

Belén Abad de los Santos

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-8943-3210> 

Educación en Artes Visuales. Estrategias didácticas mediante la interpretación y análisis de un cuadro de Velázquez

Educate in Visual Arts. Teaching strategies through the interpretation and analysis of a painting by Velázquez

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.02>
ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 29-45

Recibido el : 03-07-2023
Aceptado el : 25-10-2023

Resumen:

En este texto se acomete una revisión de la literatura científica en torno a una serie de innovaciones estructurales introducidas por Velázquez a partir del cuadro *Cristo en casa de Marta y María* (1618). Con el objeto de dilucidar los mensajes implícitos que encierra la enigmática iconografía velazqueña de juventud, se efectuará un análisis interpretativo de esta obra, en particular, desde su estudio semiótico a través del plano de la expresión y del plano del contenido como estrategia didáctica. El formato compositivo empleado por el pintor sevillano en esta creación, que habría de invertir las convecciones narrativas pictóricas al encuadrar el espacio contenido en la escena religiosa, visto a través de una ventana, detrás de la temática contemporánea de las figuras y los objetos del primer plano, reflejará la singularidad de las producciones pertenecientes a la etapa inicial del maestro. Al estudiar su articulación interna se pretende demostrar que la decodificación del mensaje integral de la pintura pudiera ser tan válido en su lectura visual, lo mismo que la selección de una unidad estratégica como el motivo de la ventana con tema bíblico. Precisamente, este fragmento enmarcado parece contener la clave para interpretar el significado del cuadro.

Palabras Clave: Patrimonio Artístico, Estrategias didácticas, Velázquez, Pintura, Lectura visual.

Abstrac:

In this text, a review of scientific literature is undertaken around a series of structural innovations introduced by Diego de Velázquez based on the painting *Christ in the House of Martha and Mary* (1618). In order to elucidate the implicit messages contained in the enigmatic iconography of Velazquez's youth, an interpretative analysis of this work will be carried out, in particular, from its semiotic study through the level of expression and the level of content as a didactic strategy. The compositional format used by the Sevillian painter in this creation, which would invert the pictorial narrative convections by framing the space contained in the religious scene, seen through a window, behind the contemporary theme of the figures and objects of the first flat, will reflect the uniqueness of the productions belonging to the master's initial stage. By studying its internal articulation, the aim is to demonstrate that the decoding of the painting's integral message could be as valid in its visual reading, as is the selection of a strategic unit such as the window motif with a biblical theme. Precisely, this framed fragment seems to contain the key to interpreting the meaning of the painting.

Key words: Artistic Heritage, Teaching strategies, Velázquez, Painting, Visual reading

Introducción

Las dificultades de interpretación que pudieran ofrecer ciertos cuadros dentro del extenso repertorio visual del Siglo de Oro español queda ejemplificado de manera expresa en la pintura *Cristo en casa de Marta y María* (1618), una de las más tempranas de Velázquez, y posterior a la de similar composición, *Escena de cocina con Cristo en Emaús* (h. 1617-1618). Tanto en este lienzo como en el anterior, que ocupa la atención de estas páginas, la estructura compositiva se establece en dos planos. El primero, con la cocina o bodegón y el segundo, donde sucede el hecho religioso, visto a través de una ventana que une las dos estancias de la casa, dejando ver la habitación del fondo y lo que en ella acontece. Justamente, la interrelación existente entre los dos campos narrativos diferenciados en ambas obras, que representan lo sacro y lo profano, ha sido motivo de debate entre los investigadores (Bardi, 1970; MacLaren & Braham, 1970; Julián Gállego, 1972 y 1989; Gudíol, 1982; López-Rey, 1996; Mestre, 1973 y 1983; Moreno, 2004). La opinión generalizada de la que se hace acopio estudios y publicaciones que han visto la luz en las últimas décadas coincide en afirmar que uno de los puntos cruciales de esta serie pictórica de género mixto estriba en su carácter todavía enigmático, lo que insta a plantear algunas reflexiones sobre la forma de representación velazqueña en la etapa inicial del maestro en Sevilla.

Al repasar las distintas, y a menudo contrapuestas, interpretaciones que de esos cuadros han acometido los especialistas de la historiografía del arte, cuyas suposiciones han contribuido no poco a tensionar la lectura de la escena evangélica o del episodio hagiográfico¹, se comparte esa misma sensación de desconcierto experimentada por Bassegoda (1999) en su ensayo sobre *Pacheco y Velázquez*, recogido en uno de los dos volúmenes que, con motivo de la exposición celebrada en las Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, se editó en las postrimerías del siglo pasado, coincidiendo con el cuarto centenario del nacimiento de Velázquez.

Como ha quedado bien demostrado por los expertos, parece que las fuentes visuales fundamentales de estos dos lienzos se hallarían en los ejemplos de pinturas de género de los artistas flamencos e italianos. Su parecido tipológico encuentra cierto paralelismo en las escenas de cocina y mercado con temas religiosos pintadas por los artistas nórdicos como Pieter Aertsen (1507/8-1575) y Joachim Beuckelaer (h. 1534-h. 1574), que trabajaron en los Países Bajos españoles (Cherry, 1999). Tampoco se descarta que Velázquez, asimismo, tuviera conocimiento de pinturas de carácter religioso debidas a Vincenzo Campi (h. 1530-1593) y Jacopo Bassano (h. 1510-1592), los cuales

¹ Entre los argumentos a debate sobre la escena religiosa representada en la pared se ha especulado si podría tratarse de un ventanuco o un hueco en el muro (pese a no corresponderse por la perspectiva del marco), un espejo (un recurso estilístico perceptible sólo en el Velázquez de la madurez) o un cuadro colgado en la pared (como parece indicar la perspectiva del marco, aunque resulte chocante su luminosidad, ya que está situado en una zona muy oscura).

gozaban de gran popularidad en España por aquel entonces (Soehner, 1960 citado en Cherry, 1999). Con frecuencia, estos artistas creaban profundidad y perspectiva recurriendo a técnicas de enfoque selectivo y creando capas visuales, con la voluntad de expandir la disposición espacial y de multiplicarla en una especie de juego *in continuum*.

Otra de las hipótesis planteadas sugiere que el pintor sevillano las hubiera emulado gracias a las estampas del grabador y dibujante holandés Jacob Mathan (1571-1631), importadas por los mercaderes flamencos establecidos en Sevilla. A tal respecto, Mena Marqués (1999) indica con razón, que el uso frecuente y generalizado a partir de los modelos suministrados por las imágenes difundidas en forma de grabados, como “ayuda marginal” en la preparación de composiciones pictóricas, llegaría a ser determinante en la concepción de la obra de arte producida en los talleres de artistas en España. De hecho, en Sevilla, Velázquez pudo recibir una formación privilegiada dentro de unos círculos artísticos que eran, sin duda, como el taller de Francisco Pacheco (1564-1644), los más refinados del panorama español y al tanto de las novedades italianas y flamencas. A fin de comprender el magisterio de Pacheco y el lugar que ocupa en las técnicas que transmitió a su mejor pupilo, conviene tener presente la veneración que este profesó por la cultura de la estampa cuando recomendaba los grabados de Alberto Dürero (McKim-Smith, 1999, p. 117), como elementos esenciales en los equipos de trabajo de cualquier pintor. En relación a este tema, Serrera (1999, p. 54) señala que Pacheco, al igual que el resto de pintores sevillanos del Siglo de Oro, hizo un amplísimo uso de este tipo de obras².

Es bien conocido la influencia de ciertas composiciones de Aertsen y Matham en la importancia otorgada a las escenas de género, que pasan a primera línea, mientras que las representaciones religiosas son relegadas al fondo, como sucede en *Cristo en casa de Marta y María*. Sin embargo, el pintor sevillano rehuirá la alusión demasiado literal a los grabados o pinturas de estos maestros, “haciendo referencias elípticas sin copiar los motivos específicos” (McKim-Smith, 1999, p. 117). La manera que tiene Velázquez de componer esta escena, que se remite a un hecho narrado en el evangelio de San Lucas (X, 38-42), todavía no se ha logrado identificar en ninguno de los grabados conocidos y cabe pensar que fuera tal vez invención de Velázquez (Mena, 1999).

Con el objeto de dilucidar los mensajes implícitos que encierra la enigmática iconografía velazqueña de juventud, se efectuará un análisis interpretativo de esta obra, en particular, desde su estudio semiótico a través del plano de la expresión y del plano del contenido. Al estudiar su articulación interna se pretende demostrar que la decodificación del mensaje integral de la pintura pudiera ser tan válido en su lectura, lo mismo que la selección de una unidad estratégica como el motivo de la ventana con

² Como dato a resaltar el autor anota que entre los bienes que en 1593 el pintor gaditano aportó a su matrimonio figuraron los libros de estampas de “Alberto y de Lucas”. Uno de los elementos más destacados de la cultura artística de Pacheco es su vinculación al mundo de las estampas del romanismo italiano divulgado por los grabadores flamencos de la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del siglo XVII.

tema bíblico. Precisamente, este fragmento enmarcado parece contener la clave para interpretar la escena de cocina contemporánea del primer plano.

Consideraciones previas al estudio de las pinturas de género de Velázquez

Los años en que Velázquez realiza su aprendizaje artístico y comienza a mostrar su talento en producciones propias, contemplaron en el ámbito de la creación artística en Sevilla una clara oscilación de los principios manieristas al incipiente naturalismo, que con los años fue imponiéndose de forma definitiva (Valdivieso, 1999, p. 64). Este proceso de tránsito aconteció básicamente en la década entre 1610 y 1620, periodo que coincide con la etapa de formación y la ejecución de las primeras pinturas de género firmadas por el pintor, cuya cronología del conjunto comprende casi toda su fase sevillana –de *Vieja friendo huevos* fechado en 1618 hasta el prodigioso *Aguador de Sevilla*, situado en 1622 o 1623–.

Las pinturas de género velazqueñas constituyen un grupo homogéneo muy característico que ofrecieron al pintor el medio apropiado para adquirir ese dominio de la pintura naturalista, que a lo largo de su carrera continuaría siendo el fundamento del método artístico de Velázquez. Pero, además algunos de estos bodegones como ejercicios artísticos hubieron de traer consigo una profunda investigación pictórica de la representación de los fenómenos visuales, a través de la cual el pintor pudo canalizar todo su potencial inventivo. El experimentalismo de estos años sevillanos, impregnados de la tradición del naturalismo tenebrista, afectaría incluso a la representación religiosa que Velázquez “aborda desde los presupuestos y el formato de sus bodegones con figuras, como desde los de la pintura devota de corte más tradicional” (Bustamante & Marías, 1999, p. 153).

Entre todos los cuadros de este ciclo velazqueño, la existencia de un fondo religioso en forma de espacio secundario al que se abre la escena principal como en *Cristo en casa de Marta y María* y *Escena de cocina con Cristo en Emaús*, pudo alentar a los espectadores a ver sus otras pinturas de género como bodegones “a lo divino”³, siguiendo la expresión de Emilio Orozco, y a pensar más profundamente en un mensaje trascendente para estos cuadros (Cherry, 1999, p. 86). La dimensión moralizante de ciertos cuadros de género les otorgó un propósito didáctico, elevando, en consecuencia, su nivel en la jerarquía de los géneros. No debe uno ignorar que el Velázquez que pintó en Sevilla trabajaba para una clientela firmemente “sensible a la tradición, no sólo en lo que se refiere a los materiales pictóricos, sino también como manifestación de una ortodoxia doctrinal en otros planos de la vida” (McKim-Smith, 1999, p. 111).

³ Esta expresión artística busca combinar lo terrenal y lo espiritual, lo cotidiano y lo sagrado, en una única obra. La interpretación y ejecución de esta idea pueden mostrar variaciones de significado en la historia de la pintura, según el artista y su enfoque creativo.

Se desconoce quiénes fueron los primeros propietarios de estas piezas, posiblemente destinadas al cliente eventual aficionado de la pintura y la decoración de viviendas particulares, o si por el contrario se originarían por sola iniciativa del pintor en busca de comprador *a posteriori*.

Si en *Escena de cocina con Cristo en Emaús*, una criada negra morisca en una cocina, quizás incluso una esclava de las muchas que aún a principios del siglo XVII había en Sevilla, a la que va dirigido el mensaje bíblico de la escena del fondo, logra ocupar en gran medida el protagonismo en la secuencia pictórica, en *Cristo en casa de Marta y María* (Fig. 1), Velázquez nos presenta a una joven criada de expresión contrariada majando ajos en el almirez de su cocina sobre una mesa en la que se observan utensilios y alimentos, que parece descontenta con sus labores domésticas. La captación magistral de las emociones a través del rostro de la sirvienta define a la perfección ese modo propio del Velázquez “pintor de cabezas”. Tras la cocinera aparece, a la izquierda del lienzo, una anciana con tocas, que señala con el índice de la mano derecha hacia una escena situada en el extremo opuesto, a través de una ventana, o del reflejo de un espejo, que permite ser identificada con un episodio bíblico, prácticamente arrinconado detrás de las viandas y los detalles de género.



Figura 1. *Cristo en casa de Marta y María* (1618). Velázquez. Óleo en lienzo. Fuente: National Gallery, Londres.

El cuadro se pintó durante sus primeros años de formación en Sevilla (MacLaren, 1970), antes de su traslado a la corte en Madrid en 1623. Mientras que algunos autores como López-Rey, Camón Aznar y Gudiol lo datan alrededor de 1918, otros como Bardi y Pantorba proponen 1919 y 1920, respectivamente. La pintura fue adquirida por un cliente de clase alta y se pintó para un público de señores. Es citada en la colección del duque de Alcalá como “lienzo Pequeño de una cocina donde está majando unos ajos una

mujer” (Brown & Kagan, 1987, p. 249). Acerca de su historia, Bardi (1970, p. 88) sostiene que en 1881 figuró en la subasta londinense de la colección del Coronel Packe, siendo adquirido por Sir William H. Gregory, quien lo donó a la National Gallery (en 1892).

Aquí, el pintor habría de alejarse de la exagerada muestra de viandas visible en los prototipos nórdicos, favoreciendo una composición de elementos más sobria y austera, en la que prima la economía de recursos figurativos. De igual manera, la paleta monocromática de Velázquez, basada en colores terrosos (rojo, amarillo, ocre, blanco y negro), se ajusta perfectamente a su sencillo realismo. Esta concisión semántica concuerda con las críticas que se dirigían a estos cuadros en España, “en cuanto a que permitían que el exceso indecoroso de alimentos oscureciera la temática religiosa” (Cherry, 1999, p. 87). Por esta razón, Carducho, a propósito del decreto del Concilio de Trento sobre lo censurable moralmente de los detalles de la pintura de bodegones y cocina, manifestaría:

También es justo se repare en otras pinturas de devoción, pintadas con tanta profanidad, y desacato, que apenas se desconoce: y vi los días pasados pintada aquella santa visita de Christo a las hermanas de Lázaro, la devota Magdalena y la solícita Marta, cercados todos con tanta prevención de comida, de carnero, de capones, pavos, fruta, platos y otros instrumentos de cocina, que más parecía hostería de la gula que hospicio de santidad, y de cuidadosa fineza, me espantó la cordura del Pintor, que tal obra saca de si idea y manos (1979, pp. 350-351).

Es posible que el tratadista de origen italiano no se refiriera directamente a Velázquez, del cual reprobaba su estilo por ser poco pulido y por destacar tan sólo en los retratos (Brown, 1986, p. 60), pero sí a otros autores como Aertsen y Beuckelaer, que tuvieron una clara influencia sobre el joven pintor. Para Cherry (1999, p. 86), es más que probable que el pintor sevillano tuviera conocimiento de los grabados de la pintura de género de estos dos artistas septentrionales. El uso de vías indirectas (dibujos, estampas y pinturas) pudieran haber servido de guía a Velázquez en sus composiciones de sus comienzos, prestando su apoyo con vistas a crear escenas completas, incluidas las figuras, directamente sobre el lienzo. El énfasis pictórico de los cuadros nórdicos focaliza su interés visual en la profanidad del primer término (representación de las actividades cotidianas, y en la copiosa muestra de alimentos) de cuidadoso acabado, mientras las figuras sacras se reproducen al fondo del cuadro, pintadas de manera mucho menos concluida. Esa diferencia estilística entre el primer plano y el subsidiario, no hace más que acentuar lo insólito de este formato, que invierte las convecciones de la narrativa pictórica.

Principalmente, el conjunto de estas *naturalezas muertas invertidas o bodegones desdoblados* de Velázquez, donde lo fundamental, el asunto sagrado retrocede, y aún es camuflado bajo la apariencia equívoca de un cuadro, de un espejo o de una ventana,

mientras en destacado primer término figuraba notoriamente la cocina o el bodegón, aunque no precisamente recargado con tan opulentas viandas que convidasen a la gula (Rodríguez, 2004), no sería más que la adopción de unos motivos hasta ahora desarrollados en Flandes y en Italia. Como acertadamente precisa Cherry:

El artista toma de los cuadros de Aertsen y Beuckelaer, el uso de la perspectiva como metáfora de la distancia temporal, diferenciando, de este modo, entre la temática contemporánea y tangible del primer plano y la escena bíblica del fondo, que a menudo se pinta abocetada, con el fin de evocar efectos de perspectiva atmosférica. Sin embargo, al abandonar el precedente compositivo de estos cuadros, en los que el primer plano y el fondo se conectan en un espacio continuo, Velázquez lógicamente separa el episodio bíblico del mundo contemporáneo del primer plano, colocándolo en un espacio pictórico diferenciado, una estancia separada, y a la vez conectada, que vemos a través de un torno de cocina (1999, p. 88).

En efecto, la clave para interpretar este género mixto de Velázquez parece hallarse en esa interrelación ambivalente de conexión/escisión entre ambas secuencias diferenciadas en el cuadro, sugerida por el investigador en la cita. El uso de este doble registro secuencial a través del empleo de lo que se ha venido en llamar *cuadro dentro del cuadro*, ya había sido utilizado por Pacheco en obras como el *San Sebastián atendido por Irene* (1616), pintado para la cofradía de la Misericordia de Alcalá de Guadaíra⁴ (Moreno, 2004). No obstante, el pintor sevillano hace que el significado del cuadro no dependa tanto de la antítesis de estos dos momentos distintos de la narrativa, como de la conexión existente entre los mismos.

Cómo mirar un cuadro a través de una ventana didáctica

Si se interpreta la escena pictórica desde la perspectiva de su equivalente bíblico, resulta curioso observar que también habría de advertirse otro estadio de duplicidad. En concreto, en aquella dualidad entre el cuerpo y el espíritu que aparece implícita en la historia de Marta y María, ilustrada en la exégesis de San Agustín:

que ve a las dos hermanas como ejemplos de la vida activa y la vida contemplativa del cristianismo, donde Marta representaría la labor del cristiano y el mérito de las obras de misericordia, que tan importantes fueron para la Contrarreforma católica, mientras María tipifica el papel, más loable, de la contemplación espiritual y la oración (Cherry, 1999, p. 88).

⁴ En 1936, durante los primeros meses de la Guerra Civil Española, una bomba cayó sobre el Hospital de San Sebastián en el municipio de Alcalá de Guadaíra. El cuadro, hoy en paradero desconocido, se pintó *ex profeso* para el hospital en 1616.

La escena bíblica representa la visita de Cristo a la casa de las hermanas Marta y María (Lucas, X, 38-42). Marta, que andaba “muy afanada en disponer todo lo que era menester”, se queja ante Jesús de que María, en lugar de ayudarla, está sentada a sus pies, escuchando sus palabras, a lo cual Jesús responde: “Marta, Marta, tú te afanas y acongojas por muchas cosas, cuando con pocas y hasta con una sola basta. María ha escogido la parte mejor, y no le será arrebatada”. La antítesis entre el materialismo y la espiritualidad es sugerida a través de las dos actitudes contrastantes desempeñadas por Marta y María:

1. Marta se preocupa mucho por los deberes y las tareas del hogar mientras atiende a Jesús y a sus acompañantes. Se siente agobiada y molesta porque aprecia que su hermana María no está ayudándola y se queja a Jesús pidiéndole que le diga a María que la ayude.

2. María, por otro lado, está completamente absorta en escuchar las enseñanzas de Jesús. Ella elige sentarse a sus pies y prestar atención a sus palabras, mostrando una actitud de devoción y reverencia hacia él.

En el sentido teológico, se considera que el pasaje trata de transmitir una lección espiritual sobre las prioridades en la vida y la importancia de dedicar tiempo a la escucha y el aprendizaje de la palabra de Dios. Se destaca la importancia de la adoración y la comunión espiritual sobre las tareas mundanas, resaltando la necesidad de equilibrar nuestras responsabilidades diarias con el crecimiento espiritual. El mensaje moralizante de la pintura sugiere una posible reflexión sobre las diferentes formas en que las personas responden a la presencia de Cristo en sus vidas: a través del servicio activo y las preocupaciones terrenales (representadas por Marta como algo negativo) o a través de la escucha y la contemplación de sus enseñanzas (representadas por María). En resumen, el cuadro parece exhortar a los espectadores a fijar sus miras en asuntos más importantes: “el alimento espiritual del amor a Cristo y el deseo de salvación y la vida eterna” (Cherry, 1999, p. 90).

Velázquez al emplear el recurso pictórico de enmarcar la escena religiosa, la enfatiza por fuerza. Por otra parte, la intensa mirada de las protagonistas del primer plano hacia los espectadores y el motivo tan directo del dedo de la anciana apuntando hacia la interpretación plástica del pasaje bíblico, no hacen más que acentuar ese foco de atracción dominante.

Si se aplicase un circuito dinámico de lectura visual que estableciera un orden de percepción básico para la organización de las relaciones espaciales, partiendo del propuesto por Estrada (1978), habría de corroborarse que el recorrido resultante, a fin de guiar nuestra mirada, quedaría determinado por los elementos iconográficos direccionales mencionados (mirada de Marta como punto de inicio y apéndice de la mano como punto de prolongación) hacia esa zona (Fig. 2), y deteniéndose allí donde el pintor parece reclamar su interés.

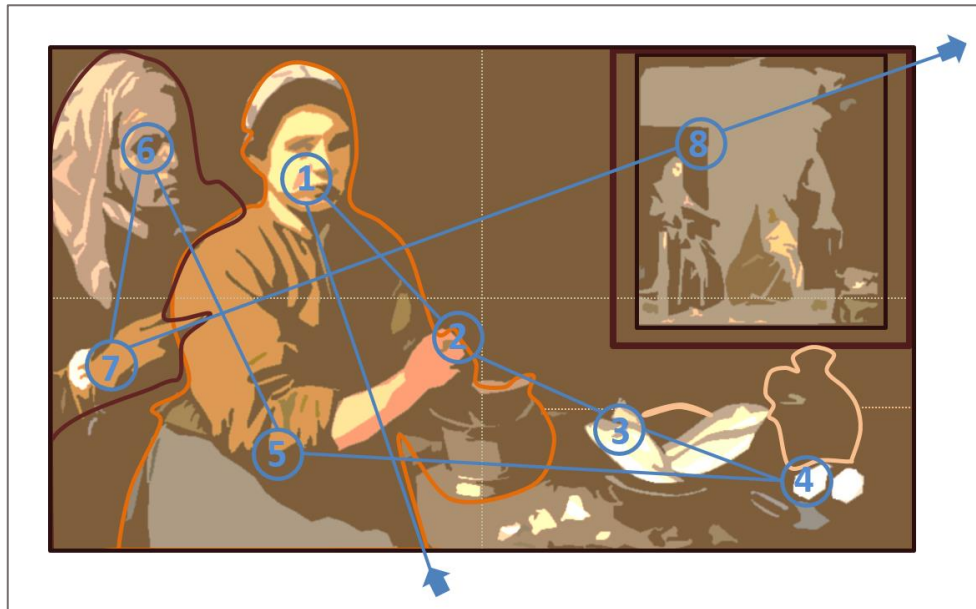


Figura 2. Circuito de lectura visual a partir de una recreación visual de Cristo en casa de Marta y María. Fuente: Elaboración propia, en base a Estrada (1978).

A pesar de que la intención de Velázquez era conectar la narrativa del fondo con la del primer plano, dicha conexión se ha convertido en “el impedimento principal para una lectura exacta de la pintura” (MacLaren & Braham, 1970, p. 122). Estas dificultades interpretativas que presenta el cuadro analizado, al igual que muchas imágenes del Barroco español, es alertado por Gállego cuando insiste en el uso de cierto artificio técnico empleado entre los más célebres pintores españoles, como el “de introducir un espacio en otro”:

el del “cuadro en el cuadro”, es decir, la presencia en la pared del fondo de un interior de otro cuadro colgado que representa algo fuera de él. Tal sistema comprende tres soluciones vecinas, pero distintas: el *cuadro* (pintura o tapiz) colgado en un muro; el *hueco abierto en este muro* (puerta o ventana) a otra estancia o al aire libre en fin el *espejo*, que introduce en el espacio fingidamente real del cuadro lo que se halla frente a él, es decir, al lado del espectador. En los tres casos nos hallamos ante una derivación de la “veduta” que los pintores del siglo XV inventaron para romper la monotonía de las paredes de sus escenas y para dar una representación más completa del espacio figurativo. Pero esta

práctica alcanza entre los españoles del Siglo de Oro, especialmente en Velázquez, tal perfección en su voluntaria ambigüedad que las discusiones por ella provocadas en cuanto a la interpretación de los lienzos más célebres están lejos de resolverse satisfactoriamente para todos (1972, p. 306).

La revisión de la literatura científica ha dado pie a establecer un estudio comparativo a partir de los tres recursos pictóricos referenciados en la cita aludida y analizar el enfoque que ofrecen un conjunto de investigadores en relación al asunto pintado con tema bíblico.

a) *Cuadro dentro de otro cuadro.*

Si para algunos autores como Prada y Martínez (s/f, pp. 23-24), respaldados por argumentos ópticos y de perspectiva, la posibilidad de que la escena religiosa no sea un cuadro, sino un espejo o una ventana, queda limitada; para otros, como Justi, la luminosa sala a la derecha vista a través de “una amplia *ventana*”, en la que se aprecia el asunto religioso protagonizado por tres personajes, podría ser planteada “como *un cuadro colgado en una pared*”. El historiador alemán subraya lo anecdótico de la escena, aduciendo que Velázquez pudiera haberla concebido como un “boceto sin añadir un trazo que permitiese reconocer en el joven al Señor” (1953, p. 147). Esta tesis vuelve a ser sustentada por Camón Aznar, quien mantiene que “en el fondo hay un *cuadro* –no un espejo, como ha supuesto algún crítico inglés–, cuyo marco se advierte, con Cristo en una habitación, María sentada a sus pies y quizá Marta, en pie” (1964, pp. 230-232).

b) *Teoría del empleo del espejo.*

Regresando de nuevo a la discusión planteada por Prada y Martínez (s/f, pp. 23-24), al tomar como referente el detalle de la mano izquierda de Cristo con el que se dirige a Marta –en lugar de la mano derecha, como era lo habitual en el siglo XVII–, habría de barajarse la hipótesis de que el pintor pudiera haber plasmado el cuadro bíblico visto desde un espejo plano que cubriría la pared de su estudio y que, por lo tanto, estaría reflejando la escena religiosa. Esta opinión parece quedar respaldada cuando al invertir la imagen religiosa reproducida por Velázquez, y se confronta con una pintura de Beuckelaer, resultan más que apreciables las evidentes similitudes iconográficas y coincidencias en la forma de ser dispuesta la figura de Cristo en ambas obras.

No obstante, esta teoría de “anomalía al representar a Jesucristo gesticulando con la mano izquierda” muestra cierta simplicidad en su concepto, si consideramos que se ha representado en innumerables ocasiones a Jesucristo en tal disposición.

Es suficiente recordar el cuadro de *La Última de Cena* (1495-1498) de Leonardo Da Vinci (1452-1519) en el que se observa a Cristo interactuando con la mano izquierda mientras habla con sus discípulos o la obra de Otto van Veen (1556-1629), que presenta una escena doméstica, similar a la escena bíblica velazqueña, en un entorno de época renacentista (Fig. 3).



Figura 3. Cristo en casa de Marta y María (1552).
Otto van Veen. Fuente: WikiArt.org.

En otro orden de aspectos, otras pesquisas como las desarrolladas por Boyd y Esler (2004), tras cinco años de investigación, han logrado reconstruir el taller donde trabajaba Velázquez mediante un programa informático. La teoría formulada por ambos expertos determina que el pintor creó el cuadro colocando un espejo en la pared que estaba frente a él, en el que se reflejaba la modelo de Marta. Y, además, colgó una obra de Marta y María pintada por otro artista en la pared que tenía detrás, pintando su reflejo en ese espejo.

Mientras tanto, Mestre Friol (1983), a través de la proyección de una serie de láminas concluye que, si el “cuadro del fondo” no puede ser una *abertura en el muro*, tendrá que ser un *marco*. Y si no puede pertenecer a una *pintura* (porque carecería de sentido que Marta apareciera *in situ* y, Jesús y María “pintados”), inevitablemente tendrá que ser el *marco de un espejo*, lo que confirma de forma irrefutable que el espectador de este cuadro contempla la escena de Jesús a través de dos espejos (Fig. 4).

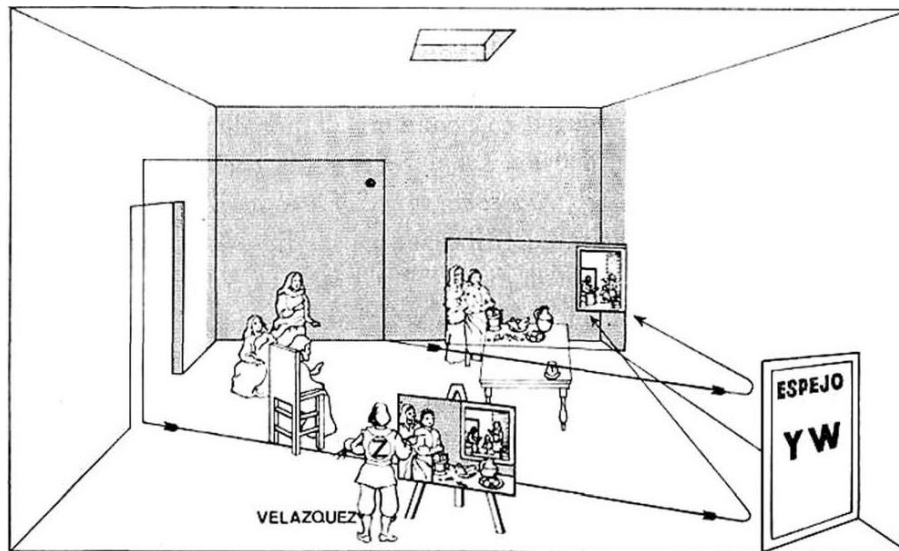


Figura 4. Fuente: Mestre Friol (1983).

c) Habitación contigua (o ventana).

Esta interpretación se basa en elementos como la disposición arquitectónica y la relación espacial entre las dos escenas en el cuadro. Cobran fuerza las opiniones que se apoyan en las diferencias en la iluminación, la perspectiva y la atmósfera entre los dos motivos iconográficos contrastados, para defender que representan áreas separadas dentro de la misma vivienda. En este sentido, MacLaren (1970, p.122) afirma que, como resultado de la restauración de la imagen, la escena del fondo se muestra a través de una apertura, cortada en el grosor de la pared y mostrada en perspectiva, de modo que los tres lados de la abertura que son completamente visibles son de anchos desiguales.

Conclusión

En el año 2023 habría de conmemorarse el IV centenario del nombramiento de Diego Velázquez, como pintor del rey Felipe IV, hecho acontecido en 1623. Tal efeméride es una ocasión propicia para acercarse, una vez más, al artista y a su pintura. Con el objeto de profundizar en su conocimiento y ampliar nuestra visión de la etapa sevillana del pintor, este artículo ha versado sobre la interpretación de *Cristo en casa de Marta y María* (1618). Las innovaciones estructurales introducidas por Velázquez en este formato compositivo, que habría de invertir las convecciones narrativas pictóricas al enmarcar el episodio bíblico, visto a través de una ventana, detrás de la temática contemporánea de las figuras y los objetos del primer plano, reflejarían la singularidad de las producciones pertenecientes a la etapa inicial del maestro en Sevilla. La controversia entre vida activa y vida contemplativa estuvo sin duda presente en la realización de esta composición, cuyo tema se decanta por la segunda de las opciones.

En sus bodegones religiosos de dimensión moralizante, Velázquez parece adoptar estrategias pictóricas de sus precedentes nórdicos. Sin embargo, su forma de concebir la creatividad como una recomposición de unos elementos iconográficos preexistentes de otros artistas, podría explicar muchas de las variantes originales de la pintura de Velázquez en este periodo de formación sevillano.

La importancia que tuvieron las pinturas de género velazqueñas para el propio artista ha quedado lo suficientemente demostrada por los expertos, que coinciden en reconocer cómo este grupo homogéneo de piezas ofreció al pintor el cauce apropiado para adquirir ese dominio de la representación naturalista, que a lo largo de su carrera continuaría siendo el fundamento del método artístico de Velázquez. Pero, además algunas de estas escenas de bodegón *desdobladas* como ejercicios artísticos trajeron consigo una profunda investigación pictórica de la representación de los fenómenos visuales, a través de la cual el pintor pudo canalizar todo su potencial inventivo.

Tras el estudio acometido, volvería a constatarse la misma sensación cercana a la confusión ya aludida en las páginas preliminares de este texto, en consonancia con la experimentada también por autores como Bassegoda (1999). De acuerdo con Brown (1986, p.16) y Gállego, en ningún caso se terminará de dilucidar dónde pudiera desarrollarse la escena religiosa descrita y su integración en la pintura, resultando a duras penas factible determinar con certeza si lo que se ve al fondo de su obra:

es un *cuadro* colgado en una pared de esta cocina, representando a Cristo predicando a la Magdalena, o una *abertura* que nos deja ver lo que sucede en la habitación contigua, o un *espejo* que refleja lo que sucede frente al cuadro, es decir, al lado del espectador (1972, p. 310).

De las tres hipótesis referenciadas en la cita, que podrían haber servido a Velázquez para sugerir el motivo de la ventana con tema bíblico, la que mayor coherencia interpretativa ofrece es la del empleo del *cuadro en el cuadro*. El recurso formal de enmarcar el espacio ya había sido utilizado por el pintor sevillano en otras de sus primeras obras –*Los tres músicos* (c. 1617-1618) y *Escena de cocina con Cristo en Emaús* (h. 1617-1618)–, por lo que es muy posible que siguiera con este procedimiento técnico a fin de enfatizar elementos narrativos y simbólicos. Al añadir capas de significado y profundidad a la composición, el artista logra crear una interrelación visual entre ambos planos diferenciados. Siguiendo a Cherry (1999), Velázquez se aleja de sus prototipos nórdicos, “al hacer que el significado del cuadro no dependa de la antítesis de estos dos campos pictóricos, sino de la conexión entre los mismos”. Esta conectividad es advertida por Brown (1986), el cual sostiene que la presencia de líneas diagonales en la parte inferior con las que se crea el alféizar, interconectan los espacios, aunque el punto de fuga no sea el mismo que el empleado para la mesa. En efecto, como indica Cherry:

Por desgracia, la perspectiva de las líneas ortogonales de la apertura que hay en la pared de la cocina en el cuadro de Velázquez, se han ido oscureciendo con el tiempo, pero es obvio que inicialmente estas líneas conectaban los dos espacios, que los espectadores interpretan como dos estancias en el mismo edificio, y por lo tanto dos campos narrativos interrelacionados. Sin embargo, la perspectiva de esta apertura no concuerda con la de la mesa, lo cual sugiere que existen dos puntos de vista diferentes para los dos espacios del cuadro (1999, p. 88).

Esta teoría quedaría contrastada con las argumentaciones formuladas por López-Rey, cuando en la segunda década del siglo pasado los servicios técnicos del National Gallery de Londres permitieron al restaurador aclarar la cuestión. Tal y como se recoge en el catálogo *The Spanish School*: “Ahora es aún más evidente que después de la restauración de esta pintura que la escena del fondo es en realidad vista a través del espesor de un muro” (1996, p. 26). Las fotografías de rayos infrarrojos realizadas indican la pretensión del pintor de incorporar una ventana fingida, recurso que ya fuera empleado por su suegro Francisco Pacheco en su cuadro *San Sebastián atendido por Irene* (1616), y aunque Velázquez no consigue una perspectiva adecuada de la misma, sí crea una sensación de profundidad y espacio, integrando tanto el interior de la escena principal como el acontecimiento de la habitación contigua.

En cualquier caso, sea uno u otro el punto de partida, lo reseñable es que Velázquez nos propone un ejercicio de ampliación de las convenciones de un género, pues estaríamos simultáneamente ante una imagen que es un bodegón y a la vez un cuadro religioso, cuyo tratamiento realista común tiende a igualarlos en cuanto a simple apariencia. Lo novedoso no serían los *temas*, desde el punto de vista de la iconografía, sino su *tratamiento inverso*. Las heterogéneas y plurales interpretaciones que se han dado a algunas de sus obras –*Las meninas* (1656), *Las hilanderas* (1655-1660), y algunos de sus bodegones juveniles– muestran la complejidad y multiplicidad de lecturas que permite parte de su producción pictórica. Cuando se contemplan las brillantes, pero ambiguas, imágenes de juventud de Velázquez, uno queda fascinado por la ilusión de realidad cotidiana e inmediata que su obra procura al espectador. Esta podría ser una de las razones por las cuales su pintura continúa siendo tan apreciada y estudiada en la historiografía del arte.

Referencias bibliográficas

- Bardi, P. M. (1970). *Velázquez. Clásicos del Arte*. Noguer-Rizzoli Editores.
- Bassegoda, Bonaventura (1999). Pacheco y Velázquez. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 124-139). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Boyd, Jane & Esler, Philip F. (2004). *Visualidad y texto bíblico: Interpretación de Velázquez – “Cristo con Marta y María” como caso de prueba*. Casa Editrice Leo S. Olschki.
- Brown, Jonathan (1986). *Velázquez. Painter and Courtier*. New Haven y Londres.
- Brown, Jonathan & Kagan, Richard L. (1987). The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution. *Art Bulletin*, 69(2), 231-255.
- Bustamante, Agustín & Marías, Fernando (1999). Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios*. (pp. 140-157). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Camón Aznar, José (1964). *Velázquez*, 2 vols., Madrid.
- Carducho, Vicente ed. (1979). *Diálogos de la Pintura*. Madrid.
- Cherry, Peter (1999). Los *bodegones* de Velázquez y la *verdadera imitación del natural*. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 76-91). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Domínguez, Antonio; Pérez, Alfonso E. & Gállego, Julián (1990). *Velázquez*. Catálogo de exposición. Museo del Prado. Ministerio de Cultura.
- Estrada, Eugenio (1978). *Diseño y creatividad*. Ed. Librería General.
- Gállego, Julián (1972). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar Editor.
- Gállego, Julián (1989). *Velázquez. Ensayos*. The Metropolitan Museum of Art.
- Gudiol, José (1982). *Velázquez, 1599-1660. Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la evolución de su técnica*. Ediciones Polígrafa, S.A.
- Justi, Carl (1953). *Velázquez y su siglo*. Espasa Calpe, S. A.
- López-Rey, José (1996). *Velázquez*. Catalogue raisonné, vol. II. Taschen Wildenstein Institute.
- MacLaren, Neil & Braham, Allan (1970). *The Spanish School*. The National Gallery Catalogues.
- McKim-Smith, Gridley (1999). La técnica Sevilla en Velázquez. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 108-123). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Mena Marqués, Manuela B. (1999). El dibujo de Sevilla y Velázquez. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 92-107). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Mestre Friol, Bartolomé (1973). El espejo referencial en la pintura de Velázquez. Jesús en casa de Marta y María, *Traza y Baza*, 2, 15-36.
- Mestre Friol, Bartolomé (1983). “Jesús en casa de Marta y María” y el “lenguaje” de Velázquez, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 57, 153-209.

- Moreno Mendoza, Arsenio (2004). "Cristo en casa de Marta y María" de Velázquez, una interpretación carmelitana. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 13, 25, 117-130.
- Pacheco, Francisco ed. (1990). *Arte de la Pintura*. Ed. Bassegoda i Hugas.
- Prada Pérez de Azpeitia, Fernando Ignacio de & Martínez Pons, José Antonio (s/f). *Pinceladas de ciencias en las Meninas*. Ponencia. Disponible en: - PDF Free Download (docplayer.es).
- Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (2004). *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*. Real Academia de Bellas Artes San Fernando.
- Serrera, Juan Miguel (1999). Velázquez y la pintura sevillana de su tiempo. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 50-59). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Valdivieso, Enrique & Serrera, Juan Miguel (1985). *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez.
- Valdivieso, Enrique (1999). Velázquez y los pintores sevillanos hasta 1623. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 60-75). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.