

FUENTES Y SIGNIFICADO DEL CUADRO "CRISTO EN CASA DE MARTA" DE DIEGO VELÁZQUEZ

Manuel Pérez Lozano

CONTEXTO DE LA FORMACIÓN VELAZQUEÑA

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 "eclécticas", 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 años (1). Bien por la juventud o por el agrio carácter de Herrera, o quizás por insatisfacción del aprendiz, la relación didáctica prontamente se rompió (2).

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. Y un año después, en 1618, concede la mano de su hija Juana al flamante pintor que en esas mismas fechas está produciendo ya obras de extraordinaria calidad.

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. Sin duda, el suegro 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 la boda fueron el poeta Francisco de Rioja, presbítero; el doctor Sebastián de Acosta, clérigo también, lo mismo que un no identificado padre Pabón (3). 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 oir los padres
 que en el de Trento firmaron" (4).

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 Eucaristía/ 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 ymaculada concepción de Nuestra Señora" (hacia 1617), y el *Discurso en defensa de los cuatros clavos con que crucificaron a Cristo* (1619) (5), citado en el Arte de la pintura y seguido por Pacheco y su yerno en las composiciones sobre el tema.

Aunque capacitado para independizarse como maestro pintor, pero con sólo diecinueve años, yerno de uno de los artistas más prestigiosos y cultos de Sevilla, Velázquez permaneció algún tiempo más bajo la protección de Pacheco. 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 casas que Diego recibió como dote no fueron habitadas por él, sino arrendadas. Hasta marzo de 1621 no se documenta que Velázquez viviera en casa aparte (6). 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, de 1618, presumiblemente debieron ser realizadas con la supervisión de Pacheco quien también suministró la clientela al neófito maestro. Basta recordar el póstumo *Retrato del venerable Cristóbal Suárez de Ribera*, padrino del bautismo de la que era su esposa (7), o los encargos para jesuitas y carmelitas de aquellos años.

Si atendemos a las fuentes escritas y referencias personales que Francisco 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 tendría acceso franco el aprovechado discípulo y pariente. Palomino, que contaba con el testimonio escrito de un directo epígono de Velázquez, el cordobés Juan de Alfaro, nos describe el programa de lecturas seguido en su aprendizaje del arte de pintar: 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" (8).

Además de las arriba citadas, 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, y el además de poeta, pintor y grabador Juan de Jáuregui. Y un amplio 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 de Pablo de Céspedes, muerto en 1608. Pero no trataremos de ellos en extenso porque ya lo hizo Jonathan Brown a quien nos remitimos (9).

Por estos años Sevilla hervía de 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 popular de la fiesta celebrada en 1615 en honor de la Purísima Concepción. Este ambiente de exaltación mariana justifica la temática de muchas de las obras sevillanas del joven Velázquez. A tenor de lo expuesto, hemos de juzgar sus primeras obras como reflejo de las preocupaciones estéticas, culturales y doctrinales del ambiente en que se producen, rechazando, como se ha hecho ya, la idea de un pintor que se limita a copiar con maestría lo que aparece ante su vista.

"CRISTO EN CASA DE MARTA". DIVERSAS INTERPRETACIONES

El mismo año de su matrimonio pintó Velázquez el lienzo conocido como *Cristo en casa de Marta*, título al que algunos añaden y *María*, 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 el año de ejecución (10).

Varios estudios han vinculado esta obra y otras contemporáneas del pintor con cuadros y grabados de artistas flamencos anteriores,

señalando semejanzas positivas. La más próxima al lienzo que analizamos es una estampa de Jacob Matham, siguiendo una pintura de Pieter Aertsen que representa una *Escena de cocina con la cena en Emaús* (11). Gállego ve también parecidos con otro lienzo de Aertsen de tema idéntico al velazqueño: *Cristo en casa de Marta* (12). Pero más que por las escasas similitudes formales, el precedente es de interés porque muestra el gusto existente afines del XVI y comienzos del XVII por un género pictórico que admite tanto el naturalismo, con la minuciosidad en primer plano, como el idealismo, con el mensaje religioso de fondo. Tales "bodegones a lo divino" 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 Francisco Pacheco era, desde marzo de 1618, *veedor* de pinturas sagradas por nombramiento del Tribunal de la inquisición.

Neil McLaren, en cambio, se preocupó por los modelos para las figuras defendiendo la hipótesis de que la anciana que vemos a la izquierda del lienzo es la misma modelo que en el lienzo contemporáneo titulado *Vieja friendo huevos*. Y no sería otra persona que la mujer de su maestro, su suegra, a quien de más edad y junto a su marido, vemos retratada en una tabla del Museo de Bellas Artes de Sevilla atribuida a Pacheco. Sobre quien pudo valer para pintar la cabeza de la cocinera trabajando con el almirez, Gállego ha propuesto semejanzas con aquel "aldeanillo" que le servía de modelo e identificable en varias de sus primeras obras (13), incluso en la cara de una *Inmaculada*.

Podríamos detenernos aún más en las comparaciones formales, pero no son estas el verdadero problema para comprender "uno de los cuadros más interesantes 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 virtuosismo 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. Es unánime la opinión de que en el plano del fondo Velázquez representó con fidelidad el pasaje 10,38-42 del Evangelio de San Lucas... Pero, ¿dónde se desarrolla la escena descrita? ¿En una habitación contigua que vemos a través de una pequeña ventana de la cocina? ¿O se trata más bien de un cuadro dentro del cuadro enmarcado y colgado en la pared? Quizás pudiera ser asimismo un espejo que refleja una acción que tiene lugar delante del cuadro, en el espacio del espectador, 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 no sólo mujeres de su tiempo, sino también personas concretas... En consecuencia, resulta difícil comprender el sentido de su integración en la escena" (14).

Brown nos da respuesta a las primeras preguntas. Por fotografías de rayos infrarrojos es perceptible el deseo del pintor por representar una ventana, sólo que no logra conseguir una 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. Pacheco poco antes había utilizado el recurso a estas ventanas narrativas en una composición de 1616 (15). También es de interés la observación de que María "sentada a los pies del Señor" (Luc. 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" (16), actitud idónea pues, en la *explanatio* exegética, 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" (17), pues en el Evangelio se dice que, de ambas, María escogió la opción adecuada.

Nada nos explica Brown 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 representada: "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 dedo índice se revelador de su intención) a su laboriosa hermana Marta, suerte de cocinera o "gallega" para la que pudo servir de modelo un muchacho" (18). Es decir, un recurso teatral.

Es indudable que Velázquez está muy atraído por el naturalismo caravaggiesco 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 barrocas, muy adecuadas para figurar en la galería privada de algún devoto humanista o de algún aristócrata sevillano amigo de lo singular" (19). Y es verdad que esta obra no debió 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 "veedor" de tales obras.

Lamentablemente no podemos precisar quién fue el receptor 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 los 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.

LOS ESCRITOS DE FRAY LUIS DE GRANADA

Si nos aproximamos al contexto cultura, fuertemente influido de religiosidad, en el que se formó Velázquez, encontraremos las respuestas que venimos buscando. 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" (20). 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 misas 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 los pasajes evangélicos, siempre en latín, habían de ser glosados en los sermones al objeto de que los fieles pudieran comprenderlos y recibieran y asimilaban la doctrina en ellos contenida. La invención 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 nombres 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 castellano (21), siendo lectura de pocos. Uno de ellos reflexiona sobre Marta y María, modelos de acción y contemplación, respectivamente, explicando cómo la Virgen escogió la mejor parte, como su homónima del evangelio. Quizá inspirándose en el "doctor meliflúo", el dominico fray Luis de Granada, escribió también sobre el evangelio de la Asunción.

Era fray Luis discípulo de San Juan de Avila "el 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 dorrtinico fray Enrique de Almeida como *Sermón en la fiesta de la Asumpción de Nuestra Señora, sobre el evangelio de Marta y María, que se canta en la misma fiesta*. Hubo ediciones posteriores (22).

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 ya expuestos en el sermón anterior, del que deriva, identificando a María, la hermana de Marta como María Magdalena, cosa que no figuraba en el sermón (23).

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* (24) , 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 un lugar en la galería de personajes ilustres que es su *Libro de descripción de verdaderos retratos*, obra que Pacheco componía desde 1599. En ella alaba sus muchas obras y sermones: "Cuantos an aprovechado por vuestros sermones i escritos, tantos hijos avéis engendrado para Cristo", y de un soneto que elogia el retrato, se deduce que ya antes Pacheco había trabajado en otro del escritor dominico (25).

Para mostrar el carácter de fuente que tiene este texto respecto del cuadro que venimos llamando *Cristo en casa de Marta*, seguiremos la más abreviada exposición de las *Adiciones*, pero, como hemos indicado, deriva de un sermón anterior más extenso al que aludiremos también. En el referido capítulo XXIII de las *Meditaciones devotas*, sobre "La asunción de nuestra señora", leemos:

"La gloria desta fiesta 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. Trátase 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 apascentar 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 "astillo" referido en "intravit in quodam castellum" (Le. 10,38) (26). También Nuestra Señora era "casa donde 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 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, ¿cuánto más lo será la que lo aposentó en sus entrañas, la que lo envolvió, cuando nació, en pañales, la 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 lo 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, ¿cuánto esta Virgen dejó de contemplar en él, por más ocupada que estuviese?" (27).

y continúa explicando cómo, mientras con las manos hacía el oficio de Marta, en el corazón contemplaba como María. A todo esto, el sermón añade: "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 explaya describiendo cómo ha de ser la gloria de la Virgen y los privilegios concedidos a esta mujer, perfecto modelo de vida activa y contemplativa (28).

El lienzo de Velázquez nos muestra a la anciana, repetida en los dos planos del cuadro, señalando con el dedo índice de la mano diestra tanto a Marta como a María. La anciana es la Virgen, la Madre de Dios que, según el texto del maestro 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 gestos bíblicos, explicados en un breve tratado de Benito Arias Montano, conocido de

Pacheco (29).

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 el compás de la razón en las mismas necesidades naturales; en comer, en beber...". Y más adelante: "mas fue mucho mayor andar esta Virgen más de sesenta años en medio de las ocasiones deste mundo, sin desmandarse ni en una palabra ni en un pensamiento". Sigue en esto lo establecido en la *Leyenda dorada* como más cierto (30). Y el mismo Pacheco, usando otra fuente, asevera que la madre de Cristo murió "pasado 72 años menos 24 días (como es la mas provable opinion)" (31).

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 ó 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 su 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 la imitación de Jesu Christo* (Sevilla, 1599), nos describe el austero régimen de comidas del Señor; ordinariamente era de pescados comunes y pan de cebada, nunca carne. Y la activa Marta se nos muestra en el momento de preparar en la cocina ese frugal refrigerio a su invitado (32). 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 Arias (33).

Por último, 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. Aunque referidas a otra época, Emilio Orozco Díaz intuyó relaciones entre la obra pictórica de Velázquez y la literatura ascética de fray Luis (34). Con esta pequeña aportación deseáramos haberlas confirmado.

NOTAS

(1) Véase Antonio Martínez Ripoll, *Francisco Herrera "el Viejo"*; Sevilla, 1978, p. 18.

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

(3) "Partida de Casamiento de Diego de Silva y Velázquez y Juana Pacheco Miranda", en *Varia velazqueña*, Madrid, 1960, II, p. 218.

(4) 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 1018". 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*, 1, Madrid, 1960, pp. 636-639.

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

(6) Véanse documentos 13, 14, 15, 16 y 17, en *Varia velazqueña*, II, pp. 218-220.

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

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

(9) Véase "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.

- (10) Mide 60 x 103,5 cms. Julián Gállego, *catálogo exposición "Velázquez"*, Madrid, 1990, p. 62; Jonathan Brown, Velázquez, Madrid, 1986, p. 16.
- (11) Brown, *Velázquez*, p. 16.
- (12) Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, 1978, pp. 160-161.
- (13) Gállego, *Catálogo*, pp. 62 y 74-76.
- (14) Brown, *Velázquez*, pp. 16-17.
- (15) Enrique Valdivieso y Juan M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 101-102.
- (16) Brown, *Velázquez*, p. 21.
- (17) Id.
- (18) Gállego, *Catálogo*, p. 64.
- (19) Alfonso E. Pérez 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. Kinkead, "Tres bodegones de Velázquez en una colección sevillana del siglo XVII", en *Archivo español de arte*, 209, 1979, p. 185.
- (20) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649, p. 143.
- (21) Véanse en *Obras completas de San Bernardo*, t. IV, edición bilingüe, B.A.C., Madrid, 1986, pp. 337-393.
- (22) Fray Luis de Granada, *Obras. Tomo III*, Biblioteca de autores españoles, vol. XI, Ediciones Atlas, Madrid, 1945, pp. 25-29. La colección de sermones en portugués: *Treize pregações das principais festas de Christo e da sua Satissima May*, publicados como apéndices en el *Compendio de Doctrina Cristiana*, Lisboa, 1559.
- (23) Fray Luis de Granada, *Obras. Tomo II*, Biblioteca de autores españoles, vol. VIII, Imprenta de la Publicidad a cargo de D. M. Rivadeneyra, Madrid, 1848, pp. 587-589.
- (24) En la p. 497, citando al margen a *Fr. Luis de Gran. Adi*: "San Iosef exercitava el oficio de Carpintero, i la Virgen, con suma perfeccion los de la vida activa y contemplativa. Como escogida de Dios para la mayor dignidad que pudo caber 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 pp. 514, 519, 521 y 525 del *Arte de la pintura*. Referencia a otras obras de fray Luis en las pp. 515 y 530.
- (25) *Libro de descripción de verdaderos retratos*, edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Swilla, 1985, pp. 64 y 66.
- (26) La exégesis contemporánea traduce esta expresión por "entró en cierta aldea". Fray Luis en las *Adiciones al Memorial* tradujo "castillo", pero fray Enrique Almeida al pasar el sermón a castellano puso "lugarejo", traducción más correcta pero poco acorde con el comentario de fray Luis.
- (27) Luis de Granada, *Obras. Tomo II*, Biblioteca de autores españoles, vol. VIII, Imprenta de la Publicidad a cargo de D. M. Rivadeneyra, Madrid, 1848, pp. 587-588.
- (28) Fray Luis de Granada, *Obras. Tomo III*, Biblioteca de autores españoles vol. XI, Ediciones Atlas, Madrid, 1945, p. 27. Hemos adaptado la acentuación a las reglas actuales.
- (29) Benito Arias Montano, "De habitu et gestu", en *Antiguitatum 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).
- (30) Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, 2.^a edición, Madrid, 1984, 1, p. 477.
- (31) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649, 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. Enrique Valdivieso y Juan M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 16-116.
- (32) 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.

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

(34) Referidas a *Cristo flagelado y el alma cristiana*, en *Manierismo y barroco*, Madrid, 1975, p. 106.

ILUSTRACIONES

[LÁMINA 1](#) - [LÁMINA 2](#) - [LÁMINA 3](#) - [LÁMINA 4](#) - [LÁMINA 5](#) - [LÁMINA 6](#) -

[LÁMINA 7](#)

Fundación Universitaria Española