



# 21

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE

Universidad de Zaragoza

**Velázquez pintó  
las ideas ejemplares  
de Platón**



### Las ideas ejemplares en Platón

Por todos es conocido que Platón se refiere a las *ideas ejemplares* es su obra ἡ πολιτείαῖ περί τῆς δίκης que fue traducida al latín con el título *De Republica*, «La República (el Estado) o sobre lo justo», porque se sabía que Cicerón la había imitado en *De Republica*, obra que entonces sólo se conocía por un fragmento recogido por Macrobio: «El sueño de Escipión».<sup>1</sup>

Tenemos que recordar la alegoría de la caverna que escribe Platón al principio del libro séptimo de su *República*. Platón hace una pintura alegórica de la naturaleza humana respecto al conocimiento. Esta famosa alegoría consiste en una multitud de hombres prisioneros y atados desde la infancia en el fondo de una caverna, de modo que solamente pueden ver las sombras de las diferentes siluetas de cosas que otros hombres proyectan en la pared; así sólo conocen las cosas por unas sombras de unas siluetas, por lo que son tercera generación de las cosas, pero pueden discutir y juzgar de ellas por su apariencia y por el eco de los sonidos, pensando que son totalmente reales pues no han conocido ni tienen posibilidad de otra cosa. Pero al exterior están las cosas reales con sus colores, volumen y movimientos, la luz del Sol y la posibilidad del más elevado conocimiento.

El símil está puesto para explicar el mundo de la inteligencia, nuestro mundo, y el proceso del conocimiento en el que conocemos los seres de la naturaleza y a través de ellos nos podemos remontar a un conocimiento racional (como la geometría) y más lejos al conocimiento de las ideas puras de la mente de Dios.

Anteriormente Platón (VI) ha dividido los seres en visibles e inteligibles. Los visibles los divide en dos: los objetos, y las sombras y reflejo de los objetos. Los inteligibles los divide en dos: primero las ideas fruto del conocimiento razonado que parte de imágenes visibles, que en el objeto no tie-

1 Lo más fácil es que las obras de Platón se conocieran por sus traducciones latinas impresas: Marsilio FICINO lo edita en 1487; en París, en 1578, Henricus STEPHANUS hizo una edición en tres volúmenes, con traducción latina de Johannes SERRANUS, que fue el texto de Platón por excelencia; Aldo MANUZIO lo publicó, en 1513, en griego en Venecia. El Banquete se publicó en griego en Salamanca por Andreas PORTONARIS en 1553. Los diálogos de Platón fueron traducidos al italiano por Sebastiano ERIZO y publicados en Venecia por Giovanni VARISCO, en 1574. PLATÓN: *La República*, introducción, traducción y notas de Rosa M<sup>a</sup> MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA, S. MAS TORRES y F. GARCÍA ROMERO, Madrid, Akal, 2009. PIEPER, J.: *Sobre los mitos platónicos*, Barcelona, Herder, 1984.



nen la perfección que tienen en la mente, como la geometría; la otra parte está formada por las *ideas más puras, por medio de las cuales el alma, sin ayuda de imagen alguna, partiendo de una hipótesis, se remonta en virtud del razonamiento hasta un principio independiente de toda hipótesis, pura inteligencia, el bien sumo.*

### El recuerdo de estas ideas en el tratado de Francisco Pacheco y en el de Vicente Carducho

Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, mantenía una *academia* humanística en Sevilla, donde sin duda se educó Velázquez. Jonathan Brown piensa que hacia el año 1600 debió iniciar la escritura de su tratado, *Arte de la pintura*, que solo se publicará años después de muerto, en 1649.<sup>2</sup>

Pacheco cita concretamente tres veces la *República* de Platón, dos de ellas para hablar de las *ideas*, una vez cita las *Leyes* y otra *Laques o del Valor*. No obstante, en algunos párrafos de los libros primero, segundo, sexto y séptimo se descubren interpretaciones de la *República* de Platón, especialmente cuando Pacheco habla de la naturaleza como imagen de los originales que están en Dios, de la invención y de las ideas que se forman en el intelecto.

Debemos recordar que F. Pacheco (1, 1; t. I, p. 12) hace una división similar a Platón al hablar de los cuerpos que representa la pintura, dice que pueden ser *naturales, artificiales y formados en el pensamiento y consideración de la alma*. No obstante unifica en un solo género los formados en el pensamiento y en la consideración del alma, de modo que al poner ejemplos: los naturales se concretan en los seres que podemos observar en la naturaleza; *los artificiales son casi infinitos según es casi infinita la muchedumbre y variedad de artifices que los forman*. Las formas del pensamiento son *sueños, grotescos, ángeles, alegorías, jeroglíficos, emblemas, visiones imaginarias de los profetas*. Ningún ejemplo pone de lo que puede referirse a lo concebido por el alma (en el sentido de Platón).

Vicente Carducho convivió en su cargo de pintor real en la corte de Felipe IV con Velázquez, desde 1623 a 1638; publicó su tratado, *Diálogo de la pintura* en 1633. Carducho cita expresamente la *República* de Platón cuatro veces, una las *Leyes* y otra *Timeo* (esta es cita equivocada, tomada de Zuccaro)<sup>3</sup>. En otras ocasiones, cuando habla de Dios pintor, se deduce su cita tanto en el *Timeo* como en la *República*, pero por ser alusiones muy tópicas no las tenemos en cuenta.

### La pintura intelectual, científica

Todas estas citas a Platón las colocan ambos pintores tratadistas y eruditos en la consideración de la pintura intelectual o científica.

Pacheco, siguiendo a Ludovico Dolce, considera a la pintura compuesta de *invención, dibujo y colorido*. Explica la *invención* haciendo un extracto de las ideas del padre jesuita Diego Meléndez. En

2 PACHECO, F.: *Arte de la pintura su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649. Seguimos las ediciones de SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., Madrid, Instituto Valencia de D. Juan, 1956 y la de BASSEGODA I HUGAS, B., Madrid, Cátedra, 1990. No obstante en el texto de Pacheco sólo se citan las fechas de 1631, 1632, 1634 y 1638. BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980, p. 46; y *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986, p. 2.

3 CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633; seguimos la edición de F. CALVO SERRALLER, Madrid, Turner, 1979; ver. p. 247, n. 666.

ellas se considera la pintura como representación de ideas ejemplares platónicas que a su vez se alimentan de figuras de la naturaleza. Estas ideas aprovechan solamente cuando el pintor tiene total libertad de hacer. El pintor actúa al modo que actuó Dios en la creación; Dios es el primer pintor. Considera imprescindible el estudio y la consulta de personajes eruditos (II, 1; t. I, p. 259-274).

Esta intelectualidad que radica en las *ideas ejemplares platónicas* puede servir para la representación de cuestiones particulares imitando la naturaleza, como es la pintura de alegorías, pues *pintar es imitar con el pincel a la naturaleza y al mismo Dios en lo posible* (prólogo, p. 15).

Algo similar escribe Vicente Carducho, siguiendo a F. Zuccaro, al hablar de la *pintura científica* (III, p. 103) de la que dice (p. 279):

*Haciendo ideas con la razón y ciencia en la memoria e imaginativa, que continuadas, vendrán a ser hábito docto en ella, de quien las manos copien hasta serlo. El que esto llega a conseguir es pintor digno de toda celebridad. Los cuales son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente... De ahí se tomó la frase de llamar al pensamiento nuevo del pintor, Capricho.*

Poco después dice Carducho (IV, p. 120; p. 283):

*¿Cómo reducirá a imágenes visibles las que son virtudes, o vicios inteligibles, y espirituales con la propiedad competente a la calidad de su esencia, para que hagan los efectos debidos en quien las mira, y otras cosas infinitas que no son visibles, o no se pueden tener presentes? Es imposible sin ciencia y con ella todo esto se halla: porque el docto y perito pintor está adornado de un perfecto conocimiento.*

Carducho cuando habla de la pintura intelectual está pensando en un pintor magnífico, al estilo de los admirados Miguel Ángel, Rafael, Ticiano o Leonardo al que llama filósofo, alabando en ellos la capacidad de representar en sus personajes la variada expresión de los pensamientos que se deben suponer a cada una de las figuras, cuestión que considera lo más elevado de la pintura. Y podemos suponer que el pensamiento de Pacheco es similar.

Ninguno de ellos concibió que con pintura se pudieran representar *las ideas ejemplares platónicas*, es decir *el sumo bien o la suma belleza*, al modo de Platón. Si pensaban que se podían hacer alegorías tradicionales. Velázquez fue mucho más allá que cualquiera de sus predecesores. Y no podemos olvidar que su maestro Pacheco admiró la capacidad de estudio de su discípulo y yerno, y se apresura a decir que los bodegones (el último de los géneros pictóricos) deben ser apreciados *si son pintados como mi yerno los pinta, alcanzándose en esta parte sin dejar lugar a otro, y merecen estimación grandísima* (III, 8; t. II, p. 137). Pero no es seguro que se refiriera a las cocinas que aquí trataremos. Más tarde en Zaragoza, 1646, otros contemporáneos como Jusepe Martínez y Juan Francisco Andrés de Uztarroz, apreciaron esta intelectualidad de Velázquez.<sup>4</sup>

Que la *República* de Platón era uno de los libros más famosos y conocidos por los intelectuales es sabido y sobran unas pocas citas, además de las ya expuestas: *Mejor que ningún otro le enseñará filosofía Platón y Aristóteles...* (Erasmus).<sup>5</sup>

Juan de Horozco en sus *Emblemas Morales* (Segovia, Juan de la Cuesta, 1589) al inicio del libro primero hablando de la «Excelencia de la pintura» se refiere a cómo ella *dirige a la mente a con-*

4 MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura...*, escrito después de 1646, se publicó por primera vez por Valentin Carderera y Solano, Madrid, Manuel Tello, 1866, p. 119; ver también la edición de M<sup>a</sup> E. MARRIQUE ARA, Madrid, Cátedra, 2006. ANDRÉS DE UZTARROZ, J.F.: *Obelisco histórico i onorario que la Imperial Ciudad de Zaragoza erigió a la Inmortal Memoria del Serenísimo Señor Don Baltasar Carlos de Austria*. Zaragoza, Hospital R.G. de Nuestra Señora de Gracia, 1646; J. Gállego lo destacó en «Baltasar Carlos, príncipe de Aragón», en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (8 de julio a 9 de septiembre de 1965).

5 ERASMO: «Plan de estudios», en *Obras escogidas* (L. RIBER, trad. y notas), Madrid, Aguilar, 1964, p. 443.



*templar las cosas superiores (el autor del universo) y al mismo tiempo reconforta al alma y cita a Platón.*<sup>6</sup>

Cristóbal de Villalón (c. 1537) en el inicio del *Scholastico* dice que lo escribe a imitación de Platón en su *República*, además afirma que el divino Platón, padre de los filósofos fue gran discípulo en la pintura; y en la República III dijo que a través de la pintura el juicio humano se encumbra a la especulación de las cosas divinas. Ciertamente este tratado pedagógico permaneció manuscrito, pero ello mismo nos indica la preocupación de imitar a Platón.<sup>7</sup>

Los pedagogos del siglo XVI lo citan: el plan de estudios de Pedro Simón Abril († 1594) recomienda los estudios de filosofía moral y metafísica (Platón entre ellos) entre los 18 y 20 años. Alonso García Matamoros (*De ratione dicendi libri duo*, Alcalá, 1548) al criticar la poca importancia que Salamanca daba a la retórica aconseja: *Lean, lean las obras de Platón y de Marco Tulio, y verán si es o no necesaria la elocuencia para el gobierno.*<sup>8</sup> En 1569, cuando escribe Pedro Chacón su *Historia* de Salamanca, había en la universidad de Salamanca 11 cátedras de lógica y filosofía.<sup>9</sup>

Pensamos que son suficientes estas citas para convencer que la *República* de Platón y su alegoría de la Caverna eran bien conocidas y casi populares en el primer tercio del siglo XVII. Pero es que además hubo artistas que ilustraron el famoso mito de la caverna, tal es el caso de un conocido grabado de Jan Pietersz Saenredam, *Antrum platonium*.<sup>10</sup>

### Velázquez conoció la *República* de Platón

La pregunta surge inmediatamente: ¿Cómo y cuándo conoció las explicaciones de la República y su alegoría de la caverna Velázquez?

Consideramos que debió conocer la teoría de Platón y la alegoría de la caverna en su aprendizaje con su maestro Pacheco y en las tertulias y exposiciones de su academia; y mucho más tarde, tras sus viajes a Italia, las debió estudiar directamente en una versión italiana de la *Republica*, ya que este libro figuraba en su biblioteca. Resulta que en su biblioteca de 156 asientos, entre los escasos libros que no eran de ciencia ni de artes, aparece la *Republica* de Platón, registrado como: *483 (71).– Estado de república, italiano*; también aparece la *Política* de Aristóteles en italiano y la *Ética* en español.<sup>11</sup>

6 Es el libro más importante de la emblemática española, se inicia con la consideración de la pintura como imagen de las ideas divinas y además recoge el mejor compendio de simbolismos de la época; libro que necesariamente conocía Velázquez, como cualquier intelectual y aficionado de aquella época incluso del siglo siguiente, como lo conocieron el Greco y Goya. V. Carducho tenía en su biblioteca los *Emblemas* de Covarrubias, hermano de J. de Horozco.

7 VILLALÓN, C.: *El scholastico. En el qual se forma una academia republica o scholastica universal con las condiciones que deven tener el maestro y discípulo para ser varones dignos de la vivir*, edición crítica y estudio de R. J.A. Rerr, Madrid, CSIC, 1947, p. 213, siguiendo el manuscrito del Palacio Real de Madrid; 1ª edición de M. Menéndez Pelayo en 1911, siguiendo el manuscrito de la Real Academia de la Historia de Madrid.

8 GIL FERNÁNDEZ, L.: «Líneas maestras del humanismo español», en *La cultura del Renacimiento 1480, 1580*, Historia de España de Menéndez Pidal, t. XXI, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 236. OLMEDO, F.G.: *Juan Bonifacio, 1538-1606, y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Santander, Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo, 1939, p. 32.

9 VILLAR Y MACÍAS, M.: *Historia de Salamanca*, 1ª ed., Salamanca, III, 1974, p. 46 (I, 292); Salamanca, 1887.

10 *The illustrated Bartsch, Netherlandish artist*, 4, Abaris Books, New York, 1980, núm. 39, p. 355, antes de 1607, ilustra el versículo del evangelio de S. Juan 3, 19.

11 SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: «La librería de Velázquez», en *Homenaje a don Ramón Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1925, pp. 379-406; «Cómo vivía Velázquez», *Archivo Español de Arte* (1942), pp. 69-91; «Los libros españoles que poseyó Velázquez»,

Así que podemos concluir que Velázquez conoció los conceptos de la *República* de Platón tempranamente por boca de su maestro y de otros intelectuales de su círculo que lo habrían leído en su traducción latina o italiana, y luego ya maduro, quizá en su segundo viaje a Italia, compró una versión italiana.

Jonathan Brown insiste ampliamente en la erudición de la academia de Francisco Pacheco, donde Velázquez pudo adquirir suficientes conocimientos humanísticos, de filosofía, mitología y su significado, teología, incluso conocimientos matemáticos, además de la teoría de la pintura derramada por su maestro y suegro (además está su demostrado conocimiento, en su última época, de la arquitectura, geometría y óptica, etc. que destacó A. del Campo, y de la que también se acuerda J. Brown). No obstante, J. Brown niega a Velázquez la realización de una adecuada perspectiva lineal, así como cualquier tipo de conocimiento simbólico que no esté en el conocido libro de C. Ripa, *Iconología* (eds. de 1593, 1603 y ss.).<sup>12</sup>

### Propuesta

Si al lector, hoy, le podemos enseñar que Velázquez, en un mismo lienzo y a la vez, pintó los objetos reales y materiales, el reflejo de esos objetos (los dos seres visibles de Platón), la geometría (conocimiento razonado que parte de imágenes visibles) y al fondo las ideas más puras (objeto del alma), el sumo bien, y que este es conocido por el espectador mediante reflexión y no directamente sino en tercera generación (como dice Platón en la Caverna), entonces habremos demostrado que Velázquez está pintando las *ideas ejemplares* de Platón en la alegoría de la Caverna.

Con todo lo anterior queremos apoyar una proposición, no novedosa: La vida de Velázquez nos lo presenta como hombre prudente y silencioso, inmerso en los quehaceres de la corte; consiguió al final de su vida el hábito de Santiago, y con él el estado de nobleza, aspiración que le habría troquelado su suegro Pacheco. Pero lo que pretendió Velázquez, silencioso en palabras pero clamoroso en obras, y sólo cuando pudo hacerlo libre y personalmente, es demostrar y mostrar a la pintura como fruto intelectual, no como imitación del natural.

Para ello se valió de una paradoja: Su pintura, aquella que aparenta más la imitación del natural es la pintura que representa la idea más intelectual, incapaz de ser representada con figuras. Velázquez pintó, varias veces, el siguiente concepto: *la pintura es pensamiento y puedo pintar el pensamiento*. Es lo que Ángel del Campo llamó *el metarrealismo de Velázquez* (mucho más allá de la realidad).<sup>13</sup>

en *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960, I, pp. 640-648, II, doc. 209; e «Inventario de los bienes que dejaron a su muerte D. Diego de Silva Velázquez y su mujer D<sup>a</sup> Juana Pacheco», pp. 391-400. Los diálogos de Platón fueron traducidos al italiano por Sebastiano Erizo y publicados en Venecia por Giovanni Varisco, en 1574. Pero Sánchez Cantón lo identificó, con dudas, con la *Utopía* de Tomás Moro.

12 CAMPO FRANCÉS, Á. del: *La magia de las Meninas*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1978; ver los comentarios sobre la biblioteca y enseres de Velázquez, pp. 86-104. BROWN, J.: *Imágenes...*, *op. cit.*, pp. 33 y ss.; *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 1-15 y 34. La actitud de Brown, sólo se puede justificar por el desconocimiento de la cultura jeroglífica que dominaba todo el siglo XVI y XVII. Recuérdese la abundancia de jeroglíficos realizados en Sevilla en las exequias de Margarita de Austria, 1611 y de Felipe III, 1621, los cuales pudo conocer Velázquez; ver ALLO MANERO, M<sup>a</sup>A.: *Las exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica* (tesis doctoral, ed. microfichas), Universidad de Zaragoza, 1992, pp. 365 y ss., 437 y ss. ALLO MANERO, M<sup>a</sup>A. / ESTEBAN LORENTE, J.F.: «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*, 19, Departamento de H<sup>a</sup> del Arte, Universidad de Zaragoza (2004), pp. 39-94.

13 El libro de A. del CAMPO FRANCÉS (*op. cit.* nota anterior) es, sin lugar a dudas, el estudio más penetrante sobre las Meninas y los conocimientos de Velázquez, es libro poco estudiado y por ello no comprendido y silenciado.



Velázquez, cuando pudo pintar libremente, hizo unas *historias* en las que pudo mostrar esta intelectualidad de la pintura. Nos vamos a referir ahora a dos lienzos: *Cristo en casa de Marta y María* y *La Mulata* que se fechan en su etapa sevillana, hacia 1619, cuando Velázquez frisa los veinte años.

La intencionalidad de que el estudioso descubra el rigor de la geometría de la perspectiva lineal y del foco de luz, el uso del reflejo en los espejos y la explicación del tema del cuadro por medio de otro cuadro interno que es un espejo que refleja otro espejo, une estos lienzos.

## Resumen

En las dos pinturas sevillanas Velázquez nos presenta una ficción, un *bodegón a lo divino* (afortunada expresión de E. Orozco Díaz), pero la escena pictórica es una historia del evangelio, en ambas historias se descubre la palabra de Cristo que habla de la idea del bien, la verdadera doctrina, que es el ser inteligible por excelencia de Platón, la pura inteligencia a la que aspira el hombre en este mundo, apresado por las cosas cotidianas. El juego geométrico y los reflejos de los espejos hace que descubramos esta escena, cierto que este descubrimiento especular solo está al alcance del geómetra. Si retomamos el trozo recordado de la *República*, en estos cuadros tenemos los objetos del mundo visible, la sombra y el reflejo de los objetos, tenemos la especulación razonada de la geometría (que pone como ejemplo Platón), y la idea sublime del bien; es decir, las cuatro especies de seres platónicos. Más aún, a Cristo y su doctrina los conocemos por un doble reflejo de espejo, de espejos reales, que se pueden traducir en la imagen que de Él tenemos a través de los evangelios, que a su vez es la reproducción de la imagen que Dios-Hombre dejó en los evangelistas y la enseñanza de Dios se nos manifiesta en parábolas. El mensaje de Cristo y a Él mismo lo conocemos por una figura de tercera generación, como en la caverna platónica.

Podemos dudar que este juego de pensamiento expuesto estuviera presente en Velázquez, pero no podemos dudar del juego geométrico realizado por medio de dos espejos y representado en la pintura por Velázquez; cierto que al ignorante en geometría Platón le pediría para esta estudio.

Así que, en la más simple consideración de la pintura de estos lienzos de Velázquez, suponiendo que no quisiera darle ninguna carga ideológica y quisiera representar simplemente una escena narrativa (absurdo), Velázquez lo hizo por medio de un procedimiento geométrico que para su comprensión descarta a todo hombre que no esté acostumbrado al razonamiento especulativo geométrico. Por encima de este pensamiento solo existe el Bien como puro conocimiento del alma.

## Las ideas ejemplares cristianas.

### El sumo bien (la eucaristía, el bautismo)

*Cristo en casa de Marta y María* (1618), Londres,

National Gallery (0,60 x 1,04 m) lienzo al óleo. La eucaristía.

*Cristo cena con dos discípulos en Emaús (La Mulata)*, Bessington, A. Beit Collection (0,558 x 1,18 m) lienzo al óleo. El bautismo.

Se trata de dos lienzos gemelos, casi idénticos en medidas, y con un asunto tratado igualmente, se fechan en torno a 1619. Velázquez tiene los 20 años, es maestro pintor, casado con Juana Pacheco (la hija de su culto maestro Francisco Pacheco), tiene una hija, Francisca, y un aprendiz, Diego de Melgar (hijo del escribano público Alonso de Melgar), y la fortuna le sonríe.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Velázquez nace en 1599, se examina como maestro pintor en 1617, casa en 1618, en 1619 nace su hija Francisca, toma un aprendiz en 1620, en 1621 nace su hija Ignacia que fue bautizada de urgencia en casa. Tiene varias casas



En el análisis que sigue hemos querido aprovechar los estudios que sobre estos cuadros se han hecho: especialmente los análisis geométricos de Bartolomé Mestre Fiol, sin los cuales es imposible acercarse más allá de la piel de estos frutos velazqueños, y el estudio sobre el simbolismo realizado por John F. Moffitt.<sup>15</sup>

El asunto de *Cristo en casa de Marta y María* ejemplifica dos actitudes necesarias en el cristiano, la vida activa que son las obras humanas de misericordia (dar de comer, enseñar...) y la vida de la contemplación divina. Se alude directamente a la eucaristía, el cuerpo de Cristo, por medio de los peces y el jarro de vino, y además se destaca especialmente el jarrito de unguento de María Magdalena.

La aparición de Cristo en Emaús confirma la eucaristía y significa la caridad divina, pero sobre todo, por ser Cristo resucitado, significa la gracia que nos salva del pecado. Así se alude directamente al agua del bautismo: el jarro de agua junto a un alma infiel.

Se trata de unos *bodegones a lo divino*, explicados por un cuadro situado dentro del cuadro, sistema que ya había usado F. Pacheco con San Sebastián curado por Santa Irene, pero el ingenio intelectual de Velázquez supera enormemente a la pintura de su maestro.

## La geometría

Ya demostró B. Mestre que no se trata de una pintura dentro de otra pintura, ni de una ventana fingida, sino que se trata de un asunto pintado por medio del reflejo de dos espejos, la pintura ejemplifica estos reflejos. De modo que en el espejo del fondo (el cuadro en el cuadro) lo que se ve es un reflejo de otro espejo y de este modo se puede recomponer geoméricamente toda la habitación y escena. En ambos lienzos Cristo, reflejado en el espejo, acciona con la misma mano que acciona en la escena directa (si fuera el reflejo de un sólo espejo Cristo aparecería zurdo, lo que sería un grave insulto).

La demostración geométrica de B. Mestre es correcta y muy inteligible tanto como para que la reconozcamos, aun sin entender de geometría de espejos; es más el propio B. Mestre la comprobaba por medio de maquetas hechas por él y nos invita a hacer lo mismo.

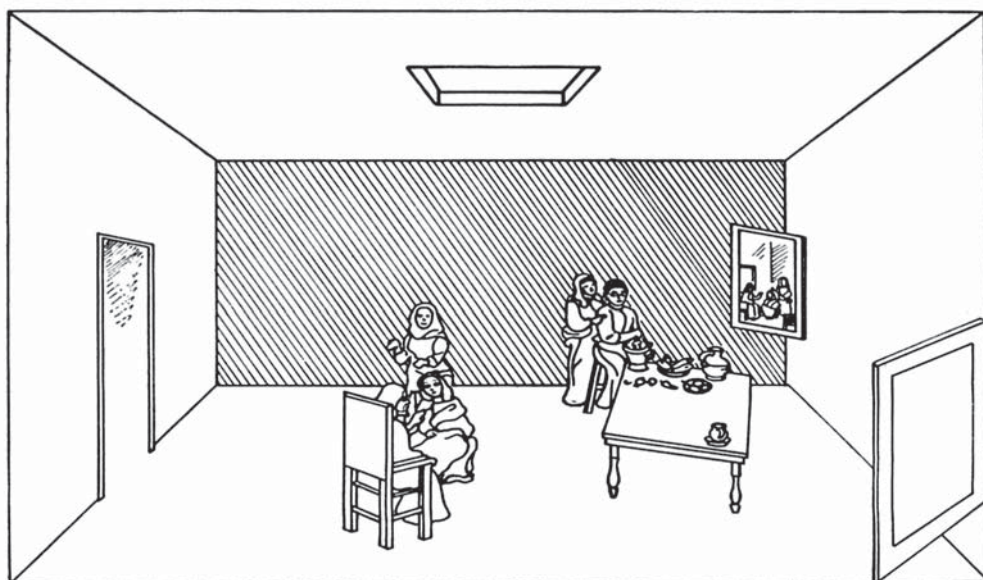
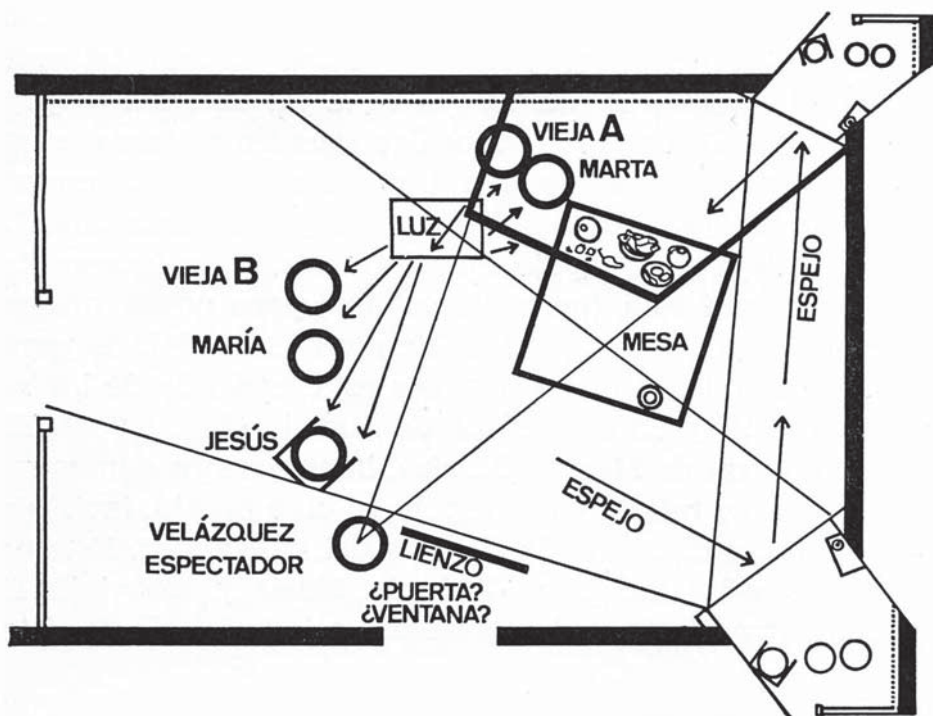
Por medio de la perspectiva de los espejos se puede recomponer correctamente la habitación y ver la escena (ver gráficos tomados de B. Mestre, **figs. 1-4**).

Velázquez está haciendo un alarde de pintura científica en la que lo más exaltado por Pacheco y por Carducho es el tratamiento de la perspectiva.

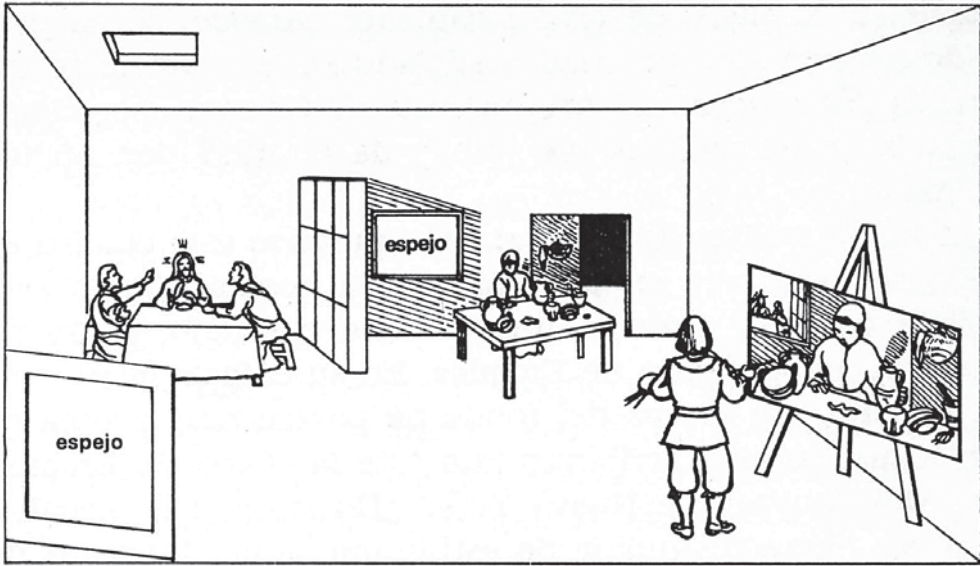
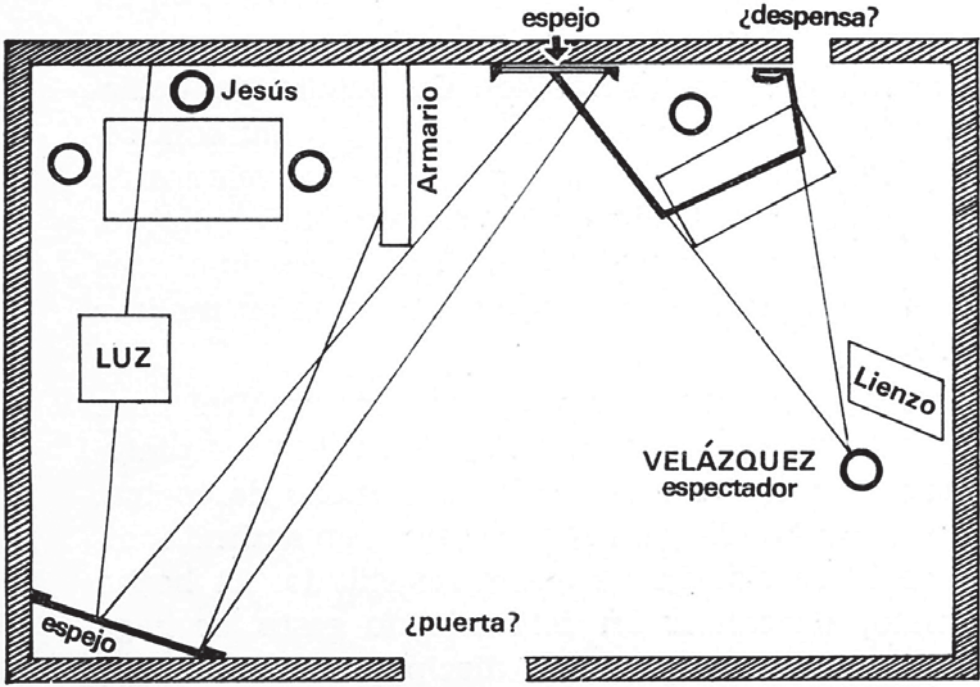
En la cuestión geométrica debemos destacar un detalle esencial de la pintura de la mesa de Marta. Como ya destacó B. Mestre, en el espejo aparece una esquina de la mesa de Marta, con un jarrito sobre un plato. Solamente la composición geométrica que explica B. Mestre justifica esta apa-

que arrienda en 1621, 1622, 1623. El 6 de octubre de 1623 es nombrado pintor real y se traslada a la corte de Madrid. (Documentos en *Varia Velazqueña*, vol. II, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960).

15 MESTRE FIAL, B.: «El espejo referencial en la pintura de Velázquez. Jesús en casa de Marta y María», *Traza y Baza*, 2, fac. de F. y L., Palma de Mallorca (1973), pp. 15-36; y «El espejo referencial en la pintura de Velázquez. II, Jesús y los discípulos de Emaús. La Mulata», *Traza y Baza*, 3 (1973), pp. 75-100. MOFFITT, J.F.: «*Terebat in mortario*. Symbolism in Velázquez Christ in the House of Martha and Mary», *Arte Cristiana*, 72, fasc. 700 (1984), pp. 13-24. Quiero llamar la atención sobre estos estudios que han sido silenciados o menospreciados, sin duda por la incompetencia de los que los han leído. MORENO MENDOZA, A.: «Cristo en casa de Marta y María de Velázquez, una interpretación carmelitana», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 25, Madrid, FUE, t. XIII (2004), pp. 117-129. GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972; *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1974; y *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1983.



figs. 1 y 2. *Cristo en casa de Marta y María* (esquemas tomados de B. Mestre Fiol, dib. Abdón Pérez).



figs. 3 y 4. *La Mulata* (esquemas tomados de B. Mestre Fiol, dib. Abdón Pérez).



rición, de modo que esa esquina de la mesa y ese jarrito está en la parte no visible directamente de la mesa de Marta, pero podemos recomponer toda la mesa, como el resto de la escena, gracias a la perspectiva lineal a través de los dos espejos. Este jarrito es un detalle intencionado que dejó Velázquez para que pudiéramos recomponer geoméricamente y con los dos espejos la escena y la estancia. Como veremos, este jarrito es también fundamental en la iconografía.

En la pintura de Cristo cenando con dos discípulos en Emaús, B. Mestre recompone perfectamente la escena a través de la perspectiva de los dos espejos, resulta que lo que hay detrás de la mullata es un espejo que nos devuelve el reflejo de otro espejo que recoge la escena de Cristo. Así, como Cristo está bendiciendo con la mano derecha, aparecería zurdo en el primer espejo y se repite diestro en el espejo que podemos ver, de este modo no se falta a la dignidad debida y Velázquez da intencionadamente la clave especular para interpretar correctamente la escena.<sup>16</sup>

## La luz

Este es otro de los temas tratados por B. Mestre, y esencial para confirmar la teoría de los dos espejos; tema al que tampoco se le ha prestado atención.

En los dos cuadros la luz es cenital y natural (no de candil). B. Mestre concluye que Velázquez está imitando la luz de una antigua habitación en las casas judías cubiertas con terraza, que tenían una claraboya de iluminación.

## Iconografía

### 1. En el lienzo de *Cristo en casa de Marta y María nos encontramos con lo siguiente:*

Una anciana está advirtiendo a una muchacha que está afanada en los preparativos de una comida, está majando en un almirez ajos y pimienta rojo seco, sobre la mesa se ven los ajos, el pimienta, un plato con cuatro peces (cuatro doradas), otro plato con dos huevos y una cuchara, y un jarro de vino, esta muchacha es Marta. Al fondo un espejo refleja otra escena, es Cristo descalzo, sentado en un alto sillón (característico de los siglos XVI-XVII), está dirigiendo su mano izquierda a María, sentada a los pies de Cristo, con la melena suelta y despeinada (impropio de cualquier mujer decente en tiempos no muy lejanos), por detrás otra anciana de pie presta atención, también se ve la esquina de una mesa con un jarrito blanco sobre un plato (el *alabastrum* que hemos destacado en el capítulo de la geometría); la mirada de Jesús se dirige a Marta.

Tal y como ha interpretado B. Mestre (ver su acertado comentario referente a los gestos y actitudes), la escena de Cristo en Casa de Marta y María se refiere puntualmente al evangelio de S. Lucas (X, 41-42); pero en realidad, aun cuando recuerde este evangelio citado, la representación está uniendo también el evangelio de S. Juan (XII, 1-3 y 7; y XX, 1) y los comentarios de S. Agustín. El jarrito blanco, *alabastrum*, que ha sido clave en la geometría, define a María hermana de Marta como María Magdalena.

16 Queremos llamar la atención sobre la pintura de Paris Bordone *Una partida de ajedrez* (Berlín, Staatliche Museum) que se analiza en SCHEFER, J.L.: *Escenografía de un cuadro*, Barcelona, Barral, 1970. El autor no se da cuenta de que lo representado es el reflejo directo de un espejo, ya que los jugadores tienen el cuadro blanco del tablero a su izquierda, tampoco se preocupa de la jugada de ajedrez. Es decir el autor del comentario no sabe jugar al ajedrez. ¡Gran atrevimiento!

*Y el Señor le respondió y dijo: Marta, Marta, muy cuidadosa estás y en muchas cosas te fatigas. / En verdad una sola cosa es necesaria. María ha escogido la mejor parte que no le será quitada (Lucas X, 41-42).*

*Entonces María toma una libra de unguento de nardo pero de gran precio, ungió los pies de Jesús y le enjugó los pies con sus cabellos... Y dijo Jesús: déjala que lo guarde para el día de mi entierro (refiriéndose a María Magdalena y al alabastrum, Juan XII, 3 y 7).*

Así como el conjunto de la escena, por el *alabastrum*, se refiere a los pasajes del evangelio de S. Juan donde se identifica a María hermana de Marta y de Lázaro con María Magdalena, el gesto de advertencia que la anciana hace a Marta y la expresión de esta, mirando a Jesús, se refiere al pasaje del evangelio de S. Lucas.

Como ya destacó L. Réau los Evangelios de S. Mateo y S. Marcos citan una mujer que con un tarrito de alabastro, *alabastrum*, ungió la cabeza a Jesús; para S. Lucas es una pecadora anónima que le unge los pies; en ninguno de los tres aparece María ungiendo a Cristo ni postrada a sus pies. Es sólo el evangelio de S. Juan el que funde la anterior pecadora con María hermana de Marta y con María Magdalena. Velázquez ha querido destacar en la pintura la importancia del *alabastrum* (en este caso lo moderniza en un jarrito de porcelana blanca sobre un plato) que es citado por los tres primeros evangelios en manos de la mujer anónima, que luego será Magdalena.<sup>17</sup>

Desde muy antiguo se ha destacado que la pintura resalta las dos actitudes, activa de Marta y contemplativa de María, haciendo énfasis en la actitud contemplativa que había descuidado Marta. Este es un mensaje primario pero no es el total del cuadro.

San Agustín comenta extensamente estos pasajes: La unción de Cristo por Magdalena y Cristo entre Marta y María a la que identifica como *Magdalena*.<sup>18</sup> La conclusión es que ambas mujeres ejemplifican dos vidas, la activa de Marta que es la meritoria vida presente, la laboriosidad, las obras de misericordia, y la contemplativa de María que es la vida futura, la eterna, que es estar apegado a Dios que no es sino la misma Verdad, pues Cristo es el manjar de todos, el pan de todos.

## 2. Cristo cena con dos discípulos en Emaús (La Mulata)

En el primer plano nos encontramos con una criada mulata (con toda posibilidad una esclava)<sup>19</sup> que acaba de dejar secando una vajilla recién fregada, presta atención a una conversación a su derecha mientras tomando una jarra de agua va a dirigirse hacia donde se habla. Al fondo se ve un espejo que refleja otro espejo. En el espejo se refleja Cristo bendiciendo el pan ante dos discípulos admirados, sólo se ve a uno de ellos y la gesticulante mano del otro. Se trata del momento de la cena con los dos discípulos en Emaús, citada sólo

17 No debemos olvidar y era conocido en la época, que a finales del siglo XV se representó la Santa Cena con la Magdalena a los pies de Cristo, uniendo pasajes evangélicos muy próximos de S. Juan. Así por ejemplo en el retablo de la Cartuja de Burgos por Gil de Siloe, la Última Cena, además sobre la mesa aparecen pan, vino y peces (estos por su sentido simbólico), cosa frecuente en las *últimas cenas* medievales.

18 SAN AGUSTÍN: *Obras*, X, *Homilias*, Madrid, BAC, 1965, «Sermón 126, La Magdalena», pp. 326 y ss.; «Sermón 130, Lo único necesario», pp. 361 y ss.; «Sermón 131, Las dos vidas», pp. 368 y ss.; y en p. 376, identifica a María hermana de Marta con Magdalena.

19 Sevilla y Lisboa eran los principales centros de comercio de esclavos en la península; ver SANZ AYÁN, C.: «Minorías y marginados» en ALCALÁ-ZAMORA, J.N. (dir.): *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy, 1999. p. 135-138. El duque de Medina Sidonia regaló a Felipe IV 24 esclavos. Al parecer, Velázquez cuando vivía en palacio tuvo un esclavo mulato, y es de suponer que muchos esclavos y esclavas, moriscos, negros y mulatos, sirvieran en la época en diferentes cocinas sevillanas, por eso nos inclinamos a suponer que este personaje negro sea una esclava.



por el evangelio de S. Lucas (XXIV, 13-31), donde sólo da el nombre de uno de ellos, Cleofás, quizá por ello Velázquez nos muestra sólo e intencionadamente a uno.

## Jeroglíficos

### 1. Jesús en casa de Marta y María

El jarrito blanco, al que anteriormente hemos aludido, no puede ser un jarro para agua pues es demasiado pequeño, tiene que tratarse del *alabastrum* de perfume de María Magdalena que ungió los pies de Cristo y que guardará el resto del perfume para el cuerpo muerto de Cristo (como dice S. Juan). Por ello, en la pintura de Velázquez, aparece en el espacio contemplativo de María, para definir que en esta pintura acaba de fundirse con María Magdalena, cuestión que recogieron todos los comentaristas teológicos. En última instancia se está aludiendo a la muerte y resurrección de Cristo (que se figura en la propia María y su tarro, ya que unge a Jesús de nuevo como rey y como rey será crucificado (*Christus* significa rey, S. ISIDORO, *Etimologías*, VII, 2,8).

También otros de los objetos de la mesa deben ser figuras jeroglíficas y tener un especial significado (a ellos se refiere J. F. Moffitt; completamos su interpretación).

Sobre la mesa de Marta no hay pan (ya que el pan es el propio Cristo), sólo hay dos huevos, cuatro peces, una cabeza de ajos, un pimiento rojo seco y una jarra de vino (y el *alabastrum* que se ve reflejado); estos son alimentos de cuaresma y la estancia de Cristo en casa de Lázaro se realiza en la semana de Pasión.

La jarra vidriada, es de vino, pues así la ha utilizado anteriormente en *Dos hombres a la mesa* (borrachos) (Londres, Wellington Museum), y *Vieja friendo huevos* (Edimburgo, National Gallery of Scotland) (por el tamaño y la falta de cierre no parece ser de aceite). En este caso, el vino está por el propio Cristo, su sangre y el vino eucarístico.

Los cuatro peces es otra alusión eucarística (no pueden hacer referencia a la multiplicación de los panes y de los peces que es el inmediato antecedente de la Santa Cena): En griego ΙΧΘΥΣ = pez; es el acróstico de *Jesús Cristo Hijo de Dios Salvador* (S. Agustín, *La Ciudad de Dios*, XVIII, 23,1). Durante la Edad Media era costumbre representar la Santa Cena con panes y peces, estos por su mensaje simbólico.

Tengamos en cuenta que el número 4 (los peces) tiene especial significado en la Biblia como número de la perfección y del sacerdocio, número del Nuevo Testamento, es número de Cristo y sus elementos (1+2+3+4) hacen diez que es el número de Dios (S. Isidoro). Pero sobre todo es el número de los cuatro Evangelios y son los cuatro los que citan este pasaje de la unción de Cristo. Es decir: los cuatro peces están por Cristo y por este pasaje narrado en los cuatro Evangelios. Además el 4 es número de la gracia derramada por Cristo, como dice S. Isidoro al referirse a la antigua pila bautismal (*Etimologías*, XV, 4,10)

A cada uno de los objetos simbólicos que aquí vemos, San Agustín le atribuye una de las virtudes: Caridad por el pan (sobrentendido por Cristo), Fe por el pez, Esperanza por el huevo<sup>20</sup>.

El significado primario de los dos huevos debe ser el ya citado en S. Agustín (la esperanza final). Pero además el huevo significa el principio de la vida (también puede asimilarse al final), así que dos huevos pueden estar intencionadamente por «Α»= principio y «Ω»= fin = Cristo (Moffitt supone que se refieren a las dos resurrecciones, la de Lázaro y la de Cristo).

20 SAN AGUSTÍN: *Obras*, X, *Homilias*, op. cit., 132, «Los tres panes. Sermón 105» (Lucas XI, 5), p. 383.

El estar majando ajos con pimiento rojo seco, es para hacer una salsa roja, y majar significa golpear, y la salsa roja puede hacer alusión a la pasión y sangre de Cristo, pues nos lo recuerda como dicho tradicional Sebastián de Covarrubias: *Majamiento de nuestro señor Jesucristo...*<sup>21</sup>

En resumen: En primer plano Velázquez está poniendo una serie de jeroglíficos que aluden a la eucaristía, pasión y muerte de Cristo. En el fondo resplandece (como en la Caverna) la doctrina de Cristo, *la mejor parte que no le será quitada; la misma Verdad* (S. Agustín).

## 2. En el lienzo de Cristo cenando con los discípulos en Emaús nos encontramos con lo siguiente:

En el primer plano una esclava *mulata* presta atención a una conversación a su derecha, mientras tomando una jarra de agua por el asa va a dirigirse hacia donde se habla, sobre la mesa una vajilla recién fregada, al fondo un espejo muestra a Cristo (ya resucitado) compartiendo la mesa con dos discípulos. Es el mismo día de la Resurrección; en la liturgia cristiana es día especialmente dedicado al bautismo.

La geometría de los dos espejos, explicada por B. Mestre, nos refleja a Cristo en sentido directo. Da la impresión que intencionadamente Velázquez quiso manifestar únicamente al discípulo con nombre (Cleofás) dejando oculto a su compañero y a Cristo lo presenta bendiciendo con la mano derecha (por lo que son necesarios dos espejos).

En el lienzo la esclava negra está tomando una jarra de agua a por el asa. Sabemos que la jarra de agua significa la doctrina (en sentido negativo es la falsa doctrina que porta la ramera del Apocalipsis en todas sus representaciones; en sentido positivo es el verdadero conocimiento, cuyo mejor ejemplo es el jarro del sabio Néstor, en Alciato núm. 101).<sup>22</sup> Es de suponer que aquí signifique la verdadera doctrina, como en el citado emblema de Alciato referente a Néstor. Así que en la jarra tenemos el contenido de la verdadera doctrina de Cristo. En este lienzo, *La Mulata*, es la esclava mulata la que coge la jarra de agua por el asa. Un esclavo negro es un perfecto símil para un esclavo del demonio (al que siempre se le pintó negro), es decir el infiel que no ha recibido el bautismo, tema que está en la mentalidad de la época. Así que la esclava negra, la *Mulata*, *aprovecha la ocasión*, para coger la jarra del agua, la de la *gracia* y así, tras recibirla y bendecida por Cristo, ser libre a través del bautismo.

Velázquez está usando el asa de la jarra como símbolo de la ocasión afortunada, símil que también usa en el Aguador de Sevilla, y que puede proceder de Imbert d'Anlezy en 1568, «La ocasión afortunada».<sup>23</sup>

21 COVARRUBIAS, S. de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611; y *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*, Madrid, Polifemo, 2001 (se conservan dos manuscritos). MOFFITT, J.F.: «Te-rebat...», *op. cit.*, siguiendo el comentario bíblico de C. a Lapide, une el mortero (similar al molino) con la Pasión y el pasaje de los Números XI, 8; entonces majar en el mortero es majar el maná y hacer el pan de la hostia, una alusión a la crucifixión. Es cierto que *la prensa y el molino místico* son alegorías de la Pasión, tradicionales de la teología cristiana y muy representadas entre los siglos XV y XVI y naturalmente recordadas por C. a Lapide. En la explicación de Moffitt el mortero pasa a ser jeroglífico de la eucaristía. Efectivamente este significado puede ser conveniente, pero el primer significado oculto de majar es sufrir, por lo tanto aludir a la Pasión, ya que la eucaristía está aludida muy directamente por los peces y el vino, y la muerte y resurrección de Cristo está aludida en el *alabastrum*.

22 ALCIATO, A.: *Emblemas* (ed. de S. SEBASTIÁN), Madrid, Akal, 1985; 1ª ed. de 1531, posteriormente tiene continuas ediciones, en 1621 en Padua, P.P. Tozzi publica juntos los comentarios de C. Minoe y de el Brocense.

23 El caballero Imbert D'Anlezy, señor del castillo de Dunflun, próximo a Nevers, a mediados del siglo XVI, mientras servía en las guerras del rey Francisco I, preparó un libro dedicado a la Fortuna que mandó ilustrar con cien pre-



## Conclusión

Velázquez está haciendo un símil platónico: el espectador sólo conoce la divinidad y las obras sublimes (el milagro eucarístico, la contemplación divina, la resurrección y la gracia del bautismo) por medio de un doble reflejo, como los hombres de la caverna de Platón. En la pintura tenemos las cuatro clases de seres platónicos: Los objetos materiales y las sombras o reflejo de ellos (incluso algunos objetos especialmente reflejados como el *alabastrum*). Además están intencionadamente insinuadas las ideas de la razón geométrica. Y las ideas divinas o sublimes, la idea del bien, resplandecen en el fondo, en la pantalla del espejo.

El tema, representado como un ejemplo de lo más cotidiano, no sólo es un pequeño fragmento de una lección sagrada, sino la muestra de la verdad revelada. Esto es la esencia del juego conceptista de la época llevado a la pintura. El espectador, al analizar el cuadro, participa de este juego, del descubrimiento de la verdad, que está en lo aparente, que no es lo aparente, que está y va más allá de lo aparente; y la verdad del mensaje divino la comprende el hombre por medios indirectos.

## Nota

Los estudios anteriores sobre el significado de estas pinturas, los de Moffitt y de Moreno Mendoza merecen una presentación ya que Brown rechazó por exagerado el estudio de Moffitt. Creemos, estamos seguros, que cualquier predicador de la época hubiera hecho el comentario religioso de Moffitt, incluso más extenso y hemos de recordar con Brown que en el círculo de amigos de Pacheco, y por lo tanto amigos y preceptores de Velázquez, estaban dos teólogos jesuitas que conocerían perfectamente la obra de su correligionario Cornelissen van den Steen (latinizado *Cornelius a Lapide*). El comentario de Arsenio Moreno Mendoza también es acertado y se puede sumar perfectamente al cuadro de *Cristo en Casa de Marta y María*, en el que matiza, según la mentalidad teresiana, que la vida activa es el paso necesario para la vida contemplativa, más si, como afirma el autor, la mujer mayor es el retrato de María del Paramo, suegra de Velázquez, y más si en su época pudieron identificarla.

Creemos que estos cuadros pueden sumar las diversas interpretaciones, en una cultura acostumbrada a los jeroglíficos y a sacar punta al lapicero simbólico

ciosas figuras a pluma por Jean Cousin, y que estaba preparado para la imprenta en 1568 pero no llegó a publicarse. Ver LALANE, L.: *Le libre de Fortune ... de Jean Cousin*, Paris y Londres, Librairie de l'Art, 1883. *Enigmas de la Fortuna, imágenes y símbolos del destino*, preparado por J. García Font, Barcelona, Idea Books, (1991), pp. 26 y 27, presenta dos dibujos: uno es la Ocasión afortunada, donde Ocasión lleva una jarra, y otro con el jeroglífico de las asas de la jara y la inscripción: ANSA ARRIPIENDA = debe cogerse el asa. Suponemos que estos símbolos e ideas estaban en el conocimiento de los intelectuales y artistas de la época, aunque no aparezcan en nuestros diccionarios al uso.