refleja en el espejo es, efectivamente, la imagen del personaje que está fuera del cuadro, pero no su imagen directa. En el espejo de «Las Meninas» se refleja la parte central del retrato que Velázquez está haciendo de los reyes Felipe IV y doña Mariana de Austria (Fig. 1 y 2). En «Jesús en casa de Marta y María», intentaremos demostrar que lo que se refleja en el espejo es otro espejo, invisible, situado en el rincón de la derecha del espectador. Este espejo recoge las imágenes de Jesús, María y una vieja, situados entre Marta y el espectador, a la izquierda de éste.

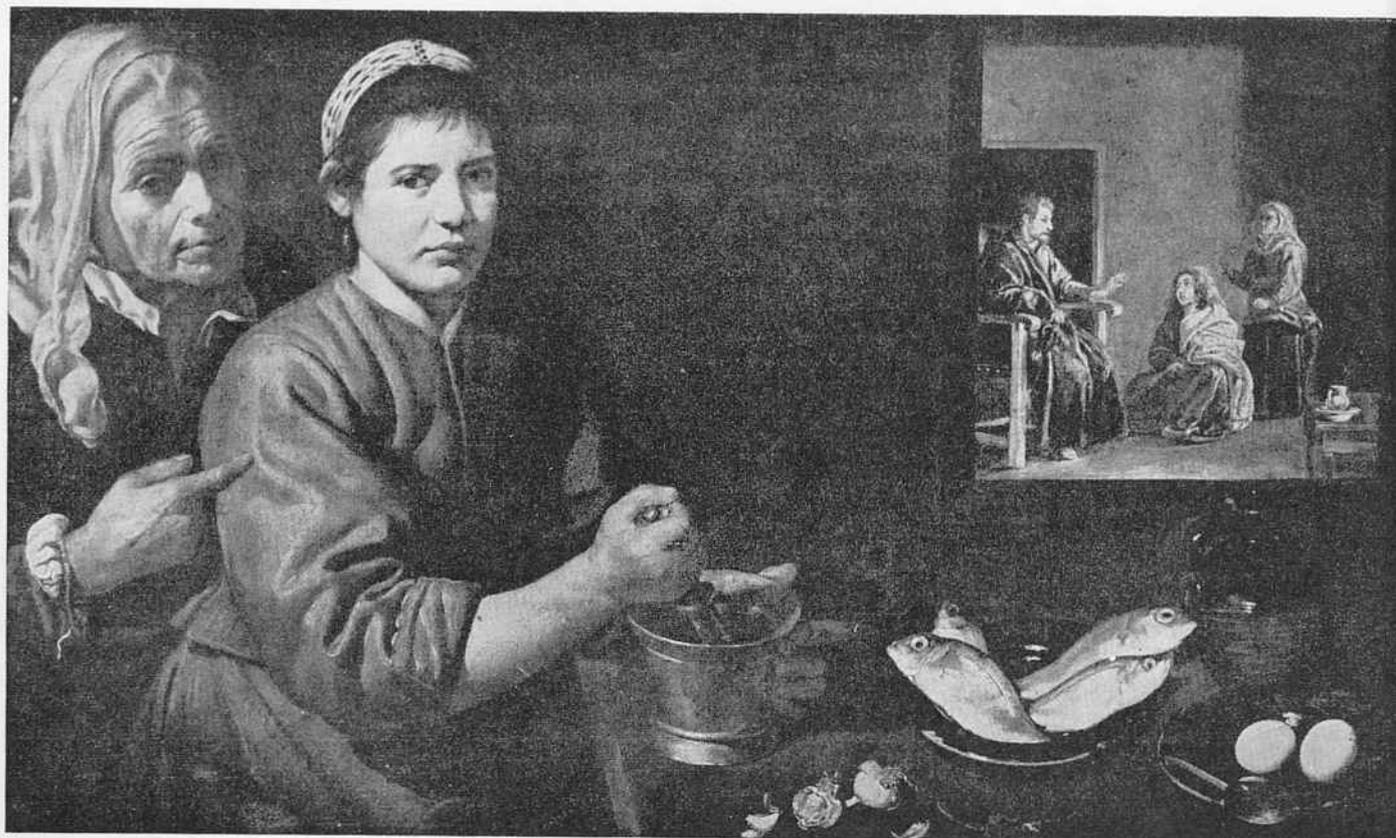


Fig. 3. «Jesús en casa de Marta y María».
National Gallery. Londres.
Foto cortesía J. Gudiol Ricart.

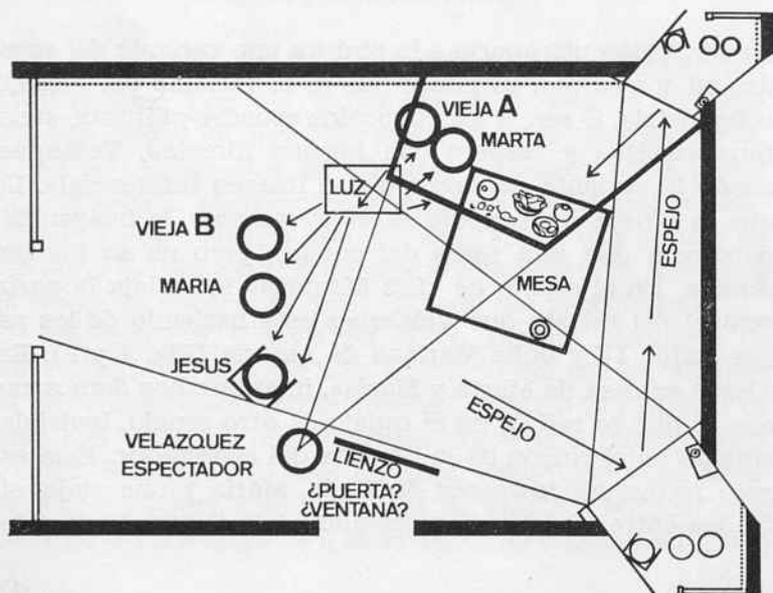


Fig. 4. Detrás de cada espejo se ha representado, esquemáticamente, la imagen virtual. La línea punteada ---- señala la pared en penumbra.

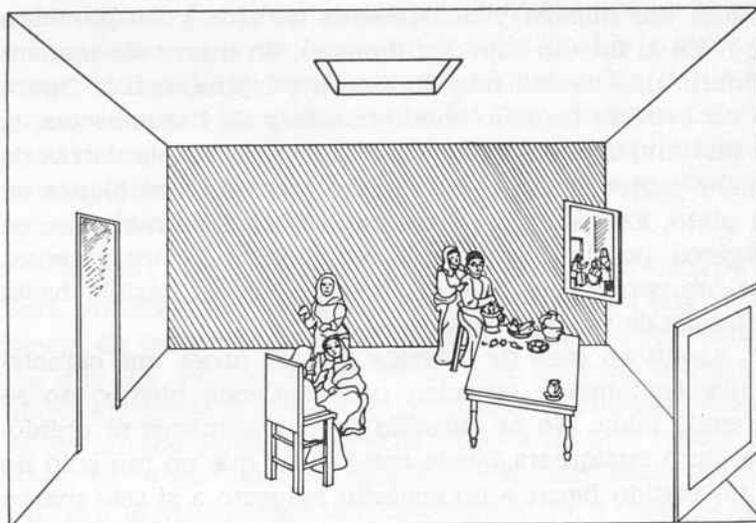


Fig. 5. Visión de conjunto de la cocina de Marta (Dibujos de Abdón Pérez)

Esta imagen es transmitida al espectador a través del espejo colocado en el rincón de enfrente (Fig. 3, 4 y 5).

Tanto en «Las Meninas» como en la obra que comentamos, el espejo facilita al espectador una «referencia» de los personajes que han quedado fuera del cuadro. Esta referencia la da Velázquez en lenguaje pictórico, el claroscuro. A través de la iluminación de los personajes y de otras características que se comentarán más adelante, el espectador llegará a descifrar el enigma, pero perderá las pestañas.

«Jesús en casa de Marta y María».

Actitudes de Marta y la vieja A.

Este famoso cuadro se encuentra actualmente en la National Gallery, de Londres. Se calcula que fue realizado entre 1616 y 1620 (Velázquez nació en 1599). El formato es apaisado (60 por 103 cms.). En un primer plano y en el lado izquierdo de la tela, se representan las figuras de dos mujeres (Marta y una vieja), de tres cuartos. En la mitad derecha, se ve parte de una mesa de cocina. Y sobre ella, un almírez de bronce, un plato con cuatro pescados, otro con dos huevos y una cuchara, un jarro verdoso bar-

nizado, dos dientes y dos cabezas de ajos y un pimiento rojo. En el ángulo superior derecho, un marco de madera delimita una escena muy luminosa y lejana, con la figura de un hombre sentado en sillón alto y de líneas rectas, la de una mujer en taburete muy bajo, otra de pie detrás de ésta, y parte de una mesa con un jarro de loza blanca en un plato. Esta escena parece captada desde un rincón, en diagonal, por lo que se ve la confluencia de dos paredes: una, en penumbra; la otra, más iluminada, visible hasta algo más de media puerta.

«Jesús en casa de Marta y María» posee una característica sumamente especial: o se entiende bien, o no se entiende nada. No es cuestión de dar nombres ni opiniones, pero cualquiera puede comprobar que no tan sólo no se ha podido llegar a un acuerdo respecto a si este marco delimita una pintura, una ventana, o un espejo, sino que también reina un verdadero caos en lo que se refiere a la identificación de estos personajes.

Sin embargo, el Evangelio de San Lucas (5) dice bien claramente: «Jesús, yendo de camino, entró en un pueblo; y una mujer llamada Marta le recibió en su casa. Tenía ella una hermana llamada María, que sentada a los pies del Señor, escuchaba su Palabra, mientras Marta estaba atareada en muchos quehaceres. Acercándose, pues, dijo: «Señor, ¿no te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo? Dile, pues, que me ayude». Le respondió el Señor: «Marta, Marta, te afanas y preocupas por muchas cosas; y hay necesidad de pocas, o mejor, de una sola. María ha escogido la parte buena, que no le será quitada».

No tenemos motivo alguno para desconfiar de la sinceridad de Velázquez cuando dice que en esta obra se representa el pasaje bíblico «Jesús en casa de Marta y María». Por tanto, al analizarla, hemos de partir de la base de que el único hombre que vemos ha de ser Jesús; que María es la que está sentada a sus pies, escuchando su Palabra; y que Marta ha de ser la única que trabaja, la que tiene el almírez en la mano. La presencia de las dos viejas, una detrás de cada hermana, no consta en el Evangelio, pero hay que suponer que son dos vecinas que han acudido atraídas por la curiosidad de ver a Jesús.

Desde el punto de vista puramente artístico, toda la obra se concreta en el bodegón y en las actitudes de Marta

(6) Evangelio de San Juan. C. 11, vv. 1-27.

y la vieja A. La difícil empresa que Velázquez se plantea a sí mismo es la de hacer inteligibles en los rostros de estas dos mujeres unos determinados estados de ánimo provocados por un estímulo que les llega de fuera del cuadro. El espectador tiene que adivinar que estas actitudes corresponden a una locución de Jesús que le es conocida a través del título de la obra.

Ahí las tenemos, una detrás de otra, sin mirarse de cara, en idéntica actitud de suprema atención a una advertencia de trascendente sentido y que incumbe por igual a las dos. La vieja mira al vacío, pero escucha y medita. Marta suspende la labor y su mano queda relajada. Y fuerza su mirada hacia la derecha porque de allá vienen los tiros. Es el momento en que Jesús le hace saber en qué consiste lo verdaderamente importante de la vida, al mismo tiempo que levanta la mano izquierda para señalar que María «ha escogido la parte buena». La vieja la toca con un dedo para que repare en esta gran verdad. Pero la cara de Marta no demuestra la misma serenidad de espíritu. Hay en su rostro una mueca contenida de contrariedad por la reprimenda que juzga inmerecida. Ella bien que ama a Jesús y quiere ganar el Cielo, pero piensa que si no nos despabilamos llegará la hora de comer y estos huevos y pescados estarán todavía por guisar.

Para compenetrarnos mejor con este ambiente, recordemos que Marta y María son hermanas de Lázaro. En el pasaje «Resurrección de Lázaro» (6) es donde apreciamos mejor el carácter y la acusada personalidad de Marta. Ella es la que dirige la casa, en Betania. Se nos dice que «Jesús amaba a Marta, a su hermana y a Lázaro». Un buen día, Lázaro cae enfermo. Sus hermanas envían a decir a Jesús: «Señor, aquel a quien tú quieres, está enfermo». Enterado de su enfermedad, permaneció dos días más en el lugar donde se encontraba. Cuando llegó Jesús, se encontró con que Lázaro llevaba ya cuatro días en el sepulcro. Cuando Marta supo que había venido Jesús, le salió al encuentro, y le dijo: «Si hubieras estado aquí, no habría muerto mi hermano. Pero aun ahora yo sé que cuanto pidas a Dios, Dios te lo concederá». Le dice Jesús: «Tu hermano resucitará». «Ya sé, le respondió Marta, que resucitará el último día, en la resurrección». Jesús le res-

pondió: «Yo soy la resurrección y la vida. El que cree en mí, aunque muera, vivirá; y todo el que vive y cree en mí, no morirá jamás. ¿Crees esto?». Le dice ella: «Sí, Señor, yo creo que tú eres el Cristo, el Hijo de Dios, el que iba a venir al mundo».

Fijémonos bien en la expresión de estas tres mujeres. El rostro de Marta demuestra contrariedad reprimida; el de la vieja A, serena atención a un consejo que puede serle útil en fecha no muy lejana; el de María, íntima satisfacción por la alabanza del Señor.

Evidentemente, las actitudes de Marta y la vieja A en modo alguno pueden imputarse a una plática de Jesús en un punto tan aparentemente lejano de la habitación contigua, a cuya supuesta ventana dan la espalda. Jesús tiene que estar en dirección de la mirada de Marta. Más adelante se demostrará que en este momento Jesús mira a Marta, no a María.

El espejo de enfrente.

En realidad, son muy pocos los que piensan que esto pueda ser un espejo. Las opiniones mas bien se dividen entre que sea una pintura o que sea una ventana.

No parece que pueda ser una pintura. Por de pronto, resultarían inexplicables las actitudes de Marta y la vieja A. Por otro lado, observemos que la penumbra es tan densa que nos impide ver la pared, y con dificultad el marco de madera. Si fuera una pintura, por muy luminosa que fuera, apenas la distinguiríamos.

Tampoco parece que pueda ser una ventana. Repárese en que las sombras del almírez y mano derecha de Marta siguen una dirección diametralmente opuesta a la del sillón de Jesús. Lo mismo ocurre con las demás sombras de ambos cuadros.

Si no puede ser una pintura ni una ventana, tiene que ser un espejo. En tal caso, la imagen reflejada en el espejo sería invertida. Para comprobarlo, coloquemos este cuadro frente a otro espejo. Al recuperar la posición normal, todas las sombras deberían llevar la misma dirección que la de Marta. Pero no es así, sino que todavía persiste una divergencia de 90°. Por tanto, este espejo no parece que pueda reflejar una imagen directa de Jesús.

El espejo invisible.

La idea de la existencia de un espejo invisible en un rincón también invisible de esta cocina no la sugiere propiamente la pintura, sino que surge en la mente del espectador cuando busca la forma de hacer llegar al espejo frontal la imagen de una escena que sospecha se está desarrollando a su izquierda. Yo, como espectador, me digo: «de acuerdo con el pasaje bíblico, Jesús, Marta y María tienen que estar juntos, dentro de la misma sala, en la que también ahora estoy yo. En este momento, veo a Marta disgustada, mirando hacia mi izquierda, sin duda por lo que sé que Jesús le acaba de decir. A la vieja A, esto no le va ni le viene, por lo que escucha sin mirar, atenta sólo al sentido profundo de la Palabra del Señor. Todo esto me indica que Jesús ha de estar cerca de mí, a mi izquierda. En cambio, yo veo a Jesús, a María y a la vieja B reflejados en un espejo situado frente a mí y a la derecha. No puedo apreciar el grado de inclinación de este espejo, pero por muy vuelto que esté hacia mi izquierda, nunca podría reflejar el suelo y los pies de Jesús, puesto que lo impediría la mesa de Marta. Para sortear la mesa, pienso que no hay otra solución que la de colocar otro espejo en el rincón invisible de mi derecha, de forma que la imagen de Jesús y las dos mujeres llegue a mí a través de dos espejos, cuyas inclinaciones tendrán que estudiarse».

Basándose en la figura 4, el lector podrá obtener una fotografía superponible al cuadro de Velázquez con sólo disponer de cinco muñecos, una caja de cartón para representar la mesa, y dos espejos de mediano tamaño.

Como puede observarse, la habilidad de Velázquez consiste en haber reunido en un sólo cuadro dos campos visuales que se cruzan diagonalmente dentro de esta cocina, con la extraordinaria particularidad de que todas las imágenes son normales, ninguna invertida.

Un campo visual arranca del punto donde se situaba Velázquez al pintar el cuadro, al lado derecho y algo por detrás de Jesús. El otro campo visual es el que recoge el espejo invisible, que comprende: la parte de mesa próxima al espectador, un trozo de la pared en penumbra de detrás de Marta, media pared y media puerta de la izquierda, y las figuras de Jesús, María y la vieja B. La ima-

gen recogida por este espejo invisible es invertida, pero se endereza de nuevo al reflejarse en el espejo de enfrente.

A pesar de que estos dos campos visuales se cruzan dentro de la cocina, el lector observará que no tienen ningún punto de contacto. Velázquez lo evita iniciando el primer plano en la parte posterior de la mesa.

Con tanto juego de espejos, parece que la interpretación de este cuadro ha de ser difícil. Sin embargo, resulta sencillísima si el lector olvida los espejos y se hace a la idea de que mira las dos escenas con visión directa, pero desde ángulos diferentes: la escena de Jesús, a través del marco del espejo invisible; a Marta, desde el lado derecho de Jesús (si el espectador avanzara dos pasos, se metería dentro del campo visual del espejo invisible, y se vería reflejado en el espejo de enfrente, tapando a Jesús).

El espectador debe tener presente que el jarro de loza blanca está en diagonal con el almírez de Marta. Y si examina la posición de Marta respecto del borde de la mesa en ambos cuadros, comprobará que ahora mira a Jesús, y que Jesús mira a Marta.

La iluminación de la cocina de Marta.

Para poder afirmar que este cuadro se ha realizado mediante el concurso de un espejo invisible, no basta con obtener una fotografía similar. Hay que demostrar también que la iluminación de todo este ambiente proviene de un solo foco luminoso.

Sobre este punto, quiero expresar mi agradecimiento a Miss Sally Dymott, de Londres, y a Mr. Derek Wills, de Liverpool. Gracias a ellos, he sabido cómo los judíos iluminaban sus cocinas en tiempos de Jesús. El lector podrá apreciar cuán importante es el conocimiento de este detalle.

Los judíos practicaban una abertura en el techo de la cocina, lo suficiente grande para iluminar la mesa donde comían. Sus dimensiones dependían del tamaño de la mesa, la cual, a su vez, dependía del número de miembros de la familia.

Fijémonos en que la pared de detrás de Marta y de las dos viejas está en densa penumbra. Sin embargo, Mar-

ta y la vieja A reciben la luz de delante, mientras que la vieja B la recibe de detrás. Esto indica que la abertura del techo tiene que estar situada entre las dos viejas. Además, por el hecho de quedar toda la pared en penumbra, podemos deducir que la abertura es rectangular y que la luz viene de atrás a delante.

Para el estudio de esta iluminación, el lector deberá confrontar constantemente la figura 4 con el cuadro de Velázquez.

La vieja B está iluminada por detrás y lado izquierdo. El pecho queda en penumbra. La dirección de la luz viene indicada por el salto que da desde la cabeza a su mano derecha. Esta dirección es distinta de la del sillón de Jesús. A diferencia de la vieja B, la parte más iluminada de Jesús no es la próxima al espectador, sino la opuesta. La iluminación de María lleva una dirección intermedia. En definitiva, la dirección de la luz y la extrema corteza de las sombras nos indican que las tres figuras están iluminadas por un mismo foco, situado en la parte media del techo, a la izquierda y por detrás de la vieja B. La dirección de dicho foco, de atrás a delante y de derecha a izquierda, hace que la pared izquierda aparezca indirectamente iluminada.

Marta y la vieja A reciben la luz de arriba a bajo, de delante a atrás y de izquierda a derecha, lo que significa que están situadas en la mitad derecha de la cocina, muy cerca de la pared del fondo y de la abertura del techo. La iluminación es tangencial y lo bastante potente como para traspasar el pañuelo que lleva sobre su cabeza la vieja A. Pero esta foco luminoso es muy pequeño; no llega ni a las rodillas. Por tanto, no es luz directa. Esta iluminación tiene que venir de la parte anterior de la abertura del techo, donde choca la luz y es reflejada hacia atrás. Como detalle curioso, reparemos en las consecuencias de estar la vieja A a unos veinte centímetros más al fondo que Marta. Aunque sus rostros están en idéntico escorzo, el de la vieja A recibe menos luz y quedan en sombra algunas regiones que en el de Marta aparecen bien iluminadas.

Tan sólo hay una iluminación que no parece correcta. En el espejo vemos que la mesa está iluminada por nues-

tro lado. Sin embargo, tanto si nos fijamos en la sombra del sillón de Jesús como en la del almírez de Marta, se desprende que esta parte de mesa debería estar en penumbra. Velázquez ha remarcado este detalle tal vez para ofrecerlo como única prueba evidente de la existencia del espejo invisible, puesto que dicha iluminación no puede conseguirse sino a través de la luz reflejada en dicho espejo. Por el mismo motivo, el plato del jarro de loza blanca sólo da sombra a la izquierda, único punto que no recibe luz directa de la abertura ni indirecta del espejo.

Ignoramos si los judíos colocaban espejos en los rincones de las cocinas, pero si Velázquez los pone es porque así sería. Desde luego, el recurso de los espejos para mejorar la iluminación es de antiguo conocido, y todavía en el siglo XVII fue el factor principal que decidió la decoración de la Sala de los Espejos de Versalles.

Causas de error al interpretar esta obra.

Una vez más, Velázquez nos demuestra que siempre pintó la realidad. Pero aquí nos plantea un problema de difícilísima solución, y no tan sólo no tiende una mano al espectador, sino que por tres veces trata deliberadamente de inducirle a cometer errores de apreciación:

La primera, con estas dos mujeres que no menciona el Evangelio. Quizás sea ésta la causa principal de errores, ya que sin ellas pronto sabría el espectador a qué atenerse.

La segunda, en mi opinión, es además graciosa. Es la forma en que Jesús lleva el manto. Los hombres solían llevarlo sobre el hombro izquierdo, a fin de dejar libre el brazo derecho. Aquí, Jesús lleva el manto sobre el hombro derecho y parece que gesticula con la mano izquierda (en realidad, no gesticula; sólo indica, con la mano más próxima, que María «ha escogido la parte buena»). De esta forma, el espectador que entre en sospechas de que el cuadro pueda ser un espejo, creará confirmada su suposición al interpretar esta imagen cómo invertida, y, lógicamente, ya no se le ocurrirá pensar en la posibilidad de que exista un segundo espejo. A los autores que mantienen a ultranza el criterio de que esta imagen es invertida, debemos recordarles que otros pintores ya habían

retratado figuras con el manto sobre el hombro derecho y gesticulando con la mano izquierda (por ejemplo, dos frescos de La Capilla Sixtina, del Vaticano: «Escenas de la vida de Moisés», de Botticelli, y «La Cena», de Cosimo Rosselli). En los «Desposorios de la Virgen» (1614), El Greco retrata a San José en esta actitud (Sinaia, Palacio Foishor. Rumanía), y en muchos de sus cuadros vemos figuras con la mano izquierda en idéntico gesto declamatorio.

Por último, y éste es el verdadero nudo de la cuestión, Velázquez plantea al espectador un bellissimo problema geométrico, imposible de resolver por simple observación visual. Consiste en dejar todo el fondo en densa penumbra y en ocultar con el jarro barnizado la unión de las dos paredes, con lo que deja de ser visible la línea de horizonte. Sin embargo, la uniformidad de la penumbra puede hacer suponer al espectador que el espejo está adosado a la pared. Grave error, puesto que al observar que la mesa sigue una línea paralela al marco deducirá que contempla la escena de frente, y no en diagonal, como indica la figura 4. Desde luego, la solución no puede conseguirse a través del estudio de la pintura. Este problema solamente puede resolverse partiendo de la idea preconcebida de los dos espejos. La solución viene dada a través del reajuste de muchas líneas de perspectiva, supeditadas todas a la condición básica de que la mesa no intercepte el paso de la imagen de espejo a espejo.

A pesar de todo, no hay evidencia absoluta de estar en lo cierto, ya que nada de lo que vemos en el cuadro se repite en el espejo. No obstante, debemos considerar esta solución como exacta, ya que nos permite obtener una fotografía del todo superponible al cuadro de Velázquez.

Estudio comparado de «Jesús en casa de Marta y María» con «Las Meninas».

Para poder descifrar el significado de la composición de «Las Meninas» tuve que dedicarle muchos meses de estudio. Para descifrar el de «Jesús en casa de Marta y María», tan sólo unos pocos días, justo el tiempo necesario para advertir que ambas composiciones responden a un mismo esquema estructural. La importancia de esta

observación radica en que una obra se realiza antes de 1620 y la otra en 1656, ya en los postrimerías de la vida de Velázquez.

Examinemos las características de este esquema estructural:

1. La figura central del retrato es captada en actitud de diálogo anímico con el personaje principal, situado fuera del cuadro, cerca del espectador. En «Las Meninas», la Infanta Margarita y Velázquez miran a los reyes Felipe IV y doña Mariana de Austria. Aquí, Marta mira a Jesús.

2. En la pared del fondo hay un espejo que refleja la imagen del personaje principal, pero no su propia figura. En «Las Meninas», el espejo refleja la parte central del retrato de los Reyes que está haciendo Velázquez. En la casa de Marta, en el espejo se refleja otro espejo que recoge la imagen de Jesús. Este espejo, pues, se comporta como un retrato. O sea, en ambos casos, el espejo de la pared del fondo no refleja la imagen directa del personaje principal, sino tan sólo una «referencia» del mismo, que nos informa sobre su figura, actitud e iluminación.

3. La localización exacta del personaje invisible tiene que conseguirla el espectador a través de la actitud del personaje central del retrato, de un estudio minucioso de la luz y de las sombras, el claroscuro, y de la solución a un problema geométrico.

4. Velázquez «pinta lo invisible». Quisiera llamar la atención del lector sobre este apartado, puesto que aquí radica, a mi modo de ver, todo el «misterio», toda la «magia» de estas composiciones velazqueñas.

Esto es lo sorprendente, lo inesperado. Resulta que para comprender estos cuadros, el espectador se ve obligado a «pintar» lo que Velázquez ha dejado de pintar. En «Las Meninas», Velázquez ha pintado todo lo que él veía a través de la puerta de la habitación contigua. El espectador tiene que completar el cuadro pintando, en el sitio correcto, la pared divisoria, la puerta y el punto de observación de Velázquez, y tiene que colocar a los Reyes en el punto exacto donde posaban para el retrato. En «Jesús en casa de Marta y María», Velázquez pinta menos de una sexta parte de una cocina, donde hay un marco que no se sabe qué delimita. Con sólo ésto, el espectador

- (7) ANGEL VALBUENA PRAT. *Varia velazqueña*. Tomo I. Pág. 177 y 178. Estades, Artes Gráficas. Madrid. 1960.

tiene que reconstruir toda la cocina, con su sistema de iluminación y situación exacta del foco luminoso; tiene que colocar a tres personajes, una mesa y un espejo en el sitio correcto. Y, por último, tiene que señalar el punto de observación de Velázquez, el sitio del lienzo y el de la puerta o ventana que lo iluminaba.

En definitiva, el estudio de estos dos cuadros nos demuestra que la pintura de Velázquez tiene, en determinados casos, gran dificultad de interpretación, pero que siempre pintó la «realidad». No hay en su obra nada de «magia», «evasiones» o «alegorías».

Otros criterios sobre «Jesús en casa de Marta y María».

No tengo conocimiento de que haya sido formulada con anterioridad alguna otra hipótesis con dos espejos. Si así fuera, pido perdón por esta omisión involuntaria.

Naturalmente, sin el concurso de un segundo espejo, todas las hipótesis tienen que admitir que el marco delimita una pintura, o que las dos escenas tienen lugar en habitaciones diferentes, tanto si se considera una ventana como un espejo. En los tres casos, las interpretaciones de este cuadro no tienen ningún parecido con la que hemos dado.

Sin embargo, bajo el título de «Velázquez y la evasión del espejo mágico», Angel Valbuena Prat (7) hace esta curiosa referencia: «En una comedia atribuida a Calderón, «El conde de Lucanor», Federico, duque de Toscana, prisionero del Soldán de Egipto, quiere ver los pretendientes de su hija en tierra lejana. La maga Irifela le lleva a una gruta, corre una cortina y descubre un espejo. Mediante un truco escénico, los espectadores se harán la ilusión de que lo que aparecerá en escena es el reflejo mágico. «Pónense el Soldán y Federico delante del espejo, y mirando uno hacia un lado y el otro hacia el opuesto». En él, como un reflejo, «aparece Casimiro vestido a lo húngaro, mirándose a otro espejo que traerá un paje. Músicos descubiertos cantando». Le vemos como en ese mundo de ilusión, «paseándose, vistiéndose y mirándose a cada vuelta al espejo, y peinándose».

Sobre este párrafo, Angel Valbuena Prat hace el siguiente comentario: «Es, pues, el motivo del «espejo en el espejo», que pudiera compararse con el del «teatro en el teatro», a qué es tan dado nuestro siglo XVII».

Hagamos constar que todo esto está expuesto en relación con los espejos de «Las Meninas», «La Venus y Cupido» y «Cristo en casa de Marta». Cualquiera pensaría que va a relacionarlo con esta última obra. Sin embargo, he ahí su interpretación: «Todavía más significativa era la función del espejo en CRISTO EN CASA DE MARTA. El lienzo nos ofrece en primer término un estupendo cuadro de género, mientras que en el espejo se venera la escena de María Magdalena a los pies del Señor. La forma de solución del tema, «evasión y contraste», no puede ser más extraordinaria, y a la vez más a tono con la temática del siglo XVII».

Pedro Benzol (9), en su trabajo «Los espejos de Velázquez», dice: «Conocemos tres cuadros en los que interviene un espejo: «Las Meninas», «La Venus del espejo» y «La casa de Marta». En «La casa de Marta», en el testero, enmarcada en un marco negro, se descubre una escena que Aureliano Beruete describe así: «Al fondo, a través de una ventana o pasillo, se ve una estancia, con el Salvador sentado, en conversación con Marta y María». Pero el crítico inglés Kaines Smith afirma que dicho cuadro es un espejo. En primer término, dos mujeres atienden a la cocina. Mientras Jesús pronuncia el «Unum est necessarium», las buenas sirvientas comprenden que también de pan vive el hombre».

Más adelante, Benzol refiere la circunstancia que iba a popularizar el espejo: «Se había descubierto, en 1507, en Murano, Venecia, un modo de fabricar espejos que los hacía menos costosos. Operarios venecianos fueron solicitados de Inglaterra y Francia, pero pronto tropezaron con expertos rivales: en Francia, fue Colbert, y en Inglaterra, el duque de Buckingham, que en 1670 estableció su taller en Vauxhall. A pesar de este avance, aun continuaban usándose espejos de metal. Velázquez, en su inventario, tenía cinco de distintos tamaños. Eran, pues, objetos codiciados, signo de bienestar».

Y para demostrarnos la fascinación general que producía el espejo en aquella época, Benzol nos describe una

- (9) JOSE ORTEGA Y GASSET. **Obras completas.** Tomo VIII. Pág. 555 a 662. Talleres Gráficos de «Ediciones Castilla, S. A.» Madrid. 1962.

comedia, «La gloria de Niquea», estrenada en España en 1620, donde se exhibe una gran sala con bóveda y paredes de espejos y de oro. Y nos habla también de un libro, «Academias del jardín», de Polo de Medina, impreso en 1630, donde se describe una sala con doce espejos de cristal muy fino, de la medida de las puertas de la pared de enfrente.

Todo esta demuestra que las circunstancias eran óptimas para despertar en los pintores el interés por los temas con espejos.

CONCLUSIONES

Los casi cuarenta años que separan «Jesús en casa de Marta y María» de «Las Meninas» nos demuestran que Velázquez permaneció fiel a un mismo modo de entender la pintura.

Pero, ¿cuál era ese modo de entender la pintura? José Ortega y Gasset (9) nos lo ha descrito con la mayor precisión y claridad, por lo que vamos a transcribir un breve resumen de sus ensayos: «En efecto, Velázquez es retratista. ¿Cuántas veces no se ha dicho ésto? Pero al no añadir más, esa observación tan discreta oculta más bien que declara lo que en la obra de Velázquez hay de intento grandioso. No sólo porque se puede ser retratista de muchas maneras, y aquella afirmación silencia cual fue la peculiar, única de Velázquez, sino porque nos presenta el arte velazqueño del revés. Pues no se trata, sencilla y tranquilamente, de que Velázquez pintase retratos, sino que va a hacer del retrato principio radical de la pintura. Esto ya es cosa muy grave, audaz, peligrosa y problemática. Es hacer girar ciento ochenta grados el disco todo de la pintura. Téngase en cuenta que hasta el siglo XVII el retrato no era considerado como pintura propiamente tal. Era algo así como una para-pintura, algo secundario y adjetivo, de valor estético muy problemático, en cierto modo opuesto al arte. Porque el arte de pintar consistía en pintar la Belleza, y, por tanto, en desindividualizar, irse del mundo. Un gran retratista no era considerado como un gran pintor. Pero ese ciclo artístico se agota. El arte no puede seguir más allá en esta dirección y sólo puede

salvarle un movimiento revolucionario que hace triunfar en el cuadro al objeto y a sus propias formas. Esto es lo que se ha llamado «realismo» y esto es lo que representa Velázquez. Es muy raro que vislumbremos en él calor alguno. Es todo lo contrario de un romántico, de un afectivo, de un tierno, de un místico. No le importa nada de nada. Le atrae sólo éso: que las cosas «estén ahí», con independencia de su beldad o fealdad. Su «naturalismo» consiste en no querer que las cosas sean más de lo que son. De ahí su antipatía a Rafael. Le repugna que el hombre se proponga fingir a las cosas una perfección que ellas no poseen. Estos añadidos le parecen una falta de respeto a las cosas y una puerilidad. Velázquez se pregunta si no será posible con este mundo, con la vida tal cual es, hacer arte; un arte, por tanto, totalmente distinto del tradicional, en cierto modo su inversión. Esto trae consigo que la pintura se hace sustancia o, dicho de otra manera, los ojos del contemplador tienen que gozar de la pintura en tanto que pintura. En la fealdad del objeto nuestra atención rebota y va a fijarse en el modo cómo está pintado. Velázquez se ocupará en salvar la realidad que es corruptible, fugaz, que lleva en sí la muerte y la propia desaparición. Pinta el tiempo mismo que es el instante. Eso es lo que eterniza y esa es, según él, la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante. Greco o los Carraci, Rubens o Poussin pintan cuerpos en movimiento. Estos movimientos aparecen justificados por una motivación vaga, imprecisa. De ahí que podamos imaginar las figuras en otras actitudes sin que el cuadro varíe. La razón de ellos es que esos pintores quieren que sus cuadros se «muevan», así, en general, y no se proponen retratar un movimiento individualizándolo. En Velázquez, el tema es siempre «la instantaneidad de una escena»: «Los Borrachos» representan el instante en que un Baco corona a un soldado beodo; «La fragua de Vulcano», el instante en que Apolo entra en el taller del dios herrero y le comunica una maligna noticia; «La túnica de José», el instante en que sus hermanos enseñan a Jacob los vestidos de aquél ensangrentados; «Las lanzas», el instante en que un general vencido entrega las llaves de la ciudad a un general vencedor y éste las rehusa; los retratos ecuestres, el instante en que el caballo da una

corveta; «Las Meninas», un instante preciso... cualquiera en el estudio de un pintor».

Ortega y Gasset no conoció el verdadero significado del «instante» de «Las Meninas» ni el de «Jesús en casa de Marta y María», pero eso no hace más que realzar su mérito grandísimo, el de haber descubierto el «común denominador» de toda la obra de Velázquez.

En mi opinión, «Las Meninas» representa una escena cotidiana y en movimiento que tiene lugar en el taller de Velázquez, captada en el preciso instante en que la posición del pintor y la mirada de reojo de la Infanta Margarita confirman que los Reyes están detrás de la puerta, posando para el retrato. Esta escena no era inteligible un minuto antes y probablemente tampoco lo sería un minuto después. En «Jesús en casa de Marta y María», Velázquez representa el instante en que Cristo pronuncia la última palabra de este pasaje bíblico.

En esta obra, Velázquez se adelanta tres siglos en el empleo de un recurso de la técnica cinematográfica. Desde un rincón, la cámara enfoca, a través del marco del espejo invisible, un sector de esta cocina; justo el campo visual necesario para abarcar a Jesús y a las dos mujeres. Es la forma de conseguir que el espectador fije su atención en el asunto principal y no se distraiga en detalles secundarios. La escena se prolonga hasta que Jesús levanta la mano izquierda para señalar que María ha escogido la parte buena y que será premiada, y unos segundos más para que el espectador repare en la cara de satisfacción de la aludida. Inmediatamente después, y desde un ángulo próximo a Jesús, la cámara enfoca un primer plano para mostrarnos cómo encaja Marta la respuesta a su petición.

Marta demuestra sumisión y respeto, pero la vemos profundamente dolorida. No porque le niegue la ayuda de su hermana, que esto no tiene mucha importancia, sino porque se siente humillada. Es el amor propio lo que prevalece. Ella se considera una auténtica cristiana, sin gazmoñerías, pero no olvida que lleva la dirección de la casa, que es la responsable de que todo marche bien. Tal vez esté pensando en que lo cómodo es lo que hace su hermana. En cambio, Jesús la pone de modelo. El princi-

pio de autoridad va a quedar mermado. Un verdadero cristiano sabe muy bien cómo se han de interpretar las palabras de Jesús, pero también comprende el estado de ánimo de Marta.

Al llevar este pasaje bíblico al lienzo, Velázquez no se escabulle con «evasiones» ni «alusiones». Lo traduce literalmente, palabra por palabra. Pintará la vida tal cual es, pero no se erigirá en juez. Por eso, nada más que por eso, Velázquez jamás retrataría a Marta en esta actitud frente a Jesús en una misma escena. Porque ésto, más que arte parecería un documento gráfico de una revista sensacionalista de nuestros días, donde el autor declara tácitamente el partido que toma frente a los hechos.

Velázquez pintó dos cuadros, uno dentro del otro, y dijo: esto es «Jesús en casa de Marta y María». Y nunca dijo una palabra más. La interpretación no la da él ni la pintura; la tiene que dar el propio espectador. Por eso, cualquier hipótesis es discutible, incluso la nuestra, que nos parece tan evidente. Nosotros estamos convencidos de que el cuadro se ha logrado mediante el artificio del «espejo en el espejo», y que la mesa que vemos en los dos cuadros es la misma, pero la pintura no lo demuestra. Si lo demostrara, tendríamos que deducir que Velázquez se ha entretenido en plantearnos un jeroglífico ingenioso. Al no demostrarlo, la pintura toma otros vuelos. En esta duda está toda la belleza de esta composición, puesto que obliga al espectador a basar sus conclusiones en el conocimiento previo de este pasaje bíblico, en la identificación exacta de los personajes y en la interpretación correcta de sus actitudes, lo que siempre está expuesto a error.

A pesar de todo, queda algo todavía por descifrar. Hemos visto que tanto en «Las Meninas» como en «Jesús en casa de Marta y María» la composición gravita sobre el «espejo referencial». Es evidente que la originalidad de esta idea ha dificultado extraordinariamente la interpretación de estos cuadros. Pero, ¿era sólo ésto lo que Velázquez se proponía? ¿Pretendería, acaso, deslumbrarnos con esta original variante del «cuadro en el cuadro»? Sinceramente, creemos que no eran éstas sus intenciones. No olvidemos que Velázquez, por encima de todo, es re-

tratista. Pero más que parecidos físicos, él pintará sentimientos, el alma del personaje. El artificio del «espejo referencial» le irá como anillo al dedo para plasmar en el lienzo sus mejores logros en este sentido. En las dos obras comentadas, el espectador pronto olvida que está frente a un cuadro. Mas bien tiene la impresión de haber penetrado en un ambiente real, en el que ocupa un sitio fijo y bien determinado, y donde se enfrenta a personajes que se expresan a través de espontáneas actitudes y de estados de ánimo reflejados en sus rostros. A través de este lenguaje, el espectador acabará por descifrar el significado completo de la escena. Esto es lo que hace Velázquez, y no parece que la pintura pueda alcanzar más altos destinos.

A mi modo de ver, «Jesús en casa de Marta y María» merecería ser considerada como una de las obras maestras de Velázquez. Aquí, la expresión alcanza los más depurados matices. ¡Cuán parecidas y cuán diferentes son las actitudes de Marta y de la vieja que tiene detrás! Pero, sobre todo, es la cara de Marta lo que nos llama la atención. Y más que nada, su mirada. Ella hace todo cuanto puede por ocultar sus sentimientos, pero sus ojos la traicionan.

Históricamente, Marta pertenece a la primera generación de jóvenes cristianas. Velázquez nos da de ella una imagen encantadora: joven, de rústica belleza, fuerte, decidida y consciente de sus deberes. Y por otro lado, su rostro nos dice que es buena, sencilla, creyente, muy sensible pero respetuosa. Han pasado siglos y han cambiado muchas cosas, pero miramos con la mayor simpatía a esta Marta porque encarna el prototipo de una mujer que todavía no ha caducado.

Celebraría que este trabajo pudiera contribuir al reconocimiento del prestigio que esta obra creo que realmente merece. Y lo celebraría especialmente por el pueblo inglés, que guarda en su mejor museo esta bella y temprana obra de uno de nuestros más admirados pintores de todas las épocas. Precisamente por esto, no olvidamos que Velázquez no alcanzó la más alta reputación hasta el siglo pasado, y que el reconocimiento y divulgación de sus méritos se deben en gran parte a especialistas bri-

tánicos. Ortega y Gasset (10) no repara en declarar: «Velázquez debe a los ingleses el rango de pintor máximo». Rafael Benet (11) no es menos explícito: «Fueron los ingleses quienes modernamente valoraron a Velázquez, en una época que, como afirma Beruete padre, ni nosotros mismos lo supimos apreciar en su justo valor»

NOTA DEL AUTOR

Quiero expresar mi agradecimiento a Miss Sally Dymott, a M.r Dereck Wills, a la Srta. Isabel Payeras y, de forma muy especial, al Profesor Dr. Santiago Sebastián por lo mucho que me han ayudado en esta investigación.

(10) JOSE ORTEGA Y GASSET. Op. cit., pág. 619.

(11) RAFAEL BENET. *Velázquez*. Pág. 8. Iberia - Joaquín Gil, Editores, S.A. Barcelona. 1946. Benet añade: «El viaje a España del pintor escocés Sir David Wilkie, en el primer tercio del siglo XIX, es el hecho básico de la simpatía británica hacia el arte del gran maestro. William Stirling bosquejó un primer ensayo moderno de Catálogo, que se publicó en Londres en el año 1855, al final de su obra «*Velázquez and his Works*». A estas publicaciones siguieron rápidamente otras muchas en Inglaterra y en otros países.