

Ese mirar pidiendo algo a Dios, que Gállego considera como evidente descubrimiento del pintor de Fuente de Cantos, no es el tipo de mirada del Jesús de los «Emaus». Ésta tiene mucha más enjundia; no es lo mismo pintar una mirada implorante que se dirige a Dios y con Él se comunica, que pintar la mirada trascendente y teológica de Jesús-Dios redivivo. Jesús, sentado a la mesa, expresa con su mirada lo que parece imposible traducir con pinceles: el concepto de trascendencia. Formentier dijo que «el arte de la pintura es el modo de expresar lo invisible por medio de lo visible»; con este Jesús resucitado logra Zurbarán representar lo visible como inefable. Mientras los dos peregrinos que le acompañan, Simón y Cleofás, comentan entre sí de modo directo, vivaz y humano el divino y sorprendente hallazgo, Jesús no les dirige la mirada, ni tampoco hacia ningún otro punto concreto. Su mirada es evanescente y amortiguada, entre muerta y viva, de hombre salido de la muerte; ni siquiera mira de frente al propio pintor. Totalmente ajeno a la conversación de los otros, Jesús mantiene la mirada como perdida, orientada hacia una infinitud que estaría contemplando desde lo alto de su Resurrección; diluida en una lontananza espiritual y evadida del mundo de las cosas para abstraer su experiencia en un mundo del que Dios poco antes le había sacado. Parece como si no tuviera globos oculares; no se ven las escleróticas como en otros cuadros de Zurbarán; ni un solo reflejo en las córneas de la luz que ilumina el local y que le viene de lado. Mirada extraviada y apagada en la que no puede descubrirse dirección intencional alguna*. Es un mirar sin ver, sólo justificable en el resurrecto. Berenson se preguntaba cómo idear la vida después de la Resurrección y ponía como ejemplos a Leonardo y a Delacroix; no conoció la imagen, mucho más elocuente, de la mirada de este Jesús de Zurbarán (Figura 3).

Resumidamente, es una mirada sobrenatural, teológicamente trascendente, del resucitado que difunde al mundo entero su desconcertado sentir y que lo abarca todo". Esos ojos, ni húmedos ni secos y no enteramente abiertos, más espirituales que plásticos, con el párpado superior visible en la sombra de la cuenca ocular, tenían que sorprender forzosamente a sus acompañantes de la mesa mucho más que las palabras que Jesús les dijera o los actos que realizara, y corroboran la reciente evasión de la muerte. Comparando las despiertas y agudas miradas de los peregrinos, netamente terrenales y cuestionantes, con la de Jesús, se entiende bien el valor del detalle. El ya citado descubrimiento de Gállego en Zurbarán resulta aquí sublimizado. Hablando de otro cuadro de Zurbarán, «El Cristo en la Cruz» de Chicago, escribe Nina Ayala que «la imagen es inteligible como revelación de lo sobrenatural y no como representación de una realidad objetiva»; palabras que pueden aplicarse, con más motivo aún, al detalle sobre

* Copio de alguien esta frase de León Hebreo, adecuada al dato que comento: El ojo es «il vero simulacro del intelletto divino».

** Evangelio de San Lucas: «Mas sus ojos estaban como deslumbrados para que no le reconociesen» (XXIV, 2, 16).

el que llamo la atención. Y esa obra de Chicago es anterior en doce años (1627) al «Cristo en Emaus». Ettiene Sourian, refiriéndose a las representaciones pictóricas de los peregrinos de Emaus por otros pintores, hablaba ya de existencia trascendente.

Tiene similar interés observar cómo hablan entre sí los acompañantes de Jesús. Gállego señaló que en la pintura del Siglo de Oro español es raro el *motivo conversacional*, presente por entonces en las pinturas de Italia y de Flandes, donde las manos parecen, a veces, «entablar un lenguaje de sordomudos». Los artistas de nuestra península, dice, no cultivaban apenas ese género porque no acababan de comprender tal tipo de «Academia a lo Divino», que para los hispanos era «contrario al respeto a la verosimilitud que merecen las cosas del cielo», único sitio donde podría admitirse una tertulia; por esa razón los grupos de santos hablando son casi excepcionales entre nosotros. Cita cuadros de Claudio Coello en el Prado, pero, en el «Emaus» de Zurbarán los personajes laterales hablan entre ellos y accionan de modo elocuente; el gesto y la mirada colaboran con las manos y los brazos en actitud dialogante. Zurbarán, pues, no utiliza aquí las manos solamente para ponerlas en una dirección determinada o tenerlas juntas sugiriendo una actitud fija y adorativa, sino que, por el contrario, las pinta en las posiciones movedizas pertinentes a la sorpresiva conversación: los peregrinos acababan de descubrir, en pleno estupor, quién era la persona con la que habían topado en el camino y que les honraba con su compañía en la mesa. Miradas, brazos y manos y gestos faciales forman parte de la conversación, mientras Jesús se mantiene impávido, sin gesticular, en serena inhibición. No se puede dudar de que los personajes están hablando y pensando; puede adivinarse.

Esas dos actitudes opuestas constituyen, a mi modo de ver, otro gran detalle de la composición de esta obra. Ponen de relieve una oposición entre el concepto de eternidad supramundana y divina de Jesús, ajena a las contingencias del mundo terrenal, y la hombruna conversación de los peregrinos, aunque después gozaran de la santidad. Pocas veces se podrá poner un ejemplo más didáctico del contraste entre el coloquio de unos y la silenciosa marginación o desligamiento de Jesús. He ahí la mejor transcripción del divinizar la carne mortal que Lozoya concedía a Zurbarán.

La quietud de las manos de Jesús sobre el objeto que suavemente toca, casi como si reposaran en él, contrasta con la movilidad activa de las de los compañeros de mesa. La derecha de Jesús, fina y pulida, con elegante y cuasi murillesca factura, presenta un color de piel con sombreado muy tenue, como si el pintor se hubiera regodeado en hacer una mano pura; la izquierda, en la semisombra, quizá no tenga idénticas calidades. Pero ni las manos de Jesús ni las de Simón y Cleofás tienen parecido alguno

con las manos de meditación o de plegaria de tantos zurbaranes. La mano derecha de Jesús, divinizada y pálida, es muy diferente de las morenas y rudas de los acompañantes. Extraña un tanto que las manos de Jesús permanezcan en quietud y reposo después de partir el pan; en el grabado de Durero que parece sirvió de ejemplo para este cuadro, las dos manos están en alto (Figura 4). La piel de la faz de Jesús es también algo más pálida que las curtidas y arrugadas de sus compañeros, tal como debe corresponder a un resucitado.

Esta comparación entre la construcción idealizada de Jesús y la más corriente de los peregrinos podría también sugerir que en la elaboración del cuadro pudieran haber intervenido distintos colaboradores del taller; pero es difícil aceptarlo porque tal diferencia es, precisamente, el sustrato o la clave de la construcción del cuadro.

Netamente zurbaránicos son el excelente bodegón, que está a la altura de otros de Zurbarán (Pérez Sánchez lo ha señalado), y la iluminación interior, con estudiada luz fría, lateral y claramente artificial en el crepúsculo vespertino que se observa en los cielos del fondo. Esta luz da a Jesús el matiz deseado para la interpretación ya comentada; alumbra por la espalda a San Simón y frontal y más débilmente a Cleofás y no impide ver en el fondo un sencillito arbolado. Claudie Resson dice que la escena se desarrolla al aire libre, pero tras mirar detenidamente las dos versiones, parece que hay una esquina de edificio, como si la escena tuviera lugar en un portalón techado y resguardado. Antes de seguir adelante resulta ineludible advertir que la reproducción que del «Emaus» de México se ofrece en el libro de Soria, no es del cuadro mismo sino de un grabado anónimo del siglo XVIII, seguramente copiado cuando el cuadro estaba menos oscurecido por barnices o inadecuados repintes o por el paso del tiempo. En su día me extrañó que Soria no ofreciese una verdadera fotografía del original.

Otros datos diferenciales más. Uno se refiere a las formas y dimensiones de los dos cuadros. El de México es vertical con 2,18 m de alto por 1,54 de ancho; y el de Madrid es horizontal, con ancho de 1,68 y 1,18 de alto; diferencia de un metro. Pero los personajes tienen casi iguales dimensiones aunque cambien algo las posiciones en la mesa. La pierna derecha de Simón con su ropaje, el pie con la sandalia, el perro y la firma completada con la fecha sólo están en los bajos del de México. El de Madrid carece de firma y fecha. Cabría pensar que este último hubiera podido tener dimensiones mayores y ser cortado por alguna circunstancia obligante; podría sugerirlo el hecho de que el límite alto del sombrero de Jesús coincida casi en su totalidad con el borde del cuadro.

Otro detalle interesante, señalado por Lozoya en 1954, está en la representación de Jesús con sombrero pardo de alas anchas, iconográficamente

típico de la vestimenta de los peregrinos. («Cristo, escribía Lozoya, en traje de peregrino, semejante a los que andaban por los caminos de Compostela, parte el pan»). A pesar de la gran sabiduría del autor acerca de las vestiduras, falta el bordón; sólo lleva sombrero. Ressayre lo estima diciendo: «Vestido como un caminante, sin ningún sentido de su divinidad», frase compleja que sí da sentido de caminante al sombrero también reduce la sugestión trascendente. Pero el hecho es comprensible por la faz y, sobre todo, por la mirada. Ni Simón ni Cleofás llevan tal sombrero y son también peregrinos o caminantes.

Un dato muy aventurado relacionable con los puntos de vista de Lozoya y de Ressayre está en lo que Jesús tiene entre las manos, que pudiera no ser un pan abierto a medias, como se pensó siempre siguiendo el Evangelio de San Lucas. Angulo Íñiguez dice: «parte el pan en dos». Ahora bien, un pan rugoso y con la corteza bien definida está entero sobre la mesa en lugar alejado de Jesús, más próximo a Cleofás, con aspecto indiscutible de pan, y no hay tres piezas de éste sobre la mesa como debería ocurrir —y no dos—, si a cada comensal le correspondiera una. Las manos de Jesús pueden estar rozando con suavidad una gran concha o venera jacobea, semiabierta, pues el presunto pan presenta finas y claras pinceladas curvilíneas que difieren del dibujo del otro pan de la mesa (Figura 4). Aunque no ostente los geométricos radios de la clásica vieira, no creo que esta posibilidad sea del todo baladí o desdeñable: también podría tratarse de una pequeña cucurbitácea de las que en tiempos de Zurbarán predominaran en su región. Con arreglo a este algo «excéntrico» dato, el cuadro podría ofrecer una especie de visión «a lo peregrino de Santiago» del Jesús resurrecto y milagrero. Puesto que es casi imposible y milagroso abrir una concha a mano —mucho más difícil que abrir un pan— Jesús demostraría así que con sus manos lo mismo hacía el milagro de abrir una concha sin cuchillo que partir un pan o un pequeño melón. Si no fuera por lo bien sustentada que está la antigua tradición bíblica del tema con que se dio título a la obra, ¿podría aceptarse, siempre en condicional y aunque falte el bordón, que el cuadro exhibiera un «juego de imaginación» de Zurbarán, santiaguizando simbólica, metafórica o alegóricamente el peregrinaje, hispanizándolo intencionalmente? Sin embargo, ese tipo de capricho resulta casi inconcebible en Zurbarán, tan sosegado y serio.

Entre los españoles, la concha de Santiago, convexa por un lado y plana por el otro, entra de lleno en la simbolización del viejo peregrinar. Pero profundizando algo en las relaciones de entonces con la América en conquista, podrían haber impactado en Zurbarán informaciones de allí, ofreciéndole otras posibles significaciones. Por ejemplo, para los aztecas había un dios del nacimiento o de la resurrección, dios de la concha (Soustelle);