HISTORIA Y FAMA DE LA VENUS DEL ESPEJO, por Will Derusha, Catedrático de Poesía española en la University of North Texas

HISTORIA Y FAMA DE LA VENUS DEL ESPEJO

Will Derusha,

Por divinamente guapa que sea, la pobre no solamente nace virgen y embarazada, sino también pegada a un espejo, símbolo por excelencia de la vanidad femenina, y pocos artistas hay que quieran presentarla sin él. Se trata obviamente de la diosa Afrodita, o Venus para los romanos y para nosotros. Este artículo se centra en un cuadro que revela la manera cómo las obras de arte emergieron de colecciones particulares a la institución del museo, a través de lo

cual entraron en el conocimiento público, junto con las ventajas y los peligros concomitantes.

[img 01] La obra maestra escogida es la *Venus del espejo*—o en inglés la *Rokeby Venus* o su título menos frecuente, más feo y totalmente erróneo, la *Toilette of Venus*—, cuadro de uno de los mejores pintores del siglo XVII, Diego Velázquez. Antes de 1952, el consenso crítico dio por sentado que Velázquez realizó la *Venus* entre sus últimas obras, o sea, las que pertenece a la época de *Las Meninas*, a partir de 1656 (Balsa de la Vega, 371, Lago 10, Mayer 15, Williamson 21, entre otros muchos).[1]
En 1952 se publicó un inventario de junio de 1651 en que viene catalogado el cuadro (Aterido Fernández 91). [2] Además, puesto que el pintor sale para Italia en noviembre de 1648, parece probable que se trate de un cuadro realizado antes del viaje (MacLaren 124). El inventario se refiere claramente a la *Venus*:

Una pintura en lienço de una muger des

nuda tendida sobre un paño pintada

de espaldas recostada sobre el braço derecho

mirándose en un espejo que tiene un

niño de la mano de Velázquez de dos baras

y media de ancho y una y media de cayda

con su marco negro.

(Pita Andrade 227)

Es desconocida la inspiración de la pose, aunque en el mundo greco-romano la diosa sí posa mirando hacia atrás con gran admiración por las nalgas, lo cual denomina *Venus Callipyge*, o sea, la Venus del trasero hermoso.[3] Tanto Paolo Veronese (¿1585?) como Peter Paul Rubens (1614-1615) retrataron a Venus como vista desde atrás, acompañada de un cupido que sostiene el espejo, pero en los dos cuadros la diosa no está tumbada en un diván, sino que se ha sentado en

almohadones. Las voluptuosas nalgas quedan parcialmente tapadas con manta o colcha (Veronese) o con una tela diáfana (Rubens); además, a diferencia de la *Venus* de Velázquez, se ve en detalle el reflejo de la cara.[4]

Como el único desnudo femenino pintado en el Siglo de Oro español, la *Venus* es todavía un misterio. ¿Para qué y para quién la pintó Velázquez? Gracias a otro inventario, se sabe que en 1677 la obra adornaba el techo de una quinta en las afueras de Madrid, donde acompañaba a otras imágenes desnudas (Bull 649). En el siglo siguiente Antonio Ponz describe el cuadro como uno de los muchos que observó en el palacio madrileño del duque de Alba, en 1772 (301-302). Cuatro años más tarde, el inglés Henry Swinburne también ganó la entrada al palacio e hizo nota de la *Venus* (167). Estos dos son los únicos testigos que han dejado un registro de la pintura en todo el siglo XVIII.

La *Venus* se quedó con la familia del

duque de Alba antes de pasar en 1800 a manos de Manuel Godoy, valido de Carlos IV; un visitante al palacio de Godoy vio la *Venus* allí, así como la *Maja Desnuda* de Goya (Bull 654).[5] Para 1813 se había llegado a Inglaterra, [img 5] donde John Morritt—heredero de una gran fortuna y amigo del prolífico escritor romántico Sir Walter Scott—compró la pintura para colgarla cerca del techo, si no en el techo, de su mansión Rokeby Hall en Yorkshire (Bray 99), considerándolo un «hermoso cuadro de la parte trasera de Venus» (Johnson 715). [6] En 1857 el hijo de Morritt prestó el cuadro a una exhibición de los «Tesoros artísticos del Reino Unido», celebrada en Manchester; los organizadores decidieron exponerlo también cerca del techo, y probablemente por las mismas razones que el dueño de Rokeby Hall (Thoré-Bürger 121).[7] Es la primera vez que lo ve el público. En 1890 la *Venus* despertó interés y debate generalizados en Londres cuando se mostró en la Exposición de Invierno de la Real Academia (Royal Academia 29, McConkey

191), después de la cual la Galería Nacional de Londres[8] puso en marcha una campaña de recaudación de fondos para adquirirla, y la *Venus* llegó a ser su primera adquisición.[9]

Es más que lícito suponer que esta pintura no fue ampliamente conocida ni vista en la España católica de la Inquisición. En los siglos XVII y XVIII, el único arte público, por lo menos en España, pertenece a las iglesias. Las colecciones privadas a veces dejaban entrar a un artista conocido, y a veces le permitían realizar una copia personal, como la versión más pequeña de *Las Meninas* en Dorset, Inglaterra, y el aguafuerte de Goya de 1788. Los museos de arte transformaron para siempre esta situación.

Antes de la viabilidad económica de reproducciones fotográficas, los museos ofrecen al público virtualmente la única ocasión para ver el arte, junto con la supuesta influencia elevadora de éste. Aludiendo a la Galería Nacional en 1857

el Parlamento declaró que «la existencia de las imágenes no es el objetivo final de la colección, sino solamente el medio para dar a la gente un disfrute que la ennoblece» (Langmuir 11). En lugar de corromper la moral del público, corrupción que temen tanto la iglesia como la aristocracia del Siglo de Oro, el gobierno ahora cree que el arte no puede sino mejorarla (Haskell 19).

Sin embargo, el arte no le ennoblecía los valores morales a toda la gente, al menos respecto a la *Venus del espejo*. Martes, 10 de marzo de 1914, una sufragista canadiense llamada Mary Richardson trajo un hacha escondida a la Galería Nacional. Era seguidora de Emmeline Pankhurst, fundadora del movimiento inglés, que estaba en la cárcel de haber instigado un tumulto público. Como Richardson escribe años más tarde:

Me hacía falta hacer un paralelismo entre la indiferencia del público ante la destrucción lenta de la señora Pankhurst y la destrucción de algún objeto

extremamente costoso. Una pintura vino a la mente. Sí, sí, la *Venus* que Velázquez había pintado, expuesta en la Galería Nacional. Era muy apreciada por su valor en dinero. Si pudiera dañarla, concluí, podría establecer el paralelo. (165)

Pero un editorial de la época, publicado en el *Imparcial* de Madrid, atribuye a la navajera un móvil menos altruista, alegando que «María Richardson es flaca, pequeña, y tiene un rostro feísimo. Esto explica, de cierto modo, su odio por Venus» (Romero 1).[10]

[img 6] El primer golpe hizo añicos el cristal que protegía—sin éxito— la tela. Debido a que los obreros arreglaban un tragaluz de la galería, el guarda miró hacia arriba, permitiendo a Richardson seguir hachando. Ella escribe que fueron cuatro golpes en total, pero seis fueron fotografiados. Un par de turistas alemanes acabaron con el vandalismo, golpeándola con sus guías Baedeker (169).

El ataque estuvo en todas las primeras

planas, muchas de ellas con reproducciones de la pintura, unas más acertadas que otras, lo que fue a contribuir considerablemente a su fama. Algo semejante pasó con el hurto de *La Gioconda* o *Mona Lisa* en 1911.[11] Las nuevas técnicas para reproducir imágenes, junto con innovaciones en la distribución masiva de publicaciones, hicieron *La Gioconda* mundialmente famosa cuando los periódicos dieron a conocer el cuadro del Museo del Louvre, a la vez que entretuvieron a los lectores con detalles y teorías del misterio, a lo largo de su desaparición. De esta forma *La Gioconda* llegó a ser la pintura más famosa del mundo en múltiples sondeos del siglo XX (Sassoon 8-9).[12] Por consiguiente, es patente que el museo resulta un arma de doble filo: colecciona y conserva—arreglando cuando sea necesario—las obras de arte con el propósito de exhibirlas al público; y al mismo tiempo las expone a riesgos ocultos, tales como el vandalismo y el hurto.

Ataques a la *Venus del espejo* continúan, al menos verbalmente. La feminista Barbara Hardy, por ejemplo, escribe que el cuadro no es sino una forma de «alta pornografía» que celebra el «sexo corrupto» (6). Claro que tal afirmación ideológica es insostenible. Incluso en una fotografía de Andre Maier, en la que al instante interpretamos los pies arrugados y polvorientos de una mujer que existe, el lunar en las nalgas, las estrías como pertenecientes a una mujer de carne y hueso, la etiqueta de pornografía—alta, baja o mediana—resulta forzada, puritana y estéril.

Mediante la pericia de Helmut Ruhemann y su personal de la Galería Nacional, la *Venus del espejo* parece milagrosamente indemne: «hoy día el trasero de Venus sigue siendo sin cicatrices y nosotros podemos verlo como lo vio Velázquez», en palabras de Christie Davies, aludiendo al ataque en 1914 (55). A lo que añade la conversadora: *Vita brevis est, Ars longa*. O quizás la frase *Callipyge Veneris*

longa, sería más apropiada en este caso: La vida es breve, el arte dura mucho tiempo y también perdura el hermoso trasero de Venus.

Obras citadas

Aterido Fernández, Ángel. «The First Owner of the Rokeby Venus». *The Burlington Magazine* 143.1175 (Feb. 2001): 91-94.

Beruete, Aurelio de. «La Venus del espejo.» *Cultura Española* (Madrid) 1 (Feb 1906): 155-166.

Bray, Xavier. «Velázquez and Britain.» *Velázquez*. Ed. Dawson Carr. London: National Gallery, 2006. 92-111.

Bull, Duncan and Enriqueta Harris. «The Companion of Velázquez's *Rokeby Venus* and a Source for Goya's *Naked Maja*.» *The Burlington Magazine* 128.1002 (Sept. 1986): 643-654.

Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton (NJ): Princeton UP, 1990.

Gállego, Julián. «La Venus del espejo». *Velázquez*. Madrid: Museo del Prado, 1990. 368-373.

Harris, Enriqueta. *Velázquez*. Ithaca (NY): Cornell UP, 1982.

Johnson, Edgar. *Sir Walter Scott: The Great Unknown*. Vol. 1. New York: Macmillan, 1970.

Justi, Carl. *Diego Velázquez and His Times*. London: H. Grevel, 1889.

Lema, el Marqués de. «Antecedentes políticos y diplomáticos de los sucesos de 1808.» *Nuestro Tiempo* 9.148 (Abr 1911): 18-45.

MacLaren, Neil. *The Spanish School*. Revised by Allan Braham. London: National Gallery, 1988.

Mayer, August L. *Velázquez: A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*.

London: Faber and Faber, 1936.

Pita Andrade, José Manuel. «Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio.» *Archivo Español de Arte* 25.99 (1952): 223-236.

Montagu, Jennifer. «Velázquez Marginalia: His Slave Juan de Pareja and His Ilegitímate Son Antonio.» *Burlington Magazine* 125.968 (Nov 1983): 683-685.

Ponz, Antonio. *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo 5. Madrid: Ibarra, 1782.

Romero, s.n. «El atentado de Londres: La Venus del espejo.» *El Imparcial* (Madrid) 48.109 (Jueves 12 Mar 1914): 1.

Sassoon, Donald. *Becoming Mona Lisa: The Making of a Global Icon*. New York: Harcourt, 2001.

Thoré-Bürger, Théophile [bajo el seudónimo «William Bürger»]. *Tresors d'Art en Angelterre*. Bruselas: Librairie

de Ferdinand Claassen, 1860.

Williamson, George Charles. *Velázquez*. London: George Bell, 1904

[i] En concreto Mayer da la fecha de 1658, justamente dos años antes de la muerte del pintor. Beruete, por su parte, cree solamente que Velázquez realizó el cuadro después del último viaje a Italia (164). El pintor regresó a España en el verano de 1651. Harris sostiene que Velázquez hizo enviar el cuadro, pintado en Italia, a Madrid (103). Por su parte, Montagu cree haber encontrado evidencia de una modelo que el pintor no sólo utilizó en Italia, sino que también fue madre de su hijo natural, un tal Antonio (385). Al especular en un artículo del catálogo que publica el Museo del Prado en 1990, Julián Gállego supone posible que sea esta mismísima mujer italiana la que posó para la *Venus*.

[ii] El inventario fue de don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Heliche.

[iii] Los ejemplos más famosos son tal

vez la estatua del palacio Yusúpov en San Petersburgo, la de Versalles y la de los jardines de las Tullerías en París, ésta un poco más pudorosa al medio cubrirse con gasa. Carl Justi sugiere como inspiración la estatua del hermafrodita dormida de la Vila Borghese, de la cual existe en el Prado una copia en bronce, pedida por el propio Velázquez (462). Aunque Neil MacLaren (126) y Kenneth Clark (373) toman nota de la opinión de Justi, no es convincente.

[iv] En los dos cuadros anteriores Venus lleva joyas que la dejan menos desnuda—para decirlo así—que la de Velázquez. Rubens pone, además de Cupido, una criada negra, cuya presencia crea un ambiente menos íntimo. Tal vez Velázquez se haya apropiado las cortinas sedosas de rojo intenso que Veronese cuelga en el fondo. El cuadro *Venus con un sátiro y dos cupidos*, de Annibale Carracci y datado alrededor de 1588, exhibe a la diosa haciendo una pose muy parecida a la de la *Venus* de Velázquez,

pero falta el espejo, mientras la presencia del sátiro y la alegría de los cupidos cambian por completo el ambiente que busca el pintor español.

[v] En la misma página Bull se refiere a una lista de pinturas «que pertenecen a la décimo tercera duquesa de Alba (la de Goya), en su palacio de Buenavista» en 1799, pero todavía no puedo encontrar esta lista, sino otra de 1802, que aparece entre documentos en torno a Godoy, quien «heredó» de algún modo la colección a la muerte de doña María Teresa en el año citado (Lema 26).

[vi] Morritt expuso la pintura «a una altura considerable», tanto a causa de «una cierta luz admirable» por encima de la repisa de la chimenea como para que «las señoras puedan apartar la vista sin dificultad» (Ibid).

[vii] Exiliado de Francia de 1849 a 1859, Thoré-Bürger adopta como pseudónimo el nombre «William Bürger» o, en el caso de la presente publicación, simplemente «W.

Bürger».

[viii] Para los propósitos de este artículo traduzco así *National Gallery of London*, salvo en los datos bibliográficos en caso de que el lector quiera buscar una publicación.

[ix] El Rey Eduardo VII contribuyó a la campaña con las últimas £8,000, a vísperas de un fracaso de la recaudación, a través del cual la *Venus* iba a terminar en Alemania o Estados Unidos.

[x] Es interesante que el escritor traduzca «Mary» con «María», aunque identifica a Pankhurst como «mistress» y deja «National Gallery» en inglés. Por su parte Richardson nos dice que sí tenía apatía al cuadro de Velázquez, lo que le facilitó la decisión de atacarlo (165).

[xi] Vincenzo Peruggia, un carpintero italiano que trabajaba en el museo, llevó el cuadro a Florencia, creyendo que la obra pertenecía a Italia, como su pintor Leonardo da Vinci. El cuadro regresó a París en 1913.

[xii] Sassoon cree que la celebridad de *La Gioconda*, que el hurto le ganó, habría ido apagándose tras la recuperación si la vanguardia europea no la hubiera chuleado en tantas obras (196). D'Annunzio lanzó la explotación literaria reciclando un viejo poema y cambiando el título de «Al poeta Andrea Sperelli» a «La Gioconda», versos que se publicaron el 25 de agosto de 1911; es decir, a cuatro días de la desaparición el 21 de agosto (161-162).

NOTAS

[1] En concreto Mayer da la fecha de 1658, justamente dos años antes de la muerte del pintor. Beruete, por su parte, cree solamente que Velázquez realizó el cuadro después del último viaje a Italia (164). El pintor regresó a España en el verano de 1651. Harris sostiene que Velázquez hizo enviar el cuadro, pintado en Italia, a Madrid (103). Por su parte, Montagu cree haber encontrado evidencia de una modelo que el pintor no sólo utilizó en Italia, sino que también fue madre de su hijo natural, un tal Antonio (385). Al especular en un artículo del catálogo que publica el Museo del Prado en 1990, Julián Gállego supone posible que sea esta mismísima mujer italiana la que posó para la *Venus*.

[1] El inventario fue de don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Heliche.

[1] Los ejemplos más famosos son tal vez la estatua del palacio Yusúpov en San Petersburgo, la de Versalles y la de los jardines de las Tullerías en París, ésta un poco más

pudorosa al medio cubrirse con gasa. Carl Justi sugiere como inspiración la estatua del hermafrodita dormida de la Vila Borghese, de la cual existe en el Prado una copia en bronce, pedida por el propio Velázquez (462). Aunque Neil MacLaren (126) y Kenneth Clark (373) toman nota de la opinión de Justi, no es convincente.

[1] En los dos cuadros anteriores Venus lleva joyas que la dejan menos desnuda—para decirlo así—que la de Velázquez. Rubens pone, además de Cupido, una criada negra, cuya presencia crea un ambiente menos íntimo. Tal vez Velázquez se haya apropiado las cortinas sedosas de rojo intenso que Veronese cuelga en el fondo. El cuadro *Venus con un sátiro y dos cupidos*, de Annibale Carracci y datado alrededor de 1588, exhibe a la diosa haciendo una pose muy parecida a la de la *Venus* de Velázquez, pero falta el espejo, mientras la presencia del sátiro y la alegría de los cupidos cambian por completo el ambiente que busca el pintor español.

[1] En la misma página Bull se refiere a una lista de pinturas «que pertenecen a la décimo tercera duquesa de Alba (la de Goya), en su palacio de Buenavista» en 1799, pero todavía no puedo encontrar esta lista, sino otra de 1802, que aparece entre documentos en torno a Godoy, quien «heredó» de algún modo la colección a la muerte de doña María Teresa en el año citado (Lema 26).

[1] Morritt expuso la pintura «a una altura considerable», tanto a causa de «una cierta luz admirable» por encima de la repisa de la chimenea como para que «las señoras puedan apartar la vista sin dificultad» (Ibid).

[1] Exiliado de Francia de 1849 a 1859, Thoré-Bürger adopta como pseudónimo el nombre «William Bürger» o, en el caso de la presente publicación, simplemente «W. Bürger».

[1] Para los propósitos de este artículo traduzco así *National Gallery of London*, salvo en los datos bibliográficos en caso

de que el lector quiera buscar una publicación.

[1] El Rey Eduardo VII contribuyó a la campaña con las últimas £8,000, a vísperas de un fracaso de la recaudación, a través del cual la *Venus* iba a terminar en Alemania o Estados Unidos.

[1] Es interesante que el escritor traduzca «Mary» con «María», aunque identifica a Pankhurst como «mistress» y deja «National Gallery» en inglés. Por su parte Richardson nos dice que sí tenía apatía al cuadro de Velázquez, lo que le facilitó la decisión de atacarlo (165).

[1] Vincenzo Peruggia, un carpintero italiano que trabajaba en el museo, llevó el cuadro a Florencia, creyendo que la obra pertenecía a Italia, como su pintor Leonardo da Vinci. El cuadro regresó a París en 1913.

[1] Sassoon cree que la celebridad de *La Gioconda*, que el hurto le ganó, habría ido apagándose tras la recuperación si la vanguardia europea no la hubiera chuleado en tantas obras (196). D'Annunzio lanzó la explotación literaria reciclando un viejo poema y cambiando el título de «Al poeta Andrea Sperelli» a «La Gioconda», versos que se publicaron el 25 de agosto de 1911; es decir, a cuatro días de la desaparición el 21 de agosto (161-162).