

VELAZQUEZ EN EL ENTORNO DE PACHECO. LAS PRIMERAS OBRAS.

Manuel Pérez Lozano
Universidad de Córdoba

Siendo tan abundante la literatura que se ha producido sobre Velázquez y su obra, es la primera época del pintor la menos estudiada y la que mantiene aún muchos enigmas, debido quizá a que algunas corrientes interpretativas, exaltando en exceso su genialidad artística y personalidad independiente, han contribuido a desviar la atención sobre las condiciones culturales en las que se formó el joven pintor, no considerando el enorme influjo que en sus primeros trabajos ejerció su maestro y suegro Francisco Pacheco, una de las personas de más peso en la Sevilla erudita de comienzos de siglo XVII, aunque no tan excepcional artista como lo sería su yerno. Analizaremos a continuación algunas de las obras que Velázquez pintó en torno a 1618 considerándolas desde la perspectiva de Pacheco, quien además de maestro y pariente, en aquellos momentos sería también su primer y principal crítico. Veremos que, desde los principios metodológicos de la teoría de la recepción artística, son posibles unas interpretaciones sobre su significado, más completas y acordes con la mentalidad y los gustos del entorno cultural en el que se produjeron, pues están basadas en fuentes literarias referidas en los escritorios de Pacheco y por tanto accesibles a su discípulo predilecto¹.

La educación de Velázquez

Primogénito de siete hermanos, en una familia de hidalgos de "poco oro y mucho orín", nació Diego de Silva Velázquez en los finales de la primavera sevillana de 1599. Era Sevilla entonces la ciudad más poblada y rica de España. Importante centro económico, político, religioso y picaresco; era también la ciudad más activa. Un intenso comercio internacional dinamizaba las haciendas y las ideas. Los artistas locales entraban en relación, casi siempre indirecta, con los grandes maestros flamencos, alemanes e italianos. Sus producciones, algo "eclecticas", eran abundantes y con alto nivel en la calidad.

Pronto sintió el niño Velázquez interés hacia la pintura, y con una escasa decena de años intentó formarse con el recién instalado pintor Francisco Herrera, a quien aún no convenía el apelativo de "el Viejo", pues debía andarse por la veintena de años². Bien por la juventud o por el agrio carácter de Herrera, o quizás por insatisfacción del aprendiz, la relación didáctica prontamente se rompió³.

A través de su padre, se concertó poco después el aprendizaje con Francisco Pacheco (1564-1644) por un período de seis años. Diego debió no sólo aprovechar sus enseñanzas sino ganarse también su simpatía y afecto. El mismo Pacheco, junto a Juan de Uceda, examinan y otorgan el título de maestro pintor a Velázquez cumplido el plazo prefijado de estancia en el taller.

Desde 1617 Velázquez estaba capacitado para independizarse como pintor, pero con sólo dieciocho años, permaneció algún tiempo más bajo la protección de Pacheco. Un año después, el 23 de abril de 1618, y en prueba de que la relación entre discípulo y maestro era muy intensa, este le concedió la mano de su hija Juana. Por esas mismas fechas el flamante pintor estaba produciendo ya obras de extraordinaria calidad.

Después de los esponsales el vínculo entre Pacheco y Velázquez quedó más reforzado, incluso en el plano artístico. Los documentos conservados muestran cómo las hijas del matrimonio fueron bautizadas en la misma parroquia a la que estaban adscritos sus abuelos; en 1620 Velázquez era vecino de esa collación, la de San Miguel, y consta que unas viviendas que Diego recibió como dote no fueron habitadas por él, sino arrendadas. Hasta marzo de 1621 no se documenta que Velázquez viviera en casa aparte⁴. De esto cabe conjeturar que el matrimonio permaneciera algún tiempo en el hogar de los suegros o muy próximos, trabajando ambos pintores en un taller que sería común. De modo que las primeras pinturas que conocemos con fechas seguras, de 1618, presumiblemente debieron ser realizadas con la super-



Fig. 1. Diego Velázquez, *La vieja friendo huevos*, National Gallery of Scotland, Edimburgo.

visión de Pacheco quien también suministró la clientela al neófito maestro. Basta recordar el póstumo *Retrato de venerable Cristóbal Suárez de Ribera*, padrino de bautismo de la que era su esposa⁵, o los encargos para jesuitas y carmelitas de aquellos años.

La actividad y cultura de Pacheco han sido muy destacadas últimamente por los estudios sobre la academia que mantuvo y la producción literaria de la misma. Su prestigio en Sevilla era tal que sobre sí recibió, por nombramiento del Concejo de la ciudad, el cargo de "veedor del oficio de pintor", en 1616, y el primero de marzo de 1618 el de "veedor de pintura sagrada", título otorgado por el Santo Oficio. Sin duda el suegro, bien relacionado, introdujo a Velázquez en los ambientes culturales, y especialmente religiosos, en los que se hallaban los hombres de pro de las letras y las artes sevillanas de comienzos del siglo XVII. Testigos de su boda fueron el poeta Francisco de Rioja, presbítero; el doctor Sebastián de Acosta, clérigo también, lo mismo que un no identificado padre Pabón⁶. Igualmente sabemos de otros nombres que participaron en la celebración: fray Pedro de Frómesta, carmelita calzado y poeta; don Alonso de Avila, hombre "de capa i espada"; un tal Bezón y Baltasar de Cepeda, otro trovador del que ha llegado a nosotros un romance describiendo el ambiente intelectual imperante en el convite inmediato a la ceremonia de esponsales:

"Uvo concurso de ingenios,
quothlibetos de letrados,
i citáronse allí libros
que libras de oro pesaron.
No uvo allí nuevo concilio,
mas cosas se ventilaron
que pudieran oír los padres
que en el de Trento firmaron⁷.

Y no hubieron de ser ociosas las discusiones. Cepeda cuenta en su romance que trataron sobre las "palabras/ del Misterio Sacro Santo/de la sacra Eucharistía/y el modo de su Milagro". Esto tiene correspondencia con una carta, conservada en la Biblioteca Colombina, enviada por Francisco de Rioja al Doctor Acosta "sobre las palabras con que consagró Cristo Nuestro Señor", fechada en junio de 1619. Por aquellos años también escribió Rioja "un libro en lengua latina defendiendo la ynmaculada concepción de Nuestra Señora" (hacia 1617), y el *Discurso en defensa de los cuatro clavos con que crucificaron a Cristo* (1619)⁸, citado en el *Arte de la pintura* y seguido por Pacheco y su yerno en las composiciones sobre el tema. En el festín de bodas, siguiendo los versos de Cepeda, se trató también sobre la identidad de San Hermenegildo, sobre el Camino de Santiago y otros asuntos además de verse cuadros donde los personajes representados eran tan reales que parecían decir: "Vivo estoi, aunque en Retrato". Tam-



Fig. 2. Diego Velázquez, *La vieja friendo huevos*, detalle.

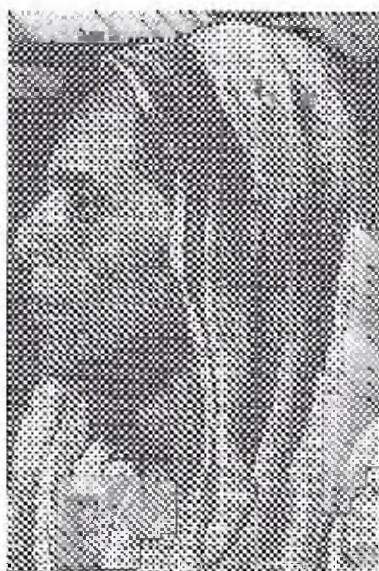


Fig. 3. Diego Velázquez, *La vieja friendo huevos*, detalle.



Fig. 4. Diego Velázquez, *La vieja friendo huevos*, detalle.

bién, lógicamente, se comió, se bebió, se cantó y se recitó. Todo ello lo refiere dicho poema que recogió Pacheco de su puño y letra.

Si atendemos a las fuentes escritas y referencias personales que Pacheco cita en sus escritos, es fácil deducir la gran preparación intelectual del suegro de Velázquez y la calidad y tamaño de su biblioteca a la que el yerno tendría acceso franco. Palomino que, para biografíar al genio sevillano, contaba con el testimonio escrito de un directo epígono de Velázquez, el cordobés Juan de Alfaro, y los textos de Pacheco, nos describe el programa de lecturas seguido en su aprendizaje del arte pictórico: Durero, Vesalius, Vitrubio, Federico Zuccaro, Vasari, Alberti... Y nos confirma la calidad de su educación: «Adornóse también con la noticia de sagradas, y humanas letras, y otras cosas importantes, para fecundar la mente con todo linaje de erudición, y noticia universal de las artes... Era también familiar, y amigo de los poetas, y de los oradores; porque de semejantes ingenios recibía ornamento grande para sus composiciones»⁹.

Además de los asistentes a la boda, arriba citados, otras personas de gran erudición ayudaban a configurar el elevado ambiente intelectual en que Velázquez se educaba. El tercer duque de Alcalá, poeta y pintor; el arqueólogo Rodrigo Caro; el célebre poeta y manirrotto Juan de Arguijo, cuya casa, decorada con escenas mitológicas, era uno de los lugares de reunión de la academia de Pacheco; y el poeta, pintor y grabador Juan de Jáuregui. Además de un catálogo de doctos clérigos entre los que destacaron Francisco de Medina, Juan de Fonseca, introductor de Velázquez en Madrid, o los jesuitas Juan de Pineda y Luis del Alcázar, sin olvidar el recuerdo permanente en Pacheco del racionero cordobés Pablo de Céspedes, su mentor en teoría pictórica, que había muerto en 1608¹⁰.

La vieja friendo huevos: una alegoría de su matrimonio

El mismo año de su matrimonio pintó Velázquez el lienzo conocido como la *Vieja friendo huevos* (Fig. 1). La fecha de 1618 es la admitida por la mayoría de los estudiosos, basándose en los trazos numéricos perceptibles en el cuadro¹¹. Se ha dicho que en esta obra no hay más que una escena de género, la actividad culinaria de una casa corriente. También se han propuesto interpretaciones iconológicas y psicológicas, pero poco convincentes¹².

Por un lado, podemos ver en él, como lo han hecho muchos historiadores, el clásico *bodegón* español, caracterizado por la austeridad de los elementos que lo componen tratados con un realismo de fuerte impacto. El mismo Pacheco refleja en el *Arte de la pintura* las preocupaciones de su yerno por pintar del natural. Abundando en ese sentido naturalista, resulta posible identificar a los personajes retratados: el "aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo en diversas acciones y postura" (Fig. 2), según refiere el mismo Pacheco en su libro, y que será frecuente en la obra sevillana de Velázquez. La vieja (Fig.3), siguiendo a Longhi y MacLaren, sería doña María del Páramo¹³, su suegra o, más probablemente, su futura suegra, pues Velázquez casó el 23 de abril de aquel 1618 y por el tema de que trata pensamos que el cuadro se pintó antes del evento (obsérvese que el melón es invierno y bastante maduro ya, quizá de los primeros meses de aquel año). Ambas personas actuaron también de modelos en otras obras, como veremos más adelante. Podríamos pensar que estamos ante un retrato hecho en su entorno familiar, nada más, viendo a Doña María en sus tareas corrientes.

Pero como venimos insistiendo, las primeras obras de Velázquez surgen en el contexto cultural de Pacheco y

dentro de él podemos encontrar las claves para su interpretación. Estos bodegones deben ser portadores de algo más; portadores de ideas, pues en palabras de este teórico, "la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, y de lo natural a las ideas; buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto"¹⁴.

Cuando se analiza la composición del cuadrado queda manifiesto que el tema central es la acción que la anciana, doña María, realiza en la cazuela donde con claridad se perciben unos huevos que van a ser cocinados (Fig. 4). Se ha especulado sobre si está friéndolos, preparando una sopa de ajos u otra operación. Lógicamente, para freir huevos la vieja podría haberse valido de un instrumental más adecuado existente en la época, como la sartén y la espumadera¹⁵. Tampoco la sopa de ajos se prepara de la forma que vemos representada.

Por nuestra parte, buscando entre las posibles fuentes que cita Pacheco en sus escritos, sólo hemos encontrado una explicación significativa a la acción de la cocinera. Consideramos que va a revolver o batir los huevos para hacer una tortilla, cosa que en la época se hacía mezclándolos con aceite o manteca caliente, como bien explica la voz *tortilla* del *Diccionario de autoridades*: "Llaman la fritada, hecha de huevos batidos en azeite, o manteca, hecha en figura redonda a modo de torta"¹⁶. No se piense que es esta una disquisición trivial, pues, en comprender el gesto que realiza la anciana está la clave para la identificación del mensaje que este cuadro contiene.

La academia que Pacheco sostenía era herencia de la creada por Juan de Mal Lara en la segunda mitad del siglo XVI. Muerto prematuramente en 1571, fue el canónigo Pacheco, tío del pintor, quien continuó animando aquella reunión de intelectuales; tarea que luego cedió a su sobrino. Mal Lara, destacado humanista, figura en el *Libro de descripción de verdaderos retratos*, obra que Pacheco componía desde 1599. En el elogio de sus obras Pacheco nos habla de que "hizo dos cuerpos de interpretación i origen de refranes castellanos donde, por acomodarse a la llaneza del sugeto, no quiso levantar el estilo, que éste guardó para obras mayores"¹⁷. Se refiera al libro *La philosophia vulgar*, impreso en Sevilla el año 1568 (Fig.5). Dicho texto contiene la glosa de mil refranes agrupados en diez centurias. La centuria tercera recoge cien referentes al matrimonio, pero en las otras partes pueden encontrarse más relacionados con el tema. Dicha centuria comienza por el que dice: "Antes que te cases, mira lo que hazes, que no es nudo que assi desates". Y después de recomendar varias lecturas de clásicos añade: "No menos le darán aviso, más de trezientos y treinta refranes, que se ponen desde aquí en adelante, que yo quise leer y glosar, antes que me casasse, adonde junté todo lo que hallé escrito, y después visto en experiencia de muchos"¹⁸.

Avanzadas pocas páginas, encontramos el siguiente refrán, que nos da la clave para el contexto en que hallar las expectativas de interpretación del cuadro: "Cresce el

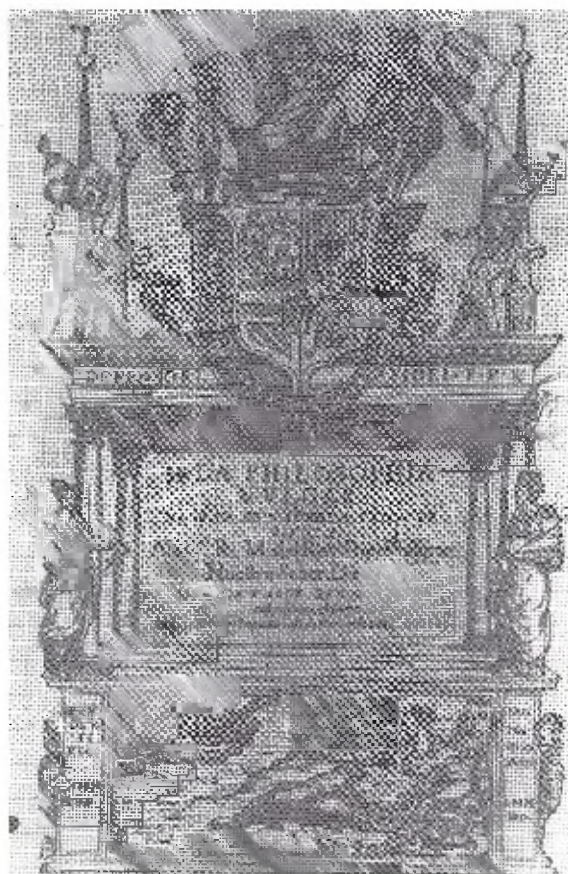


Fig. 5. Portada del libro de Juan de Mal Lara, *La Philosophia vulgar*, Sevilla 1568.

huevo bien batido, como la muger, con el buen marido". La explicación de dicho proverbio dice: "...Este refrán trata del aumento de los casados, y pone la comparación del huevo, que según es regla del libro de cocina, y de experiencia, quanto más lo baten, tanto más alça y cresce la tortilla. La causa, porque el batir mueve ayre, hincha las partes delicadas del huevo, haziendo ampollas, y con el azeite, y humo del mismo, viene a esponjarse la tortilla, haziendose toda por de dentro ojos. Pues entendido esto por la común gente, que lo ha visto, dize que de aquella manera cresce la muger con el marido gobernándola, y tratándola con arte. Aprovecha mucho esta comparación para que se dé medio a que una muger o hombre de basto ingenio puesta la regla delante, mida la doctrina que le dezimos, y esto será introducción para todos los refranes que parecieron baxos"¹⁹.

Si ponemos este texto en relación con la escena que es tema central del lienzo, tenemos también en cuenta quién es la mujer representada y, sobre todo, la fecha en que se realiza esta obra, 1618, año en que Velázquez contrajo matrimonio con Juana, hija de Pacheco, podremos pensar que estamos ante un cuadro pintado quizá como regalo a su novia, o a sus padres políticos, pero cuya clara finalidad es invitar a reflexionar sobre las ventajas y peligros que el matrimonio conlleva.



Fig. 6. Diego Velázquez, *Inmaculada Concepción*, National Gallery, Londres, detalle.

Pues siguiendo lo escrito por Mal Lara, en el contexto de los refranes alusivos al matrimonio encontramos otras referencias a lo pintado. "De buena vid planta la viña, y de buena madre, la hija", que guarda relación con otros de semejante sentido aunque no citado en *La filosofía vulgar*: "Como hoy a tu suegra ves, verás al cabo a tu mujer"²⁰. Esto justificaría el retrato de la suegra de Velázquez, doña María del Páramo, aludiendo a la esperanza de que su mujer sea tan buena esposa y señora de su casa como lo era ella, a quien Velázquez debía admirar. Recuérdense los años de aprendiz pasados en casa de Pacheco y la utilización de esta misma mujer como modelo. Estos son los mensajes de primer plano que dan paso a los de fondo situados todos en la línea de avisar sobre los peligros que también comporta el casarse.

El criado con el melón y la redoma de vino, forman como dos premisas y la conclusión de un silogismo. El melón y el vino provocan la cara de preocupación en el "aldeanillo", pues respecto del primero hay un refrán que advierte: "El melón, y la muger malos son de conocer". Considera Mal Lara en la glosa consiguiente lo difícil que resulta acertar cómo será la dulzura de esta fruta tan popular en España, solamente cuando se raja y se prueba se conoce su calidad. Igual sucede con el casamiento. Hasta entonces el hombre no puede conocer verdaderamente el carácter de su esposa; si sale buena será motivo de alegría; en caso contrario le espera una pena continua. "La dificultad de conocer si es bueno, o malo, la muger compara el que hizo el refrán, al melón porque como es cosa cerrada hesele tomar el conocimiento después, que está comprado el melón o

se ha casado el hombre, que aventurava si fuere buena, gozara de su alegría, y si mala torná continua pena"²¹. Refranes parecidos a este, en los que el melón como símbolo de lo impredecible es asociado, o bien al casamiento o al carácter femenino, son muy abundantes.

El recipiente con vino puede ser situado en el mismo campo semántico, el de la problemática elección de esposa. "En el andar, y en el beber se conoce la mujer". Comenta el autor de *La filosofía vulgar* cómo si sólo camina lo necesario y bebe agua o vino con moderación, es mujer de "ánimo asosegado y casto", lo contrario sería el desengaño de la mujer que "se va de rienda"²². Otros proverbios recogidos en repertorios de comienzos del siglo diecisiete establecen una comparación entre los peligros del vino y los de la mujer, por ejemplo: "La mujer y el vino sacan al hombre de tino"²³.

De la glosa de los refranes sobre el melón y el vino, y sin salir del texto de Mal Lara, se concluye con lo dicho en otro: "Quién mala muger cobra, siervo se torna". "Si la mujer no es buena, el hombre pierde su libertad y se convierte en un sumiso siervo". Incluso el autor juega con los términos *siervo* (criado esclavo) y *ciervo*, palabra de pronunciación semejante a acento sevillano, y que en relación con el marido es un evidente sinónimo de "cornudo". "Entonces pierde verdaderamente el hombre la libertad, quando casa con muger que sale mala... por donde se puede llamar al hombre siervo, o ciervo, si mala mujer tiene"²⁴. Con ese sentido pensamos que se pintó al muchacho del lienzo cargando con el melón y el recipiente de vino, símbolos de los peligros del mal casar.

De igual manera, otros objetos representados en el lienzo aluden a otros tantos consejos populares referentes al problemático carácter femenino, especialmente menospreciado en el refranero. Así, el cuchillo que Velázquez pone sobre un plato blanco para que resalte en la composición, puede referirse a otro proverbio recogido por Mal Lara: "Cuchillo de mugeres, corta si quieres". Comentando seguidamente cómo las mujeres, que ordinariamente son habilidosas, quedándose solas en la casa, la descuidan, poniendo su pensamiento en otras cosas y así, como en el dicho, dejan que los cuchillos se oxiden y pierdan el filo para cortar.

"Viéndose solas en una casa, mal recaudo dan a tenerla bien adereçada, principalmente si tienen las mientes en otra cosa y por eso dice el refrán, cuchillo de mugeres, porque está mohoso, o boto (*romo, torpe*)"²⁵.

También la *espuerta*, usada para el transporte de las viandas, colgada en la pared de la cocina puede hacer alusión a otro proverbio, aunque no citado en el libro y que dice "Los enemigos del hombre son tres" la mujer, la casa y la espuerta de la plaza"²⁶. Existe también otra expresión muy conocida que pone en relación a la cebolla con el contexto matrimonial: "Contigo, pan y cebolla", pero lo hemos encontrado en repertorios bastante posteriores a la época del cuadro, lo que no implica

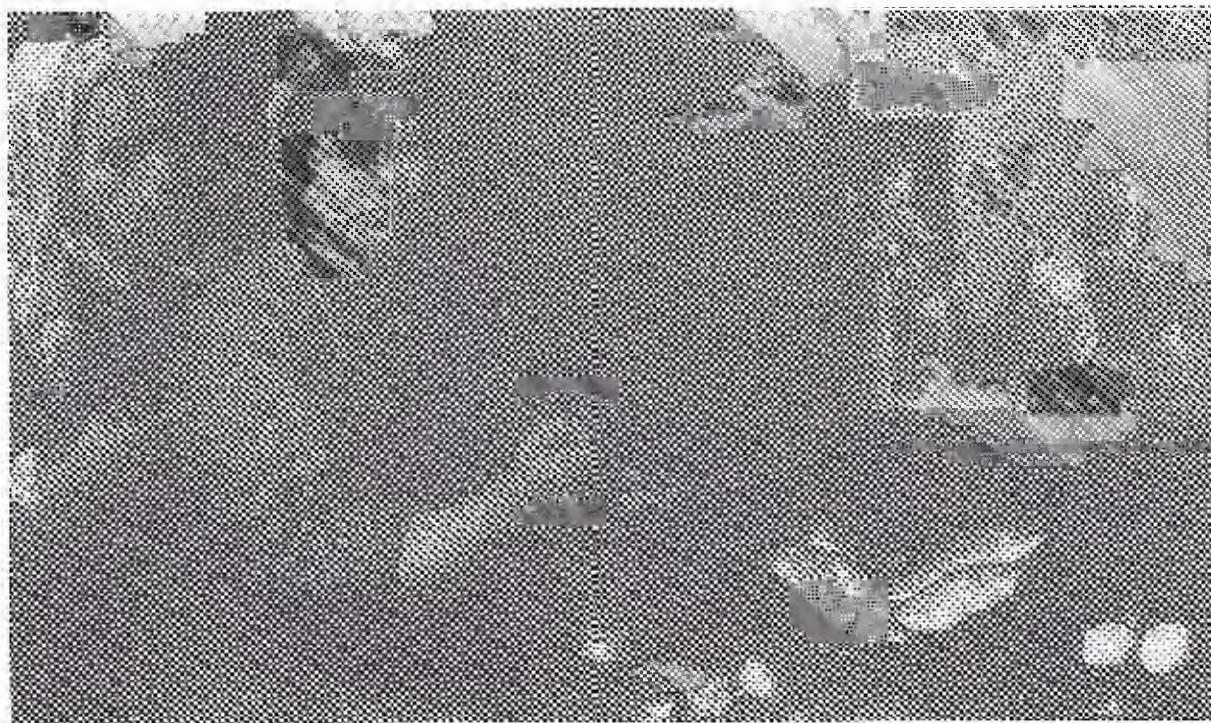


Fig. 7. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta*, National Gallery, Londres.

que fuera conocido a comienzos del seiscientos. Otro tanto ocurre con el refrán "Candil sin torcida, mujer sin guarida"²⁷.

Siendo prudentes, preferiríamos no excedernos en los ánimos de interpretación porque es posible que algunos de los objetos representados, especialmente los marginales, tengan una exclusiva función decorativa o hayan sido colocados para equilibrar la composición.

No obstante, creemos ofrecer aquí una de las interpretaciones más coherentes de las que hasta ahora se han hecho de este magnífico lienzo, que puede contrastarse con una fuente literaria que Pacheco conocía y que bien pudo dar a leer al joven Velázquez para que así reflexionara sobre el próximo matrimonio con su hija. Y suponemos que la genialidad artística del novio la llevaría a representar plásticamente estas ideas en forma de alegoría matrimonial. Por ello, quizás fuera conveniente titularlo de nuevo como *Alegoría del matrimonio*, o si se prefiere uno más descriptivo, *La Vieja batiendo huevos o haciendo tortilla*.

Las "Viejas" de Cristo en casa de Marta

Por estos mismos años Sevilla hervía en fervor inmaculista. Las figuras más destacadas en la defensa de aquella doctrina, que Trento no había querido definir, eran también afectas a Francisco Pacheco. El licenciado Fernando de Mata, impulsor de la causa y fallecido en 1612, fue uno de sus amigos como lo refleja el *Libro de descripción de verdaderos retratos*. También lo fueron Mateo Vázquez de Leca y Miguel Cid, retratados por Pacheco a los pies de sendas *Inmaculadas*. Ambos tuvieron gran responsabilidad en el éxito popu-

lar de la fiesta celebrada en 1615 en honor de la Purísima Concepción. Este ambiente de exaltación mariana justifica la temática de algunas de las obras sevillanas del joven Velázquez.

Todos los estudiosos están conformes en reconocer la influencia de Francisco Pacheco en la organización iconográfica de algunas obras velazqueñas. Entre las muestras que cabe aludir resalta especialmente una *Inmaculada Concepción*, hoy en la National Gallery londinense, que sigue los consejos expuestos en el *Arte de la pintura* sobre la interpretación de dicho tema.

Tiene un mayor naturalismo que las pintadas por su suegro, e incluso también podemos ver semejanzas del rostro de la Virgen con el del "aldeanillo" antes mencionado como frecuente modelo (Fig. 6). Contemporáneo de este lienzo es el *San Juan en Patmos*, considerado un posible autorretrato del pintor, y en el que también sigue a Pacheco, salvo en la edad adjudicada al apóstol, más en consonancia con la representada en el grabado que le sirvió de modelo²⁸. Las normas iconográficas del suegro también fueron tenidas en cuenta para realizar los dos crucificados madrileños, ambos en El Prado. ¿Por qué no pensar también en la influencia de la educación recibida al analizar otros lienzos de temática religiosa, y considerar las lecturas que sobre estos temas pudo tener Velázquez? Las obras de Pacheco están repletas de citas de autores espirituales, y Palomino nos ha recordado el interés de Diego también por las "sagradas letras".

Desde tal perspectiva estudiaremos el lienzo *Cristo en Casa de Marta* (Fig. 7), título que algunos añaden y

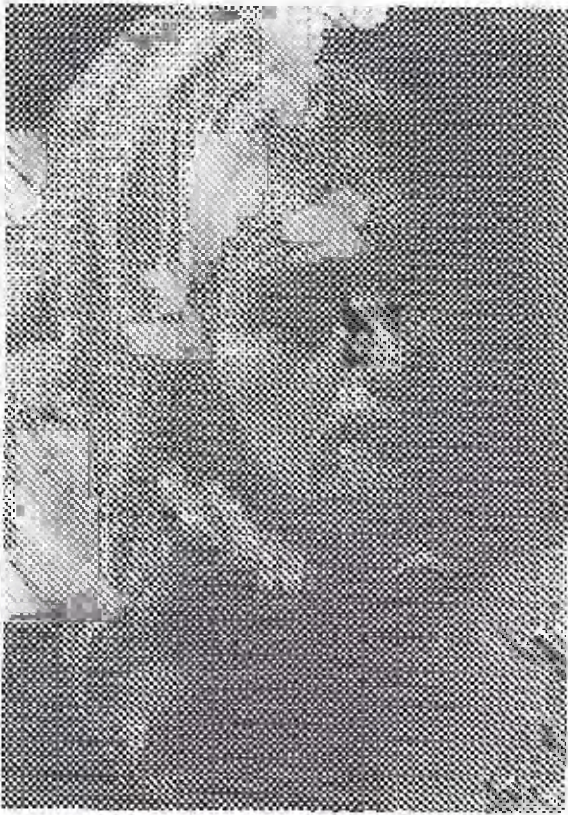


Fig. 8. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta*, detalle.

Marta, si bien el pasaje del evangelio de San Lucas (10,38-42), que se viene suponiendo como la fuente iconográfica, indica sólo que la casa era de la primera de las hermanas. El cuadro pertenece hoy a la National Gallery de Londres con el número de registro 1375. Respecto a la datación, quienes han estudiado en el lienzo los restos de la fecha no dudan en considerar 1618 como año de ejecución²⁹.

Varios estudios han vinculado esta obra contemporánea del pintor con cuadros y grabados de artistas flamencos anteriores, señalando semejanzas compositivas. La más próxima al lienzo que analizamos es una estampa de Jacob Matham, siguiendo una pintura



Fig. 9. Francisco Pacheco, *Retrato de Pacheco y su esposa*, Museo de Bellas Artes, Sevilla, detalle.

de Pieter Aertsen que presenta una *Escena de cocina con la cena en Emaús*³⁰. Gállego ve también parecidos con otro lienzo de Aertsen de tema idéntico al velazqueño: *Cristo en casa de Marta*³¹. Pero más que por las escenas similitudes formales, el precedente es de interés porque muestra el gusto existente a fines del XVI y comienzos del XVII por un género pictórico que admite tanto el estudio del natural, con gran minuciosidad en primer plano, como el idealismo, con el mensaje religioso de fondo. Pero tales "bodegones a lo divino" chocaban con la rigurosa ortodoxia pretendida en las representaciones religiosas y podían suscitar polémicas y escándalos por su condición de "imágenes insólitas", difíciles de comprender para los "simples de espíritu", especie muy temida por los padres del Concilio Tridentino. De todas formas pensamos que en la España contrarreformista, resultaría irreverente que el tema central de una pintura religiosa fuera tratado como un *lejos o background*. Y recuérdese que el suegro de Velázquez era, desde marzo de 1618, veedor de pinturas sagradas por nombramiento del Tribunal de a Inquisición.

Neil McLaren se preocupó por los modelos para las figuras, defendiendo la hipótesis de que la anciana, pintada a la izquierda del lienzo (Fig. 8), era la misma modelo, aparentemente más envejecida, que en el lienzo contemporáneo titulado hasta ahora *Vieja friendo huevos*. Y como sabemos, sería la mujer de su maestro, María del Páramo su suegra, a quien de más edad y junto



Fig. 10. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta*, detalle.

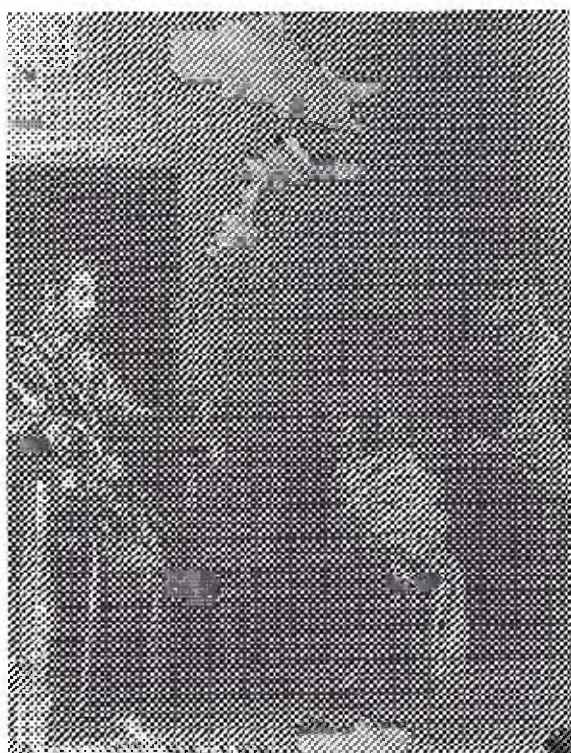


Fig. 11. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta*, detalle.

a su marido, vemos retratada en un tabla del Museo de Bellas Artes de Sevilla atribuida a Pacheco³² (Fig. 9). Sobre quien pudo valer para pintar la cabeza de la cocinera trabajando con el almirez, Gállego ha propuesto semejanzas con el ya referido "aldeanillo"³³.

Podríamos detenemos aún más en las comparaciones formales, pero no son estas el verdadero problema para comprender "uno de los cuadros más importantes y atractivos de la época sevillana de Velázquez", en palabras de Gállego, autor del último estudio sobre este lienzo. Pocos años antes Brown señaló las dificultades de interpretación que esta obra entrañaba: "Es de lamentar que el virtuoso de la ejecución corra cierto peligro debido a la falta de claridad narrativa, que ha dado lugar a numerosos intentos de explicar con exactitud qué es lo que en el cuadro se representa... Se ha suscitado igualmente la cuestión de la identidad y función de las dos figuras que ocupan el primer plano. Velázquez las ha representado como si fueran sólo mujeres de su tiempo, sino también personas concretas... En consecuencia, resulta difícil comprender el sentido de su integración en la escena"³⁴.

No obstante, Brown aclara algunas interrogantes sobre la composición. Por fotografías de rayos infrarrojos es perceptible el deseo del pintor por representar una ventana, sólo que no logra conseguir correcta perspectiva para el alféizar. Por tanto, el grupo de primer plano y el de fondo pertenecen a una misma historia en una misma casa, pero en habitaciones contiguas. El mismo Pacheco, poco antes había utilizado el recurso a estas ventanas narrativas en una composición de 1616, *San Sebastián atendido por Santa Inés*³⁵, donde es obvio:



Fig. 12. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta*, detalle.

que el tema representado como fondo a través de la abertura no es el argumento principal de lienzo. También es de interés la observación de que María "sentada a los pies del Señor" (Lucas 10,39) tiene una postura algo semejante a la mujer que representa la *Melancolía* en una estampa de Durero, "símbolo muy conocido de la meditación", actitud idónea pues, en la *explanatio exegetica*, María era un modelo de la vida contemplativa, siempre contrapuesta a su laboriosa hermana, ejemplo de vida activa. Según Brown, "el lienzo de Velázquez nos enseña, en palabras agustinianas, que "la función de Marta por consiguiente desaparece", y se aconseja al espectador que tome en cuenta el mensaje"³⁶, pues en el Evangelio se dice que, de ambas, María escogió la opción adecuada.

Pero nada nos explica Brown acerca de las dos figuras ajenas al relato bíblico que aparecen de más en el cuadro. Años antes, en 1952, McLaren identificó a ambas viejas, la de primer plano y la que está en la escena de fondo, aparentemente sentada en un taburete, con un mismo y solo personaje: Marta; haciendo de la cocinera una simple comparsa para llenar hueco en una escena de género. Julián Gállego percibió las deficiencias de tal interpretación que convertía a Marta en una mujer de muchísima más edad que su hermana María, sin corresponderse con el texto sagrado ni con las tradiciones iconográficas que, como aquí hace Velázquez, asemejan con frecuencia a María de Betania con María Magdalena, la pecadora arrepentida, caracterizada por su juvenil y desmelenada cabellera. Pero Gállego también se pierde al darnos su versión sobre quién podría ser la anciana, doblemente represen-

tada: "una dueña, Hortigosa o Rodríguez, o vecina entrometida que después de ver en el estrado del fondo cómo María escucha a Cristo mano sobre mano, va a acusarla (el dado índice es revelador de su intención) a su laboriosa hermana Marta, suerte de cocinera o "galle-ga" para la que pudo servir de modelo un muchacho"³⁷. Es decir, este personaje serviría como un recurso teatral.

Es indudable que Velázquez está muy atraído por el naturalismo que por estos años llega a Sevilla. Se aprecia en las formas, pero no en el mensaje, cuya sutileza por ahora se nos escapa. Pérez Sánchez ha descrito con acierto esa habilidad velazqueña capaz de sembrar inquietud en el espectador desde sus producciones más tempranas: "Son estos lienzos -como luego serán *Las meninas*-, alarde de un cierto *conceptismo*, agudezas de tradición manierista a las que el virtuosismo del pintor presta una verdad atmosférica y una complejidad ya barroca, muy adecuadas para figurar en la galería privada de algún devoto humanista o de algún aristócrata sevillano amigo de lo singular"³⁸. Y es verdad que esta obra no debía ser pensada para exponerla a "espíritus simples". Pero también es verdad que el pintor no se arrogaría autoridad suficiente para hacer su propia interpretación del relato bíblico, y menos, siendo su suegro, tan preocupado por la ortodoxia, el "vecdor" de tales obras.

Lamentablemente no podemos precisar quién fue el cliente de esta pintura ni el lugar al que fue destinada. Entre los amigos de Pacheco muchos eran los que daban el perfil de "devoto humanista". Pero, buscando entre las fuentes manejadas por el autor del *Arte de la pintura*, y conforme a las preocupaciones religiosas y gustos eruditos antes aludidos, sí creemos estar en condiciones de ofrecer la fuente escrita que inspiró la composición y que da por tanto pleno significado a lo que el cuadro representa.

Copiando a Paleotti, Francisco Pacheco, comparaba la finalidad del pintor con la del orador, y tratando de imágenes cristianas especificaba que el fin del pintor era persuadir los ombres a la piedad, i llevarlos a Dios"³⁹. El joven Diego de Silva se había formado en estas doctrinas y, desde ellas, muchas interpretaciones dadas a la obra que estudiamos resultan incoherentes. El cuadro *Cristo en Casa de Marta*, obviamente tiene una inspiración evangélica, y de algo más que no se incluye en el texto de San Lucas, pero algo no ajeno a la doctrina cristiana. En el *Misale romanum*, reorganizado tras el Concilio de Trento, se establecían las diversas partes variables que debían leerse en las mismas festivas. En España se celebra desde antiguo y con gran solemnidad la fiesta de la Asunción de la Virgen María el día 15 de agosto. En la liturgia de la misa se leía el evangelio de San Lucas (10,38-42), el mismo pasaje que inspira la composición del cuadro *Cristo en Casa de Marta*. Pero las lecturas evangélicas, siempre en latín, había de ser glosadas en los sermones al objeto de que los fieles pudieran comprenderlas y recibieran y simularan la

doctrina en ellas contenida. La intervención de la imprenta sirvió para que los escritos sobre las Sagradas Escrituras pudieran llegar al público devoto que sabía leer. En España, un notable grupo de religiosos, haciendo frente incluso a la censura inquisitorial temerosa de libres interpretaciones, vio la necesidad de divulgar los textos bíblicos que, por estar prohibida su traducción al castellano, tuvieron que disfrazarse de las más variadas formas: *vitae Christi*, meditaciones, tratados de nombre variadísimos, etc., y más que todo, se publicaron multitud de sermones sobre multitud de asuntos.

Referentes a la fiesta de la Asunción de la Virgen eran renombrados de antiguo los sermones de San Bernardo, por entonces no publicados en castellano⁴⁰, siendo lectura los pocos. Uno de ellos reflexiona sobre Marta y María, modelo de acción y contemplación, respectivamente, explicando como la Virgen escogió la mejor parte, como su homónima del evangelio. Quizá inspirándose en el "doctor melifluo", el dominico fray Luis de Granada, escribió también sobre el evangelio de la Asunción.

Era fray Luis discípulo de San Juan de Avila "apóstol de Andalucía", de quien no quedó a la zaga, siendo un excelente predicador y escritor de estilo brillante a la vez que sencillo; uno de los mejores ejemplos en el uso de nuestra lengua, aunque su abundante producción incluye también textos en latín y portugués. Precisamente, en 1559 estando en Lisboa, publicó una colección de sermones en lengua lusitana que incluía uno sobre la Asunción, *traducido al castellano en 1595 por el dominico fray Enrique de Almeida como Sermón en la fiesta de la Asunción de Nuestra Señora, sobre el evangelio de Marta y María, que se canta en la misma fiesta*. Hubo ediciones posteriores⁴¹.

Otra obra del maestro Granada, *Adiciones al Memorial de la vida cristiana*, fue publicada por primera vez en Salamanca el año 1577. Dentro de ella se contienen unas *Meditaciones muy devotas sobre algunos pasos y misterios principales de la vida de Nuestro Salvador: y señaladamente de su sancta niñez, Pasión, Resurrección y gloriosa Ascensión; y otros misterios que se contienen en el Rosario, que aquí nuevamente se explican*. El capítulo XXIII, titulado "*La asunción de nuestra Señora*", reitera en forma resumida los argumentos expuestos en el sermón citado, del que deriva, identificando a María, la hermana de Marta como María Magdalena, cosa que no figuraba en el texto anterior⁴².

De las dos versiones castellanas en que se presentaba el texto, es más posible que fueran las *Meditaciones muy devotas* de las *Adiciones* las que llegaron a Velázquez, pues Pacheco cita en varias ocasiones esta obra de fray Luis en su *Arte de la pintura*⁴³, aunque no lo haga a la hora de buscar argumentos sobre cómo representar la Asunción de la Virgen. En reconocimiento a la calidad del maestro Luis de Granada, le da también un lugar en la galería de personajes ilustres que es su Libro de descripción de verdaderos retratos. Allí alaba sus mu-

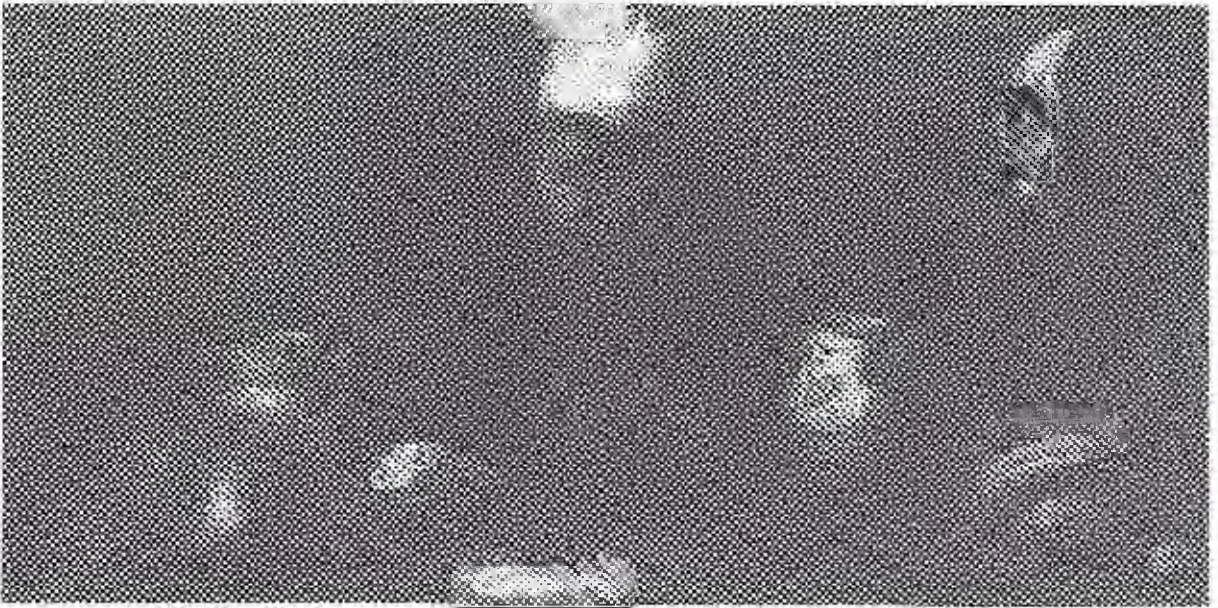


Fig. 13. Diego Velázquez, *La mulata (Cena de Emaús)*, National Gallery of Ireland, Dublín.

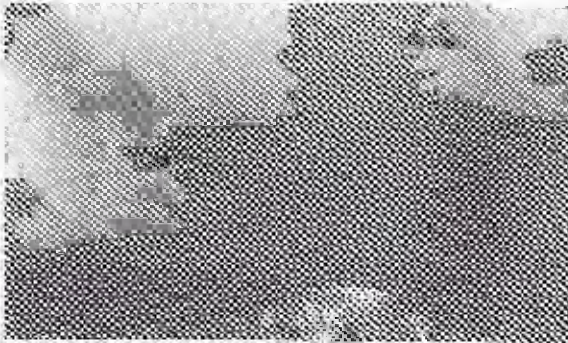


Fig. 14. Diego Velázquez, *La mulata (Cena de Emaús)*, detalle.

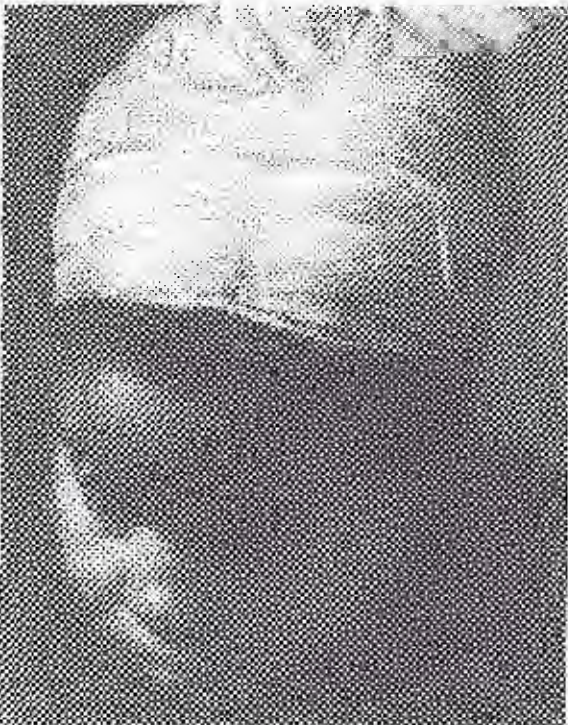


Fig. 15. Diego Velázquez, *La mulata*, detalle.

chas obras y sermones: "Cuantos an aprovechado por nuestros sermones i inscritos, tantos hijos habéis engendrado para Cristo", y de un soneto que elogja el retrato, se deduce que ya antes Pacheco había trabajado en otro del escritor dominico⁴⁴.

En el capítulo titulado "La asunción de nuestra Señora", leemos la explicación del evangelio de San Lucas 10,38-42, que se cantaba en dicha fiesta solemne: "Mas aunque la letra dél no sirve a este misterio, pero en el sentido espiritual ninguna cosa podía venir más a propósito", porque todo lo que en el se describe es aplicable a la Virgen María en el día que la Iglesia conmemora su Asunción. Ella, como Marta, es el mejor ejemplo de vida activa, por los muchos años que sirvió a Cristo. También es modelo perfecto de vida contemplativa, como María Magdalena. Y es por estas cualidades, según fray Luis, por las que la Virgen Madre de Dios, recibe el máximo premio de subir en cuerpo y alma a los cielos. Los párrafos más significativos del texto los hemos incluido bajo la siguiente nota⁴⁵.

El lienzo de Velázquez nos muestra a la anciana, repetida en los planos del cuadro, señalando con el dedo índice de la mano diestra tanto a Marta como a María (Figs. 10 y 11). La anciana es la Virgen, la Madre de Dios que, según el texto Granada, se identificó con la vida activa, como Marta, y a la vez también con la contemplativa, como María. Por eso las señala, pues la identificación con dichas figuras se expresa por el gesto repetido, en la escena de fondo y en la de primer plano, con los que parece dirigirse al espectador, arguyéndole: "yo soy como esta". El dedo índice utilizado para identificar se encuentra en varias obras de Pacheco; por ejemplo, en las que San Juan Bautista señala a un cordero que simboliza a Cristo. También Roelas en el lienzo de la Circuncisión de la Casa Profesa de los jesuitas sevillanos expone ese juego de gesto bíblicos,

en un breve tratado de Benito Arias Montano, conocido de Pacheco⁴⁶.

Podría objetarse que no es frecuente en la iconografía cristiana representar a la Virgen María como una anciana, pero el maestro Granada, por dos veces en su sermón, se refiere a ella en la edad que debía tener al tiempo de la Asunción: "que en sesenta años y más de vida nunca excedió de compás de la razón en las mismas necesidades naturales; en comer, en beber,...". Y más adelante: "más fue mucho mayor andar esta Virgen más de sesenta años en medio de las ocasiones deste mundo, sin desmanarse ni en una palabras ni en un pensamiento". Sigue en esto lo establecido en la Leyenda dorada como más cierto⁴⁷. Y el mismo Pacheco, usando otra fuente, asevera que la madre de Cristo murió "pasado 72 años menos 24 días (como es la más probable opinión)"⁴⁸.

Como se trata de un cuadro para devoción privada, la Virgen no tiene por qué estar retratada en correspondencia a la historia descrita en el evangelio, época en la que debía tener unos 45 o 48 años. Está representada con el sentido que quiere dar el sermón a la fiesta de la Asunción: por haber servido al Señor durante tantos años, en la acción, como Marta, y en la contemplación, como María, hasta el día de sus muerte, recibiría el mayor premio, subir en cuerpo y alma a los cielos, siendo acogida apoteósicamente por los ángeles y santos, y "colocada junto a su Hijo", que es lo que celebra la liturgia del 15 de agosto. Así pues el cuadro representa a la *Virgen María como modelo de acción y contemplación*, tema y nombre más conveniente que el de *Cristo en Casa de Marta*. Pero la cuestión del título tampoco es lo principal. Lo esencial es el mensaje.

Otros aspectos del cuadro pueden ser comprendidos recurriendo también a la literatura devocional. Francisco Arias en el *Libro de las imitación de Jesús Christo* (Sevilla 1599), nos describe el austero régimen de comidas del Señor, ordinariamente era de pescados comunes y pan de cebada, nunca carne (Fig. 12). Y la activa Marta se nos muestra en el momento de preparar en la cocina ese frugal refrigerio a su invitado⁴⁹. Pacheco varias veces toma anotaciones de Arias en su *Arte de la pintura*, y también siguió dicha opinión al realizar su *Cristo servido por los ángeles* en 1616, inspirado en una estampa del libro de Nadal, otro jesuita como Arias⁵⁰.

Y sin salirnos del mismo entorno de ascetismo religioso en el que el artista trabaja próximo a su suegro, ¿no está ese llamado *naturalismo* de las primeras obras velazqueñas impregnado del espíritu con el que fray Luis de Granada describió las maravillas de la creación en la primera parte de su *Introducción al símbolo de la fe*? Consideradas dentro de este esquema ideológico quizá sea fácil encontrar significado a otras obras de la etapa sevillana de nuestro pintor.

La mulata: una meditación sobre el amor a Cristo

Semejante análisis al que acabamos de realizar podemos hacer con otro lienzo de dimensiones parecidas, y aunque no está del todo precisada su cronología, es indudable que también pertenecer a la producción primeriza de Velázquez, entre 1617 y 1619; nos referimos a *La mulata*, *La sirvienta*, o incluso la *Cena de Emaús*, pues todos estos títulos ha recibido 51 (Fig. 13). La ventana de la izquierda nos sitúa otra vez en el contexto bíblico. Describe el momento en que Cristo bendice el pan en la casa de Emaús y los discípulos lo reconocen (Lucas 24,30-31) (Fig. 14). Por tanto, y según lo expuesto, a este contexto debe pertenecer también la figura plana. Pero su identificación no resulta fácil, sobre todo al atribuirsele la condición de mulata por el colorido y forma del rostro, cuando el color de la carnación obedece a un oscurecimiento general del lienzo. Y es de notar también el enorme parecido de la figura femenina con la fisonomía del renombrado "aldeanillo", cuya aplastada nariz encontramos en otras caras pintadas en el período sevillano (Fig. 15).

Dentro del contexto religioso en que esta figura puede ser interpretada, nos hemos planteamos tres hipótesis. Identificar a esta mujer con María de Cleofás (cita en Juan 19,25), hermana o esposa de Cleofás, uno de los discípulos de Emaús (Lucas 24, 18), según una tradición exegética. Otra sería considerarla como una sirvienta, según el texto del evangelio de Lucas 12,37-40: "Dichos aquellos siervos a los que al volver su amo los encuenre vigilando (...). Vamos, pues, estad preparados, porque a la hora que menos pensáis viene el Hijo del Hombre". Y la tercera sería identificarla con María Magdalena, interpretando la iconografía de la santa de esa forma tan peculiar y naturalista que tiene toda la producción sevillana de Velázquez.

En las fuentes literarias que habitualmente cita Pacheco para fundamentar las composiciones iconográficas de los temas religiosos, sólo hemos encontrado textos que relacionan el episodio de Emaús con María Magdalena, y también son de mano de fray Luis de Granada. En las antes aludidas *Adiciones al Memorial de la vida Cristiana*, y dentro de las mismas *Meditaciones muy devotas*, existe en el capítulo XX la "Meditación segunda del mismo misterio de la resurrección de Salvador, en la cual principalmente se trata (entre otros aparecimientos) de cómo apareció a la bienaventurada María Magdalena, según lo refiere el evangelista Sant Juan". En el texto se destaca el gran amor de la Magdalena por Cristo lo que le hizo merecedora de ser la primera testigo de su Resurrección, pero como sucedió a los discípulos de Emaús, estando juntos a él no pudo reconocerlo confundiendo con el hortelano. Esto es comentado por fray Luis: Cosa es esta que por especial dispensación de Dios acaesce muchas veces a los justos, que tengan al Señor dentro de sí y que les parezca estar muy lejos del; porque así conviene para su ejercicio y merecimiento".

La idea del ocultamiento divino es frecuente en la literatura mística española del XVI y alcanza su clima de plasticidad en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. "Pues desta manera se ha el Señor muchas veces con los suyos, mayormente con los atribulados y los que andan muy fervorosos en busca dél. Porque a los unos y a los otros parece que está muy lejos, y no está sino muy cerca; porque ni los unos tendrían paciencia, si él no se diese, ni los otros perseveraran en su demanda, si él no los esforzase. Esto es pues lo que aquí se nos representa, así en este apareamiento como en el de los discípulos que iban a Emaús, a quien el Señor parecía peregrino, como aquí María hortelano; porque en el lugar y en el otro, teniendo al Señor presente, no le conocían"⁵².

Además de en este escrito, hay otros textos del mismo dominico donde conjuga los paisajes de las apariciones del camino de Emaús y a la Magdalena, haciendo ver el lector que "hallarás a Dios, si con estas mismas lágrimas y diligencias le buscare"⁵³. Esta, pensamos, es la "idea" del cuadro, una meditación sobre cómo trata Cristo a las almas que más le aman, expresada en ese *conceptismo* de formas naturalistas, tan llanas. El recipiente con el perfume se ha convertido en una jarra vulgar. El gesto humillado y la abertura en la camisa por la que habría sacado el pañuelo que se halla sobre la mesa, pueden verse como signos de su llanto arrepentido, lo mismo que la "escofieta" que se ponían los hombres o mujeres cuando recogían el cabello o tenían pelada la cabeza⁵⁴. Cortarse el cabello era símbolo de penitencia y arrepentimiento, y si la a la pecadora se le identifica por su melena larga y descuidada, sería comprensible para los espectadores ver en esta mujer recatada a la nueva Magdalena, la santa llena de amor divino⁵⁵.

Aunque pudiera parecer forzada esta interpretación, se basa, como hemos indicado, en que de las fuentes citadas por Pacheco, es la del Maestro Granada la única que establece la relación entre la aparición a los discípulos de Emaús en el lienzo, y un personaje femenino, María Magdalena.

Si se admiten nuestras propuestas, los dos últimos lienzos estudiados podrían considerarse pertenecientes a una misma serie puesto que, además de la fuente literaria común, tienen también dimensiones aproximadas y una organización compositiva de paralelismos evidentes.

Si la relación se extiende también al cuadro primeramente tratado, un tema moralizante pero no estrictamente religioso, nos permitirá aproximarnos a la forma en que Velázquez, educado por Pacheco, parte de apariencias naturalistas para elevarse a las ideas; procedimiento estético paralelo al *conceptismo* seguido por la literatura de la época. Importantes figuras de la pluma se relacionaron con Velázquez directamente, o a través de su suegro, y no es de extrañar que el gusto conceptista, el general entre los escritos sevillanos del siglo

XVII, impregnara también a nuestro pintor, aprovechando aprendiz de humanista para quien el *ut pictura poesis* horaciono era un principio axiomático⁵⁶.

NOTAS

(1) El método de investigación seguido lo hemos expuesto en una comunicación titulada "Aplicaciones metodológicas de la estética de la recepción para la interpretación de obras de Velázquez", presentada al VIII Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Cáceres los días 3 al 6 de octubre de 1990. El presente trabajo desarrolla con amplitud la interpretación de la obras citadas brevemente en la comunicación.

(2) Véase Antonio Martínez Ripoll, *Francisco Herrera "el Viejo"*, Sevilla 1987, p.18.

(3) Véase Antonio Palomino, *Vidas*, edición de "El Parnaso Español" por Nina Ayala Mallory, Madrid 1986, p. 155.

(4) Véase documentos 13, 14, 15, 16 y 17 en *Varia velazqueña*, Madrid 1960, II, pp. 2180-220.

(5.) Jonathan Brown, *Velázquez*, Madrid 1986, p. y 31 notas.

(6) "Partida de casamiento de Diego de Silva Velázquez y Juana Pacheco Miranda" en *Varia velazqueña*, II, p. 218.

(7) La poesía lleva un epígrafe del mismo Pacheco: "Romance que hizo el Licenciado Baltasar de Cepeda, aviéndose hallado en la boda de mi hija, doña Juana Pacheco, con Diego Velasquez, donde estuvieron el Doctor Sebastián de Acosta, el Pe. mo. frai Pedro de Frómesta, Franco de Rioja, don Alonso de Avila i otros muchos, en 13 de Abril año 1618". La fecha está errada; fue el día 23. Publicada por Williams L. Fichter, "Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez" en *Varia velazqueña*, I pp. 636-639.

(8) Begonia López Bueno, "Introducción" en Francisco de Rioja, *Poesía*, Madrid 1984, pp. 17-19.

(9) Palomino, *Vidas*, p. 157.

(10) Véase Jonathan Brown, "Arte y teoría en la academia de Francisco Pacheco" en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid 1981, pp. 31-112.

(11) Mide 99x169 cms. Véase Julián Gállego, *Catálogos exposición "Velázquez"*, Madrid 1990, p. 74.

(12) Diversas interpretaciones sobre bodegones velazqueños en Halldor Soehner, "Die Herkunft der Bodegones de Velázquez", *Varia velazqueña*, I, pp. 233-244; Brown, *Velázquez*, p. 12 y nota 30.

(13) Citados por Gállego, *Catálogo...*, pp. 74-75 y 62. Véase también nota 32.

- (14) Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, manuscrito editado por Sánchez Cantón, f. 176v.
- (15) No podemos afirmarlo con rotundidad, pero una sartén parece colgar del mismo clavo del que pende la espuerta pintada en el fondo del cuadro. Véanse las voces de estos objetos de cocina en el *Diccionario de autoridades*.
- (16) *Diccionario de autoridades*, tomo 6, Madrid 1739, p. 308.
- (17) Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla 1985, p. 358.
- (18) Juan de Mal Lara, *La philosophia vulgar*, Sevilla 1568, centuria 3. 1, fols. 49v-50r.
- (19) Mal Lara, centuria 3.65, fol. 66r.
- (20) Mal Lara, centuria 6.99, fol. 168r. Véase Luis Martínez Kreisler, *Refranero general ideológico español*, Madrid 1986, 38.958, recogiendo de los repertorios de Rodríguez Marín, sin fecha.
- (21) Mal Lara, centuria 10.57, fol. 280v.
- (22) Mal Lara, centuria 10.57, fol. 281r.
- (23) Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Lyon 1967, p. 204.
- (24) Mal Lara, centuria 5.77, fol. 124v.
- (25) Centuria 10.4, fol. 267v.
- (26) Francisco Rodríguez Marín, *Más de 21.000 refranes castellanos*, Madrid 1926, p. 276.
- (27) Rodríguez Marín, pp. 68 y 83.
- (28) Brown, *Velázquez*, p. 25.
- (29) Mide 60 x 103,5 cms. Julián Gállego, *Catálogo...*, p. 62; Brown, *Velázquez*, p. 16.
- (30) Brown, *Velázquez*, p. 16.
- (31) Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid 1978, pp. 160-161.
- (32) Enrique Valdivieso y Juan M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1985, p. 282. Valdivieso y Serrera datan esta obra hacia 1630, cuando doña María tenía 12 años más que en la obra de 1618. Véase nota 13.
- (33) Gállego, *Catálogo*, p. 62 y 74-76.
- (34) Brown, *Velázquez*, pp. 16-17.
- (35) Valdivieso y Serrera, pp. 101-102.
- (36) Brown, *Velázquez*, p. 21.
- (37) Gállego, *Catálogo*, p. 64.
- (38) Alfonso E. Péres Sánchez, "Velázquez y su arte" en *Catálogo exposición "Velázquez"*, Madrid 1990, pp. 29-30) Un cliente sevillano de Velázquez fue D. Luis de Medina Orozco, miembro de la nobleza urbana, que en 1655 poseía tres bodegones del pintor. Véase D. T. Kinkad, "Tres bodegones de Velázquez en una colección sevillana del siglo XVII" en *Archivo español de arte*, 209, 1979, p. 185.
- (39) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla 1649, p. 143.
- (40) Véanse en *Obras completas de San Bernardo*, tomo IV, edición bilingüe B.A.C., Madrid 1986, pp. 337-393.
- (41) Fray Luis de Granada, *Obras. Tomo III*, Biblioteca de autores españoles, volumen XI, Ediciones Atlas, Madrid 1945, pp. 25-29. La colección de sermones de sermones en portugués: *Treize pregações das principaes festas de Christo e da sua Santissima Mãe*, publicados como apéndices en el *Compendio de Doctrina Cristiana*, Lisboa 1559.
- (42) Fray Luis de Granada, *Obras. Tomo II*, Biblioteca de autores españoles, volumen VIII, Imprenta de la Publicidad a cargo de D.M. Rivadeneyra, Madrid 1848, pp. 587-589.
- (43) En la página 497, citando al margen a *Fr. Luis de Gran. Adi.*: "San Josef exercitava el oficio de Carpintero, i la Virgen, con suma perfección, los de la vida activa y contemplativa. Como escogida de Dios para la mayor dignidad que pudo haber en pura criatura". Lo trae a colación tratando de la Anunciación, pero el texto se corresponde al de la Asunción referido. También cita al mismo autor y libro en las páginas 514, 519, 521 y 525 del *Arte de la pintura*. Referencia a otras obras de fray Luis en las pp. 515 y 530.
- (44) Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, pp. 64 y 66.
- (45) Luis de Granada, *Obras*. Tomo II, pp. 587-588: La gloria desta oiesta nos representa la Iglesia en el evangelio que se canta en ella, y que trata de las dos hermanas, Marta y María Magdalena. Mas aunque la letra dél no sirve a este misterio, pero en el sentido espiritual ninguna cosa podía venir más a propósito. Trátese en él cómo el Salvador entró en un castillo y que una mujer, por nombre Marta, lo hospedó en su casa, y que esta tenía una hermana, por nombre María, la cual asentada a los pies del Salvador, estaba oyendo con mucha atención sus palabras; y así una entendía en apacentar el cuerpo de Cristo con su servicio, y la otra el espíritu dél con su devoción. Todas estas cosas perfectísimamente competen a nuestra Señora, y todas declaran la grandeza del galardón que este día recibe por ellas. De manera que ella es el castillo donde vino Cristo, ella la casa donde fue hospedado, *ella la Marta que le servía*, y *ella la María que con silencio oía sus palabras*, y la que escogió la mejor parte, que nunca le será quitada". Descrito el evangelio de la fiesta, pasa fray Luis a desarrollar algunos aspectos del texto que metafóricamente son aplicados a la Virgen. Ella es el "castillo" referido en "intravit in quodam castellum" (Lucas 10,38). También Nuestra Señora era "casa don-

de el Salvador fue recibido y aposentado". Y prosigue volviendo a la comparación de la Virgen con Marta y María: "También compete a esta Virgen con la mucha razón el nombre y oficio de Marta. Porque si Marta es la que algunas veces recibió al Salvador en su casa, y le sirvió, ¿cuándo más lo será la que lo aposentó en sus entrañas, la que lo envolvió, cuando nació, en pañales, al que lo reclinó en el pesebre... Y no menos compete a esta Señora el nombre de María, que de Marta. Porque si María es la que asentada a los pies de Cristo oye sus palabras, ¿cómo no será la que tantas veces gozó desta mesma doctrina? ¿Cuántas veces, o serenísima Virgen, asentada a estos mesmos pies oías desta celestial boca palabras de vida eterna? ¡Cuán de buena voluntad enseñaría tal maestro a tal discípula!... Pues si el oficio de María era contemplar en Dios, ¿cuándo esta Virgen dejó de contemplar en él, por más ocupada que estuviese?». Y continua explicando cómo, mientras con las manos hacía el oficio de Marta, en el corazón contemplaba como María. A todo esto, el sermón añade (Obras. Tomo III, p. 27): "Pues la que tales y tantos servicios hizo a este Señor. ¿qué premio recibirá hoy dél por ellos? Por eso se canta en este día este Evangelio, en el cual en figura destas dos hermanas se representan los servicios desta Virgen". Luego fray Luis se exclama describiendo cómo ha de ser la gloria de la Virgen y los privilegios concebidos a esta mujer, perfecto modelo de vida activa y contemplativa.

(46) Benito Arias Montano, "*De habitu et gestu*" en *Antiquitatum Iudaicarum*, Lyon 1593, p. 156. *El Diccionario de Autoridades* explica también el significado de *señalar con el dedo*: "Phrase metaphórica, que además del sentido recto, vale notar a alguna persona por alguna circunstancia, o motivo particular" (Tomo VI, Madrid 1739, p. 87).

(48) Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 546. En nota marginal Pacheco cita el *Flos sanctorum* de Ribadeneyra

que recoge una tradición establecida por San Epifanio, situando la muerte de la Virgen a esa edad. No obstante, el pintor tratadista recomendará representarla de muchos menos años. Ninguna pintura del suegro de Velázquez sobre este tema se ha conservado. Véase Valdivieso y Serrera, pp. 16-116.

(49) Véase Francisco Arias S.I., *Imitación de Jesu Christo Nuestro Señor*, Sevilla 1602, pp. 433-434. La primera edición es la referida de 1599, en dos partes.

(50) Pacheco, *Arte*, pp. 532-534.

(51) Mide 56 x 118 cms. Se encuentra en la National Gallery de Dublín. Véase Gállego, *Catálogo...*, cat. 1, p. 58.

(52) Luis de Granada, *Adiciones*, pp. 575-577.

(53) *Memorial de la vida cristiana*, edición B.A.E., tomo VIII, Madrid 1848, tratado VI, cap. VI, XIV, p. 368. También en las "Meditaciones de la resurrección y ascensión del Salvador: para el domingo por la mañana" del *Compendio de la doctrina espiritual*, edición B. A. E., tomo XI, Madrid 1945, tratado I, cap. XVIII, p. 254.

(54) Véase la voz *cofia* en Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), México 1984, p. 333.

(55) Una Magdalena de Pacheco, fechada en 1606, lleva el pelo recogido. Valdivieso y Serrera, pp. 56-57 y lámina 16.

(56) Sobre otras relaciones entre pictórico y literario véanse Manuel Pérez Lozano, "La Asunción de Elías de Valdés Leal: un ejemplo de culteranismo pictórico", en *Apotheca. Revista del Dto. de Historia del Arte. Universidad de Córdoba*, 6, vol. 2, pp. 27-38, y "Valdés Leal, es vizconde de Cárdenas y los círculos culteranos cordobeses" en *Actas del VII C.E.H.A.* (en prensa).

SUMMARY

The author focuses on works from the first period which have been studied little. He presents the "Old woman prying eggs", as an allegory of marriage, and "Christ in Martha and Maria's house" as a meditation for the love of Christ. He approaches the works by keeping in mind the cultural and religious surroundings that existed. For the author, it serves as a literary and religious source of information of the time. This information is also representative of the writings of this father-in-law.