

“JESUS EN CASA DE MARTA Y MARIA”  
Y EL “LENGUAJE” DE VELAZQUEZ

POR

BARTOLOME MESTRE FIOL



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, 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».

*Evangelio de San Lucas, Cap. 10, vv. 38-42.*

CON mucha diferencia, este pasaje del Evangelio ha venido siendo el más socorrido para leer a los feligreses durante la misa. El sacerdote aclara después que esto quiere decir que el cristiano no ha de dedicar toda su actividad a la conquista de bienes terrenales; que, al menos los domingos, debe ir a la iglesia para escuchar la Palabra del Señor, y ha de respetar escrupulosamente sus advertencias a fin de que el alma esté siempre en estado de poder ser admitida en el Reino Celestial.

Este asunto ha sido llevado al lienzo infinidad de veces. Por la brevedad del pasaje y fácil identificación de los tres personajes que intervienen la "lectura" del cuadro nunca ofrece dificultades. En esta versión de Vermeer de Delft (1632-1675, LÁM. I), Marta se dispone a servir la comida sobre una mesa con mantel blanco. En su primer viaje trae el pan, y pide a Jesús que diga a María que la ayude. La escena recoge el momento en que Jesús pronuncia sus últimas palabras, con la mirada vuelta hacia Marta y apuntando con la diestra a María, sentada a sus pies. La

cara de Marta denota decepción. María está profundamente ensimismada.

La versión de Dominico Theotocópoli, llamado Greco (1541-1614, LÁMINA II), es también de fácil lectura. Igualmente reproduce el momento en que Jesús reprende a Marta y ensalza la conducta de María. Marta acude presurosa y con la cabeza gacha en señal de arrepentimiento y sumisión. María se arrodilla y junta las manos en ese gesto tan característico del cristiano que invoca a Dios. Los tres personajes y la mesa, con zarpas de león, giran en torno a un eje representado por esa laja redonda y oscura del pavimento, dando la impresión de que van a iniciar una vertiginosa ascensión hacia las Alturas. En esta composición, como en otros muchos asuntos religiosos, Greco imprime un movimiento rotatorio a las figuras para vigorizar su misticismo.

Jorge Manuel Theotocópoli (1578-1631), hijo de Greco y de D.<sup>a</sup> Jerónima de las Cuevas, fue pintor, escultor y arquitecto. Como pintor siguió la escuela de su padre, pero poniendo mayor acento en el claroscuro barroco. En su *Jesús en casa de Marta y María* (LÁM. III) no representa el final del pasaje, sino el principio, cuando María se sienta a los pies del Señor para escuchar su Palabra. En el aposento del fondo, Marta se dispone a servir la comida. Apoyada con ambas manos sobre la mesa, mira a María con cara de enfado porque la deja sola en el trabajo. Cuando se cansa de esperar, acudirá a Jesús para que diga a su hermana que la ayude.

Un mediano conocedor de la pintura del Renacimiento y del Barroco identificaría el tema de estos tres cuadros sin previa información. Y un especialista en Arte, suponiendo que no los hubiera visto nunca, adivinaría incluso el nombre de los tres pintores. Cualquier versión de *Jesús en casa de Marta y María* es fácil de identificar porque el pintor ha de ceñirse a lo que dice el Evangelio. Y en aquellos tiempos, para que el pintor no se tomara libertades, la Iglesia daba normas concretas de cómo debían representarse los temas bíblicos y los de los santos.

En todas las versiones pictóricas de *Jesús en casa de Marta y María* siempre aparece un hombre de unos treinta años de edad, sentado en silla o sillón, envuelto en un manto y en actitud declamatoria. A sus pies, por lo común sentada en un escabel, hay una mujer joven que le escucha y



LÁMINA I

VERMEER DE DELFT, *Jesús en casa de Marta y María*, 1564 (105 × 98,5 cms.).  
(National Gallery of Scotland, Edimburgo).



LÁMINA II

GRECO, *Jesús en casa de Marta y María*.  
(Colección S. Bourgeois, Nueva York).



LÁMINA III

JORGE MANUEL THEOTOCÓPOLI, *Jesús en casa de Marta y María*.  
(Museo Lázaro Galdiano, Madrid).



LÁMINA IV

VELÁZQUEZ. *Jesús en casa de Marta y María.*  
 Hacia 1620 (60 × 103 cms.).  
 (National Gallery, Londres).

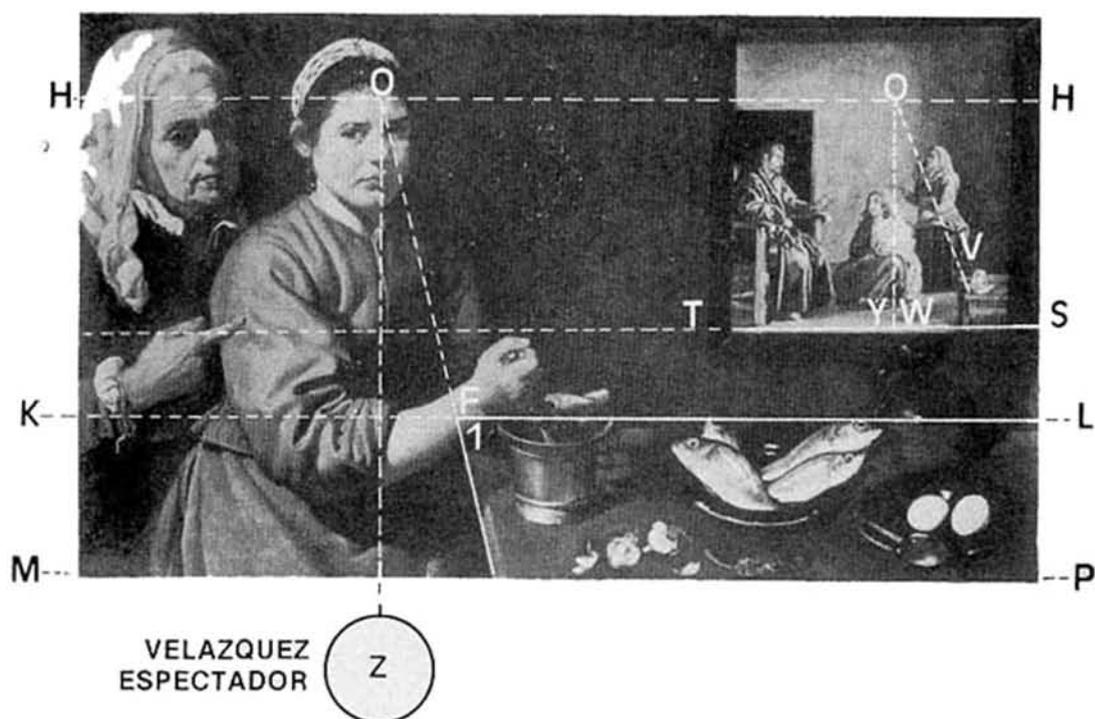


LÁMINA V

*Jesús en casa de Marta y María.* Trazado de las líneas  
 de perspectiva.

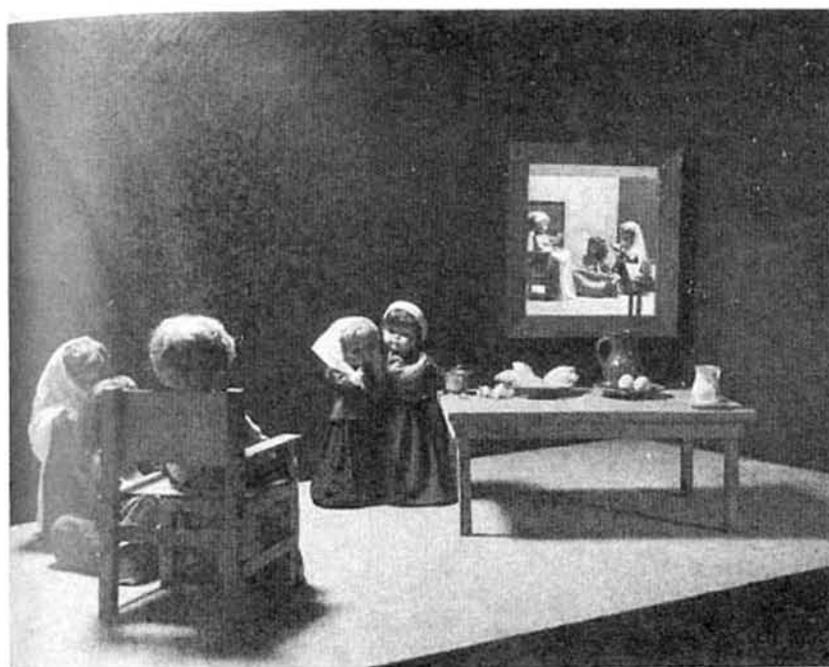
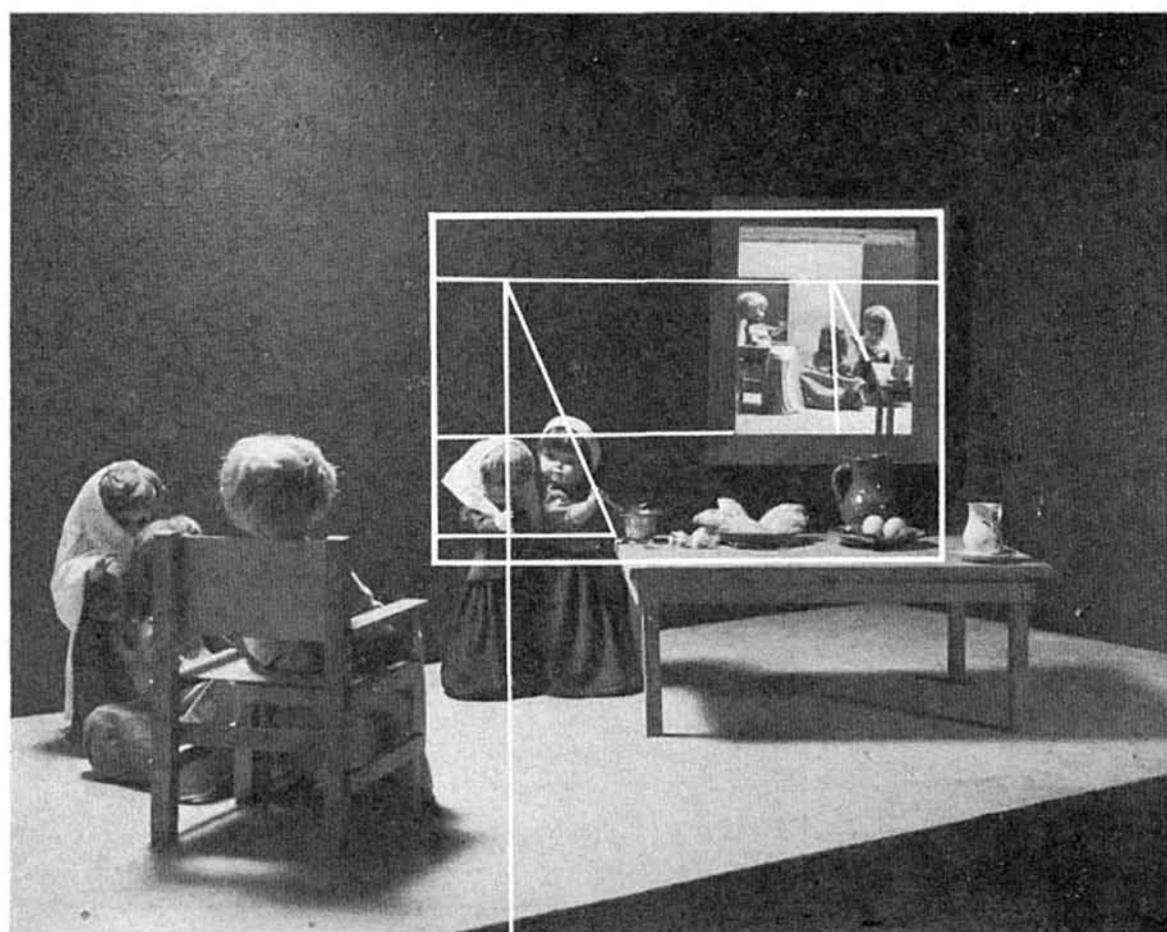


LÁMINA VI

*Jesús en casa de Marta y María.* Se ha reproducido con muñecos para que la cámara fotográfica pueda captar la escena completa. Jesús y Marta se miran a los ojos. El piso, la mesa, el espejo y las figuras de Marta y la vieja A se ven en el mismo lugar y en idéntica perspectiva que en la fig. 4 y LÁM. V. El jarro barnizado no deja ver la arista del rincón. En este espejo vemos reflejado (y más iluminado) el travesaño superior del espejo YW y la misma sección de mesa, con el jarro de loza blanca, que vemos en el cuadro de Velázquez. E igualmente se comprueba que la fuerte iluminación de la escena de Jesús en el espejo procede del centro de la cocina. Obsérvese la exacta coincidencia de las aristas del marco con las del cuadro de Velázquez, y el lado lejano se ve más ancho que el proximal.



Z

LÁMINA VII

En lo fundamental, todas las líneas de perspectiva coinciden con las de la LÁM. V y fig. 4. La fotografía ha sido tomada desde el punto Z de la LÁM. V y figs. 4 y 9.

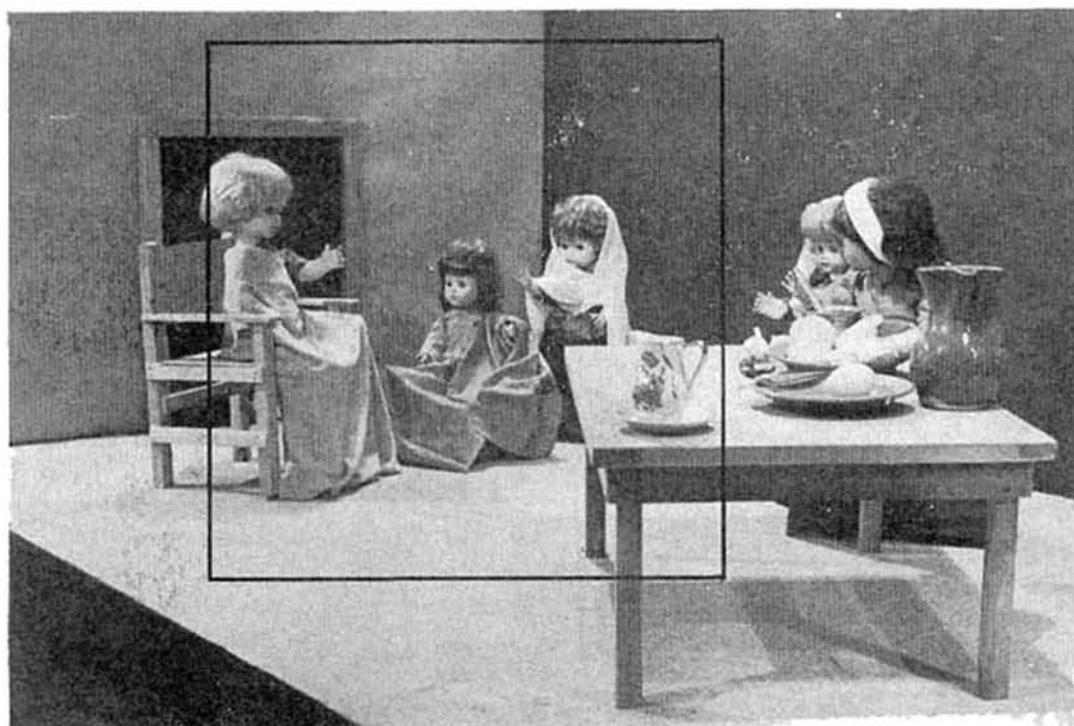


LÁMINA VIII

Fotografía obtenida desde el sitio del espejo YW. Este espejo capta la escena completa, pero el espejo TS sólo refleja la imagen del «recuadro central».

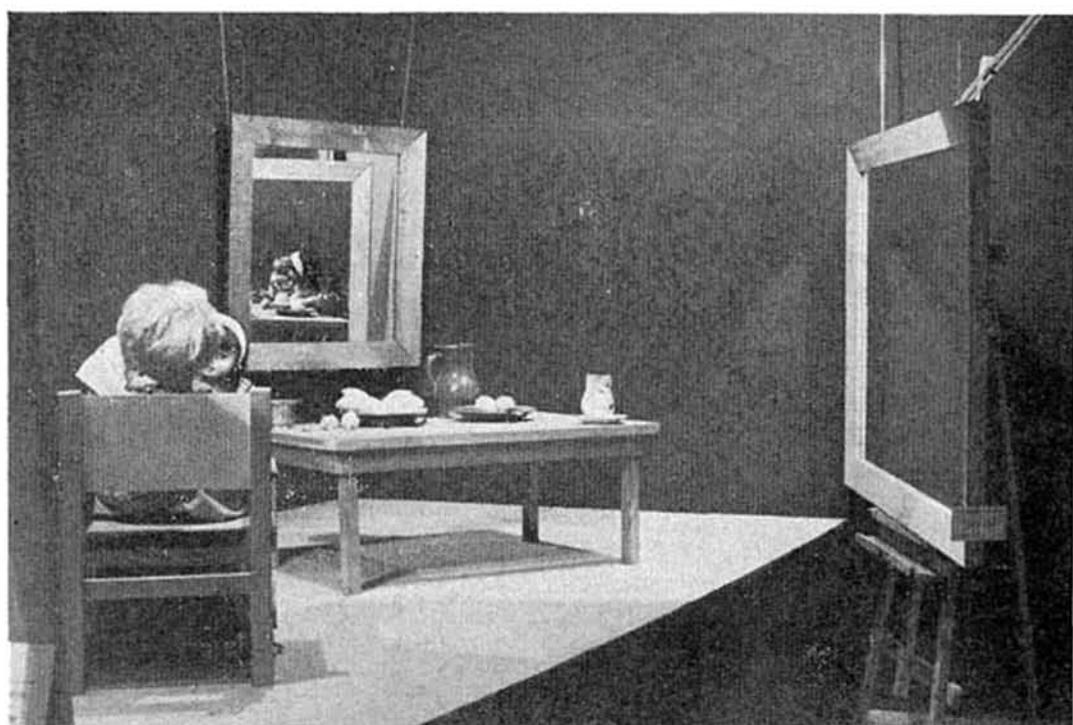


LÁMINA IX

*Jesús en casa de Marta y María.* Los dos espejos están sesgados en sus rincones respectivos. Sus marcos se han hecho con madera del mismo tablón y no se han pintado. El travesaño superior del espejo YW está a menor altura que el del TS, y por eso lo vemos reflejado en esta fotografía y en la LÁM. VI. De esta misma forma colocó los espejos Velázquez (LÁM. IV). Fotografía obtenida desde detrás de Jesús.

medita. No muy lejos, otra joven suspende el trabajo para dirigirse al hombre sentado. Esta joven es Marta; el hombre es Jesús; la joven sentada a sus pies es María. Dice el Evangelio que Marta estaba atareada en muchos quehaceres, pero no especifica cuáles. Probablemente por dictado de la Iglesia, los pintores siempre representan a Marta preparando la comida o sirviendo la mesa. Puesto que “la casa era de Marta y María”, cabe deducir que serían huérfanas de padre y madre, y que el mando lo llevaría Marta por ser la mayor. No se menciona la edad que tenían, pero los pintores siempre las representan *jóvenes*, tal vez apoyándose en el pasaje *Resurrección de Lázaro* (*Evangelio de San Juan*, Cap. 11, vv. 1-27). Algo resumido dice: “Cierta hombre llamado Lázaro, de Betania, pueblo de María y de su hermana Marta, estaba enfermo. María era la que ungió al Señor con perfumes y le secó los pies con sus cabellos. Jesús amaba a Marta, a su hermana y a Lázaro. Las dos hermanas envían a decir a Jesús: “Señor, aquel a quien Tú quieres está enfermo”. Jesús permaneció dos días más en el lugar donde se encontraba. Al llegar a Betania, Lázaro ya llevaba cuatro días en el sepulcro. Marta 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”. Jesús, tras algunas aclaraciones al concepto de la vida eterna, acaba por resucitar a Lázaro. De este pasaje se desprende que los tres hermanos vivirían juntos y que ninguno estaba casado, lo que induce a pensar que los tres serían jóvenes. Por otro lado, María delata juventud al secar con sus cabellos los pies de Jesús. Parece acertado, pues, que Marta y María se representen pictóricamente como mujeres jóvenes.

#### “JESÚS EN CASA DE MARTA Y MARÍA”, DE VELÁZQUEZ

Las pinturas sobre asuntos religiosos reciben el nombre genérico de “cuadros de iglesia”. Todas las versiones de *Jesús en casa de Marta y María* pertenecen a este grupo; todas excepto una, la de Velázquez (LÁMINA IV). ¿Qué haría este bodegón en un muro de una iglesia?

CARL JUSTI, autor de uno de los primeros y más exhaustivos estudios sobre Velázquez<sup>1</sup>, dijo: “Su indiferencia por los asuntos religiosos se hace patente en un cuadro en que la Historia Sagrada pasa a ser como el anejo de un bodegón. Se trata de *Cristo en casa de Marta*. La figura principal es una cocinera que trabaja en el almirez mientras le habla una anciana colocada detrás de ella. A la derecha, por una amplia *ventana*, se ve una sala muy clara y en ella tres personajes. Se podría considerar como *un cuadro colgado en una pared*. La escena, muy animada, parece una anécdota. Se podría pensar que el pintor la vio y se dijo: ‘Esto bien podría ser Jesús en casa de las dos hermanas’, y que hizo el boceto sin añadir un trazo que permitiese reconocer en el joven al Señor”.

JOSÉ CAMÓN AZNAR<sup>2</sup> dice: “El cuadro *Jesús en casa de Marta y María* nos parece que tiene una denominación absolutamente inadecuada. Pudiéramos llamarlo mejor *Admonición a Marta*. La joven supuesta Marta es una criada que está moliendo con el almirez y detrás hay una vieja aconsejadora. En el fondo hay un *cuadro*—no un espejo, como ha supuesto algún crítico inglés—, cuyo marco se advierte, con Cristo en una habitación, María sentada a sus pies y quizá Marta, en pie. Sin esta referencia bíblica, este cuadro hubiera podido titularse *Celestina y su hija*, como estuvimos tentados a titularlo la primera vez que lo contemplamos en la Galería Nacional de Londres. Pero teniendo en cuenta la escena de Jesús en casa de Marta y María, las palabras de esa mujer tienen que ser de admonición a la criada para que abra su vida al espíritu”.

JULIÁN GÁLLEGO<sup>3</sup>, comentando las dificultades de “lectura” que presentan muchos cuadros de nuestro Siglo de Oro, dice: “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: el *cuadro* (pintura o tapiz) colgado en un muro; 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, al 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 voluntaria ambigüedad que las discusiones por ella provocadas en cuanto a la interpretación de los lienzos más célebres están lejos de resolverse satisfactoriamente para todos”. Al referirse concretamente al cuadro que analizamos, JULIÁN GÁLLEGO<sup>4</sup> añade: “Nunca acabaremos de decidir si lo que se ve al fondo de su obra de juventud *Cristo en casa de Marta y María* (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 una pared de esta cocina, representando a Cristo predicando a la 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. Para Neil MacLaren (autor del Catálogo —de 1970— de las pinturas de la Escuela Española que se hallan en la National Gallery de Londres), se trata decididamente de ‘an opening into an adjoining room’ (una abertura a una habitación contigua), pero ello no es nada evidente al ver detenidamente el cuadro. Tampoco puedo estar, por una vez, de acuerdo con el ilustre estudioso de la escuela española cuando piensa que *la vieja del primer término pueda ser Marta*. Esa vieja, que aparece en la escena del fondo escuchando la lección de Cristo (o, mejor dicho, no escuchándola, sino escandalizándose de que María por escucharla esté sin trabajar), sale al primer plano para contar a *Marta, joven “gallega” o cocinera contemporánea de Velázquez*, lo que acaba de ver, sirviendo de lazo, bastante tradicional, entre ambas escenas. Aunque el Evangelio nada diga de ella, puede ser una de esas vecinas, tan entremetidas, de la literatura del Siglo de Oro, de que Cervantes en *El viejo celoso*, o Lope de Vega en *La Dorotea*, han dejado eminentes ejemplos. Gracias a esa escena del fondo, este cuadro de Velázquez, con

una cocinera joven y una vieja que le dice algo, tema clásico del bodegón con figuras, se convierte en escena evangélica, sin olvidar ese aspecto cotidiano de la religión de San Ignacio y Santa Teresa, ese equilibrio entre los pucheros y Dios”.

### *Análisis de esta composición*

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) ofrece esta composición no a los católicos piadosos, sino a los *intelectuales* de su tiempo y a los que detrás vengan. Es un pintor *realista* y pinta las cosas tal como son, pero se expresa en *barroco*, que quiere decir originalidad, artificio y complicación. Está a la vista que es una composición con “cuadro en el cuadro”, pero nadie ha aportado argumentos convincentes de que el cuadro del fondo sea una *ventana*, a través de la cual veríamos a Jesús, María y una vieja (que llamaremos vieja B); ni de que sea un *espejo*, en cuyo caso estos tres personajes estarían situados en el espacio del espectador; y tampoco de que sea una *pintura* de este pasaje del Evangelio. Lo evidente es que, sumando los personajes de los “dos cuadros”, vemos un hombre y cuatro mujeres. El hombre parece tener unos treinta años de edad, lleva manto azul, está sentado en un sillón frailerero y en este instante mueve su mano izquierda. Parece el mismo Cristo del cuadro de Jorge Manuel Theotocópoli. A sus pies, sentada en un escabel, hay una mujer joven que le contempla con ojos bien abiertos; es María. ¿Cuál será Marta de las otras tres mujeres? Tiene que ser la joven del primer término, entre otras razones porque la hermana de esta María nunca podría ser vieja. Además, es la única “atareada en muchos quehaceres”; ha de hacer la comida y todavía no ha hecho más que meter unos dientes de ajo en el almirez. En cuanto a las viejas, son dos viejas distintas, no una misma que vaya de un sitio a otro. Basta fijarse en que la vieja situada junto a Marta (que llamaremos vieja A) lleva chaqueta marrón oscuro, escote abierto y camisa blanca, asomando el cuello y los puños por fuera de la chaqueta. La vieja situada detrás de María (vieja B) lleva chaqueta color salmón, con puños cerrados,

y cubre su cuello, hasta la barbilla, con una especie de bufanda o grueso pañuelo. Como dice JULIÁN GÁLLEGO, deben ser vecinas entremetidas que han acudido a casa de Marta al enterarse de la visita de Jesús, aunque es más presumible que las llamara el propio Velázquez para provocar cierta confusión. Desde luego, sin las dos viejas el problema sería muchísimo más fácil de resolver.

Si Marta aparece en “vivo”, y Jesús y María en el “cuadro del fondo”, puede descartarse que este cuadro sea una *pintura*. Quedan dos posibilidades: que sea una *ventana* o que sea un *espejo*.

Acerca de la historia de este cuadro de Velázquez, P. M. BARDI<sup>5</sup> dice: “Tal vez fuera llevado a Londres desde Sevilla por un militar inglés, H. Packe, durante la Guerra de la Independencia Española (1808-1814). El caso es que en 1881 figuró en la subasta londinense de la colección del Coronel Packe, y fue adquirido por Sir William H. Gregory, que lo donó a la National Gallery (en 1892)”.

Este cuadro lleva, pues, noventa años expuesto al público en la National Gallery de Londres, una de las más importantes pinacotecas del mundo. Allí se sigue manteniendo la convicción de que el cuadro del fondo es una *abertura en el muro*. JULIÁN GÁLLEGO no lo ve tan claro; cree que nunca llegaremos a decidir si es una *ventana*, un *espejo* o una *pintura*. Y sin embargo está convencido, como todo el mundo, de que éste es el gran problema que Velázquez nos plantea, y que tendrá que resolver quien pretenda descifrar esta enigmática versión de *Jesús en casa de Marta y María*.

Por muchas horas o años que pasemos contemplando el “cuadro del fondo”, nunca podremos saber con seguridad cuál de las tres cosas es. Para enfocar el problema, lo primero que hay que hacer es prescindir de la escena de Jesús y examinar si aquello es el *marco* de un espejo o de una pintura o si es una *abertura en un muro*. Y para discernir cuál de estas dos cosas es hay que analizar su *perspectiva* en relación a la *perspectiva de la mesa de Marta*, porque la clave está en averiguar desde *qué punto* contemplamos “el cuadro del fondo”.

Se dice de Velázquez que es “el pintor de las perspectivas”, pero a muchos—incluyendo a algún profesor de Historia del Arte—les repugna

analizar “geométricamente” una pintura artística, aunque sea de Velázquez. Es una postura anticientífica. Si se presentan problemas de perspectiva hay que analizarlos con el mayor rigor, tanto si nos gusta como si no nos gusta, porque quien impone su ley no es el espectador, sino el pintor.

Velázquez utiliza la llamada “perspectiva con un punto de fuga único” o “perspectiva renacentista”, el gran invento de los pintores italianos de los siglos xv y xvi. Esta perspectiva fue estimada en toda Europa como la conquista más alta en la Historia de la Pintura. Su gran mérito estriba en que permite representar el espacio tridimensional sobre una superficie plana con tal realismo que el espectador se siente incluido en la escena. El pintor tuvo que instruirse en geometría, matemáticas y otras disciplinas que gozaban de gran prestigio entre los humanistas de aquella época, pero su figura quedó enaltecida. De ser un miembro casi anónimo de un gremio de artesanos pasó a la categoría de *artista*, lo que le llevó a co-dearse cultural y socialmente con las clases elevadas. La general afición por esta perspectiva constituyó el impulso generador de mucha pintura del Renacimiento y del Barroco. Velázquez aportó algo muy original, único: consiguió proyectar el espacio figurativo hacia fuera del cuadro. En *Jesús en casa de Marta y María* (LÁM. V y figs. 4 y 10) y en *La familia de Felipe IV —Las Meninas—* (LÁM. X y figs. 11 y 12) la “restitución de la perspectiva” permite reconstruir el espacio en que se halla el espectador y señalar, dentro de él, la ubicación de *personajes que forman parte de la escena* pero que han quedado fuera del cuadro.

Sobre el cuadro *Jesús en casa de Marta y María* (LÁM. V) se han trazado las líneas fundamentales de su perspectiva. De momento, lo único que interesa observar es que *el borde posterior de la mesa* (que sigue la dirección KL) es paralelo a los bordes horizontales del lienzo, y que de los cuatro ángulos de la mesa sólo vemos el *ángulo l*. Si el “cuadro del fondo” fuera una *ventana*, el espectador tendría que estar forzosamente situado *frente por frente de ella*, puesto que ve sus cuatro planos internos. Para hacer más comprensible el significado de estas líneas de perspectiva, voy a comentar separadamente algunos dibujos más simples.

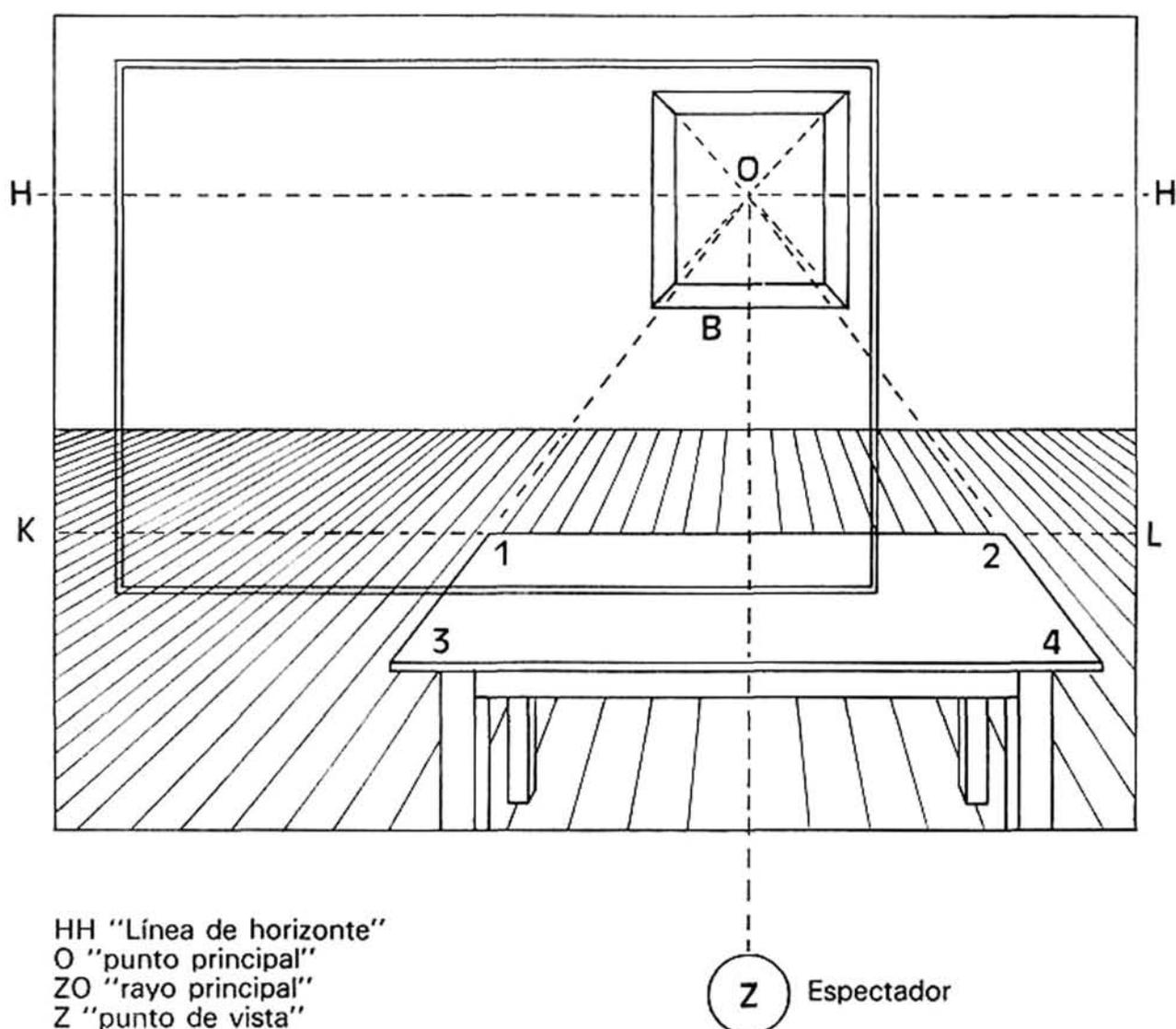


FIGURA 1

Una mesa, una pared y una ventana (B) vistas en *perspectiva frontal*, con el «punto principal» (O) en el centro de la ventana B. El *re-cuadro* incluye la sección de mesa y el cuadro del fondo de *Jesús en casa de Marta y María*.

FIGURA 1. No es posible discernir si la figura B es un *marco* o si es una *abertura en un muro*, pero yo digo que he dibujado una *ventana en perspectiva frontal*, y he situado el "punto principal" (O) en el centro de dicha ventana. Por ser *frontal* la perspectiva, todas las líneas horizontales se ven paralelas entre sí y a los bordes horizontales del lienzo; y las verticales se ven paralelas entre sí y a los bordes laterales del lienzo. Las aristas

de los cuatro ángulos diedros de esta ventana son líneas “ortogonales”, puesto que han de ser perpendiculares a los planos de esta pared, el interno y el externo. Las líneas de fuga de las cuatro aristas han de converger en el “punto de fuga único de la perspectiva”, llamado “punto principal” (O), que representa el *infinito*. La horizontal que pasa por el punto O se llama “línea de horizonte” (HH). Y la perpendicular a HH en el punto O es el “rayo principal” (ZO). El espectador de este cuadro ha de estar situado en algún punto de la línea ZO o de su prolongación. El punto exacto en que estaría situado se llama “punto de vista” (Z). Hay que tener siempre presente que el “punto de vista” está situado a la misma altura que el “punto principal”. Dicho de otra manera, el “rayo principal” va *horizontalmente* del ojo del espectador al “punto principal”.

Si contemplamos esta ventana en perspectiva *frontal*, también hemos de ver en la misma perspectiva la pared en que se ha labrado. Por tanto, la arista de la pared con el suelo ha de ser paralela a los bordes horizontales de la ventana y del lienzo. Todas las líneas del entarimado o de las paredes laterales que sean perpendiculares a dicha pared han de fugar hacia el punto O.

Exactamente como en el cuadro de Velázquez (LÁM. V), debajo de la ventana he dibujado una mesa con su borde posterior paralelo a los bordes horizontales del lienzo, lo que significa que contemplamos la mesa también en perspectiva *frontal*. La podemos dibujar de muy distintos tamaños, pero las líneas de fuga de sus dos ortogonales (3-1 y 4-2) siempre han de converger en el punto O, y el borde 3-4 ha de ser paralelo al borde 1-2. En esta figura vemos “obtuso” el ángulo 1 de la mesa. En el cuadro de Velázquez se ve “agudo”. En cambio, los “cuadros del fondo” son muy parecidos.

FIGURA 2. Aquí he dibujado *dos ventanas* exactamente iguales (A y B) y también en perspectiva *frontal*. La ventana B y la mesa están en idéntica posición que en la figura 1. Lo que difiere es que he situado el “punto principal” (O) en el centro de la ventana A, y hacia allí fugan todas las ortogonales. El “rayo principal” (ZO) ya no pasa por encima de la mesa y en dirección al centro de la ventana B, sino por la izquierda

de la mesa y en dirección al centro de la ventana A. El ángulo 1 de la mesa ha pasado de “obtusos” a “agudo” (como en el cuadro de Velázquez). Vemos la ventana A exactamente como veíamos la B en la figura 1. En cambio, la perspectiva de la ventana B ha cambiado tanto que ya hemos dejado de ver su *plano vertical interno* más próximo.

En el cuadro de Velázquez (LÁM. V) se discute si el “cuadro del fondo” es un *marco* o si es una *ventana*, pero la mesa de Marta no puede ser otra

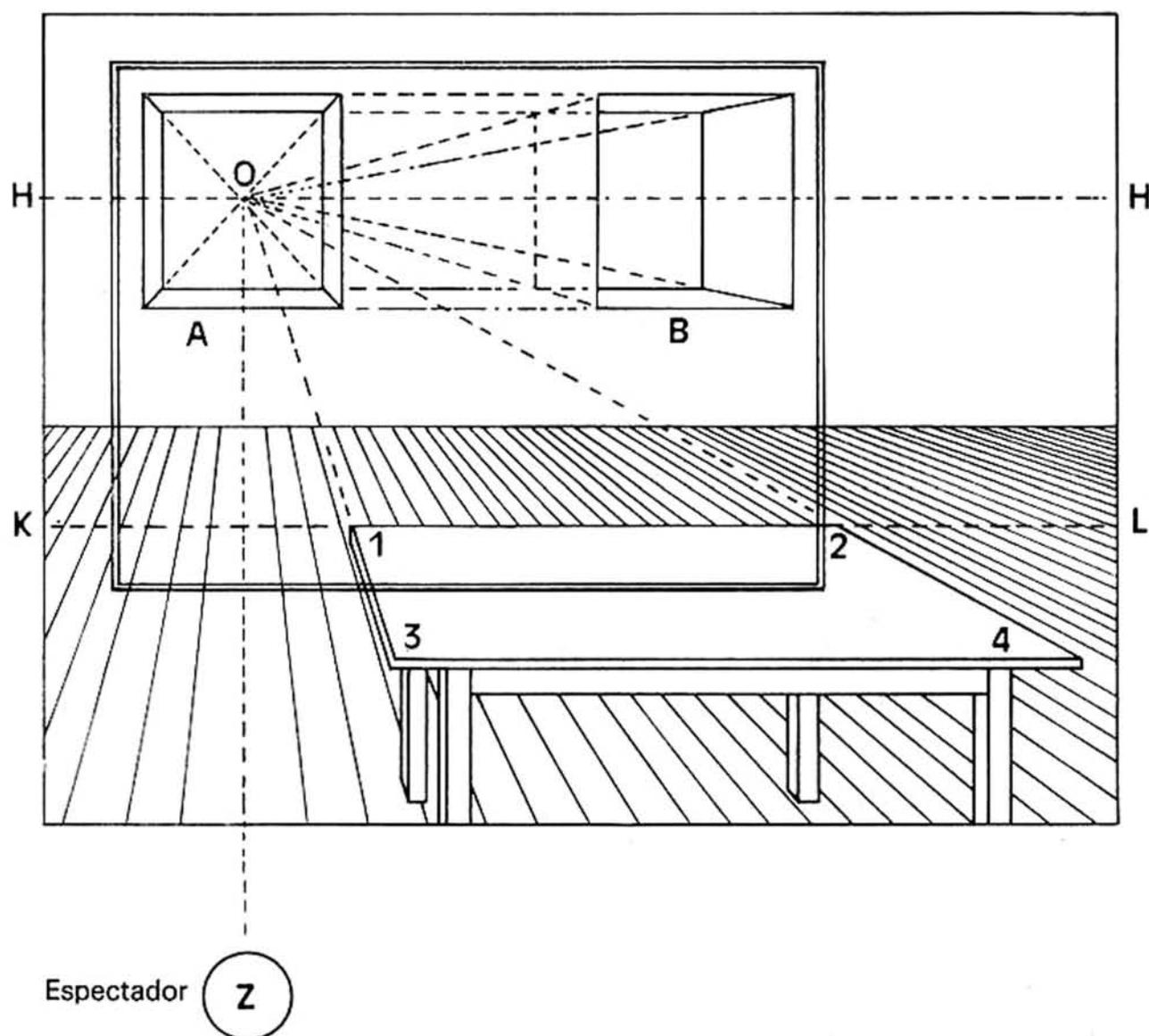


FIGURA 2

Una mesa, una pared y dos ventanas (A y B) vistas en *perspectiva frontal*, con el «punto principal» (O) en el centro de la ventana A.

cosa que una mesa de verdad. Por tanto, *la perspectiva que manda no es la del “cuadro del fondo”, sino la de la mesa de Marta*. Si el cuadro fuera realmente una *ventana* la veríamos en la perspectiva de la ventana B de esta figura. Queda, pues, totalmente descartada la posibilidad de que el “cuadro del fondo” de *Jesús en casa de Marta y María* sea una *abertura en un muro*; forzosamente tiene que ser un *marco*.

FIGURA 3. Cotejando esta figura con el cuadro de Velázquez (LÁMINA V), vemos que el ángulo I de la mesa y el cuadro B tienen similares características. Puesto que B no puede ser una ventana, tendrá que ser un *marco*. Si el espectador Z ve el lado vertical cercano del marco *más estrecho* que el lado vertical lejano, sin duda será debido a que las barras serán de sección triangular, de forma parecida a la de las dibujadas al pie de esta figura.

La conclusión final es que si el “cuadro del fondo” no puede ser una *abertura en el muro*, tendrá que ser un *marco*. Y si no puede pertenecer a una *pintura* (porque sería absurdo que Marta apareciera en “vivo” y Jesús y María “pintados”), por fuerza tendrá que ser el *marco de un espejo*.

FIGURAS 4 Y 5. El “recuadro” de la figura 5 viene a ser un calco de la LÁMINA V. La figura 4 es prácticamente idéntica a la 5; sólo que hemos distanciado la mesa del espejo para poder ver el pavimento de la cocina.

Cotejando la figura 4 con la LÁMINA V, vemos que todas las líneas de perspectiva siguen la misma diceción: KL y HH son paralelas a bordes horizontales del lienzo; TS se “eleva” ligeramente en dirección de izquierda a derecha. Esta línea es la prolongación del borde superior del travesaño inferior del marco (hemos escogido el borde superior porque se ve mejor que el inferior). El hecho de que esta línea no sea horizontal ya delata que esto no puede ser una *ventana* vista en perspectiva *frontal*; ha de ser un *marco* visto en perspectiva *oblicua*. En el espejo vemos la *cara interna* de una jamba de la puerta. La cara interna del dintel la vemos

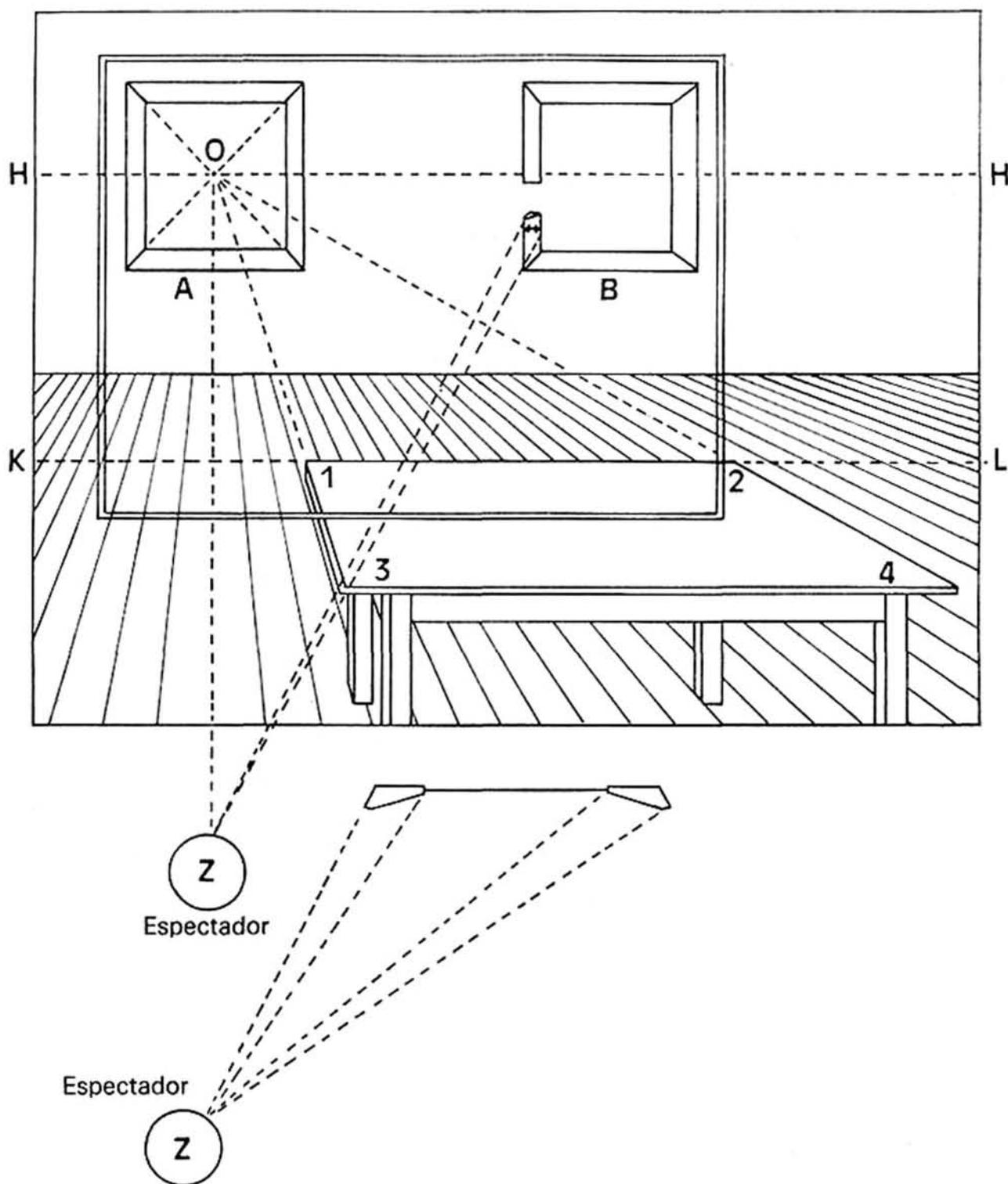


FIGURA 3

Una mesa, una pared, una ventana (A) y un marco (B) vistos en *perspectiva frontal*. El «punto principal» (O) se ha situado en el centro de la ventana A. Al pie de esta figura se ha dibujado una sección del marco.

horizontal y “tangencialmente”, lo que indica que por ahí ha de pasar la “línea de horizonte” (HH). Considerando que el espejo estará colocado en posición bien vertical, esta “línea de horizonte” ha de estar a la misma altura en la escena del primer término. La línea de fuga del borde ortogonal 3-1 de la mesa cruza la línea HH en el punto O, que será el “punto principal”. La perpendicular a HH en el punto O señalará la dirección del “rayo principal” (ZO) y la posición del *espectador* Z.

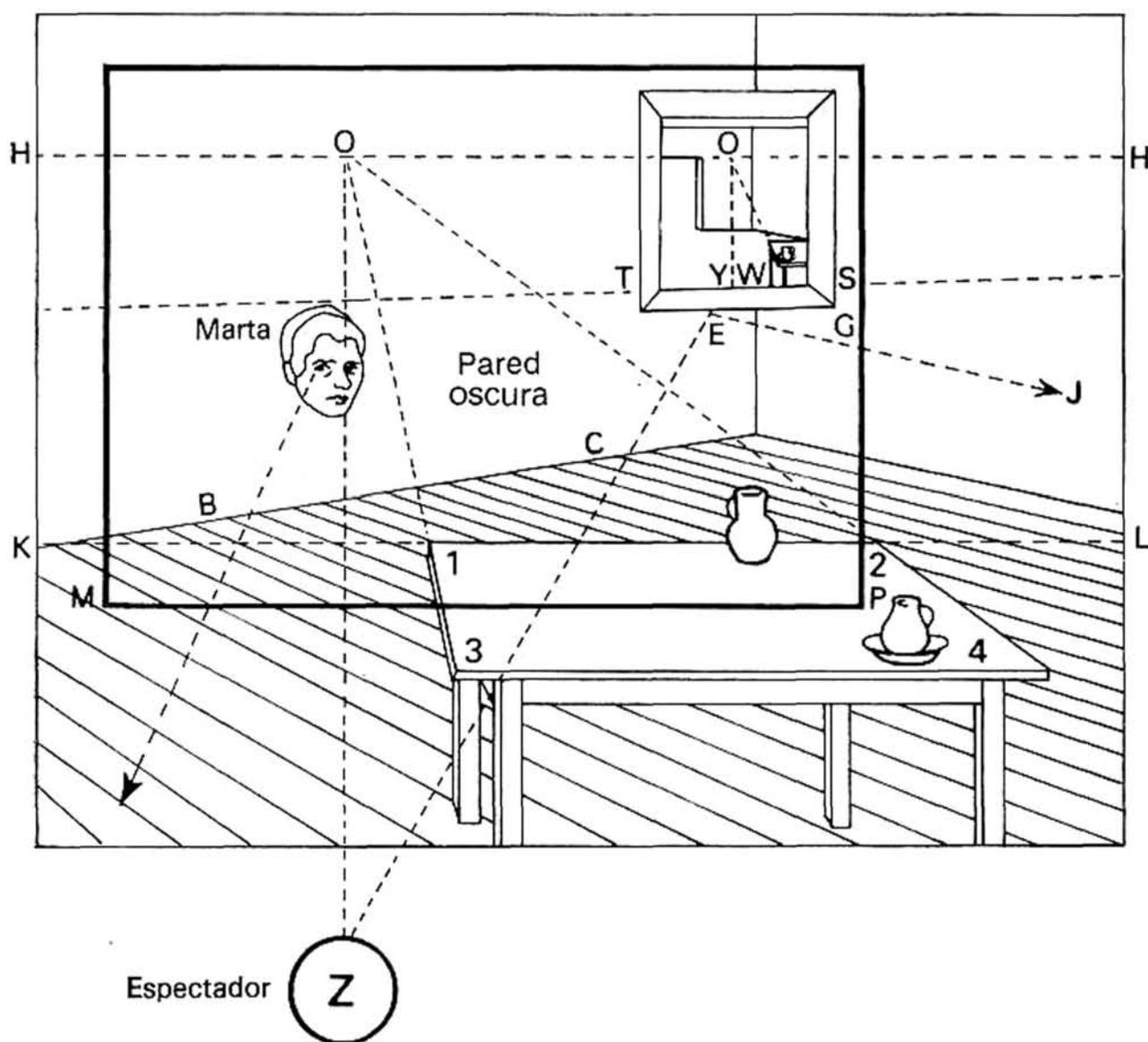


FIGURA 4

El «recuadro» corresponde al cuadro de Velázquez (LÁM. V). La perspectiva es la misma, pero se ha distanciado la mesa del espejo para poder ver el pavimento de la cocina.

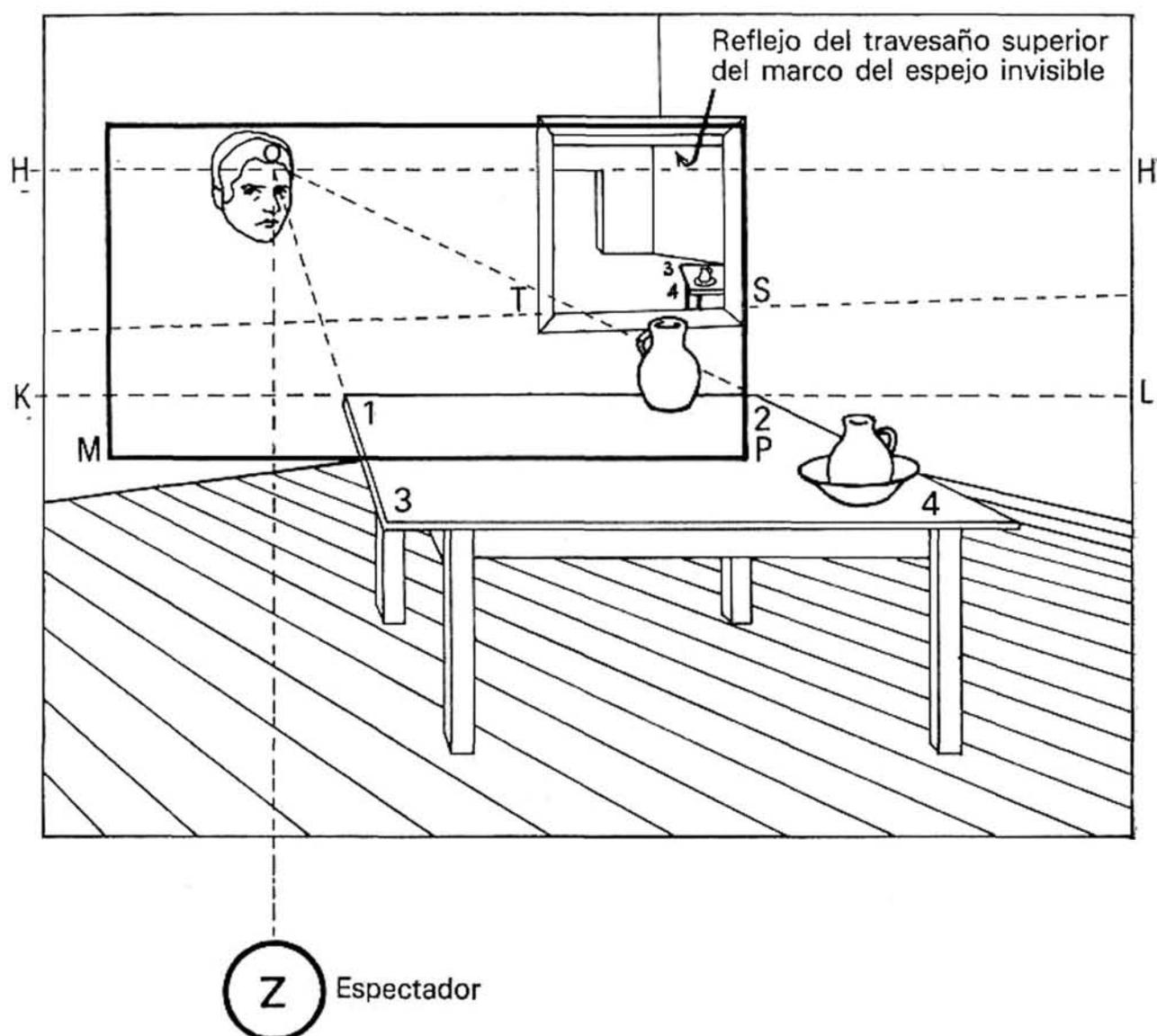


FIGURA 5

En el «recuadro» se ha dibujado la mesa y el espejo tal como aparecen en el cuadro de Velázquez (LÁM. V).

Todavía no sabemos si el espejo va adosado a una pared o si va sesgado en un rincón (aunque ya esté dibujado), pero la “restitución de la perspectiva” ha permitido la reconstrucción completa de la mesa de Marta y descubrir el punto desde el cual el espectador contempla la escena (punto Z). Sigamos analizando: Si ZO es perpendicular a KL (prolongación del borde 1-2 de la mesa), el “rayo ZO” y el borde 3-1 han de ser *paralelos entre sí*. La distancia entre estas dos líneas se puede medir sobre

el antebrazo derecho de Marta; es de unos 15 cms. Lo importante a observar es que *el espectador Z mira de frente a Marta* (el “rayo ZO” pasa por entre sus ojos), pero Marta no mira al espectador Z, sino *hacia la izquierda del espectador Z*.

¿A quién mira Marta? Desde luego, mira a alguien situado “fuera del cuadro”, en el espacio del espectador. Esto es una *constante* en tres composiciones con “cuadro en el cuadro” de Velázquez: *Jesús en casa de Marta y María*, *La familia de Felipe IV (Las Meninas)* y *La rendición de Breda* (LÁM. XI y fig. 16). Velázquez, por encima de todo, es un *retratista*. Estos personajes que miran hacia “fuera del cuadro”, e ignoramos a quién miran, ponen a prueba sus innatas condiciones de retratista y su dominio de la “mímica”. En este cuadro coloca a Marta frente al espectador, poniendo también a prueba su perspicacia; si no logra *reconocerla y adivinar lo que piensa*, nunca conseguirá descifrar cómo está montada esta composición ni lo que el autor ha querido significar.

Parece que Marta se vuelve por el contacto del índice derecho de la vieja A. Pero este dedo no toca a Marta; su manga está abultada y no se ve la depresión que produciría el dedo. Es un ardid de Velázquez para desorientar al espectador. Muchos han caído en la trampa, pero no se dejará engañar el que recuerde que en este pasaje del Evangelio Marta no puede dirigirse a nadie más que a Jesús. Hay en su rostro una mezcla de pena y rabia contenida. Su dura y fija mirada ha de ir hacia él, como queriéndole decir que no ha estado acertado al desestimar su petición, y menos al encomiar la conducta de María. Velázquez nos presenta una Marta no de los tiempos de Cristo, sino una Marta educada en el concepto cristiano de Santa Teresa de Jesús (1515-1582), la revolucionaria carmelita que resumía su pensamiento en estas palabras: “Marta y María han de andar juntas; no abandonar nunca la actividad práctica por la meditación contemplativa”. Decididamente, no era ésta la respuesta que Marta esperaba de Jesús.

En este momento Jesús mira a Marta. Fijémonos en que la escena se presenta en cuatro planos escalonados. En el primero hay una mesa; en el segundo, Jesús; en el tercero, María, y en el cuarto, la vieja B. Jesús

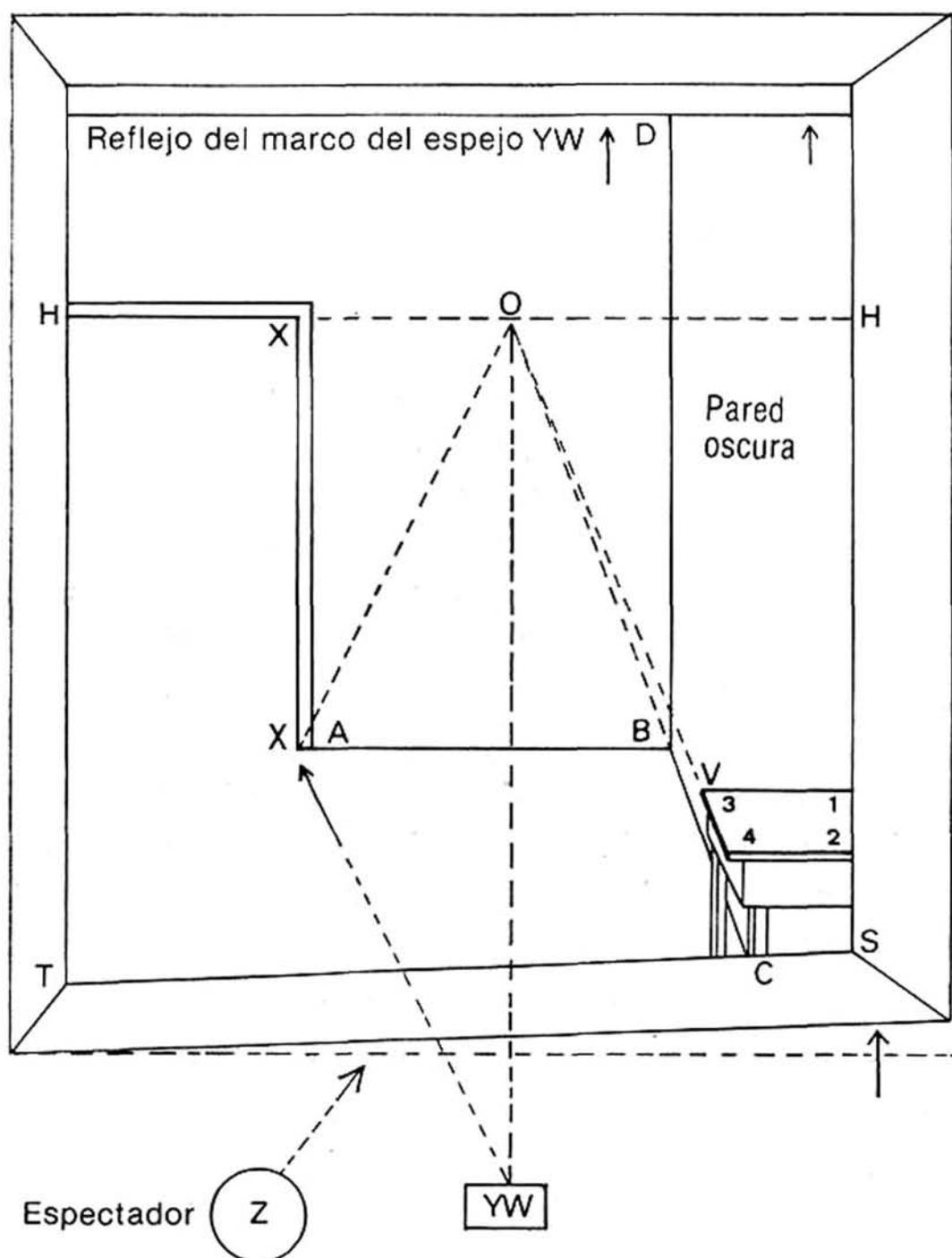


FIGURA 6

El espejo  $YW$  reflejado en el espejo  $TS$ . El espejo  $YW$  ha de estar colocado sobre algún punto del «rayo principal  $YW-O$ ». En el cuadro de Velázquez la arista  $AB$  parece *horizontal*. Si realmente lo fuera, las líneas  $YW-O$  y  $AB$  serían *perpendiculares* entre sí, y el espejo  $YW$  no podría ver el plano interno  $XX$  de la jamba de la puerta (visible en el cuadro de Velázquez).

mueve su mano izquierda, lo que delata que está hablando. Pero, ¿a quién está hablando? Por el escorzo de su cabeza y la orientación del sillón se intuye que no mira a María, sentada a su izquierda, sino a alguien situado *frente a él y detrás de la mesa*. Luego, allí tiene que estar Marta escuchando su reprimenda, y aquella mesa ha de ser la misma mesa que vemos en el primer término, con besugos, huevos y otras cosas.

Por la dirección de la mirada de Marta, el espectador Z ha deducido que Jesús ha de estar situado a *su izquierda*. Incomprensiblemente, el espejo indica que está situado a *su derecha*. Comprobemos esto en la figura 4 y la LÁMINA V. Al dirigir el espectador Z su mirada hacia el espejo, su "rayo visual central" lleva la dirección ZE. El rayo ZE y el travesaño inferior del marco forman el ángulo "obtuso" ZEG, lo que significa que el espejo está vuelto hacia *su derecha*; si estuviera vuelto hacia él o hacia su izquierda, el ángulo ZEG sería "recto" o "agudo". Esta observación le llevará al convencimiento de que todo cuanto pueda ver en el espejo tendrá que estar situado *a su derecha*, en dirección de la flecha EJ. Pero si se mantiene firme en su primitiva idea, pronto intuirá que la imagen de Jesús, situado a *su izquierda*, ha debido llegar al espejo del fondo pasando antes por *otro espejo*, forzosamente situado a su derecha (véase figura 9 y LÁMINA IX).

Para averiguar la situación del espejo invisible (YW), primero hemos de averiguar donde está colocado el visible (TS). Partimos de la convicción de que en la LÁMINA V vemos *dos secciones de la misma mesa*, una junto a Marta y la otra reflejada en el espejo. En la figura 4 vemos en directo la *mesa entera*, y deducimos que el espejo YW transmite al TS la imagen de la sección que comprende los ángulos 4 y 3, con la de un jarro de loza blanca en un plato junto al ángulo 4. Por detrás de Marta, Velázquez no nos deja ver ninguna arista de las paredes de esta cocina. Sin embargo, en la figura 4 se puede averiguar por donde irá la arista BC de la *pared oscura* determinando su *dirección* en esta misma *pared oscura* por detrás de la vieja B (que tampoco deja ver Velázquez). Examinemos las figuras 6, 7 y 8.

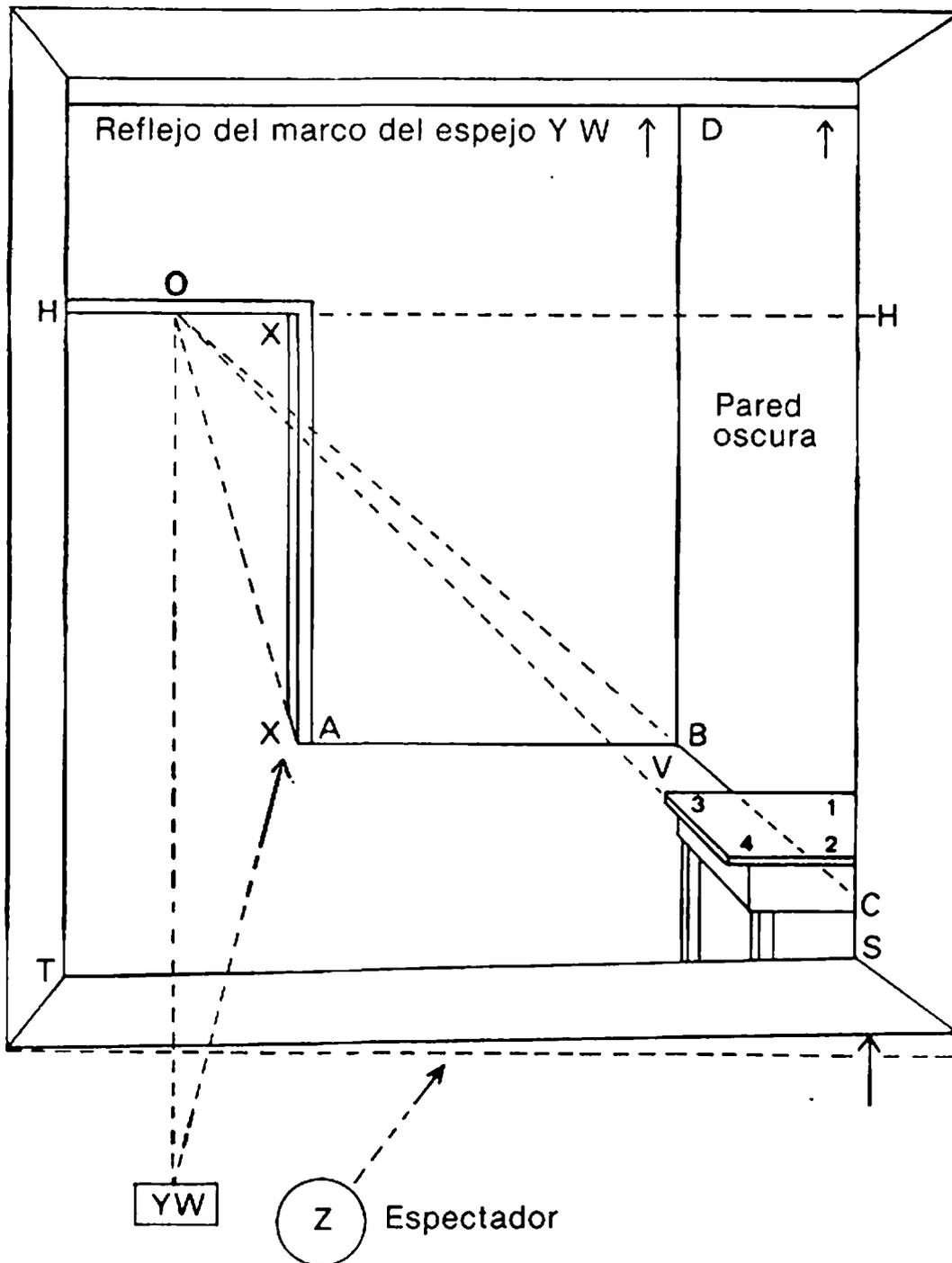


FIGURA 7

*El espejo YW reflejado en el espejo TS. Si realmente el espejo YW contemplara la pared del fondo en perspectiva frontal, para poder ver el plano XX de la jamba sería preciso que el borde 4-3 de la mesa fugara hacia algún punto del dintel HX.*

FIGURA 6. Por la figura 4 sabemos que el espectador Z contempla el espejo TS en perspectiva *oblicua*. Este espejo refleja la imagen que capta y le transmite el espejo YW. Al igual que en la LÁMINA V, aquí vemos una sección de la mesa en perspectiva *frontal* (exactamente como vemos la sección de junto a Marta). La línea de fuga VO del borde 4-3 de la mesa señala el “punto principal O” al cruzarse con la “línea de horizonte HH”. El espejo YW ha de estar situado en algún punto del “rayo principal YW-O”. En la LÁMINA V la arista AB (sólo visible por entre Jesús y María) parece *paralela* al dintel HX de la puerta. De ser así, el espejo YW contemplaría la pared del fondo en perspectiva *frontal*, y el “rayo YW-O” sería *perpendicular* a dicha pared. En este caso, el espejo YW no podría ver el plano *interno* XX de la jamba (visible en la LÁM. V) porque fugaría hacia el punto O. Por otro lado, sería absurdo que la arista BC pasara por entre las patas de la mesa.

FIGURA 7. Si realmente el espejo YW contemplara la pared del fondo en perspectiva *frontal*, para poder ver el plano XX de la jamba tendría que colocarse sobre una *perpendicular* a dicha pared en un punto situado a la *izquierda* de la jamba. Pero entonces la línea de fuga VO iría hacia algún punto del dintel HX. Puesto que en realidad el borde 4-3 de la mesa fuga hacia un punto de la línea HH situado entre la jamba y la arista DB, por fuerza el espejo YW tendrá que contemplar esta pared en perspectiva *oblicua*, tal como se ha representado en la figura 8.

FIGURA 8. Por la línea de horizonte HH y la de fuga VO se averigua que el espejo YW ha de estar colocado en algún punto del “rayo principal YW-O”. Si desde esta línea puede ver el plano XX de la jamba, por fuerza ha de contemplar esta pared en perspectiva *oblicua*, y la arista AB se ha de *elevantar* de izquierda a derecha. El dintel HX se ve *horizontal* porque por ahí pasa la línea de horizonte. Si el dintel estuviera por debajo de HH, tendríamos que dibujarlo ascendiendo de izquierda a derecha; y si estuviera por encima, descendiendo. En la LÁMINA V vemos a la “vieja B” por detrás de la mesa, ocultando la parte baja de la arista DB del rincón.

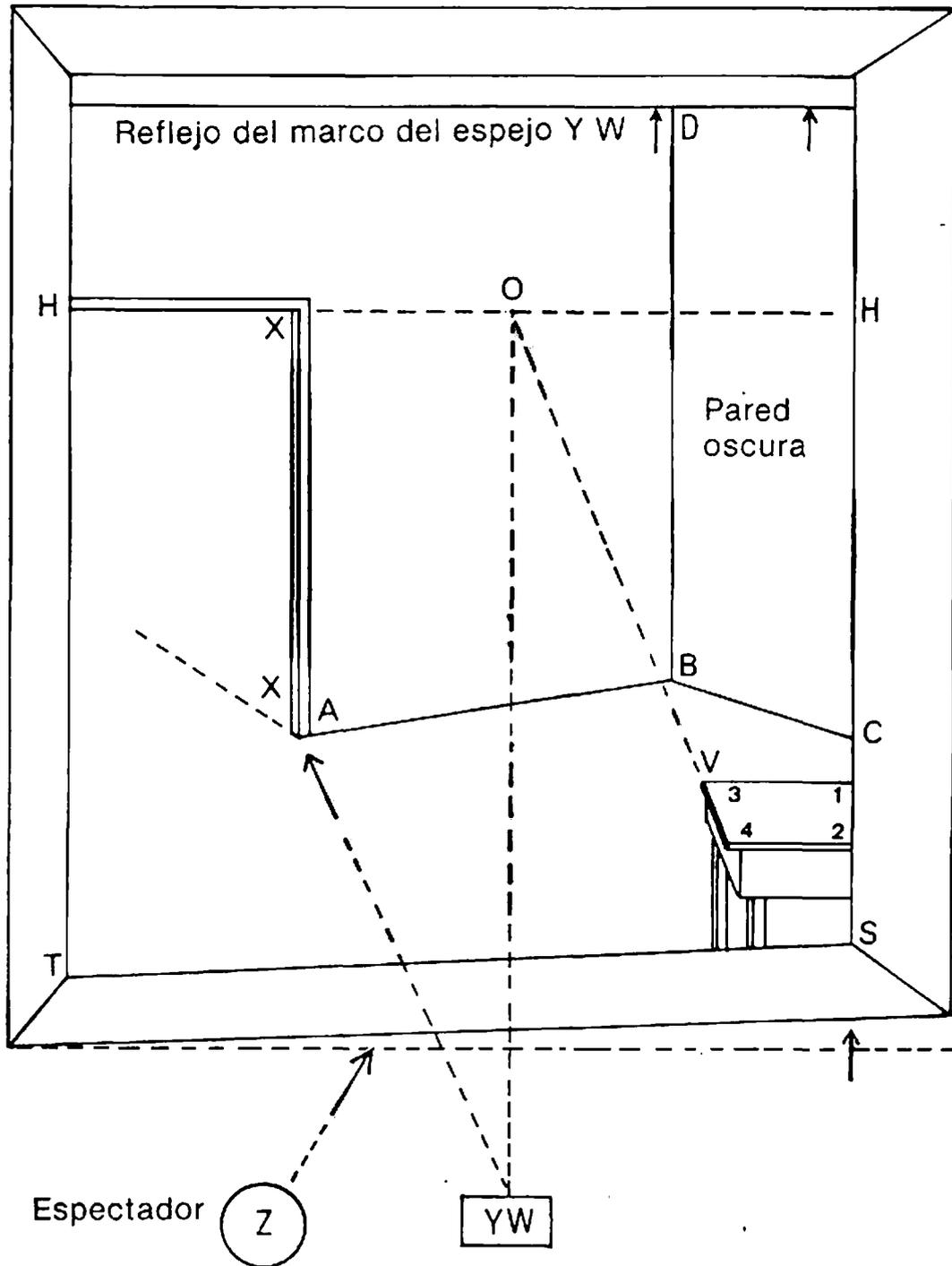


FIGURA 8

*El espejo YW reflejado en el espejo TS. El espejo YW ha de estar situado en algún punto del «rayo principal YW-O». Si puede ver el plano interno XX de la jamba, forzosamente ha de contemplar la pared en perspectiva oblicua, y la arista BC de la pared oscura ha de formar un ángulo «agudo» con la prolongación del borde 3-1 de la mesa.*

La arista BC de la *pared oscura* ha de pasar por *detrás de ella*, en parecida forma a como señala esta figura, y formaría un “ángulo agudo” con la *prolongación del borde 3-1 de la mesa*. Este dato es esencial para resolver el problema.

En la figura 4 ignorábamos por donde ha de ir la arista BC de la *pared oscura*. Ahora ya sabemos que ha de formar un “ángulo agudo” con la línea de fuga del borde 3-1 de la mesa, y así la dibujamos. Si el espejo TS estuviera “adosado” a la *pared oscura*, el travesaño inferior del marco llevaría una dirección *casi paralela* a la arista BC. Puesto que ha de llevar una dirección *casi paralela* al borde 1-2 de la mesa, se deduce que el espejo ha de estar *sesgado en un rincón*. Entonces, ¿por qué no se ve la arista del diedro por debajo del espejo en el cuadro de Velázquez? Esto lo explican gráficamente las figuras 4 y 5 y la LÁMINA V. La arista ha de estar justo por detrás del “cuello” del *jarro barnizado*, lo que demuestra que el espejo cabalga más sobre la pared de por detrás de Marta que sobre la otra. Por estar toda esta pared y el rincón en penumbra, da la impresión de que vemos *una sola pared*, cuando en realidad vemos *dos*, una a cada lado del jarro barnizado. Velázquez oculta esta arista y las del suelo para poner las cosas difíciles. Si la arista de este rincón fuera visible, el espectador pronto intuiría que el “cuadro” no es una *ventana* ni una *pintura* (porque nunca se colocan sesgadas); teniendo que ser un *espejo*, sudaría menos para descifrar el montaje de esta composición. Pero el sudor del espectador es algo que nunca escatima un pintor barroco.

FIGURA 9. Con la figura 4 y la LÁMINA V se puede reconstruir la *planta de esta cocina* y señalar la posición de la mesa y los personajes. Se empieza por dibujar una mesa en el centro de una cartulina. El “rayo principal ZO” ha de ser paralelo al borde 3-1 de la mesa, cruza a Marta y forma un “ángulo agudo” con la *pared oscura* de por detrás de la “vieja B”. Luego se delimita el “campo visual” del espectador Z, a partir de la línea MP (borde inferior de la LÁMINA V). El borde 1-2 de la mesa y el espejo TS han de ser algo divergentes de izquierda a derecha, y el espejo ha de cabalgar más en la *pared oscura* que en la lateral. El “rayo

principal YW-O" ha de ser *paralelo* al borde 4-3 de la mesa y, por tanto, *perpendicular* al "rayo ZO". Su dirección coincide con la del último tramo de la flecha indicadora de la "ruta de la imagen" que hemos dibujado. El espejo YW ha de estar sesgado en el rincón de la derecha del espectador Z y ha de captar una imagen idéntica a la que vemos reflejada en el espejo de la LÁMINA V.

La mesa ha quedado dividida en tres secciones. En la de Marta hay un almirez de bronce, una cabeza de ajos entera y otra partida, varios dientes de ajo sueltos, un pimiento rojo, un plato con cuatro besugos toda-

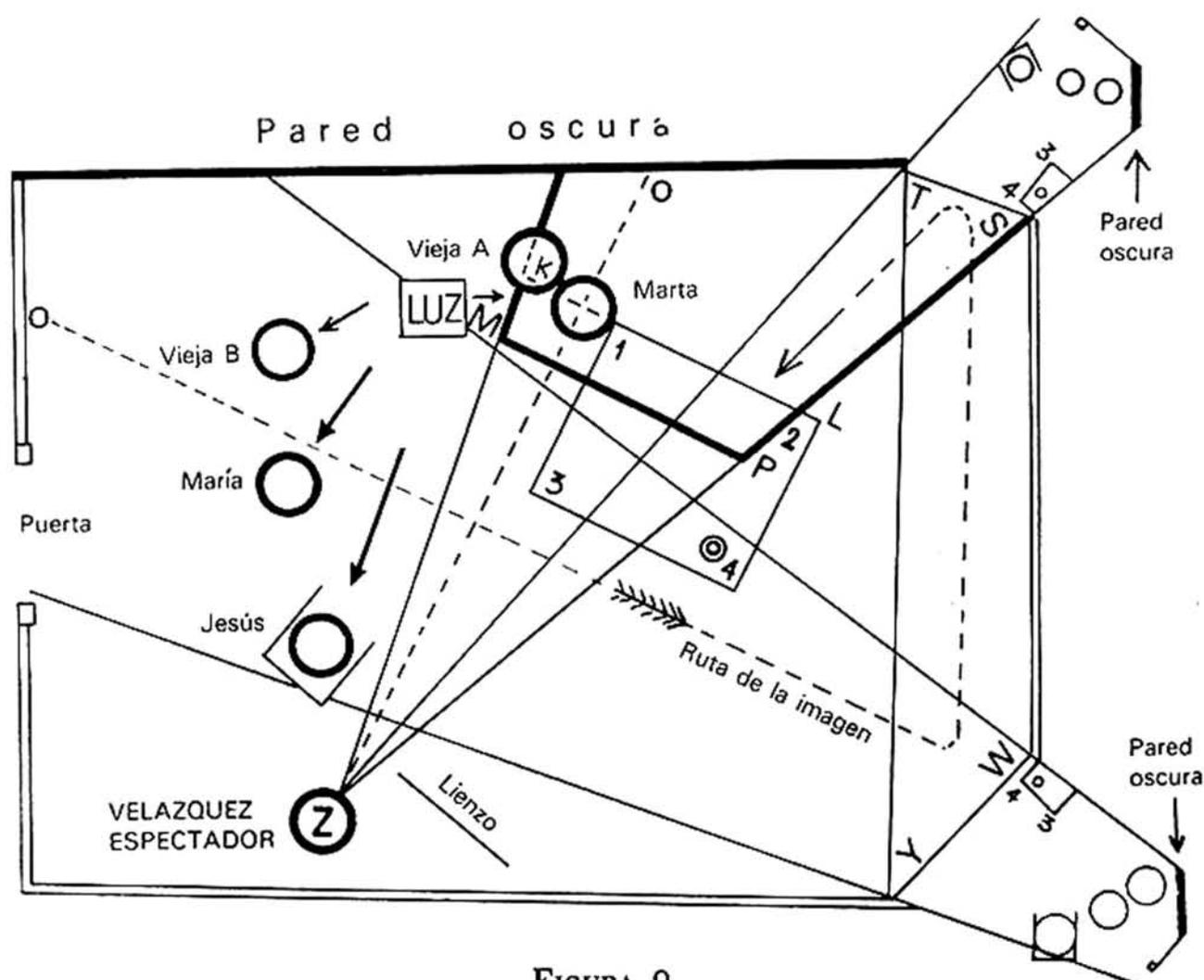


FIGURA 9

*Jesús en casa de Marta y María.* Dibujo en planta de la cocina y situación de los personajes y espejos (YW y TS). Para mayor claridad, no se han dibujado los marcos de los espejos. Detrás de cada espejo se ha representado, esquemáticamente, la imagen virtual.

vía sin escamar, otro plato con dos huevos y una cuchara, y un jarro barnizado, mitad ocre y mitad verde. En la sección que capta el espejo YW (que comprende los ángulos 4 y 3 de la figura 4) no hay nada de todo esto; únicamente se ve, junto al ángulo 4, un jarro de loza blanca en un plato. La sección central no aparece ni junto a Marta ni en el espejo.

En este dibujo en planta vemos como la imagen de la escena de Jesús llega al espectador Z siguiendo una “ruta en corbata” y en tres etapas: en la primera pasa de su izquierda a su derecha, donde la capta el espejo YW, colocado en este rincón de la cocina; en la segunda, del espejo YW al TS, y en la tercera, del espejo TS a su retina. Esta imagen, naturalmente, se *invierte* en el espejo YW, pero el TS la devuelve a *directa*. Por tanto, la imagen virtual del espejo TS en la figura 9 y LÁMINA V ha de ser idéntica a la que veríamos en directo desde el sitio del espejo YW (cotejar LÁMINAS VI y VIII).

FIGURA 10. Aquí se ha pasado el dibujo en planta de la figura 9 a un dibujo en perspectiva. Hemos situado el “punto principal” en el *punto negro* de la pared del fondo, vista en perspectiva *frontal*, y hacia allí fugan todas las horizontales de las dos paredes laterales. El “rayo principal” va de este punto al V. El *espectador V* tiene sus ojos a la altura del *punto negro* (podemos imaginarlo subido a una escalera de tijera). Velázquez, de pie sobre el pavimento, está retratando el *recuadro del fondo*. Lo vemos de distinta manera porque su “punto de vista” no es el V, sino un punto situado entre el lienzo y Jesús. El *espectador V* y el *espejo YW* contemplan la pared con puerta en perspectiva oblicua, si bien el espejo la ve menos oblicua. No obstante, los dos ven el plano interno (XX) de la jamba lejana de la puerta, y ninguno el plano interno de la jamba proximal. Velázquez no ha retratado la puerta entera porque quedaría claro que la pared ha sido captada en perspectiva *oblicua*, por más que el dintel y la arista del suelo (visible por entre Jesús y María) se vean horizontales y paralelos entre sí. Se trata de un fenómeno curiosísimo, que vamos a comentar.

En la figura 8 decíamos que el espejo YW ha de contemplar la arista AB *ascendiendo* de izquierda a derecha, y la figura 10 y la LÁMINA VIII

lo corroboran. Sin embargo, en el cuadro de Velázquez se ve *horizontal*, como en la figura 6. Y esto también es correcto, como lo confirma la experimentación sobre el terreno (véase LÁM. VI). Este intríngulis obedece a que una cosa es lo que capta el espejo YW y otra lo que el espectador Z ve en el espejo TS. Examinemos esto en la figura 9. Los dos espejos están

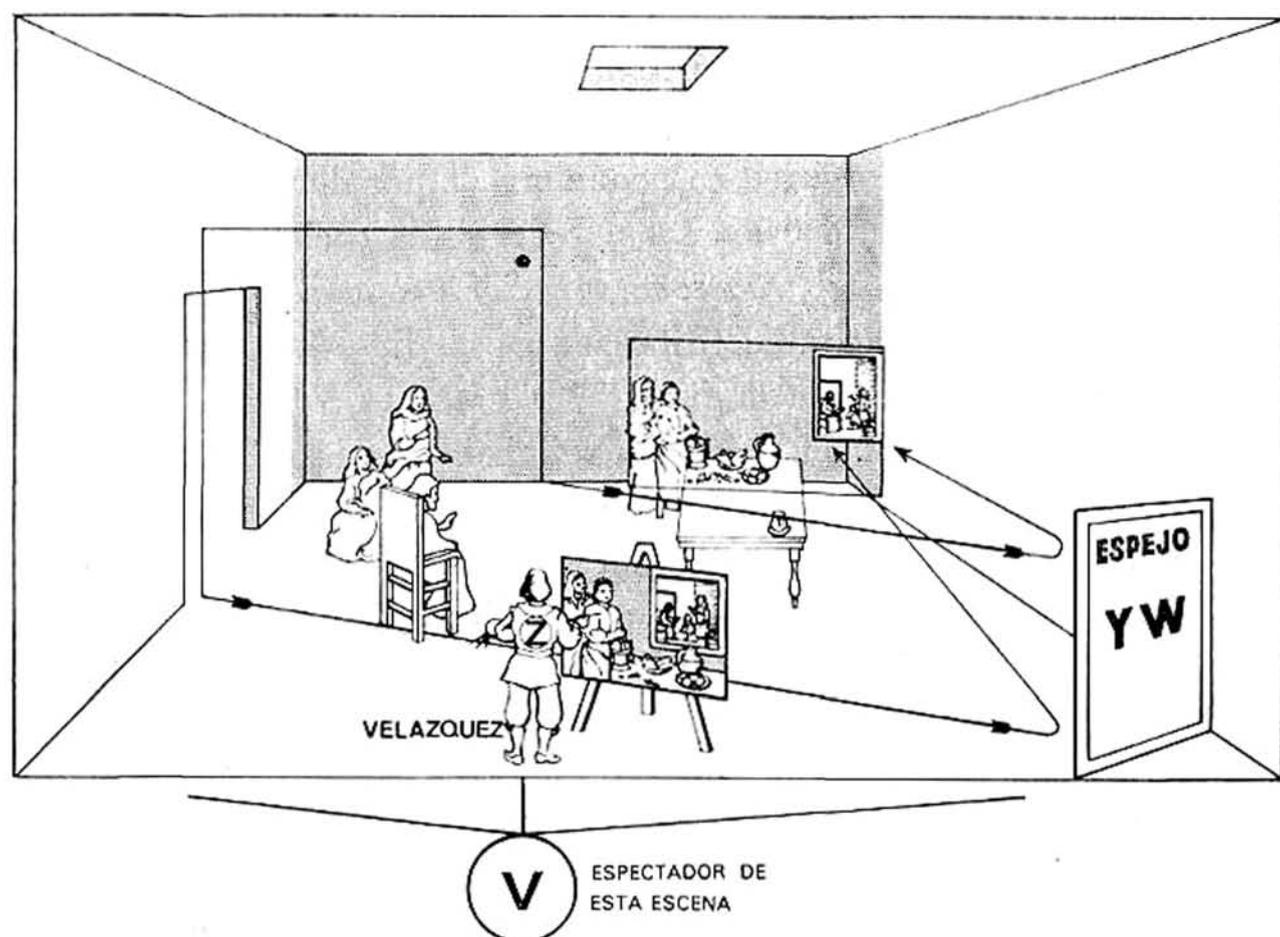


FIGURA 10

*Jesús en casa de Marta y María. Montaje de la composición.*

colocados en los extremos de una pared opuesta *frontalmente* a la pared con puerta, pero los dos están vueltos hacia su rincón opuesto *diagonalmente*. La arista *horizontal* AB sufre “dos desviaciones de perspectiva” antes de llegar a la retina del espectador Z; en el espejo YW *asciende* de izquierda a derecha, pero en el TS *desciende* en dirección opuesta, por lo que el espectador Z la ve *horizontal* (Figs. 4 y 6, LÁM. IV y nuestra LÁMINA VI).

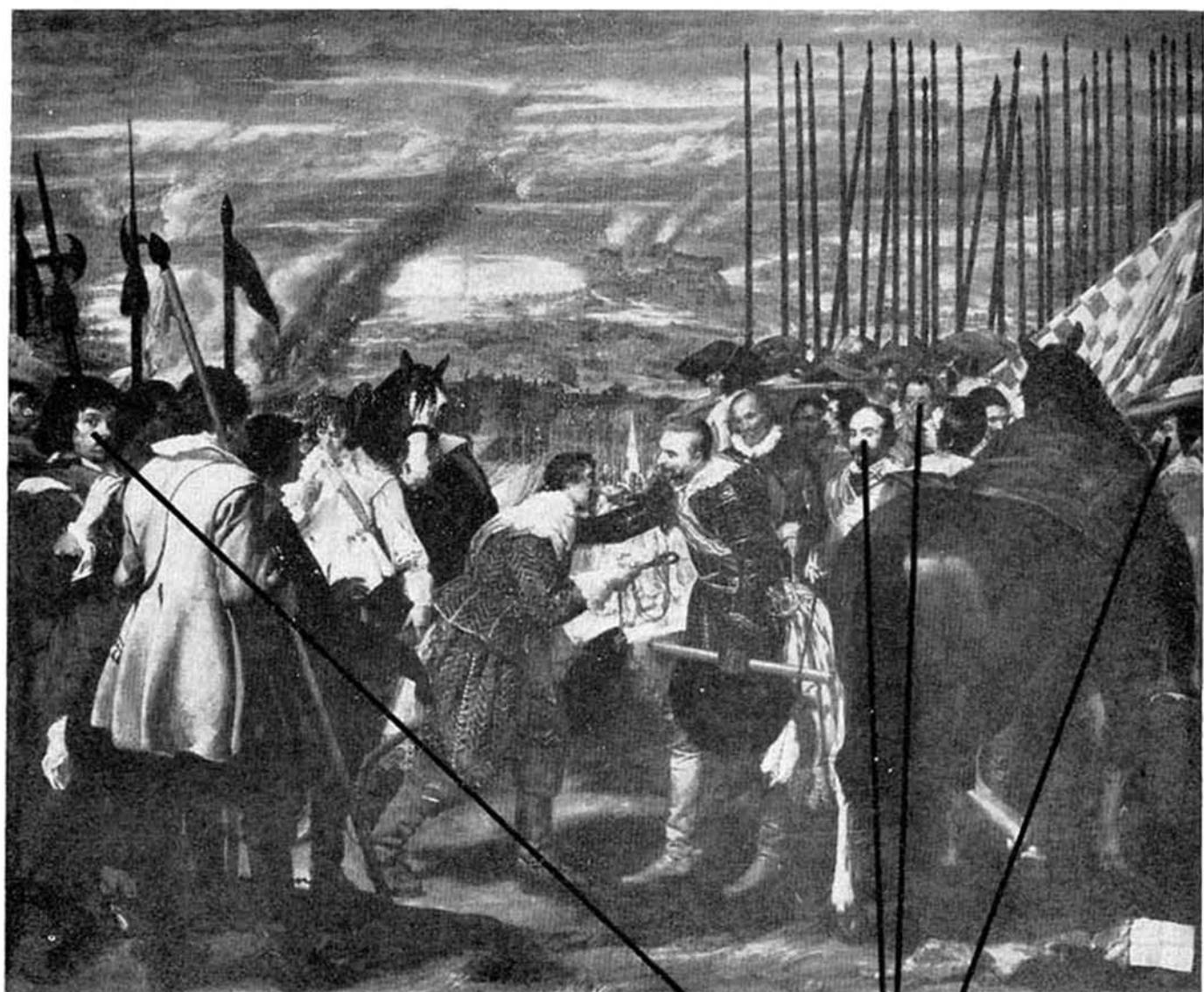
EL ESPEJO INVISIBLE. El espejo invisible es *visible*, y esto confirma de forma irrefutable que el espectador de este cuadro contempla la escena de Jesús a través de dos espejos. En el cuadro original (National Gallery. Londres), o en una buena reproducción en color (por ejemplo, LÁMS. IV-V del libro *Velázquez, Clásicos del Arte*, Noguer-Rizzoli Editores, 1970), se ve en el espejo, junto al travesaño superior del marco, una *franja* que lo cruza de lado a lado y siempre *horizontal*. Su anchura es la mitad de la de un lado del marco, y su color es *ocre-madera* en toda su extensión; no se oscurece al pasar por la pared en penumbra de por detrás de la vieja B. Esto demuestra que no pertenece a las paredes de la cocina; tiene que ser el reflejo de una sección del *travesaño superior del marco* del espejo que suponíamos invisible. Esta franja (dibujada en las figs. 4, 5 y 8) se ve aún mejor en nuestra LÁM. VI. En la figura 4 y LÁMINAS V y VI, el espectador Z ha de ver *horizontal* el travesaño reflejado por la misma razón que ve horizontal la arista del suelo de la pared del fondo (arista AB de la figura 6). Velázquez deja reflejar el marco del espejo invisible (LÁM. IX) porque este dato sólo será inteligible para quien haya ya descifrado que se trata de una composición con "espejo en el espejo". De todas formas, es muy de agradecer que lo confirme el propio Velázquez, si bien lo más convincente es que este dato que nos ofrece se pueda reproducir sobre el terreno (LÁMS. VI y IX).

ILUMINACIÓN DE LA COCINA DE MARTA. Para este estudio conviene cotejar continuamente la LÁMINA V con las figuras 9 y 10. En la vieja B la luz incide de derecha a izquierda; Jesús la recibe de frente; y la vieja A y Marta la reciben de izquierda a derecha (igual que los objetos de encima de la mesa). Esto indica que la luz penetra por una *claraboya del techo*, situada entre las dos viejas. En la vieja B, la luz también incide de atrás a delante, lo que significa que la claraboya estará algo por detrás de ella. En cambio, la vieja A y Marta han de estar algo por detrás de la claraboya, puesto que el foco sólo ilumina la parte proximal de sus figuras. Cabe deducir de todo esto que el foco luminoso penetra oblicuamente de atrás a delante (según la orientación de la cocina en la fig. 9), dejando en penum-



LÁMINA X

VELÁZQUEZ. *La familia de Felipe IV*. 1656 (318 × 276 cms.).  
(Museo del Prado, Madrid).



1. Diego Velázquez
2. D. Carlos Coloma
3. Marqués de Leganés
4. Alonso Cano

4 3 2 1

FELIPE IV  
Espectador

(Z)

LÁMINA XI

VELÁZQUEZ, *La rendición de Breda*. Hacia 1634 (307 × 367).  
(Museo del Prado, Madrid).

bra la pared del fondo y sus dos rincones. Fijémonos en los marcos de los dos espejos; los dos son de madera al natural y seguramente del mismo color. El de por detrás de Marta lo vemos de *color ocre muy oscuro*, mientras que el reflejado, situado en un rincón más iluminado, lo vemos de *color ocre muy claro*, exactamente como ocurre en nuestras LÁMINAS VI, VII y IX.

## EL "LENGUAJE" DE VELÁZQUEZ

Velázquez pintó este cuadro hacia 1619-1620, en su etapa sevillana, cuando tendría unos veinte años. Decía al principio que esta versión de *Jesús en casa de Marta y María* no es un "cuadro de iglesia". Velázquez nunca pintaría esta obra por encargo de algún prelado, porque no iba a pretender que los feligreses acudieran a la iglesia con regla y escuadra para ver de solucionar el problema. Escogió este tema porque posiblemente no encontraría otro mejor, ni en la Biblia ni fuera de la Biblia, para adaptar a esta composición. Esta misma obra, con título vago y con personajes no identificables, nunca suscitaría en el espectador la menor sospecha de que es una composición con "espejo en el espejo". El tema *Jesús en casa de Marta y María* es ideal para plantear esta "adivinanza". Todo el mundo lo conoce o sabe donde encontrarlo, los tres personajes son inconfundibles y la acción se reduce a una súplica de Marta que Jesús desestima. En esta composición, la única gran dificultad del pintor, para que el espectador pueda descifrar su montaje, está en hacer "legible" la mirada y el pensamiento de Marta.

Mi primer trabajo sobre *Jesús en casa de Marta y María* se publicó en 1973<sup>6</sup> y el segundo en 1977<sup>7</sup>. Desde el principio sostengo que se trata de una composición con "espejo en el espejo", pero *nadie lo ha aceptado*. En parte se debe, sobre todo en el primer estudio, a que mis conocimientos de la perspectiva renacentista eran muy rudimentarios y las explicaciones poco demostrativas, pero indudablemente también se debe a que los especialistas en Arte, en general, conceden muy poco o nulo crédito a las opi-

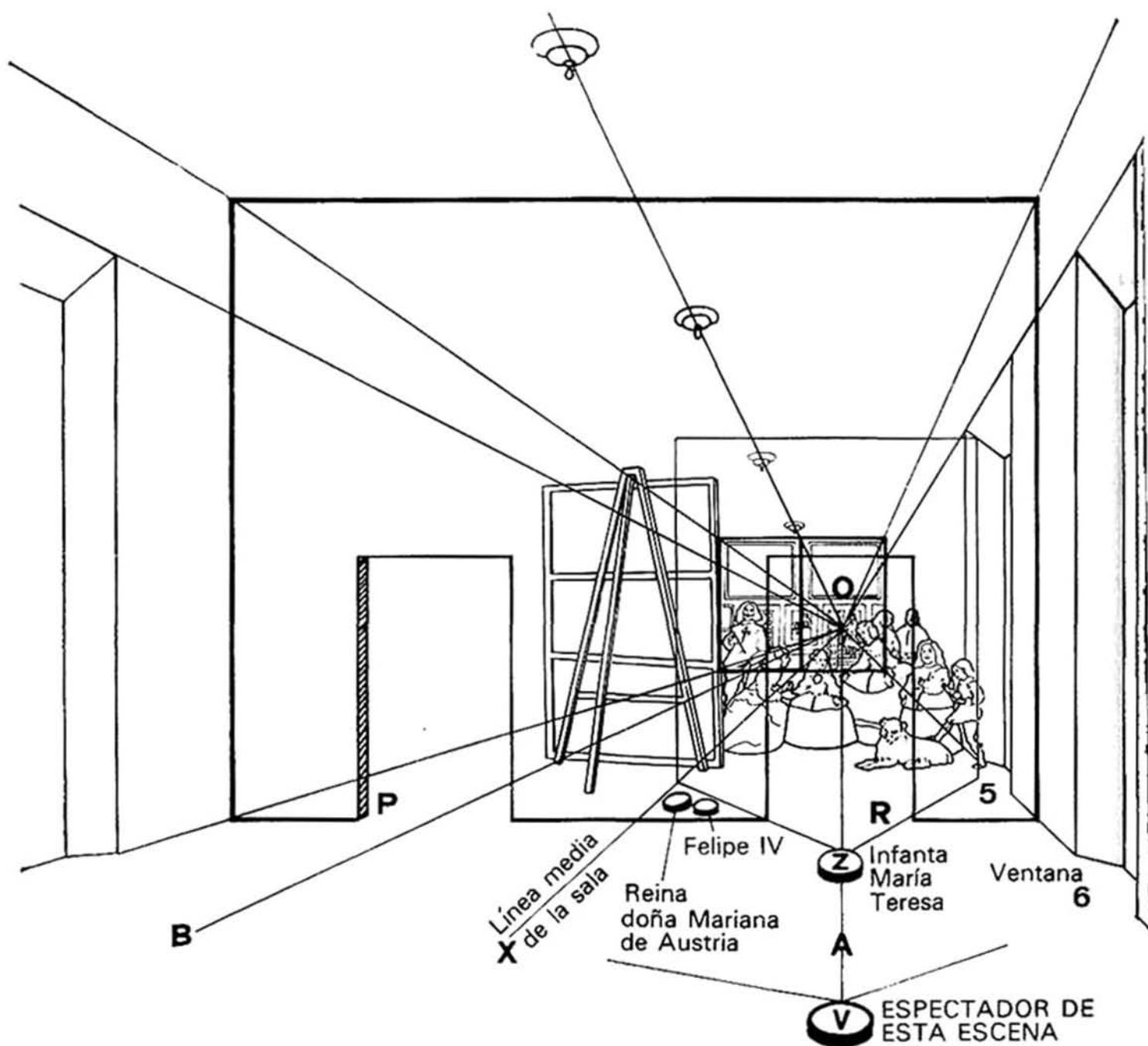


FIGURA 11

*La familia de Felipe IV.* Restitución de la perspectiva y reconstrucción de los aposentos. Y se ha marcado la posición de los tres personajes invisibles.

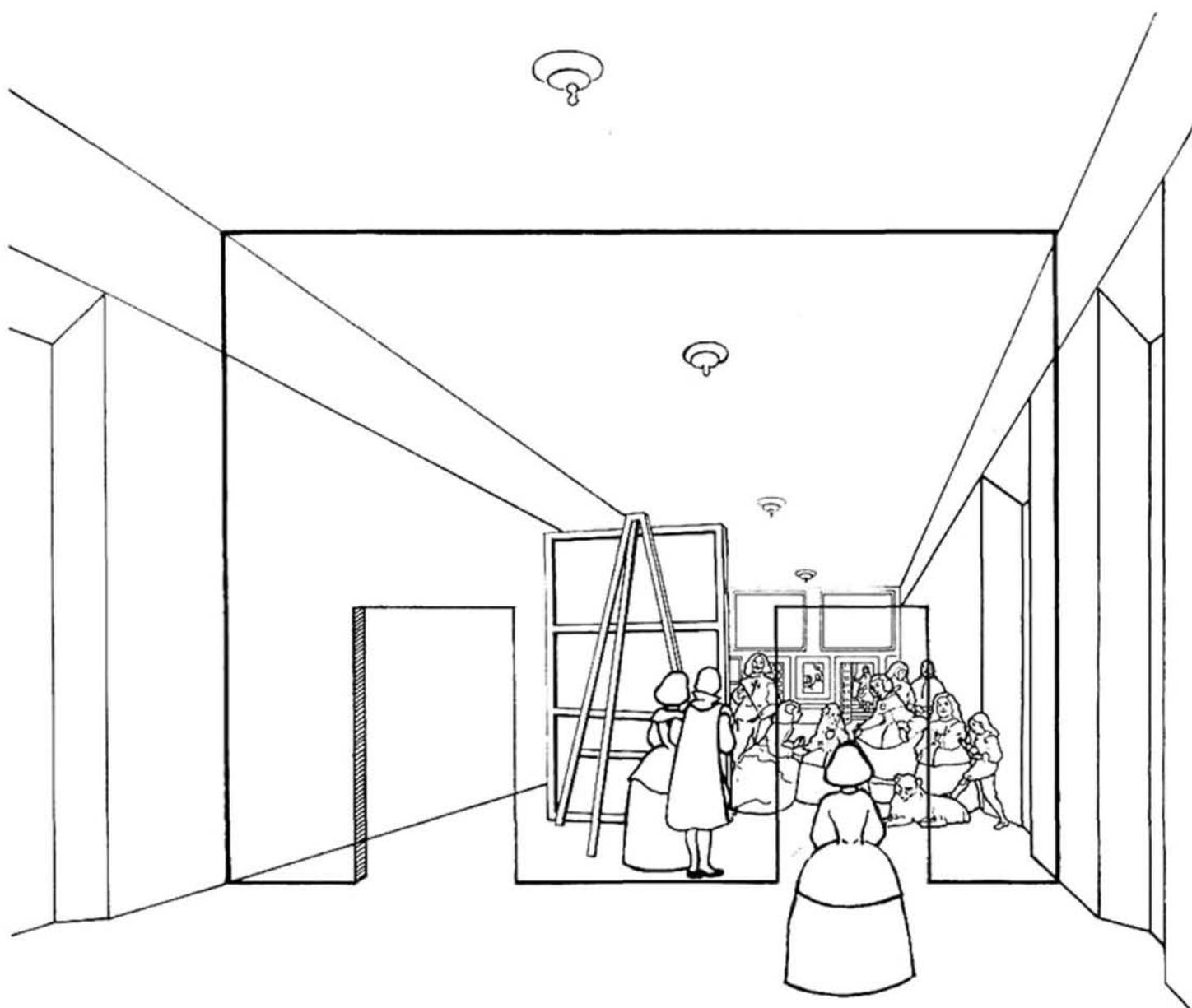


FIGURA 12

*La familia de Felipe IV. Montaje de composición.*

niones de los que no somos del oficio. Es posible que este olímpico desdén lo fomentemos nosotros. Cuando un arquitecto, un ingeniero, un médico u otro intelectual escribe algo sobre Velázquez, lo primero que hace es pedir perdón por intrusismo. Como cortesía está muy bien, pero lo otro es discutible. Yo soy médico y entiendo que no incurro en intrusismo por la sencilla razón de que Velázquez no pintaba para los especialistas en Arte, que entonces no los había; planteaba estos enrevesados problemas para poner a prueba la sagacidad y conocimientos del humanista, el intelectual de ayer, de hoy y de siempre.

Cada ciencia tiene sus propios métodos de investigación. Los historiadores del Arte huyen de las ideas personales. Su único campo de investigación está en los archivos y bibliotecas. Un buen trabajo ha de llevar una larga referencia de obras y documentos consultados. Este método ha conducido a magníficos descubrimientos, pero ha fracasado con Velázquez, precisamente porque los archivos y bibliotecas no guardan su secreto. Yo he ido al análisis directo de las pinturas, aceptando el desafío de Velázquez. Llevo estudiadas cinco composiciones suyas con "cuadro en el cuadro"<sup>8</sup>: *La familia de Felipe IV (Las Meninas)*, *Jesús en casa de Marta y María*, *Jesús y los discípulos de Emaús (La mulata)*, *La fábula de Aracne (Las hilanderas)* y *La rendición de Breda*. Lo único difícil es descifrar una cualquiera de estas composiciones. Después ya se va por camino trillado, porque Velázquez, aunque no lo parezca, utiliza siempre el mismo "lenguaje".

De estas cinco obras, una se destaca por su insuperable valor demostrativo. Es, precisamente, *Jesús en casa de Marta y María*. Reproduciendo la figura 9 sobre el terreno se puede obtener una fotografía del todo superponible al cuadro de Velázquez. Eso ya lo decía en mis anteriores trabajos, pero esta vez he creído conveniente aportar las pruebas fotográficas (LÁMS. VI, VII, VIII y IX). Estas fotografías confirman dos cosas: que con toda seguridad se trata de una composición con "espejo en el espejo" y que para descifrarla no se puede seguir otro camino que el que se ha seguido aquí. Este camino es el mismo que conduce a descifrar las cuatro restantes composiciones. O sea, para emprender su estudio es absolutamente

preciso conocer de antemano *el título de la obra, el tema y los personajes*. Luego hay que hacer un análisis sumamente detenido de la *mímica, la perspectiva y la luz*.

Esto no lo aprendí en *Jesús en casa de Marta y María*, sino en *La familia de Felipe IV*, la primera composición con “cuadro en el cuadro” de Velázquez que estudié (LÁM. X y figs. 11, 12, 13 y 14). Mi primer trabajo se publicó en 1972<sup>9</sup>, el segundo en 1977<sup>10</sup> y el tercero en 1980, en el Boletín ACADEMIA, núm. 51, pp. 125-181. Quiero hacer constar un detalle muy significativo: para descifrar el montaje de la composición de *La familia de Felipe IV* tardé alrededor de un año; para intuir y comprobar sobre el terreno el montaje de la composición de *Jesús en casa de Marta y María* me bastó un día. La razón es muy simple: las dos composiciones están montadas con “espejo en el espejo”. Para patentizar que eso es así, voy a hacer un breve resumen de mi último trabajo sobre *La familia de Felipe IV*.

Como ya se ha dicho, lo primero que se necesita conocer es el *título de la obra, el tema y los personajes*. El título original era *La Familia* (aludiendo a la Real). En 1656, cuando se pintó este cuadro, la familia Real estaba compuesta por: Felipe IV (51 años); su segunda esposa, Doña Mariana de Austria (22 años); la Infanta María Teresa (18 años), hija de Felipe IV y de Doña Isabel de Borbón, su primera esposa, y la Infanta Margarita (5 años), hija de Felipe IV y de Doña Mariana de Austria.

Este cuadro ha sufrido varios cambios de título. Durante el reinado de Carlos II (1665-1700) ya fue preciso aclarar que se trataba de *La familia de Felipe IV*. Durante el de Felipe V (1700-1746), nieto de la Infanta María Teresa, este cuadro se llamó, precisamente, *Infanta María Teresa*. Después recupera el título *La familia de Felipe IV* y con él ingresa en el Museo del Prado en 1819, fecha de su inauguración. La incomprensible ausencia de la Infanta María Teresa en un cuadro titulado *La familia de Felipe IV* daba lugar a incesantes preguntas que nadie sabía contestar. Pedro de Madrazo, autor del Catálogo del Museo del Prado de 1843, acaba con las preguntas impertinentes cambiando su título por *Las Meninas*.

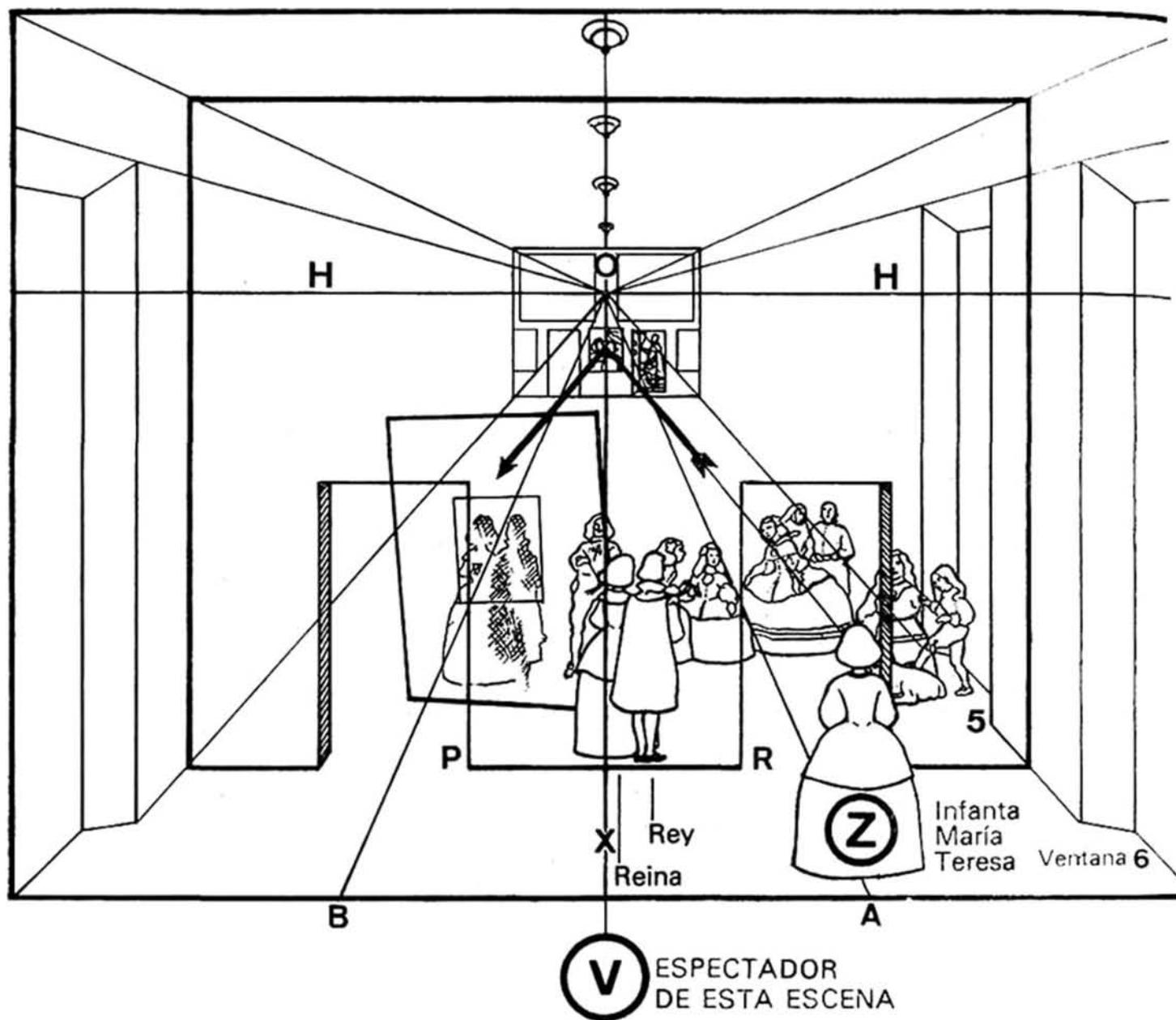


FIGURA 13

*La familia de Felipe IV.* La escena vista desde el punto V de la línea X (línea media de la sala).

Así se llama todavía, pero nadie olvida que su verdadero título es *La familia de Felipe IV*. Velázquez dice que retrata a la familia Real. Sin embargo, de sus cuatro miembros, tan sólo uno, la Infanta Margarita, aparece “dentro del cuadro”; los tres restantes quedan “fuera del cuadro”. El planteamiento de esta composición es idéntico al de *Jesús en casa de Marta y María*. Marta mira fijamente hacia el espacio del espectador, y luego se demuestra que mira a Jesús, a quien vemos reflejado en el espejo del fondo. Aquí, de los nueve personajes, seis miran fijamente hacia el mismo punto del espacio del espectador, y por el espejo deducimos que contemplan a los Reyes mientras posan para el retrato que les está haciendo Velázquez (LÁM. X y figs. 11, 12, 13 y 14).

La primera duda que nos asalta es si el espejo refleja las propias figuras de los Reyes o si refleja su retrato en el lienzo que vemos del revés. Esto, que tanta tinta ha hecho correr, se solventa fácilmente “restituyendo la perspectiva”. Vemos la pared del fondo en perspectiva *frontal*. Luego, la cornisa de la derecha y la recta que pase por el centro de los dos florones del techo (colgaderos de lámparas) han de ser líneas “ortogonales” (Figura 11). Sus líneas de fuga convergen en el “punto principal” (O), situado en la vertical media de la puerta del fondo y algo por debajo del antebrazo derecho de D. José Nieto. Dividiendo la pared del fondo en *dos rectángulos iguales* y trazando rectas que partiendo del punto O pasen por los vértices de todos los ángulos de los dos rectángulos quedará restituida la perspectiva de este aposento. Y trazando una perpendicular a la “línea de horizonte” (no dibujada) en el punto O, quedará señalada la dirección del “rayo principal” (ZO) y la posición del *espectador Z*.

Con la sección del lienzo y del caballete que Velázquez nos deja ver se puede reconstruir el caballete y el lienzo completos (Fig. 11). El espejo cabalga sobre la línea X, que va por *la línea media de la sala*. Las líneas A y B equidistan de la línea X y de sus respectivas paredes laterales. *Casi todo el lienzo está colocado entre las líneas X y B*. En la figura 13 se aprecia mejor que lo que el espectador Z ve en el espejo es el *retrato* de los Reyes. Están retratados de *tamaño natural*, pero el pequeño espejo sólo refleja *el área central del lienzo*, como se comprueba en la experimenta-

ción sobre el terreno. La idea que hoy priva, y que Velázquez suscita intencionadamente, es que el espejo refleja las propias figuras de los Reyes. Sin embargo, en el siglo XVIII ya se conocía la solución correcta. El pintor FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA, a quien la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nombró Académico de mérito por haber contribuido a su fundación (por Felipe V en 1744, si bien su sesión inaugural no tuvo lugar hasta 1752), decía: "Parece que el pintor pinte un cuadro puesto en un caballete; pero como este cuadro se ve por detrás, no pudiéndose ver lo que pinta, hizo en el muro un espejo sobre el cual se refleja el cuadro y allí se ven los retratos del Rey y de la Reina que estaba haciendo" (*Varia velazqueña*, t. II, pp. 123-124, Madrid, Estades, Artes Gráficas, 1960).

Muchas veces se ha dicho que Velázquez pinta las cosas tal como son o que su pintura es "fotográfica". Aceptándolo así, resulta que el espectador Z ve a los Reyes a través de *tres espejos* (uno más que en *Jesús en casa de Marta y María*). Veámoslo en las figuras 12 y 13.

- Espejo n.º 1. Es el propio Velázquez. Digamos que en él la imagen de los Reyes se *invierte*.
- Espejo n.º 2. Es el lienzo. La imagen revierte a *directa*.
- Espejo n.º 3. Es un espejo de verdad. La imagen se *invierte* de nuevo y así la ve el espectador Z.

El espectador Z sabe que ve a los Reyes a través de tres espejos, pero no sabe en qué lugar de la sala estarán ellos posando. En *Jesús en casa de Marta y María*, por la mirada de Marta, el espectador Z adivina que Jesús ha de estar situado a *su izquierda*. Aquí la Infanta Margarita, la Menina Doña Isabel de Velasco, Mari Bárbola y D. Diego Ruiz de Azcona también miran hacia *su izquierda*, lo que significa que por ahí estarán los Reyes. El punto exacto en que se hallan ubicados se descubre examinando la *iluminación*. De esta sala vemos cinco ventanas en la pared de la derecha; las tres centrales están cerradas y las dos extremas abiertas (LÁM. X y fig. 14). Por la *ventana 5* penetra un potente foco luminoso. Se proyecta en el suelo en un área de forma *circular*, pero sólo vemos *medio círculo*, el distal. La

## EL ALCAZAR DE MADRID PLANTA BAJA

- Z Velázquez retratando *La familia de Felipe IV* en el lienzo S desde el sitio de la Infanta María Teresa.
- C Velázquez retratando a los Reyes en el lienzo L.
- J Felipe IV.
- K Reina D<sup>a</sup>. Mariana de Austria.
- M Menina D<sup>a</sup>. Mariana Agustina Sarmiento.
- T Infanta Margarita.
- D Menina D<sup>a</sup>. Isabel de Velasco.
- E Enana Mari Bárbola.
- F Enano Nicolasito Pertusato.
- G Guardadamas D. Diego Ruiz de Azcona.
- H Dueña D<sup>a</sup>. Marcela de Ulloa.
- N Don José Nieto Velázquez.
- P Puerta.
- R Puerta.

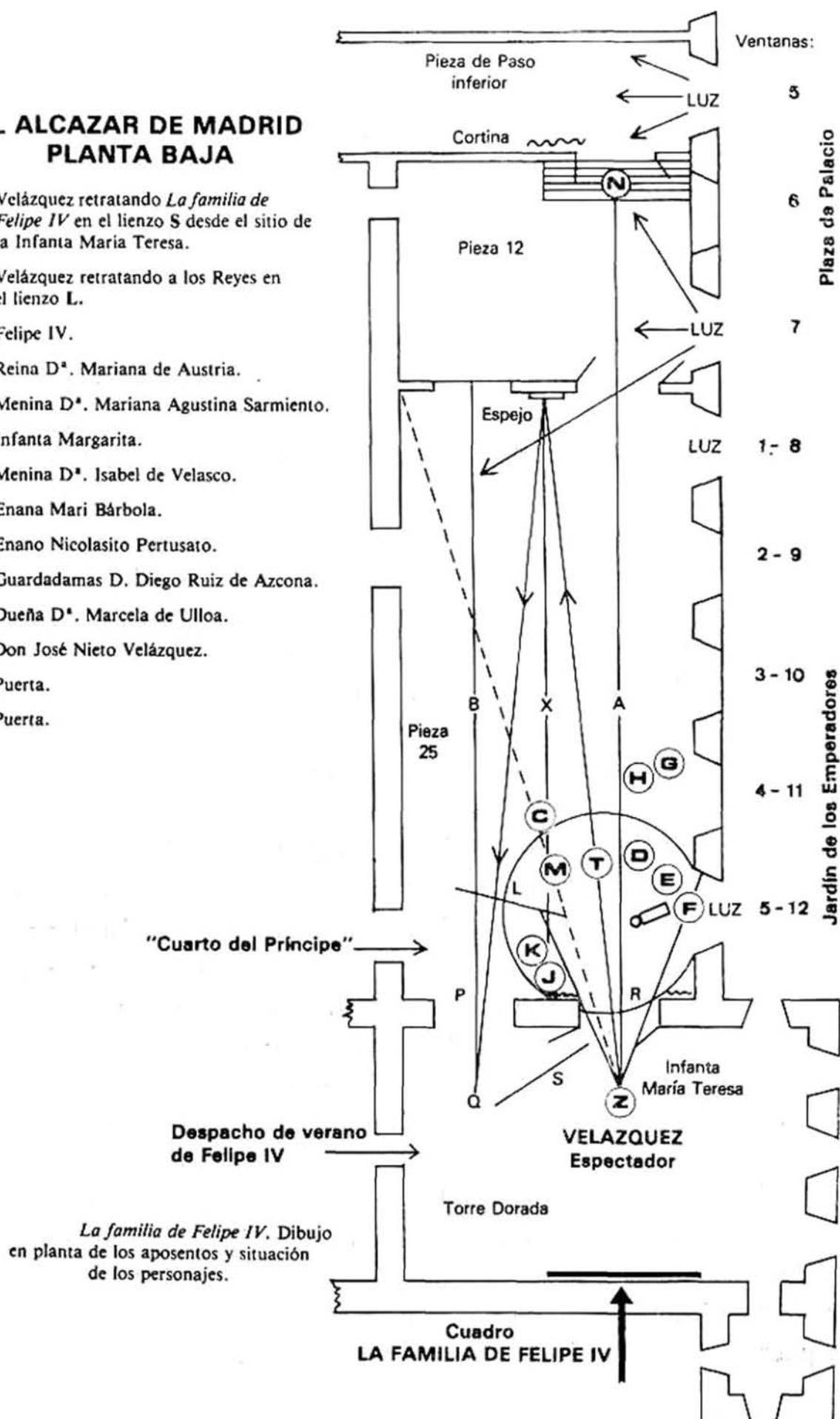


FIGURA 14

*La familia de Felipe IV.*

luz brilla intensamente en las *cabezas y hombros* de los cinco personajes situados dentro de dicho círculo. Velázquez, situado frente a la ventana 4, ya queda fuera del foco luminoso. El perro y el lienzo están colocados sobre la *perpendicular* al umbral de la ventana 5 en su punto medio, pero *el lienzo proyecta su sombra hacia nosotros y el perro hacia el fondo*. Es debido a dos cosas: a que están algo desviados de esta línea en sentido contrario y a que el foco luminoso penetra en dirección del mastín al lienzo, señalando con las *sombras* la línea divisoria entre el *semicírculo visible* y el *semicírculo invisible*. Los Reyes han de estar ubicados *dentro del semicírculo luminoso invisible*. Esto se deduce por cotejo de su iluminación con la de la pareja formada por la Infanta Margarita y la Menina D.<sup>a</sup> Mariana Agustina Sarmiento. Son dos iluminaciones *idénticas pero opuestas*, dado que la imagen de los Reyes es “invertida”. En la Menina la luz brilla en su *cabeza y hombro derecho*; en la Reina, en su *cabeza y hombro izquierdo*. En la Infanta la luz se proyecta en su *lado izquierdo*; en el Rey, en su *lado derecho*. En consecuencia, los Reyes han de estar situados frente por frente de la pareja citada, dentro del *semicírculo luminoso invisible*, y por fuera y a la izquierda del ángulo visual del *espectador Z* (Figs. 11 y 14).

Por PALOMINO<sup>11</sup> sabemos que la escena de *La familia de Felipe IV* se desarrolla en el llamado “Cuarto del Príncipe” en memoria del malogrado Príncipe Baltasar Carlos (1629-1646). Allí recibía a sus amistades y daría pequeñas fiestas. Estaba situado en la planta baja del Alcázar de Madrid y tenía cinco ventanas exteriores. Los expertos en Perspectiva están todos de acuerdo en que es imposible determinar el número de ventanas que tendrá la sala en que Velázquez retrata a los Reyes. Así parece, pero resulta que *la pared que cierra esta sala la vemos reflejada en el espejo del fondo* (como el marco que se refleja en el espejo de *Jesús en casa de Marta y María*). Por encima y detrás del Rey vemos una *cortina roja* replegada. Esta cortina ha de pertenecer a una puerta (como la que vemos por detrás de D. José Nieto), y la barra que la sostiene ha de ir fijada a una *pared*, y será lo suficiente larga para poder retirar la cortina por fuera del marco de la puerta (Fig. 14). Si esta cortina se ve *fuertemente iluminada* (mucho

más que los Reyes), es señal de que está *dentro del círculo luminoso*. La pared se ve oscura (en comparación con la pared opuesta, la del fondo) por la sombra de la cortina, pero ha de estar *justo por detrás del Rey*, y cerrará una sala que tendrá *cinco ventanas exteriores*, que son todas las que aquí vemos y que tenía el "Cuarto del Príncipe".

En la figura 11 ya sabemos que el *espectador Z* ha de estar situado sobre algún punto de la línea A, pero ignoramos el punto exacto en que se halla. Si estuviera situado dentro de la sala en que Velázquez retrata a los Reyes, se vería el Jardín de los Emperadores a través de la ventana 5. Por la perspectiva de esta ventana se deduce que ha de contemplarla desde un aposento más próximo, y por fuerza a través de una *puerta (R)*. Por razones de simetría, *esta puerta ha de ser igual y opuesta a la del fondo*. Es precisamente la puerta lo que permite descubrir la posición exacta del "punto de vista" (Z) de la perspectiva. El espectador Z sólo tiene que desplazarse lentamente por encima de la línea A, desde el punto V al O, y se ha de detener en el preciso instante en que a través de la puerta R vea de aquel aposento *la misma sección que ha retratado Velázquez*. Si el cuadro *La familia de Felipe IV* no fuera una "ampliación concéntrica" de la puerta R, la hipótesis de que el espectador Z contempla la escena desde otra sala tendría que desecharse.

En la perspectiva renacentista el "punto de vista" es el punto desde el cual el *pintor* contempla la escena para llevarla al lienzo. Al contemplar el cuadro, *el espectador suplanta al pintor*. En *La familia de Felipe IV* el espectador no puede suplantar al pintor porque Velázquez aparece en la escena retratando a los Reyes. En mi primer trabajo, titulado *Los tres personajes invisibles de LAS MENINAS*, decía que Velázquez se autorretrataba en la composición para ceder el "punto de vista" al *espectador del cuadro*, creándole la extraña sensación de formar parte de la escena, como si fuera un visitante del Alcázar. Al estudiar otras composiciones de Velázquez con "cuadro en el cuadro", y en especial *La fábula de Aracne* (que es su verdadero título y no *Las hilanderas*), advertí que en el *título original de la obra* va siempre planteada la "adivinanza" que el espectador ha de descifrar. Entonces caí en la cuenta de que si hubiese escrito *Los tres*

*personajes invisibles de LA FAMILIA DE FELIPE IV* (en vez de *LAS MENINAS*) el enigma habría quedado automáticamente descifrado, porque *el tercer personaje invisible de esta familia* no podría ser otro que la Infanta María Teresa. Es, pues, *a la Infanta María Teresa a quien suplanta el espectador de este cuadro.*

El desarrollo de esta escena “espontánea” lo podemos seguir sobre la figura 14. La Infanta María Teresa viene a reunirse con su familia pasando por la planta baja de la Torre Dorada (despacho de verano de Felipe IV), pero se detiene a pocos pasos de la puerta más próxima a la fachada Sur, o de Mediodía, para contemplar el deslumbrante recibimiento que las dos Meninas tributan a su medio hermanita, que acaba de penetrar en el “Cuarto del Príncipe” (pieza 25 del plano de Juan Gómez de Mora) por la puerta del fondo a la derecha y se ha detenido delante de sus padres, que la contemplarán embelesados. Velázquez (C) deja de pintar en el lienzo *L* para ir a examinar a los modelos, pero descubre a la Infanta María Teresa y se la queda mirando fijamente. Acto seguido decide *pintar en el lienzo S la escena que contempla la Infanta María Teresa (Z)*, en la que él mismo está incluido. El cuadro *La familia de Felipe IV* deja de ser una *pintura* para convertirse en una *instantánea visual* de la Infanta María Teresa.

Cotejando la LÁMINA X con la figura 12, claramente se aprecia que Mari Bárbola y D.<sup>a</sup> Isabel de Velasco miran a los Reyes y que *Velázquez mira al “espectador”, es decir, a la Infanta María Teresa.* Muchos observadores han coincidido en que la mirada de Velázquez no es la viva y escrutadora del pintor que analiza un detalle para llevarlo al lienzo, sino que traduce tristeza o pesadumbre. JACQUES LASSAIGNE<sup>12</sup> ha dicho que “es una melancólica mirada radiante de bondad”. En *Jesús en casa de Marta y María* era fácil de interpretar la “mímica” de Marta porque sabíamos cómo había ido la cosa. De esta escena no hay nada escrito, pero la “mímica” de Velázquez tampoco parece difícil de interpretar si nos introducimos en la intimidad de estos personajes. La Infanta María Teresa pasó por la vida sin despertar otro sentimiento que el de conmiseración, y lo mismo en España que en Francia, donde residió a partir de su matri-

monio (a los veintidós años) con Luis XIV de Borbón, el Rey Sol. Su tragedia se inicia con la muerte de su madre, D.<sup>a</sup> Isabel de Borbón (1602-1644). Tenía seis años, y dos más tarde muere el Príncipe Baltasar Carlos (1629-1646), el único hermano que le quedaba; falleció poco después del anuncio de su noviazgo con D.<sup>a</sup> Mariana de Austria. Al cumplir los once años, su padre se casa con la ex novia de su hermano, que sólo era tres años y medio mayor que ella. Cuando tenía trece, nace la Infanta Margarita, su medio hermana que en adelante acaparará todos los mimos de Palacio. Huérfana a muy temprana edad, sin un cariño verdadero y pegada siempre a monjas, creció retraída y sin chispa para animar una conversación. Se dice que Velázquez sentía una gran conmiseración por esa desventurada Infanta. No hacen falta documentos que lo acrediten; nos lo confiesa él mismo en este cuadro, su obra cumbre bajo todos los aspectos.

Es providencial que de las cinco composiciones citadas de Velázquez sea ésta la única cuyo *secreto* los archivos han conservado hasta nuestros días. CARL JUSTI<sup>13</sup> ha descubierto —no dice dónde— que “este cuadro se colocó en la pieza de despacho del piso bajo, donde había un techo con Apolo. En el inventario de 1686, donde aparece por primera vez, se tasaba en 10.000 doblones. Bajo los Borbones fue llamado *Infanta María Teresa* y subió su estimación a 25.000”. En otro lugar, el mismo JUSTI<sup>14</sup> dice: “En tiempo de Felipe V se llamó María Teresa a la Infanta de *Las Meninas*”. P. M. BARDI<sup>15</sup>, al mencionar los nombres de los nueve personajes de *Las Meninas*, dice: “... , la Infanta Margarita, y no la Infanta María Teresa, como se creyó durante mucho tiempo”.

El documento exhibido por JUSTI asegura que bajo los Borbones (empezando por Felipe V) esta obra se llamó *Infanta María Teresa*, pero no da más explicaciones. Por no aparecer en la escena más que una sola Infanta, JUSTI no ha dudado en afirmar que “en tiempo de Felipe V se llamó María Teresa a la Infanta de *Las Meninas*”, y BARDI también sostiene que esto “se creyó durante mucho tiempo”. Es imposible, absolutamente imposible. Un error de tal calibre no se hubiera podido mantener ni diez minutos. Basta ver que esta niña tendrá unos cinco años de edad, ¡quién podría tomarla por María Teresa si D.<sup>a</sup> Mariana de Austria, que

vemos en el espejo, sólo era tres años y medio mayor que ella! Si bajo los Borbones este cuadro fue llamado *Infanta María Teresa* es porque se tendría la *absoluta certeza* de que ella forma parte de la escena. En este caso no puede ocupar otro sitio que el del *espectador*, deducción a la que llegué mucho antes de verla confirmada en el documento citado por JUSTI.

Este documento explica lo que debió ocurrir: Felipe V (1683-1746) viene a España en 1701 y se instala en el Alcázar de Madrid, previa una corta estancia en el palacio del Buen Retiro. Grande sería su sorpresa al no ver a su abuela en un cuadro titulado *La familia de Felipe IV*. En seguida le revelarían el secreto, que se conservaría por tradición en el Alcázar. Teniendo en cuenta que nadie más que él tenía potestad para cambiar el título de esta obra, es de suponer que al darle el de *Infanta María Teresa* pretendería propalar que su humillante ausencia en la escena es sólo aparente. De paso, la obra adquiriría un fascinante atractivo por ir referida a un personaje totalmente invisible. Algún tiempo después, ignoro cuándo y por qué razón, el cuadro recupera el título *La familia de Felipe IV*.

Otra observación muy interesante de la cita de JUSTI es que “este cuadro se colocó en *la pieza de despacho del piso bajo*”. Se sabe que esta pieza abarcaba toda la planta baja de la Torre Dorada, y que Felipe IV tenía allí su “despacho de verano”. El despacho regio lo tenía encima, en la planta principal de la misma torre. Estas dos piezas estaban enlazadas por una escalera directa. Lo que me interesa resaltar es que este cuadro se colocó en la misma pieza que yo sitúo a la Infanta María Teresa cuando contempla del natural la escena de *La familia de Felipe IV*. JUSTI no dice en qué pared se colocó. Examinando la figura 14, parece casi obligado que se colgara en la pared corrida, justo frente por frente de la puerta R. El visitante que se situara en el punto que ahora ocupa la Infanta María Teresa (Z) vería el cuadro como si fuera un *espejo*, aunque reflejando una imagen “directa”. Sería un efecto parecido al del espejo que durante tantos años ha reflejado este cuadro en el Museo del Prado, con la diferencia de que en la Torre Dorada el espectador por un lado vería el Cuarto del “Príncipe” (mejor vacío que con gente) y por el otro el *fingido espejo* que guardaría perenne reflejo de un instante fugaz de una escena “espon-

tánea” que allí se formó un día que Velázquez retrataba a la pareja Real (que no retrató, porque bastaba colocarla delante del lienzo para verla reflejada en el espejo, aunque tendría que darle la “iluminación” del sitio de posar).

Entre *Jesús en casa de Marta y María* y *La familia de Felipe IV* median unos treinta y seis años. Curiosamente, la forma de plantear los problemas viene a ser la misma. En ambas composiciones *tres personajes que forman parte de la escena quedan “fuera del cuadro”*, pero se delata su presencia con un *espejo* que refleja sus imágenes y las *miradas* de algunos personajes que los contemplan desde *dentro del cuadro*. Estas dos “adivanzas” tiene también de común que para descifrarlas hay que seguir una misma vía analítica: conocer muy bien *el título de la obra, el tema y los personajes*, y examinar después muy detenidamente *la mímica, la perspectiva y la luz*.

Para tratar de localizar a los personajes que Velázquez sitúa “fuera del cuadro”, en el espacio del espectador, el primer paso obligado es reconstruir dicho espacio. En *Jesús en casa de Marta y María* la restitución de la perspectiva sólo permite reconstruir menos de media cocina (Fig. 4). Lo restante de la cocina se ha de reconstruir sobre un dibujo en planta (Fig. 9). En *La familia de Felipe IV* la restitución de la perspectiva y los datos suministrados por la luz permiten reconstruir el espacio íntegro de los aposentos en que se desarrolla la escena y señalar el punto exacto en que se hallan los tres miembros de la familia Real que han quedado fuera del cuadro (Figs. 11 y 12). Desde el punto de vista técnico, esta solución es infinitamente superior a la de *Jesús en casa de Marta y María*.

El progreso es todavía mayor en el “juego de espejos”. El espejo de detrás de Marta refleja las *propias figuras* de Jesús, María y la vieja B (Fig. 10). El espejo de *La familia de Felipe IV* no refleja la propia figura de ninguno de los tres personajes que han quedado fuera del cuadro; allí únicamente se refleja un *retrato* de dos de ellos (Fig. 13). Si se desalojara la sala, sólo se podría averiguar que el espejo refleja la *parte central del lienzo* que vemos del revés. Si se marcharan todos excepto Velázquez, se podría afirmar que él es el autor del retrato y que todavía no lo ha ter-

minado, pero quedaríamos en la duda de si los Reyes posan o no posan, porque Velázquez podría estar pintando la cortina, por ejemplo, que sólo está esbozada. Es el conjunto de los nueve personajes y el perro que, por su colocación en la sala, iluminación, conducta y miradas, nos lleva al convencimiento absoluto de que en este instante los Reyes están en el sitio de posar para el retrato que les está haciendo Velázquez (Fig. 12). Pero de hecho, Felipe IV, D.<sup>a</sup> Mariana de Austria y la Infanta María Teresa, a pesar de formar parte de la escena, son *totalmente invisibles*.

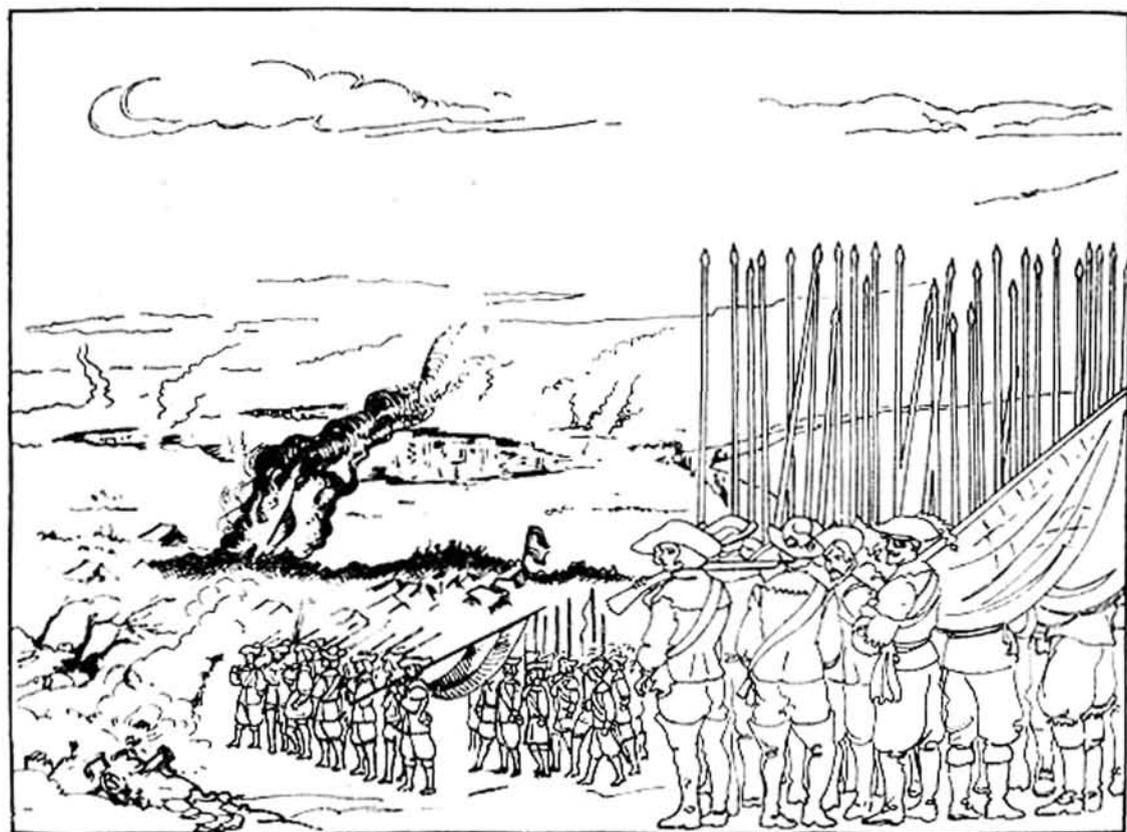


FIGURA 15

VELÁZQUEZ, *La rendición de Breda*. Telón de fondo.

La composición de *La familia de Felipe IV* fue sin duda detenidamente estudiada, pues en ella Velázquez reúne y perfecciona las técnicas de dos composiciones anteriores: *Jesús en casa de Marta y María* y *La rendición de Breda* (LÁM. XI y figs. 15 y 16), la última que he estudiado<sup>16</sup>. De la

primera composición tiene el “espejo en el espejo”; de la segunda, que *el pintor del cuadro* (Velázquez) se autorretrata en la escena para poder traspasar el “punto de vista” de la perspectiva a *un personaje absolutamente invisible* pero identificable por *el título de la obra*. Considerando que estas tres composiciones merecen ser estudiadas en conjunto, voy a hacer un breve análisis de *La rendición de Breda*.

La razón de que Velázquez pintara este cuadro es bien conocida. En 1634 se decide inaugurar el Palacio del Buen Retiro, a pesar de faltarle mucho por terminar. Para decorar el majestuoso Salón de los Reinos, destinado a ser una especie de Panteón de las victorias militares de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares encarga doce grandes pinturas sobre los hechos de armas más destacados. Velázquez escoge *La rendición de Breda*, acaecida en 1625, la hazaña más gloriosa del reinado de Felipe IV. Pero en vez de pintar la rendición que tuvo lugar en Breda, retrata la escena final del drama *Sitio y toma de Bredá*, escrito por Calderón en 1626.

El escenario se ha montado al *aire libre*. Es de suponer que será en los jardines del Buen Retiro, puesto que a partir de 1631 (año en que se inician las obras) se establece la costumbre de representar allí, en verano, comedias de gran aparato, seguidas de fiestas que terminaban con fuegos de artificio. Hoy el cine y la televisión nos ofrecen imágenes directas de los campos de batalla. En aquellos tiempos cumplía esa misión el teatro. Cuando las armas españolas obtenían un éxito resonante, inmediatamente Lope de Vega, Calderón, Quevedo u otro dramaturgo llevaba la hazaña a las tablas. En ciertas ocasiones, para dar el máximo realismo al drama, los papeles principales los interpretaban los mismos militares que habían participado en la batalla, con la colaboración de cortesanos, e incluso a veces con la del Conde-Duque de Olivares o de la propia familia Real. Esto justifica sobradamente que en esta reposición del drama *Sitio y toma de Bredá* aparezcan dos militares que lucharon en Breda: el Marqués de Leganés y el General D. Carlos Coloma (LÁM. XI y figs. 15 y 16). Velázquez, que nunca estuvo en Holanda, lo vemos de comparsa en el grupo español. Y Alonso Cano, que tampoco estuvo en Holanda, actúa de comparsa en el séquito de Justino de Nassau, Gobernador de Breda. Este Nassau no se

parece en nada al auténtico, lo que ya orienta hacia una representación teatral. A D. Ambrosio de Spínola, primer Marqués de los Balbases (1569-1630), Velázquez trata de darle el máximo parecido. Pero este General genovés que mandaba las fuerzas de Felipe IV en los Países Bajos había fallecido un año antes de que pudiera representarse este drama en los jardines del Buen Retiro. Por esta razón, o por la que fuere, Velázquez quiere hacer constar que no es D. Ambrosio de Spínola, sino un actor al que ha sido preciso "maquillar" para lograr el parecido; es la única *cara blanca*

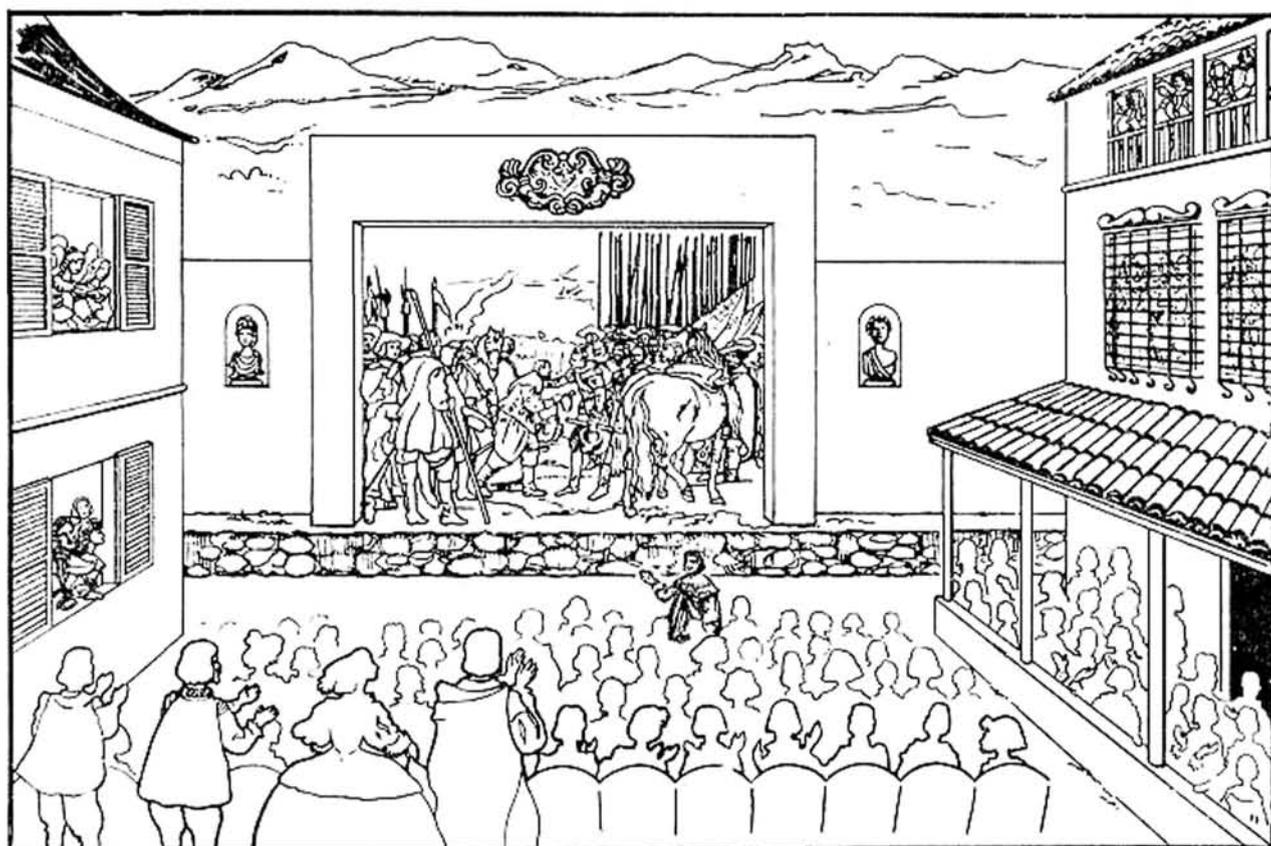


FIGURA 16

Composición imaginaria. Se ha montado un escenario junto al borde de un terreno algo más elevado que el piso del espacio comprendido entre dos de los numerosos pabellones aislados que existían en el Buen Retiro hacia 1634. En él presenciamos ahora la escena final del drama *Sitio y toma de Breda*, de Calderón. Felipe IV, situado frente al lado izquierdo del escenario y a unos 8-10 metros de distancia, corresponde en este momento a los aplausos que le tributa el público. Seis actores concentran en él sus miradas. El cuadro de Velázquez no es una «pintura», sino una «instantánea visual» de Felipe IV al dirigir de nuevo su mirada al escenario.

de toda la composición. En el propio Spínola esto resultaría chocante, por cuanto es bien sabido que se pasó los nueve meses de asedio volando de una posición a otra. Que alguna vez se representara el *Sitio y toma de Bredá* con estos mismos personajes puede no ser verdad, pero está dentro de lo verosímil, y por tanto hay que aceptar sin reparos que Velázquez retrató esta escena del natural.

Decíamos que este escenario está montado al *aire libre*. Como requisito fundamental, el *formato* del cuadro encaja en la *boca de un escenario* (Fig. 16), lo mismo que el de *La familia de Felipe IV* encaja en el campo visual del *marco de una puerta*. Una circunstancia inesperada hace que se pueda deslindar el *escenario natural* del *telón de foro* (Fig. 15). Se trata, por tanto, de una composición más de Velázquez con “cuadro en el cuadro”. A juzgar por lo que vemos, cabe deducir lo siguiente: Un pintor desconocido (hemos de ignorar que fue Velázquez) reproduce en este telón un sector de los extramuros de Breda, con altas humaredas que evocan el ardor del último combate, y retrata las tropas holandesas desfilando, con sus armas y banderas, por un camino que parece distar unos cincuenta metros de la escena del primer término. Como formando parte del séquito de Spínola, dibuja una sección de lanceros que mantienen en alto veintinueve lanzas y dos banderas. Todo lo pinta *muy iluminado* porque el drama se ha de representar al aire libre y por la tarde de un día de verano. Llega este día, pero al contemplar la escena final o ya se ha hecho muy tarde o el cielo (que no vemos) se ha encapotado. El resultado es que todo lo perteneciente al *escenario natural* (actores, comparsas, caballos, suelo, hierba) queda sumergido en una *luz mortecina*, que contrasta con la *fuerte iluminación de lo representado en el telón* (los lanceros y sus banderas, campiña, cielo, las tropas holandesas y el camino por el que desfilan).

*La parte baja del telón* únicamente es visible por entre los dos Jefes; es el “hexágono luminoso” que hace resaltar la llave de Breda. Limita a los lados con las figuras de Nassau y Spínola; su borde horizontal superior sigue el brazo derecho de este último; su borde horizontal inferior es *la arista del diedro formado por el telón y el suelo del escenario*. Esta arista

señala el paso súbito de una iluminación a otra. Para ocultar la barra inferior del telón se ha labrado una zanja, de la que vemos un poco de tierra recién extraída. El suelo del escenario y el camino dibujado en el telón quedan a un *mismo nivel*. Si ahora brillara el sol, las dos iluminaciones se igualarían y nos parecería que estamos en Breda. La *luz* es lo único que permite afirmar que asistimos a una función teatral.

Algunos historiadores del Arte se han mostrado muy duros con Velázquez por esta composición. Le censuran que haya antepuesto a Spínola la grupa de un caballo; que las figuras del grupo español no están encajadas en su sitio; que no se ve por parte alguna el hambre atroz que pasaron los holandeses durante el largo y férreo asedio; que el acto de la rendición no parece interesar a nadie, ni a vencidos ni a vencedores; que es una “composición distraída”, por cuanto casi nadie mira a los Jefes, precisamente en el instante en que todos deberían hacerlo con ojos bien abiertos. MERIMÉE, según una cita de P. M. BARDI<sup>17</sup>, dijo de esta extraña conducta: “Es una galería de retratos... y cada personaje está mucho más pendiente del *espectador* que de la acción en que debería tomar parte”.

Efectivamente, el propio Velázquez, el General D. Carlos Coloma, el Marqués de Leganés, el pintor y escultor Alonso Cano y otros dos “militares” (uno detrás de Cano y otro detrás de Velázquez) concentran sus miradas en un punto muy alejado de Spínola y Nassau; todas convergen en el *espectador* que se halla situado en el “punto de vista” de la perspectiva (punto Z de la LÁM. XI). Aquí el “punto de vista” no se determina geométricamente. El *espectador* Z ha de buscar su sitio guiándose por las miradas de estos personajes y por la situación de las piernas de los del grupo español respecto a las piernas y brazos del caballo de Spínola. Fijémonos en un solo detalle: el espectador colocado en el punto Z puede ver a Velázquez, situado a unos dos metros por detrás del pecho del caballo cuatralbo, y al “militar” que asoma su nariz y ojos por debajo del ala de su sombrero, con una pierna a cada lado del antebrazo derecho del caballo. Si el espectador se coloca *frente a la mano con la llave*, que es lo instintivo, juzgará que estas dos figuras “no están encajadas en su sitio”, por cuanto el caballo le tendría que impedir verlas.

En el punto Z de la LÁMINA XI debería estar Velázquez, el pintor del cuadro, pero él se autorretrata en la escena única y exclusivamente para ceder su sitio a un *personaje invisible* que sólo será identificable por el *título de la obra*. Si no conociéramos otro que el de *Las Lanzas* (un tanto ridículo por ir referido a las dibujadas en el telón; por cierto, todas con un mismo color *verdoso*, ¡cuán distinto del de las holandesas!), no habría forma de saber quién es. Pero resulta que el título original tampoco es suficiente. No obstante, si reparamos en que la escena tiene lugar en un *escenario con telón de foro*, pronto intuiremos que corresponde al acto final del drama *Sitio y toma de Bredá*, de Calderón, y entonces sí que podremos adivinar quién es este personaje, porque sabemos que D. Ambrosio de Spínola acaba de decir:

Y en el nombre de Filipo  
Cuarto, que por siglos reine  
con más victorias que nunca,  
tan dichoso como siempre,  
tomo aquesta posesión.

La función ha terminado. El público estalla en frenéticos aplausos (LÁM. XI y fig. 16). Spínola prolonga el abrazo a Nassau, pero las comparsas ya empiezan a desentenderse de la comedia. Velázquez, D. Carlos Coloma, el Marqués de Leganés y Alonso Cano tampoco se preocupan mucho de los Jefes; vuelven la mirada hacia Filipo Cuarto porque para ellos, como para todos los asistentes a esta función, es el auténtico protagonista, aunque no suba al escenario. En el drama de Calderón, lo mismo que en el pensamiento de los cortesanos, el Rey estaba muy por encima de todos. A Spínola nadie le mira. Es y no es una humillación, puesto que en realidad no es Spínola sino un actor que lo encarna, y a quien ya no es obligado mirar porque ha terminado la representación.

*La rendición de Breda* y *La familia de Felipe IV* tienen de común que no son propiamente *pinturas*, sino *instantáneas visuales*; de Felipe IV en

el primer cuadro y de la Infanta María Teresa en el segundo. Esto es una “fantasía”, naturalmente, pero es una fantasía genial. El cuadro viene a ser una “fotografía instantánea” de un *primer plano de la escena* tomada por un personaje situado en el “punto de vista” de la perspectiva y al que es posible identificar. La “instantánea visual” (o fotografía instantánea) de *La rendición de Breda* no puede igualar la iluminación del telón con la del escenario natural. Al ceder su sitio a Felipe IV, Velázquez ya nada tiene que ver en este asunto porque deja de ser el “pintor” del cuadro; es, simplemente, un cortesano que actúa de comparsa en el séquito de Spínola. Por casualidad, el Rey le sorprende en un momento que le está mirando por el rabillo del ojo. Velázquez ignora que otros “actores” hacen lo mismo, y en el semblante de todos ellos aflora idéntica expresión de irrefrenable curiosidad por observar al Rey mientras el público le aplaude. Son seis miradas que convergen en nosotros mismos, suplantando a Felipe IV. Invito al lector a que las analice una por una y globalmente.

Don Ambrosio de Spínola, reputado como el estratega número uno de su tiempo, fue también admirado por sus altas virtudes morales. Al nombrarle Capitán General de los Ejércitos de Flandes, le otorgan poderes bastante amplios para planear la guerra y concertar la paz. En otoño de 1624 ataca por sorpresa a Breda y le pone sitio. Su decisión se juzga desatinada por ser una plaza fuerte tenida por inexpugnable. No obstante, capitula el 2 de junio de 1625. El 5, tres días después, el Gobernador a caballo, con sus tropas, sale de la ciudad por la puerta de Bois-le-Duc y se dirige al campamento de Spínola para hacerle entrega de las llaves y sellar la rendición. Allí le esperaba este invicto General genovés, rodeado de príncipes, nobles y los Jefes de los Cuerpos de su ejército.

¿Es esto lo que ha pintado Velázquez? A primera vista parece que sí, pero un detenido estudio de la obra demuestra que Velázquez introduce astutamente en la escena a un personaje que sin haber estado en Breda eclipsa por completo a Spínola (Fig. 16). Ciertamente que para ello se vale de una representación teatral, mas no olvidemos que estos dramas pretendían ser un fiel reflejo de los hechos acaecidos, y mucho más cuando los representaban sus auténticos protagonistas. Al menos dos militares, el Marqués

de Leganés y el General D. Carlos Coloma, reviven ahora la epopeya de Breda, y en el momento culminante vuelven la vista hacia el Rey. Parece que Velázquez, haciéndose eco del sentir del Conde-Duque de Olivares y de toda la Corte, ha querido significar que por muy meritoria que fuera la gesta de Spínola, por encima de él estaba el Monarca.

## CONCLUSIONES

En *Jesús en casa de Marta y María*, *La familia de Felipe IV* y *La rendición de Breda*, Velázquez concibe una forma de expresión equiparable a la que siglos después utilizará el cine. En el cine la cámara empieza por encuadrar un *plano general* que abarca todo el ambiente de la escena para después fijar la atención en un *primer plano*. Y con el retroceso progresivo de la cámara se vuelve al plano general. Se podría decir que *Jesús en casa de Marta y María* es un primer plano de la escena de la figura 10, que *La familia de Felipe IV* es un primer plano (limitado por el marco de la puerta R) de la escena de las figuras 11 y 12 y que *La rendición de Breda* es un primer plano (limitado por la boca del escenario) de la escena de la figura 16. Velázquez nos cede la cámara para que pasemos el encuadre del primer plano al general de las tres escenas. Desde luego son tres composiciones que parecen concebidas para que el cine explique su montaje.

*Jesús en casa de Marta y María* posee el valor de un documento escrito. Es la única composición en que puede demostrarse de forma incontrovertible el objetivo que persigue Velázquez, que no es otro que el de *proyectar el espacio figurativo hacia fuera del cuadro*, experiencia insólita en la Historia de la Pintura. Pudo conseguirlo gracias a que la *perspectiva renacentista* se basa en leyes fijas, que lo mismo permiten trazar una perspectiva de delante atrás que de atrás a delante, siempre y cuando se facilite un mínimo de datos.

Para incitar al espectador a reconstruir el espacio que ha quedado “fuera de encuadre”, Velázquez distribuye la escena de forma que *los per-*

*sonajes principales* queden también “fuera del cuadro”. Tal es el caso de Jesús en *Jesús en casa de Marta y María* (Fig. 10); de Felipe IV, D.<sup>a</sup> Mariana de Austria y la Infanta María Teresa en *La familia de Felipe IV* (Figs. 11 y 12), y de Felipe IV en *La rendición de Breda* (Fig. 16). El punto exacto en que están ubicados lo delatan con sus *miradas* algunos personajes que los contemplan desde *dentro del cuadro*, pero el *plano general de la escena* únicamente podrá intuirlo el espectador que previamente conozca el título de la obra, el tema y los personajes.

Aun sabiendo que Velázquez surge en el período más turbulento del Barroco español, a los historiadores del Arte les parece absurdo que haya querido plantear problemas tan complicados. Los hombres de Letras saben de sobra que el artista barroco se expresa siempre con un lenguaje en extremo complejo porque *lo que quiere contar* va exclusivamente dirigido a la élite intelectual. Oigamos al profesor de Literatura española JOSÉ GARCÍA LÓPEZ <sup>18</sup>:

“El arte barroco, en contraposición al clásico, no aspira a producir una impresión de apacible belleza; muy al contrario, su principal objeto es *excitar frecuentemente la sensibilidad o la inteligencia con violentos estímulos* de orden sensorial (colores, luces, sonidos), intelectual (ideas ingeniosas, brillantes agudezas) y sentimental (el terror, la compasión, etc.). De ahí que no se escatimen los medios para provocar la sorpresa admirativa: lo maravilloso, lo pintoresco, lo colosal, lo grotesco, lo monstruoso, serán recursos frecuentemente empleados. Arte, pues, fuertemente expresivo, excluirá todo aquello que por no ser suficientemente *nuevo, original o sorprendente* deje de producir la conmoción estética deseada... Por lo mismo, ya no será el dictamen de los preceptistas clásicos —respetado en teoría— el que informe la obra de arte, sino *la mera apreciación del individuo o el capricho del autor*; de ahí que el ingenio personal adquiera ahora capital importancia y que la originalidad se convierta en una de las máximas aspiraciones del artista barroco... La aguda tensión espiritual de la época y el deseo de lograr la mayor originalidad hace que estallen los moldes habituales de la expresión artística, y un ansia nunca satisfecha de alcanzar las últimas posibilidades del estilo destruye todo sentido de

contención en la elaboración de la obra de arte. *Todo adquiere un carácter desorbitado, hiperbólico*; las dimensiones colosales de algunos edificios barrocos, el frenético dinamismo de la pintura de Rubens, la complicación metafórica del estilo de Góngora, las actitudes desmesuradas de Calderón o el extremado laconismo de la prosa de Gracián son ejemplos harto elocuentes... La elegancia ya no se ve en la espontaneidad y la sencillez, sino en *el artificio y la complicación*; lo mejor ya no es lo fácil, lo claro, sino lo difícil, lo oscuro. El ingenio se aguza hasta lo inconcebible en busca de alambicadas sutilezas, la expresión se recarga con retorcidas imágenes y *la obra de arte se convierte en un enmarañado problema erizado de dificultades*... Otro motivo, en fin, que justifica la artificiosidad del estilo barroco es la idea, aceptada entonces por muchos, de que *la intensidad del goce estético está en razón directa del esfuerzo realizado por el lector para desentrañar el sentido de la obra*... El escritor evita todo aquello que pueda ser comprendido por el vulgo, porque sólo atiende a despertar la admiración de un público selecto, lo que le lleva a la creación de *un tipo de arte únicamente accesible a unos pocos*. Es lo que sucede con la poesía gongorina, cuya pompa decorativa está conseguida a base de elementos cultos. A veces, *la complicación no impide que la obra sea gustada por amplios sectores*, por ejemplo, cuando estriba en el juego ideas y conceptos; pero aun en este caso —en que dada la aptitud del pueblo español para captar el doble sentido de una expresión, las dificultades no son insuperables—, se llega a tales extremos que *sólo una reducida minoría puede hacerse cargo de lo que el autor ha querido significar*".

Lo que más desorienta y confunde de Velázquez es que nada hay en su pintura de lo que se tiene por característico del Barroco; huye de los efectismos de la luz, de lo grotesco, del movimiento huracanado, del gesto violento. Sus caras a lo sumo exteriorizan emociones reprimidas. Sus escenas se desenvuelven en ambientes de paz infinita y tienen el seductor encanto de lo sencillo y espontáneo. Todavía hoy domina el criterio de que Velázquez fue un formidable *retratista*, una "cámara fotográfica", pero nada más. Este sambenito arranca de JUSTI<sup>19</sup> cuando dijo: "Es indudable que los dioses no fueron pródigos al dar a Velázquez la fantasía y que

hubo pocos que se mostrasen tan reservados como él en su empleo. Pocos también buscaron menos ocasiones para crear belleza o de expresar ideas”; opinión que refuerza con otra de J. C. ROBINSON: “Los cuadros de Velázquez tienen de común con la fotografía que impresionan al espíritu con la sensación de verdad y su recuerdo se confunde con el de las cosas mismas”, y añade por su cuenta: “Si penetró menos que los demás en las cosas, las percibió mejor”. A. BREAL, citado por P. M. BARDI<sup>20</sup>, dice algo parecido: “... le falta imaginación. Es incapaz de una invención cualquiera... y esa debilidad de imaginación es lo que constituye su fuerza”. Para JOSÉ ORTEGA Y GASSET<sup>21</sup> su rasgo esencial es éste: “El tema de Velázquez es siempre la *instantaneidad* de una escena”. Y luego agrega: “Dos siglos y medio más tarde la fotografía instantánea ha conseguido hacer lo mismo y banalizar el fenómeno”. Su interpretación de *La familia de Felipe IV* queda expresada en estos juicios: “La idea de exorbitar o monumentalizar en un gran lienzo una escena cotidiana de su taller palatino y hacer de este modo lo que Justi ha llamado ‘el cuadro ideal para un historiador’ es, de puro sencilla, fabulosamente sublime... Velázquez trabaja en un cuadro cuyo asunto desconocemos. El Rey y la Reina están en el taller y sus figuras —otra ingeniosa idea— se reflejan en el espejo... (Velázquez) retrata la forma, retrata la actitud, retrata el acontecimiento, esto es, *el instante*. En fin, ahí tienen ustedes *Las Meninas*, donde un retratista retrata el retratar”. Ortega, como tantos otros, se ha dejado alucinar por la aparente sencillez de la composición y no se ha fijado en que esta “fotografía instantánea” es sólo un *primer plano* de una escena mayor. Ahí es donde está lo barroco, “el artificio y la complicación”. El que se empeñe en saber a quién miran con tanta fijeza Velázquez y otros personajes (Figura 12), qué es lo que realmente refleja el espejo (Fig. 13) y quién es y dónde está el retratista que retrata a Velázquez mientras él retrata en el lienzo que tiene delante y qué es lo que retrata (Figs. 11 y 12), lo primero que descubrirá es que “la obra de arte se ha convertido en un enmarañado problema erizado de dificultades”. Bien mirado, casi todo lo que he transcrito de JOSÉ GARCÍA LÓPEZ no parece sino que vaya especialmente atri-

buido a Velázquez, lo que le hace merecedor a ser conceptuado como el artista más barroco del Barroco.

Jamás pintor alguno ha expresado ideas o agudezas con tanta originalidad, ingenio y brillantez. Asombra que contemplando *Jesús en casa de Marta y María* podamos ver la figura 10, y más asombra todavía que contemplando *La familia de Felipe IV* y *La rendición de Breda* podamos ver las figuras 12 y 16. En estas dos obras *Velázquez consigue hacernos ver lo que no se ve*. Es pura "magia" que en *La familia de Felipe IV* podamos ver a Felipe IV, D.<sup>a</sup> Mariana de Austria y la Infanta María Teresa, cuando los tres son totalmente invisibles, lo mismo que Felipe IV en *La rendición de Breda*. En estas tres obras vemos también que sin Velázquez no existiría una pintura barroca española de altos vuelos. Su lenguaje, muy elaborado y culto, es el único que está a la altura del de los grandes poetas de nuestro Siglo de Oro.

## N O T A S

<sup>1</sup> JUSTI, CARL (1832-1912), *Velázquez y su siglo*, pp. 147 y 150. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953. Es una traducción de la edición de 1903. La primera edición vio la luz en 1888.

<sup>2</sup> CAMÓN AZNAR, JOSÉ, *Velázquez*, t. I, pp. 230-232. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1964.

<sup>3</sup> GÁLLEGO, JULIÁN, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, p. 306. Madrid, Aguilar Editor, 1972.

<sup>4</sup> GÁLLEGO, JULIÁN, *Ob. cit.*, pp. 310-311. Madrid, Aguilar Editor, 1972.

<sup>5</sup> BARDI, P. M., *Velázquez. Clásicos del Arte*, p. 88. Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores, 1970.

<sup>6</sup> MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, *Revista Trazo y Baza*, núm. 2, pp. 15-36. Palma de Mallorca, 1973.

<sup>7</sup> MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, *El cuadro en el cuadro. Pacheco-Velázquez-Mazo-Manet*, pp. 63-80. Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1977.

<sup>8</sup> MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, *Ob. cit.*, Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1977. Este libro incluye el estudio de estas obras: *San Sebastián*, de Pacheco; *La familia de Velázquez*, de Mazo, y *Un bar de Folies Bergère*, de Manet.

<sup>9</sup> MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, «Los tres personajes invisibles de *Las Meninas*», en *Revista Mayurqa*, núm. VIII, pp. 5-20. Palma de Mallorca, 1972.

<sup>10</sup> MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, *Ob. cit.*, pp. 81-123. Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1977.

<sup>11</sup> PALOMINO, ANTONIO (1655-1726), *Museo pictórico y Escala óptica*, p. 921. Madrid, Aguilar Editor, 1947. Este libro es una reimpression de la primera edición, que consta de tres tomos: el primero sale en 1715 y el segundo y tercero en 1724.

- <sup>12</sup> LASSAIGNE, JACQUES, *La pintura española*, t. II, p. 65. Suiza, Skira, 1964.
- <sup>13</sup> JUSTI, CARL, *Ob. cit.*, pp. 742-743. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953.
- <sup>14</sup> JUSTI, CARL, *Ob. cit.*, p. 690. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953.
- <sup>15</sup> BARDI, P. M., *Ob. cit.*, p. 106. Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1970.
- <sup>16</sup> MESTRE FIOL, BARTOLOMÉ, «Felipe IV en *La rendición de Breda*, de Velázquez», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 49, pp. 173-215. Madrid, 1979.
- <sup>17</sup> BARDI, P. M., *Ob. cit.*, pp. 95-96. Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores, 1970.
- <sup>18</sup> GARCÍA LÓPEZ, JOSÉ, *Historia de la Literatura Española*, pp. 264-267. Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1978.
- <sup>19</sup> JUSTI, CARL, *Ob. cit.*, pp. 18-19. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953.
- <sup>20</sup> BARDI, P. M., *Ob. cit.*, p. 13. Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores, 1970.
- <sup>21</sup> ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Obras completas*, t. VIII, pp. 486, 487 y 650. Madrid, Revista de Occidente, 1962.