

JOSÉ MANUEL DE BERNARDO ARES  
(EDITOR)

**EL HISPANISMO  
ANGLONORTEAMERICANO:**  
*Aportaciones, problemas y perspectivas  
sobre Historia, Arte y Literatura españolas  
(siglos XVI-XVIII)*

ACTAS DE LA I CONFERENCIA INTERNACIONAL  
«HACIA UN NUEVO HUMANISMO»  
C.I.N.HU.  
Córdoba, 9-14 de Septiembre de 1997

TOMO II



PUBLICACIONES OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASUR

IMPRENTA SAN PABLO, S. L. - CÓRDOBA  
Sor Angela de la Cruz, 12 - Teléfono 957 283 306  
ISBN: 84-7959-372-5 (Obra completa)  
ISBN: 84-7959-374-1 (Tomo II)  
Depósito Legal CO. 97/2001  
Impreso en España / Printed in Spain

ras, Fernando López de Cárdenas, etc. Además era dueño de una de las más importantes colecciones de monedas y tenía una biblioteca con más de 8.000 volúmenes. El religioso fray Sebastián Sánchez Sobrino también llegó a tener una importante colección de monedas y piezas arqueológicas tal y como relató Pérez Bayer en su visita a esta ciudad: «Llegué a Granada y estuvo a visitarme el P. Fray Sebastián Sánchez, Ministro de San Antonio, sujeto docto y conocido: me dio una moneda griega de Athenas de plata con AOE, quiero decir con E Epsilon en lugar de H Heta, lo que prueba su antigüedad para los inteligentes»<sup>34</sup>.

En definitiva, conforme avanza el siglo, el afán arqueológico en Andalucía era tónica general en caballeros de fino y exquisito gusto formados e instruidos en la tradición clásica siendo el caso de muchos de ellos haberse formado en la cultura y el amor tanto por la historia como por las bellas artes. También durante el siglo XVIII, va a surgir una especial preocupación por la recuperación de un pasado arqueológico que tendrá diferentes tintes, así mientras que el pasado romano era común a toda España, el pasado hispanomusulmán fue sentido de manera más especial por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que potenció el estudio del legado islámico a través de las antigüedades árabes comisionando en 1766 a los arquitectos José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal para estudiar y dibujar la Mezquita de Córdoba y la Alhambra<sup>35</sup>. Es la época en que los hallazgos de la Arqueología transforman los ideales antiguos de modelo ideal a objeto de estudio histórico objetivo, y donde el discurso anticuario va a introducir una revitalización del mundo clásico con nuevos criterios artísticos y una concepción nueva de la naturaleza del arte<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> «El Viaje de Pérez Bayer (Conclusión)»: *La Alhambra* 80 (1901), p. 179. Sobre el coleccionismo de antigüedades tanto en Andalucía como en Granada véase A. M.ª GÓMEZ ROMÁN: *El fomento de las artes en Granada: coleccionismo, mecenazgo y encargo (siglos XVIII y XIX)*, Granada, Tesis doctoral inédita, 1997.

<sup>35</sup> D. RODRÍGUEZ RUIZ: *La Memoria Frágil: José de Hermosilla y «Las Antigüedades Árabes de España»*, Madrid, 1992, pp. 73 y ss.

<sup>36</sup> Cfr. I. HENARES CUÉLLAR: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977, pp. 73-79.

## LOS HISPANISTAS ANGLOSAJONES Y SUS INTERPRETACIONES DE LOS BODEGONES VELAZQUEÑOS

Manuel PÉREZ LOZANO  
Antonio URQUÍZAR HERRERA  
*Universidad de Córdoba*

Jonathan Brown, en las «Observaciones sobre la historiografía de la pintura española del siglo XVII», publicadas como introducción de su libro *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, hacía fundadas críticas a la monotonía de los historiadores del arte españoles. Cuando por el impulso de Elías Tormo la Historia del Arte tomó cuerpo como disciplina, lo hizo desde postulados metodológicos esencialmente positivistas. Según Brown, parecía que los historiadores del arte españoles sólo aspiraban a engrosar el célebre *Diccionario* de Ceán Bermúdez. En este panorama resultó extremadamente novedosa la obra aludida de Jonathan Brown, que aunque publicada en castellano el año 1980, procedía en lo fundamental de su tesis doctoral defendida en 1964 en la Universidad de Princeton<sup>1</sup>. Esta obra, junto a la de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, abrieron nuevos horizontes a los historiadores. El texto de Julián Gállego entroncaba con la corriente historiográfica de la sociología histórico-artística de Francastel, su maestro, y la iconología de Panofsky<sup>2</sup>.

Jonathan Brown denomina *historia contextual* a su propuesta metodológica. Derivada de la tradición de la *historia cultural* según la entendieron Burckhardt y la *escuela de Viena*, y proyectada posteriormente en el método iconológico de Erwin Panofsky y Fritz Saxl, juzga sus resultados poco concretos. En cambio, la his-

<sup>1</sup> Vid. Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid 1980, pp. 13-29.

<sup>2</sup> Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1972. Edición original en francés, 1968.

toría contextual «intenta situar la obra de arte dentro del esquema de referencias histórico-ideológicas en el que fue creada, manifestando el modo en que consigue expresar ideas dentro del lenguaje intenso y tupido del estilo artístico»<sup>3</sup>.

Según esta tendencia metodológica, tanto lo formal como lo ideológico tienen cabida en la interpretación resultante que debe ofrecer una expresión adecuada de los gustos estéticos y la mentalidad de una época, resaltando así el valor que la plástica tiene para la Historia. Brown destacó la importancia de la academia literario-artística que Francisco Pacheco sostuvo en Sevilla para conocer mejor el ambiente en que se produjeron las primeras obras velazqueñas. Dejaremos aquí de lado otros importantes estudios sobre la pintura española del Siglo de Oro debidos a su pluma y sólo nos referiremos a aquellos que hacen alusión al período sevillano de Velázquez en que pintó los llamados *bodegones*.

Siguiendo los pasos señalados por Brown, un numeroso grupo de hispanistas anglosajones han intentado penetrar en los misterios de los bodegones ejecutados por Velázquez en sus primeros años de pintor (1617-1623), entre la fecha de obtención del título de maestro y su marcha a la Corte. Los resultados han sido bastante dispares. Aunque con la intención de estudiar las obras en el contexto cultural en que se originaron y recurriendo casi siempre a iconografías semejantes y a referencias literarias más o menos coetáneas, es asombroso cómo sobre unas mismas obras se han desarrollado interpretaciones tan distintas.

Nos centraremos en dos ejemplos. En su *Velázquez, práctica e idea: estudios dispersos*, traducción al español publicada en 1991 de unos artículos impresos en inglés entre 1980 y 1984, John F. Moffitt dedica un primer capítulo a «El pintor de los bodegones». En el prefacio, Moffitt se declara seguidor de la línea marcada por Brown y pretende el estudio de las obras en su contexto cultural<sup>4</sup>. Concretándose más al género, Barry Wind, también intenta una historia contextual en su *Velázquez's Bodegones. A Study in Seventeenth-Century Spanish Genre Painting*<sup>5</sup>. Wind defiende que los bodegones velazqueños deben ser interpretados dentro de una tradición de género netamente española que entronca con la estética y los mensajes de la novela picaresca, género literario que en las dos primeras décadas del siglo XVII ya había dado lugar a importantes obras. Exceptuando el precedente del *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* del sevillano Mateo Alemán, *La pícara Justina*, *El sutil cordovés* de Salas Barbadillo —que imita *El Buscón* de Quevedo publicado después—, o las *Novelas ejemplares* cervantinas, son muestras significativas de lo que el género dio de sí en una veintena de años.

Nuestro intento es mostrar que, reconsiderando el punto de partida señalado por Brown, los bodegones velazqueños, y en general toda su producción sevillana, tienen un sentido más coherente analizados desde la recepción de los gustos estéticos de sus amigos y clientes, desde el conceptismo, tanto literario como pictórico —o visual— propuesto por Pacheco en su *Arte de la pintura*. La teoría del ar-

te en la que se educa Velázquez admite como axioma fundamental el *ut pictura poesis* horaciano y es notable la transferencia de opiniones estéticas y poéticas entre pintores y poetas, e incluso en estos ambientes andaluces de principios del siglo XVII, el poeta y el pintor podían ser una misma persona cuya obra literaria o plástica iba dirigida a un restringido público de gustos afines. Francisco Pacheco es un claro ejemplo de pintor-poeta, pero la nómina podía ampliarse mucho más: Pablo de Céspedes, Antonio Mohedano, Juan de Peñalosa, Juan de Jáuregui... E incluso, aceptando lo que nos dice Palomino, el mismo Velázquez había contado con el concurso de poetas y otros escritores<sup>6</sup>.

Pacheco, siguiendo una doctrina importada de Italia y asimilada a través de los eruditos sevillanos y Céspedes, parangona poesía y pintura: «Asemejándose a la poesía en cierto modo, toma della regla, pues dice Aristóteles: 'que los excelentes pintores deben imitar los excelentes poetas'; y siendo ella anumerada a las artes nobles, así lo debe ser la pintura. Y como la poesía, describiendo los hechos ilustres de los varones y hembras da exemplo de bien vivir, que es ejercicio de arte noble y moral, de la misma suerte la pintura, representando ante los ojos a los que en alguna virtud fueron excelentes, viene a amaestrar y a incitar los ánimos a su imitación»<sup>7</sup>.

Si Velázquez hacía sus pinturas sabiendo que luego serían sometidas a la crítica de Pacheco y sus amigos, buenos conocedores de teorías estéticas y celosos vigilantes del buen gusto y decoró en las artes, resulta evidente que no realizaría sus obras calificadas como bodegones si éstas no cumplieran las condiciones para ser aceptadas, es decir, que respondieran en gran medida a las expectativas de sus receptores primarios.

Por sus reducidas dimensiones, de tres a cinco cuartas de alto (entre 60 y 110 cms. aproximadamente) es claro que los bodegones estaban pensados para el ámbito privado. Esto se corrobora con los hallazgos documentales que localiza bodegones en casas de nobles o en las de ricos comerciantes<sup>8</sup>.

Aunque los bodegones retratan a gente vulgar, lo mismo que las novelas de género picaresco, los estudiosos de la picaresca española han destacado el carácter moralizante que subyace en obras de este tipo. El mismo Mateo Alemán, que publicó su novela en 1598, afirmaba: «El fin que llevo es fabricar un hombre perfecto», y en general, las vidas de los protagonistas están abocadas al escarmiento final. Estas obras son, ante todo, críticas a la sociedad hipócrita de la época y tienen la intención de «crear un hombre español nuevo».

Más ilustrativo aún. Alonso de Barros, autor de un elogio que figura al comienzo del *Guzmán de Alfarache*, «en alabanza deste libro y de Mateo Alemán, su autor», expone muy a las claras los fines de la novela picaresca y trae a colación un símil que resulta totalmente adecuado para dar razón de lo que tratamos:

<sup>3</sup> Este tema ha sido tratado en Manuel Pérez Lozano, *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*, tesis doctoral inédita, Córdoba 1993.

<sup>4</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, edición B. Bassegoda, Madrid 1990, p. 236.

<sup>5</sup> Vid. D. T. Kinkead, «Tres bodegones de Velázquez en una colección sevillana del siglo XVII», *Archivo español de arte*, 209, 1979, p. 185. J. Brown y R. L. Kagan, «The Duke of Alcalá: His collection and its Evolution», *Art Bulletin*, 69, 1987, pp. 231-255.

<sup>1</sup> Brown, *ibid.*, p. 25.

<sup>2</sup> John F. Moffitt, *Velázquez, práctica e idea: estudios dispersos*, Málaga 1991, pp. 7-11.

<sup>3</sup> Barry Wind, *Velázquez's Bodegones. A Study in Seventeenth-Century Spanish Genre Painting*, George Mason University 1987.

«Si nos ponen en deuda los pintores, que como en archivo y depósito guardaron en sus lienzos —aunque debajo de líneas y colores mudos— las imágenes de los que por sus hechos heroicos merecieron sus tablas y de los que por sus indignas costumbres dieron motivo a sus pinceles, pues nos despiertan con la agradable pintura de las unas y con la aborrecible de las otras, por su fama a la imitación y por su infamia al escarmiento; mayores obligaciones, sin comparación, tenemos a los que en historias tan al vivo nos lo representan, que sólo nos vienen a hacer ventaja en haberlo escrito, pues nos persuaden sus relaciones, como si a la verdad lo hubiéramos visto como ellos»<sup>9</sup>.

Los autores de estas obras no tienen nada de pícaros, son su antítesis, y la inmensa mayoría de lectores de este género lo forman hombres de cultura, preocupados por la degradación moral de una sociedad necesitada de regeneración. Las acciones de los pícaros retratan los defectos de la sociedad y el fracaso de sus vidas es un aviso a los lectores sobre la necesidad de reformas sociales. En cierto sentido los pícaros son unos arbitristas disimulados<sup>10</sup>.

Los primeros bodegones que podemos atribuir a Velázquez con seguridad fueron pintados entre 1616 y 1619 aproximadamente, cuando el pintor andaba entre los diecisiete y veinte años. En todos es común una mesa que organiza el espacio escénico, indicativo de lo que era un «bodegón» o «gula»: un establecimiento que despachaba comidas y bebidas, pues generalmente estaba asociado a una taberna o bodega. La gente que lo frecuentaba era de clase baja. Un dicho de la época: «parece que se ha criado en un bodegón», se interpretaba como «phrase que pondera la mala crianza y descortesía de algunos, o su modo de andar sucio y desaseado»<sup>11</sup>.

Retratar estos ambientes sólo podía ser del agrado de un hombre culto si, como en la novela picaresca, subyacía un trasfondo moral en su interpretación. Desde estas expectativas podemos afrontar el análisis de cuatro obras velazqueñas: los *Tres músicos* del Museo de Berlín; los *Dos jóvenes sentados a la mesa*, hoy en el Wellington Museum de Londres, el conocido como *El almuerzo*, cuadro perteneciente al Ermitage de San Petersburgo, y por último interpretaremos la *Vieja friendo huevos* de la National Gallery de Edimburgo. Observando además que Velázquez se preocupa en la composición de estas obras en mostrar las actitudes de los sujetos, quedando los objetos en un segundo plano. Todos menos uno, el que enmarcan las figuras y parece haber sido colocado en esa posición preeminente con una clara intención.

Por otra parte, la principal clientela de Velázquez eran amigos de Pacheco, a su vez *veedor* de pinturas de la ciudad y la Inquisición. Pacheco sería un claro referente para Velázquez que aún no había alcanzado la madurez intelectual y que

<sup>9</sup> «Elogio de Alonso de Barros» en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Benito Brancaforte, Madrid 1984, vol. I, p. 90. Alonso de Barros, que ocupó importantes cargos en la corte, fue también autor de unos *Proverbios morales*, Madrid 1958.

<sup>10</sup> Vid. Francisco Carrillo, «Relación pragmática entre los textos y lectores de la época», *Semiología de la novela picaresca*, Madrid 1982, pp. 157-163.

<sup>11</sup> *Diccionario de autoridades*, tomo I, p. 634. Otra descripción más precisa en Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, (1611) México 1984, p. 224.

encontraría pronto en él, no sólo un maestro, sino un padre político y un orientador en su carrera. Por su edad y circunstancias, la erudición de Velázquez no era mucha, y la que tenía se la debía a Pacheco, sus amigos y su biblioteca.

## LOS TRES MÚSICOS



Fig. 1. Diego Velázquez, *Tres músicos*. Berlín, Gemäldegalerie.

El primero de ellos, quizá también el primero en el tiempo por su más imperfecto dibujo y tratamiento de la luz se encuentra hoy día en la Gemäldegalerie berlina, dándosele como fecha aproximada un intervalo que va desde 1616 a 1620. Existe una copia, no tan acabada, y de peor calidad actualmente propiedad de Ars Hispania S. A. Analizando los elementos que componen esta obra, identificamos un ambiente festivo después de haber comido y bebido con satisfacción. La tabla vacía, donde ya sólo queda el cuchillo que sirvió para dar cuenta de un gran trozo de queso, alimento habitualmente tomado de postre, nos refiere el final de la colación.

Existen varios dichos populares que afirman la idoneidad del queso para ser acompañado de vino<sup>12</sup>. Después de tomar queso acaba su *Cena jocosa* Baltasar del

<sup>12</sup> Gonzalo Correas recoge este: «A la bota, dalla el beso después del queso». Gonzalo Correas, *Foculario de refranes y frases proverbiales*, (1627), ed. Louis Combet, Lyon 1967, p. 6.

Alcázar pidiendo un trago de vino a su anfitriona<sup>13</sup>. Esta poesía fue muy alabada por Pacheco en el retrato que hizo de su autor, y alcanzó notoria popularidad en Sevilla<sup>14</sup>. Pero lo que más nos llama la atención es la presencia del simio situado a la izquierda. Quizá el tema del lienzo sea alguna lección moral sobre la imitación, por la presencia de la mona y por la relación entre el joven y los hombres. Sin embargo, siendo el animal un elemento de segundo plano, hay más indicios de que el tema principal sea una alusión burlona a los bebedores, especialmente si observamos la posición del vaso de vino, puesto como centro de la composición.

En primer lugar lo aquí representado es literalmente un bodegón, cuya descripción es acorde con la propuesta en la voz *bodegón* del *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias. Será años más tarde, pasada la mitad del siglo XVII, cuando el término adquiera el sentido más amplio que tiene ahora y que también está recogido en el *Diccionario de autoridades*, obra ya del siglo XVIII: «En la pintura se llaman los lienzos en que están pintados trozos de carne y de pescados, y comida de gente baxa»<sup>15</sup>. Velázquez asume las teorías del decoro habituales en la época y defendidas por su suegro Pacheco. Por tanto las estrategias de lectura habrán de buscarse en repertorios de lenguaje corriente pues no encontramos ningún otro elemento que oriente nuestras referencias en otra dirección.

Wind identifica los personajes con *saltimbanquis* según un texto tomado del *Tesoro* de Covarrubias en que se trata de los charlatanes<sup>16</sup>. La cita de Wind es incompleta, sólo alude a que «con una guitarra o vihuela de arco cantan alguna canción». Pero el texto del *Tesoro* es más explícito en la descripción, que ya no concuerda con lo representado<sup>17</sup>.

Wind reconoce en el mono unos sentidos próximos a la ebriedad, destacando el carácter de «mona alegre» aludido por Covarrubias. Dedicó Wind mucha atención a la mona por su simbolismo sexual, destacando una serie de fuentes que resaltan su carácter de criatura lúbrica. Igualmente piensa que la música incita a la lujuria, e incluso que es una imagen sexual evidente la del cuchillo penetrando en el queso. Realmente en el cuadro no existe ningún queso, sólo la tabla en que estuvo y en la que ha permanecido clavado el cuchillo. La evocación de la penetración sexual sólo puede ocurrírsele a Wind después de conocer las interpretaciones de los sueños de Sigmund Freud, pero a Velázquez y a su entorno quizá no resultarían tan eróticamente sugerentes<sup>18</sup>. Caso de serlo, Pacheco habría sido el primero en desautorizar la obra.

<sup>13</sup> Vid. Baltasar del Alcázar, «Poesías», *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, B.A.E., tomo XXXII, Madrid 1927, pp. 407-408.

<sup>14</sup> Vid. Pacheco, *Libro de retratos*, p. 262.

<sup>15</sup> *Diccionario de autoridades*, tomo I, p. 634.

<sup>16</sup> Wind, p. 90 y ss.

<sup>17</sup> «... porque en las plaças se suben encima de una mesa de las que están para vender alguna cosa, y a veces con un guitarra o vihuela de arco cantan alguna canción, y acostumbran a traer consigo un queso, que es como en España el bobo Juan, y con media máscara y un vestido de lienço dança y tiene algunos diálogos graciosos con su amo». Covarrubias, *Tesoro*, p. 433.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, *Obras completas*, tomo I, p. 560, Madrid 1981.

Creemos que el sentido de esta obra es más simple y directo. Hemos indicado cómo el vaso de vino ocupa una posición central en la composición, y en torno al vino hay que interpretar lo representado. Como indicó Wind, en el lenguaje ordinario la mona tenía especiales connotaciones con relación al vino. Prácticamente se han conservado con el mismo sentido hasta nuestros días. En 1611, el *Tesoro* de Covarrubias dice de ella: «Animal conocido, que entre los demás se allega a semejar el cuerpo humano... Estas monas apetezen el vino y las sopas mojadadas en él, y haze diferentes efetos la borrachez en ellas, porque unas dan en alegrarse mucho y dar muchos saltos y bueltas, otras se encapotan y se arriman a un rincón, encubriéndose la cara con las manos. De aquí vino llamar mona triste al hombre borracho que está melancólico y callado, y mona alegre al que canta y bayla y se huelga con todos»<sup>19</sup>. Posteriormente el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia recogería las mismas connotaciones: «MONA. En estilo jocoso y familiar se llama la embriaguez o borrachera. Y también se llama así al que la padece o está borracho... De aquí ha nacido llamar a los borrachos *Monas*, por las descomposturas que hacen con su cuerpo»<sup>20</sup>.

Manteniendo las acepciones de los diccionarios, los refranes aluden a las monas en tono de conmiseración. Así Gonzalo Correas recoge: «Nadie diga mal de la mona, porke es mal ke a todos toka; o toma. Nadie no diga mal de la mona, que es un mal ke a todos toma; o toka», refiriéndose a los estados de embriaguez pues aclara el refrán del siguiente modo: «Los amigos de vino dizen esto. Llámase 'mona' la borrachez, i aplikase a todas las kosas ke son komunes a todos, i suelen i pueden suzeder a kualquiera»<sup>21</sup>.

Desde ese horizonte de expectativas, los coetáneos de Velázquez veían en esta obra la descripción de «una mona alegre». El muchacho que mira hacia el espectador parece justificar la causa de la alegría de los músicos mostrando el vaso de vino. El, que bajo el brazo derecho sostiene una guitarra de cinco cuerdas —la vihuela de la que deriva llevaba seis—, no participa en el concierto, aludiendo también a que la música que están produciendo sus compañeros es desconcertada, no armónica<sup>22</sup>. La guitarra era la versión popular de la vihuela y estaba muy vituperada por los entendidos en música: «Instrumento bien conocido y exercitado muy en perjuizio de la música que antes se tañía en la vigüela, instrumento de seis y algunas veces de más órdenes. Es la guitarra, vigüela pequeña en el tamaño, y también en las cuerdas, porque no tiene más que cinco cuerdas»<sup>23</sup>. Y el violoncillo de cuatro cuerdas era la versión vulgar de la viola, algo mayor que el violín<sup>24</sup>.

Mientras que a la música de vihuela se atribuían propiedades curativas y moderadoras de los ánimos, la guitarra había transformado su melodía haciéndola vulgar y grosera: «Después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que

<sup>19</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*, p. 811.

<sup>20</sup> *Diccionario de autoridades*, tomo IV, p. 594.

<sup>21</sup> Gonzalo Correas, *op. cit.* p. 229.

<sup>22</sup> Recuérdese el sentido místico que la música tenía, por ejemplo en Fray Luis de León.

<sup>23</sup> Covarrubias, *op. cit.* p. 670. Voz GUITARRA.

<sup>24</sup> *Diccionario de autoridades*, tomo VI, p. 491: «Violón pequeño. Tomase también por el sugeto, que le toca con poca destreza». Voz VIOLONCILLO.

se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra»<sup>25</sup>. En el entorno de Pacheco la música culta era muy estimada como lo prueba el hecho de que incluyera a varios músicos entre los personajes de su *Libro de retratos*; uno de ellos fue Pedro de Madrid, músico ciego nacido en Sevilla, que en la interpretación de la vihuela fue «el primero entre todos los de su tiempo». Pacheco lo retrata interpretando el instrumento<sup>26</sup>.

La vihuela se consideraba como heredera de la lira clásica y se le atribuyen sus mismas propiedades. Entre otras, ser un atributo de la armonía o de la poesía, según figura en la *Iconología* de Césare Ripa, obra que en el círculo velazqueño era conocida y consultada<sup>27</sup>. Por todo esto, los destinatarios del cuadro, que anteponian el sentido moralizante de las obras a cualquier otro, al igual que en el género de la picaresca antes aludido, veían en esta crítica a la falta de armonía y concordia que el vino provocaba una invitación a la moderación y a la templanza. No debían adoptarse los vicios de la gente baja.

## DOS JÓVENES SENTADOS A LA MESA

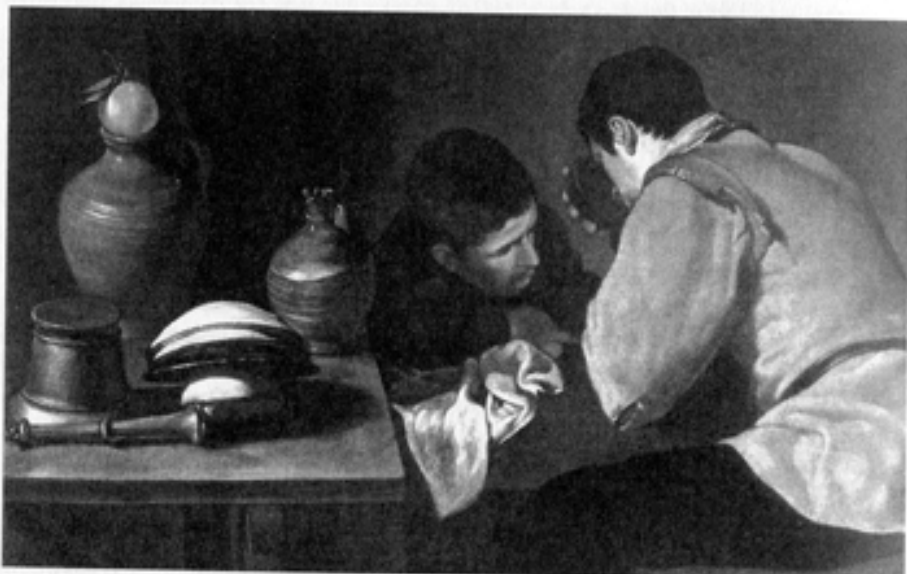


Fig. 2. Diego Velázquez, Dos jóvenes sentados a la mesa. Londres, Wellington Museum.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 1008. Voz VIGÜELA.

<sup>26</sup> Francisco Pacheco, *Libro de retratos*, pp. 413-415. Otros grandes músicos retratados son el Maestro Francisco Guerrero (pp. 335-341), el vihuelista y organista Pedro de Mesa (pp.403-407) y Antonio de Vera Bastos (pp. 399- 401). Otro gran músico destacado por Pacheco fue el pintor Luis de Vargas (pp. 295-300).

<sup>27</sup> *Vid.* Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid 1987, tomo I, p. 515, tomo II, pp. 120, 218 y 220.

Otra escena de bodegón que presenta grandes dificultades para analizar su posible significado es el conocido lienzo que habitualmente se titula *Dos jóvenes sentados a la mesa*. No está clara su cronología pero guarda relaciones con el cuadro titulado *La mulata*, considerado de entre 1618 y 1619. Sobre estas fechas, o tal vez 1620, se realiza este cuadro que presenta el mismo motivo de los platos hacinados, sólo que ahora mejor resuelto y por eso quizá posterior.

La escena también se ambienta en un bodegón o cocina, lugar propio de los *pícaros* pues así se llamaban aquellos mozos que en las cocinas se introducían «para servir en los ministerios inferiores, para que les den algo de lo que sobra, por no tener asignación alguna de sueldo»<sup>28</sup>. Estos muchachos, prototipos de la mala vida de la gente baja, sugieren estrategias de lectura de la obra dentro de los mismos contextos aludidos para el cuadro anterior.

Según Wind en este cuadro Velázquez no parece haberse interesado en «sexual metaphors», más bien piensa, que es una *pintura ridícula* que retrata de forma crítica los efectos de la ebriedad. Dice que su ropa andrajosa está asociada al vicio. Pero destaca la naranja utilizada para tapar la cántara como una fruta asociada con el carnaval y los excesos hedonistas. Pero centremos nuestra atención en la representación. Entre las figuras queda un tazón. Ambos parecen estar compartiendo la bebida; uno bebe y el otro, cargado por los efectos del alcohol, espera su turno. Esta representación fácilmente sugería a los coetáneos que se encontraban ante unos «amigos de taza de vino». Taza se denominaba por aquellos años al cuenco en que está bebiendo el personaje vuelto de espaldas. La «taça» se definía como un «vaso ancho y tendido, en que comúnmente se bebe el vino». El mismo Covarrubias, ahora citado, explica la frase proverbial: «Amigo de taça de vino, el que por sólo comer y beber haze amistad con otros, y después los dexan a la mejor ocasión; y con estos tales se ha de tener poca conversación, porque son amigos sin provecho y por la mayor parte es gente baxa y perdida»<sup>29</sup>.

No hay que añadir mucho más a la explicación dada en el diccionario. La frase era bien conocida y la encontramos comentada también en el *Diccionario de autoridades*: «Amigo de taza de vino. Apodo, que se da al que solo por el interés, y en solas las ocasiones de gusto da muestras de la amistad»<sup>30</sup>. Como hemos referido para el cuadro anterior, también cabría aquí una moraleja: ser amigo de taza de vino era señal de baja condición, y por tanto, el hombre cultivado debía mostrar siempre su amistad en modo inquebrantable.

## EL ALMUERZO

El último de esta serie de bodegones vuelve a reflejar la alegría ante una buena comida bien regada, de manera que su título, *El almuerzo*, resultaría bien ajustado a lo que se describe en el lienzo, aunque igualmente podía tratarse de una cena, dado el ambiente tenebrista de la iluminación. Además, las cenas solían ser

<sup>28</sup> *Diccionario de autoridades*, tomo V, pp. 257-258.

<sup>29</sup> Covarrubias, *op. cit.* p. 950.

<sup>30</sup> *Op. cit.* tomo VI, p. 234.

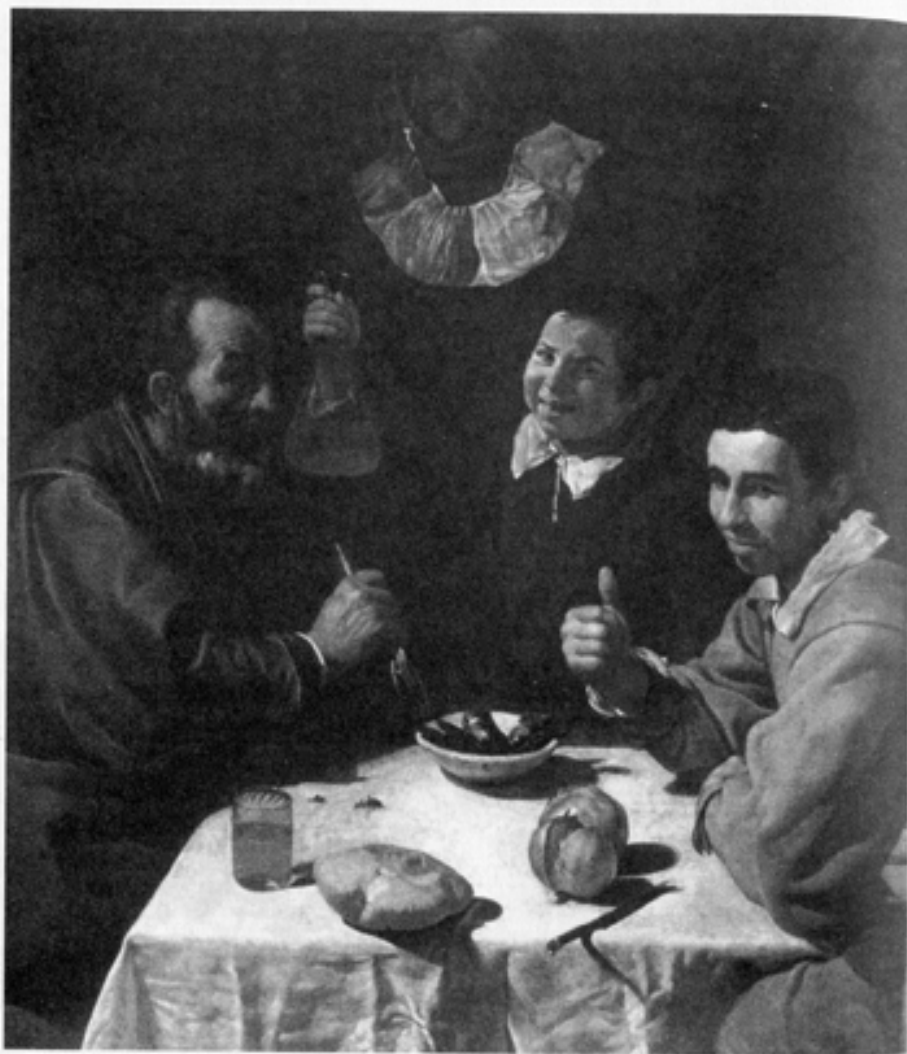


Fig. 3. Diego Velázquez, El almuerzo. San Petersburgo, Hermitage.

más abundantes en los ambientes rústicos. Por otra parte hemos visto como Pacheco admiraba la valentía de hacer «pinturas de noche»<sup>31</sup>.

Indistintamente al momento del día en que se produce, por lo que algunos autores prefieren denominarlo *Tres hombres a la mesa*, el ambiente alegre de los personajes y el tipo de alimentos con que acompañan la bebida, sugieren a primera vista que el tema es una alabanza o exaltación al vino. Obsérvese el gesto del personaje central.

Buscar en esta obra relaciones con alegorías de las edades del hombre o semejanzas con la representación del tema religioso de la Cena de Emaús, como hi-

<sup>31</sup> Vid. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 519.

zo Moffitt, sólo obedece a que el historiador del arte contempla la obra desde unas perspectivas en las que priman las relaciones iconográficas<sup>32</sup>.

Moffitt encuentra referencias bíblicas asociables a los objetos representados. Las consabidas referentes a la Eucaristía en el pan y en el vino. Como de mejillones nada dice la Sagrada Escritura, piensa que las valvas son de ostras que, según afirma, «por supuesto, contienen perlas», las cuales aluden a una imagen del Reino de los Cielos propuesta por Cristo en forma de parábola. También hay pescado en el plato, lo que según Moffitt es una alusión a la red utilizada en otra parábola sobre el juicio final, o «pesaje de las almas». El rábano haría referencia a la amargura que produciría a los discípulos el sacrificio de Cristo. Por otra parte, el cuchillo, o bien aludía al instrumento con el que Pedro cortó la oreja de Malco, o bien sería una referencia a la circuncisión de Señor. En fin, considera *El almuerzo* como una «epifanía». Aunque bien mirado no parece que estos personajes estén muy preocupados por el juicio final o por la circuncisión de Cristo. Quizá aquí estemos ante uno de esos ejemplos de libre asociación de textos e imágenes que ha venido a desacreditar a la iconología como método.

Este cuadro también es analizado por Wind desde una orientación psicoanalítica muy del gusto freudiano, pues vuelve a hacer referencia a los símbolos fálicos representados por el cuchillo y más aún por el rábano. Y reiteramos que solamente después que Freud escribiera su obra se habrían hecho comprensibles estas expresiones de las sublimaciones sexuales velazqueñas.

Observemos lo representado. Todos los productos que hay sobre la mesa eran considerados agradables acompañantes de la bebida. Al vino añejo convenía el pan del día. Las granadas reforzaban el sabor del vino, incluso el llamado vino de granadas tenía propiedades medicinales<sup>33</sup>. Sardinas y mejillones en el plato que ocupa el centro de la mesa eran pescado y marisco barato<sup>34</sup>. Éstos también se consideraban un tipo de pescado y a todo pescado convenía el vino: «El peze i el cochino, la vida en agua i la muerte en vino. Porke son flemosos, rrequieren ke kon ellos se beva vino»<sup>35</sup>. El rábano que va a morder el más viejo de los personajes también queda dentro del repertorio de las compañías agradables del vino, pues «a lo picante, vino abundante». Quevedo lo describe entre las comidas de gente vulgar:

«Rábanos y Queso y Bota,  
En la gente del gordillo,  
Dan más trabajo al gaznate  
Que Copones Cristalinos»<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Vid. John F. Moffitt, *Velázquez, práctica e ideas: estudios dispersos*, Málaga 1991, pp. 31-40.

<sup>33</sup> Un repertorio de refranes de productos asociados con la bebida del vino en Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid 1986, pp. 77-79.

<sup>34</sup> Los mejillones, más conocido entonces por otros nombres: «conchass», «mitulos» -culto, del latín *mitulus-i-*, y más comúnmente «amúsculos». Vid. *Diccionario de autoridades*, tomo IV, p. 636.

<sup>35</sup> Correas, *op. cit.* p. 108.

<sup>36</sup> Francisco de Quevedo, *Poesías varias*, ed. James O. Crosby, Madrid 1982, p.565. Pertenece a un romance que describe las comidas junto al río Manzanares, populares en verano.

Las diferentes edades que representan las figuras también guardan relación con los elogios al vino pues: «el vino añejo hace hombres a los niños y mozos a los viejos»<sup>37</sup>. En el cuadro que estudiamos, el personaje de la derecha levanta su dedo pulgar con un gesto indicativo de que miremos tras él. Es decir, está proponiendo una pista para la interpretación de la obra que se encuentra al fondo.

Colgados en la pared aparecen un sombrero y un cuello o escote de camisa y a su izquierda una espada o estoque. En la jerga popular y con uso frecuente en los textos de la picaresca, los síntomas de ebriedad se designaban con la expresión «estocada de vino» que permitía muchos juegos de agudezas<sup>38</sup>. El *Tesoro* de Covarrubias la define como: «el tufo y aliento del que está borracho»<sup>39</sup>. Aquí indicaría el estado en que se encuentran los comensales.

El cuello o escote, en el contexto de la comida o bebida, podía entenderse también según una expresión muy corriente en la época y válida todavía: «comer a escote», pagando cada uno una parte del total. De ahí derivaba otro dicho: «Gran placer, no escotar y comer»<sup>40</sup>, pues, cuando no se pagaba la parte alicuota, lo usual era comer hasta hincharse.

Sobre esta temática, hemos de volver a insistir, que no puede ser entendida como un canto a lo vulgar. Lo aquí representado no es la *aurea mediocritas* de los poetas conceptistas sevillanos o el agrado con las cosas sencillas expresado al modo gongorino: «Ande yo caliente, y riase la gente». Los receptores de este tipo de pinturas, como el duque de Alcalá o don Luis de Medina Orozco, que probablemente fueran dueños de alguno de los bodegones referidos<sup>41</sup>, sólo podían entenderlas según las estrategias de lectura y conforme al mismo horizonte de expectativas conceptista y moralizante con el que analizaban las aventuras noveladas de los pícaros. Éstas ponían ante los ojos los comportamientos degenerados, tratados con ironía, con el fin de provocar los deseos de cambiar las costumbres, según referiera el citado Alonso de Barros.

## VIEJA FRIENDO HUEVOS<sup>42</sup>

El mismo año de su matrimonio pintó Velázquez el lienzo conocido como la *Vieja friendo huevos*. La fecha de 1618 ya no ofrece dudas a la gran mayoría de los estudiosos, después de haber podido leerse los trazos numéricos perceptibles en el cuadro<sup>43</sup>. Si el melón que sostiene el criado fue copiado del natural, podríamos precisar que se pintó en los primeros meses de 1618, pues los melones invernales, o para colgar, todavía es costumbre en Andalucía consumirlos a lo lar-

<sup>37</sup> Martínez Kleiser, *op. cit.* p. 737, n.º 64.095.

<sup>38</sup> Vid. *La vida y hechos de Estebanillo González*, Madrid tomo II, pp. 16, 17 y 68.

<sup>39</sup> Covarrubias, *Tesoro*, p. 567. Voz ESTOCADA.

<sup>40</sup> *Diccionario de autoridades*, tomo III, p. 571.

<sup>41</sup> Vid. Nota 8.

<sup>42</sup> El texto siguiente es una revisión y ampliación del estudio de esta obra publicado por Manuel Pérez Lozano, «Velázquez en el entorno de Pacheco. Las primeras obras», *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 91-94.

<sup>43</sup> Mide 100,5 x 119,5 cms



Fig. 4. Diego Velázquez, *Vieja friendo huevos*. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

go del otoño y el invierno, resistiendo algunos hasta la primavera siguiente. El aquí retratado está lo suficientemente maduro como para considerarlo del mes de enero o febrero de dicho 1618.

Sobre su primer propietario, nada se sabe con seguridad. Kinkead piensa que esta obra pudo ser la descrita en un inventario de la colección de Nicolás de Omazur, hecho en 1698, número 126: «Una vieja friendo un par de huevos, y un muchacho con un melón en la mano»<sup>44</sup>. Caso de ser éste el cuadro descrito, hay que observar que Omazur, nacido en 1630, llegó a Sevilla hacia 1660, por lo tanto no fue su primer destinatario, aunque sea una obra que concuerde perfectamente con los temas del gusto del comerciante holandés, a juzgar por las obras adquiridas a Murillo. Por un lado se supone que esta pintura permaneció en Sevilla, pero Palomino recoge la descripción de una obra de Velázquez, probablemente vista en Madrid, que presenta algunas características semejantes a este lienzo, a la vez que otros aspectos evocan el cuadro de *La mulata*<sup>45</sup>.

No obstante, manteniendo aún la duda sobre sus primeros poseedores, como hemos afirmado para otros lienzos del primer periodo velazqueño, es seguro que

<sup>44</sup> Duncan Kinkead, «The Picture Collection of D. Nicolás Omazur», *The Burlington Magazine*, 128, 1986, pp. 132-144.

<sup>45</sup> Palomino, *Vidas*, p. 156.



el joven maestro tuvo en mente el horizonte de expectativas de Pacheco y sus amigos quienes criticarían con suma erudición todo lo que saliera de sus manos en aquellos primeros años. Quizá fuera esta una de las pinturas vistas por los convidados al banquete nupcial y mencionadas en un poema de Baltasar de Cepeda, pues los dos personajes retratados lo han sido con la viveza allí descrita<sup>46</sup>. Recuérdese que esta obra es contemporánea al matrimonio del pintor y, como creemos, su temática no es ajena a tan importante acontecimiento de su vida.

Se ha dicho que en esta obra no hay más que una escena de género, la actividad culinaria de una casa corriente, reflejada con exactitud fotográfica. Se ha querido ver en él, como lo han hecho muchos historiadores y críticos del pasado, el clásico *bodegón* español, caracterizado por la austeridad de los elementos que lo componen tratados con un realismo de fuerte impacto.

Por otra parte, muchos han supuesto un significado especial a lo aquí representado. También han existido propuestas de interpretaciones iconológicas y psicológicas, pero poco convincentes hasta ahora<sup>47</sup>. Julián Gállego estableció un paralelismo entre esta obra y *El aguador*. La primera aludiría al sentido del gusto y la segunda a la sed, pero posteriormente él mismo declaró poco convincente su explicación<sup>48</sup>. Para Jonathan Brown son también criticables las interpretaciones hechas por Steinberg y Moffitt, pues establecieron relaciones que considera totalmente fuera del contexto histórico-cultural velazqueño<sup>49</sup>.

Barry Wind, que acierta al descubrir el sentido metafórico según el cual los bodegones debían ser interpretados por sus receptores, expone sin embargo, una interpretación bastante cuestionable de la obra que tratamos y que a nuestro modo de ver, no podía ser considerada, en sentido estricto, como un «bodegón». Cita Wind dos textos para interpretar su significado. Uno del *Buscón* de Quevedo —aunque reconoce que no viene mucho al caso— y otro más semejante al tema, pues en él se describe cómo al pícaro le sirven una tortilla de huevos *empollados* en una mugrienta venta en la que la vieja ventera se le insinuó. Este segundo texto, tomado del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, le sirve a Wind para encontrar ciertas semejanzas entre novela y cuadro y deducir alusiones de yuxtaposición entre la inocencia del joven y la astucia reconcentrada de la vieja aderezada con referencias de carácter erótico («slightest flavor of eroticism») en lo representado en pintura. Así, el cuchillo, con su sombra penetrando en el plato y el mango erecto penetrando en el mortero son para Wind claras imágenes alusivas al erotismo subyacente<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> Publicada por W. L. Fichter, «Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez», *Viría velazqueña*, Madrid 1960, I, pp. 636-639.

<sup>47</sup> Sobre bodegones velazqueños en Halldor Soehner, «Die Herkunft der Bodegones de Velázquez», *Viría velazqueña*, I, pp. 233-244; *vid.* también Brown, *Velázquez*, p. 12 y nota 30. *Vid.* también John F. Moffitt, *Velázquez, práctica e ideas: estudios dispersos*, Málaga 1991.

<sup>48</sup> *Vid.* *Catálogo exposición Velázquez*, Madrid 1990, p. 78.

<sup>49</sup> *Vid.* Brown, *Velázquez*, p. 12 y nota 30 (p. 285).

<sup>50</sup> *Vid.* Wind, pp. 94-95. Pensamos que un significado erótico en el entorno cultural y de religiosidad próximo a Pacheco es totalmente inverosímil.

Un mortero flácido habría resultado demasiado surrealista en el siglo XVII. Pero, siguiendo con los huevos, también alude Wind a la posible referencia al tema de la iniciación, citando sólo parcialmente un refrán recogido por Gonzalo Correas: «Al ke es nuevo, denle un güevo». Pero Wind ignora el resto del refrán que sigue: «... al ke es viexo, denle el demo». También ignora lo que comenta seguidamente Correas: «Zelos de mozo antiguo», dejando claro que este proverbio se utilizaba en el contexto de las envidias que surgían entre los criados de las casas<sup>51</sup>. Wind insiste en ciertas referencias sexuales que pueden hacerse de la cebolla, utilizando lo que Covarrubias dice en el *Tesoro de la lengua castellana*<sup>52</sup>.

Nosotros pensamos que difícilmente encontrarían acomodo este tipo de mensajes en el ambiente familiar de un pintor cuyo suegro era flamante inquisidor de pinturas y en el entorno de moralidad pública defendido por amigos y consejeros de Pacheco, aquéllos que, más tarde, favorecerían a Velázquez en sus aspiraciones. Para una persona de la época las claves de interpretación debían ser más diáfanas y el sentido de esta obra no abandonaba la finalidad didáctica y moralizante que se le atribuía a la pintura en los círculos eruditos sevillanos.

Dentro de esto, la llamada *Vieja friendo huevos* debía ser analizada teniendo en cuenta las claves que hemos apuntado anteriormente. Su naturalismo apelaba también a un lenguaje natural, corriente, no complicado —recordemos los postulados de Jáuregui sobre el conceptismo formulados poco antes— y desde las estrategias de lectura conceptistas aplicadas a dicho lenguaje es como puede identificarse el repertorio de símbolos expuesto en esta obra.

La composición del cuadro puede desglosarse en tres planos enfatizados por los distintos grados de iluminación: en primer lugar el de la vieja en el que también se integran los diversos objetos de la cocina destacando el anafe con la cazuela y los huevos; un segundo plano se constituye con la referencia del muchacho —otro «pícaro de cocina»— al que dirige su mirada la mujer, y por último, un tercer plano, el de fondo, del que sobresalen, más iluminados, una esportilla y unos candiles.

Existía un tópico habitual en las relaciones entre jóvenes y ancianos, más señalado aún con las viejas. Éstas transmitían su experiencia y sabiduría a aquéllos a través de consejas y refranes. Era muy popular el dicho «de la vieja, la conseja». Incluso la forma de representación de esa relación didáctica está reforzada aquí por el contexto en que se sitúa, pues uno de los libritos más repetidamente editados en Sevilla a lo largo de los siglos XVI y XVII, del que se habían hecho al menos una veintena de ediciones, llevaba el significativo título de *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*. Algunas veces habían salido también con el título de *Proverbios o refranes que dicen las viejas...*<sup>53</sup>. Esta obra, atribuida a Íñigo López

<sup>51</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 42.

<sup>52</sup> *Vid.* Wind, *op. cit.* p. 95. Sobre la voz CEBOLLA en el *Tesoro*: «Dize Laguna que se alcoholan con ellas las mugeres quando quieren enternecer a los hombres», Covarrubias, *op. cit.* p. 397.

<sup>53</sup> Sobre las ediciones de esta obra, *Vid.* Aurora Domínguez Guzmán, *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*, Sevilla 1975, pp. 289-295. La primera edición: Íñigo López de Mendoza a ruego del Rey don Juan, *ordenó estos refranes que dicen las viejas tras el fuego, y van ordenados por la orden del A.B.C.*, Sevilla 1499. Conocemos también la edición de 1548, que hace el número 16 de las sevil-

de Mendoza, marqués de Santillana, fue la primera recopilación de refranes publicada, lo que también dio lugar a que éstos se divulgaran en forma oral y tuvieran una gran influencia en posteriores recopilaciones y glosas de refranes como la que hizo el insigne Juan de Mal Lara en 1568<sup>54</sup>. Obra que, sin duda, Pacheco conocía.

Por tanto, la identificación de los protagonistas del cuadro era suficientemente indicativa del tipo de estrategia de lectura que habría de seguirse y de cuál era el repertorio de referencia de los objetos representados. Cuando se analiza la composición del cuadro queda manifiesto que el tema central es la acción que la mujer realiza en la cazuela donde con claridad se perciben unos huevos que van a ser cocinados. Brown ha destacado cómo el pintor fuerza la orientación perspectiva de la cazuela para que el espectador pueda divisar lo que contenía<sup>55</sup>. Tal alteración sólo se explica si el artista es consciente de que mostrar los huevos era una cuestión significativa.

Se ha especulado sobre si está friéndolos, escalfándolos o preparando una sopa de ajos. Lógicamente, para freir huevos la vieja podía haberse valido de un instrumental más adecuado existente en la época, como la sartén, la paleta y la espumadera<sup>56</sup>. En el *Tesoro* de Covarrubias se explica que freir es «adereçar en la sartén»; allí también es glosado el refrán «Al freir de los huevos lo veréis» advirtiendo en dicho texto que la sartén era el instrumento indispensable para freir. Con ese mismo sentido comenta dicho refrán Gonzalo Correas<sup>57</sup>.

No parece que Velázquez, por los utensilios, la acción de la cocinera y el aspecto de los huevos, haya pretendido representar la acción de freir. Tampoco la sopa de ajos se prepara de la forma que vemos representada. Más bien, tanto por el contenido de la cazuela como por la actitud de la cocinera, parece que se dispone a revolverlos o batirlos cuando el aceite o grasa está aún frío y la albúmina todavía no ha terminado de adquirir consistencia, e incluso está dispuesta a continuar echando otro más que tiene en su mano izquierda. El cucharón o cuchara de palo que está empleando y la forma que tiene de sostenerlo indican que va a revolver o batir los huevos. Quizá el gesto pudiera tener un sentido especial dentro del contexto didáctico de la representación<sup>58</sup>.

llanas que comienza con *Proverbios*... La tradicional atribución de esta recopilación al marqués de Santillana no está totalmente corroborada. Vid. Felipe C. R. Maldonado, «Introducción a la segunda edición». *Refranero clásico español*, reimpresión de la segunda edición, Madrid 1990, pp. 11-12.

<sup>54</sup> Alude Mal Lara a las fuentes de donde tomó sus refranes: «Porque en la invención (aunque me lo dieron trabajado el Mossen Pedro, el Comendador, y unos Refranes, que recopiló Yñigo López de Mendoza, por mandado del rey don Juan, impressos en Medina del campo, año de mil y quinientos, y cinquenta años, los quales serán hasta trezientos, con unas glosas en cada uno, a manera de consonancia, sin otro trabajo)...». Juan de Mal Lara, *La Philosophia vulgar*, Sevilla 1568, «Preámbulos: De la dificultad que ay en la glosa de los Refranes. P. 12.»

<sup>55</sup> Vid. Brown, *Velázquez*, p. 12.

<sup>56</sup> Vid. las voces ESPUMADERA y SARTÉN en *Diccionario de autoridades*.

<sup>57</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario*, op. cit. p. 40.

<sup>58</sup> «CUCHARON. s. m. aum. de Cuchar. La cuchar grande, que lo más común es hacerla de madera: y sirve para revolver los guisados, conservas y otras cosas, y sacarlos de las ollas o peroles en que se hacen». *Diccionario de autoridades*, tomo II, p. 676. En la misma voz: «Tener el cucharón por el mango». Phrase metafórica, que vale lo mismo que tener toda la autoridad en alguna cosa para manejarla».

Además, lo que presenciamos coincide mucho con la descripción de la receta de los «Huevos batidos cocidos al horno», un plato de tradición en la cocina andaluza: «Toma una cazuela vidriada y pones en ella aceite, vinagre, garum, pimienta, cilantro seco, un diente de ajo majado y sal. Bátelo todo con una cuchara para que se mezcle bien. Después tomas los huevos, el número de ellos que quieras, los cascás en una cazuela uno a uno. Lo llevas al horno y dejas la cazuela en una esquina del fuego, hasta que estén cuajados, dorados y se reduzca la salsa. Retiras y comes»<sup>59</sup>.

Por nuestra parte, aplicando la misma metodología recepcionista, manteniendo la hipótesis de que el suegro de Velázquez era en aquellos momentos su principal y más autorizado crítico, su *destinatario implícito*, y buscando entre las posibles fuentes que cita Pacheco en sus escritos, sólo hemos encontrado una explicación significativa a la acción de la cocinera. En aquellos años la comida popular consistía casi siempre en un plato fuerte. Cuando era básicamente de huevos, éstos se preparaban en forma de tortilla. El número ideal de huevos para satisfacer el apetito era de tres. Así dice el refrán: «Un huevo es poco almuerzo; dos algo son; tres, almuerzo es; y cuatro, ya es demasiado»<sup>60</sup>. Puede apreciarse que tres son los huevos representados, dos en la cazuela y uno en la mano. Por esto y por las razones que a continuación aduciremos, consideramos que la vieja va a revolver o batir los huevos para hacer una tortilla o revuelto.

La tortilla era un alimento corriente que en la época se hacía mezclando los huevos con aceite, manteca o tocino derretidos por el calor, como bien se explica en la voz *güevo* en el ya muy citado *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias que, glosando el refrán «Huevos y torreznos, la merced de Dios», comenta: «en las casas proveydas y concertadas de ordinario tienen provisión de tozino, y si crían sus gallinas también hay güevos; si viene a deshora el güésped y no ay qué comer, el señor de casa dize a su muger: ¿Qué daremos a cenar a nuestro huésped, que no tenemos qué? y afligese mucho. La muger le responde: Callad, marido, que no faltará la merced de Dios; y va al gallinero y trae sus güevos y corta una loncha de tozino, y frielo con los güevos, y dale a cenar una buena tortilla con que se satisfaze»<sup>61</sup>. Semejante procedimiento para elaborar la tortilla es explicado también en el *Diccionario de autoridades*<sup>62</sup>.

Sabemos que la academia que Pacheco y sus amigos frecuentaban 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 re-*

<sup>59</sup> Lucie Bolens, *La cocina andaluza, un arte de vivir. Siglos XI-XIII*, Madrid 1991, p. 186. La receta procede de un repertorio transcrito de un manuscrito andalusí del siglo XIII debido a Ibn Razin al-Tujibi.

<sup>60</sup> Martínez Kleisler, op. cit. p. 358, n.º 31.650. Correas, op. cit. p. 96: «El güevo, por la iema; i la muger, por defuera»; p. 177: «Un güevo á menester sal i fuego, i un palito para mezello; i no es más de un güevo... ke kualquiera kosa trae mucha kosta, aunke es pekeña i parezka fázil».

<sup>61</sup> Covarrubias, *Tesoro*, p. 668.

<sup>62</sup> «TORTILLA. Llaman la fritada, hecha de huevos batidos en azeite, o manteca, hecha en figura redonda a modo de torta». *Diccionario de autoridades*, tomo VI, Madrid 1739, p. 308.

tratos, 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»<sup>63</sup>. Se refiere al libro *La philosophia vulgar*, impreso en Sevilla el año 1568.

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 mismo tema. Esta centuria comienza por el que dice: «Antes que te cases, mira lo que hazes, que no es nudo que assi desates: Consejo es este muy saludable de padre a hijo, de maestro a discipulo, de amigo casado, a amigo soltero. En fin de viejo a mancebo, o de mancebo arrepentido, a otro que no lo ha provado». 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»<sup>64</sup>. Como vemos, nos pone en situación respecto a la escena representada en el cuadro: los viejos aconsejan a los jóvenes sobre el matrimonio.

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 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 parescieren baxos»<sup>65</sup>.

Poniendo el texto en relación con la escena que es tema central del lienzo y, sobre todo, considerando la fecha en que se realiza esta obra, 1618, año en que Velázquez contrae 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. Los primeros destinatarios del cuadro, conocedores del contexto familiar en que está hecho, tenían muy fácil comprender todo el repertorio de símbolos representados en el lienzo.

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 plan-

<sup>63</sup> Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla 1985, p. 358.

<sup>64</sup> Juan de Mal Lara, *La philosophia vulgar*, Sevilla 1568, centuria 3. ref. 1. fols. 49v-50r.

<sup>65</sup> Mal Lara, *Philosophia*, centuria 3. ref. 65. fol. 66r.

ta la viña, y de buena madre, la hija», que guarda relación con otros de semejante sentido aunque no citado en *La filosofía vulgar*, pero que circulaba en la Sevilla de la época: «Como hoy a tu suegra ves, verás al cabo a tu mujer»<sup>66</sup>. Esto justificaría el hipotético retrato de la suegra de Velázquez, doña María del Páramo, aludiendo a la esperanza de que su mujer fuera tan buena esposa y señora de su casa como lo era ella, a quien Velázquez debía admirar. Recuérdense los años de aprendizaje pasados en casa de Pacheco y la utilización de esta misma mujer como modelo en *Cristo en casa de Marta*. También su actitud era significativa: «Tener el cucharón por el mango», comenta el *Diccionario de autoridades*, era «Phrase metaphórica, que vale lo mismo que tener toda la autoridad en alguna cosa para manejarla»<sup>67</sup>. Estos son los mensajes centrales que dan paso a la consideración de otros elementos circundantes, otros objetos que interpretados metafóricamente completaban la alegoría como conjunto de metáforas asociadas a una imagen central<sup>68</sup>.

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 sobre lo primero otro refrán 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 el interior se llega a conocer 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 vida desdichada. «La dificultad de conocer si es bueno, o malo, la muger compara el que hizo el refrán, al melón porque como es cosa cerrada hasele 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 terná continua pena»<sup>69</sup>. Refranes parecidos a éste, 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 muger». Comenta el autor de *La filosofía vulgar* cómo si sólo anda lo necesario o bebe agua o vino con moderación, es mujer de «ánimo assossegado y casto», lo contrario sería el desengaño de la mujer que «se va de rienda»<sup>70</sup>. 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»<sup>71</sup>. Sobre el recipiente cabe recordar un juego de pa-

<sup>66</sup> Mal Lara, centuria 6. ref. 99. fol. 168r. Vid. Luis Martínez Kreisler, *Refranero general ideológico español*, Madrid 1986, n.º 38.958, también recogido de los repertorios de Rodríguez Marín, sin fecha.

<sup>67</sup> *Diccionario de autoridades*, Madrid 1729, tomo II, p. 676.

<sup>68</sup> Sobre el concepto de alegoría, vid. Fernando Lázaro Carreter, «Procedimientos conceptuales», *Estilo barroco y personalidad creadora*, 5.ª ed. Madrid 1992, pp. 17-18.

<sup>69</sup> Mal Lara, centuria 10. ref. 57, fol. 280v.

<sup>70</sup> *Ibid.* centuria 10. ref. 59, fol. 281r.

<sup>71</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Lyon 1967, p. 204.

labras usado en la literatura conceptista. El vino en la redoma, vasija más propia de boticarios aunque también usada con vino en el cuadro de *El almuerzo*, podía entenderse como referencia al «vino redomado», aludiendo al carácter obstinado<sup>72</sup>.

De la glosa de los refranes sobre el melón y el vino, y sin salir del texto de Mal Lara, se concluye: «Quien 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 de la *Philosophia vulgar* juega con los términos *siervo* (criado, esclavo) y *ciervo*, palabra de pronunciación semejante con acento sevillano, y que en relación con el marido es un evidente sinónimo de «cornudo». «Entonces pierde verdaderamente el hombre la libertad, cuando casa con muger que sale mala...por donde se puede llamar al hombre siervo, o ciervo, si mala mujer tiene»<sup>73</sup>. Con ese sentido pensamos que se pintó al muchacho que, con gesto preocupado, aparece por la izquierda del lienzo cargando con el melón y el vino.

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, hace referencia a otro refrán recogido por Mal Lara: «Cuchillo de mujeres, 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 dize el refrán, cuchillo de mugeres, porque está mohoso, o boto [romo, torpe]»<sup>74</sup>.

También la espuerta, usada para el transporte de las viandas, colgada en la pared de la cocina puede hacer alusión a otro proverbio coetáneo, aunque no citado en el libro de *La philosophia vulgar*, y que dice «Los enemigos del hombre son tres: la mujer, la casa y la espuerta de la plaza». Aludiendo al riesgo que corre la honra del marido cuando las mujeres que van al mercado murmuran de ellos<sup>75</sup>.

Existe también otra expresión muy conocida que pone en relación la cebolla con el contexto matrimonial en un sentido positivo: «Contigo, pan y cebolla». Y aunque no figura en el texto de Mal Lara es lógico pensar que el artista no tenía por qué ceñirse estrictamente a lo contenido en el libro, dada la libertad creadora que el conceptismo preconizaba para el artista erudito quién, como prueba de ingenio, debía hacer gala de su «invención». Otro tanto ocurre con los refranes «Candil sin torcida, mujer sin guarida» o «candil sin mecha, ¿qué aprovecha?», que son

<sup>72</sup> Covarrubias en el *Tesoro*, p. 897, alude también a la «redoma», como un rito social de las bodas de aldea, consistente en prestar a los novios ciertos bienes y devolverlos una vez casados.

<sup>73</sup> *Ibid.* centuria 5. ref. 77. fol. 124v.

<sup>74</sup> *Ibid.* centuria 10. ref. 4. fol. 267v. Hay otro refrán sobre el cuchillo en la obra de Mal Lara: «A pan y cuchillo». Centuria 3, ref. 28, f. 57r: «Para enseñar la estrecha familiaridad, que comen a una mesa de un mismo pan, y cortan con un cuchillo que son cosas mas continas en la mesa, y que por ella se entiende vida de casados».

<sup>75</sup> Vid. Francisco Rodríguez Marín, *Más de 21.000 refranes castellanos*, Madrid 1926, p. 276.

aludidos por los candiles del lado derecho del lienzo, no preparados para arder, y que en el contexto proverbial también denotan falta de atención al hogar<sup>76</sup>.

Pero 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 interpretación coherente con el contexto cultural y personal del autor, contrastable 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 le llevaría a representar plásticamente estas ideas en forma de alegoría matrimonial. Por ello, quizás fuera conveniente referirse a este cuadro como la *Vieja batiendo huevos* o *haciendo tortilla*, una *alegoría del matrimonio*.

Hemos estudiado desde lo que denominamos el *conceptismo pictórico* toda la producción sevillana de Velázquez, pero basten estos ejemplos para reivindicar el afianzamiento en la Historia del Arte española de nuevas corrientes metodológicas que contribuyen a una mejor aproximación a la historia contextual<sup>77</sup>. Eso sí, dejando en claro que el proceso de profundización en los contextos históricos es inagotable y que, por tanto, todas las interpretaciones son corregibles y perfectibles. No se puede prescindir de ellas ya que las interpretaciones son las que permiten que periódicamente los públicos reconozcan que las obras de arte sobreviven a su contexto histórico original.

<sup>76</sup> *Ibid.* pp. 68 y 83. Correas, p. 371. Según se desprende de los comentarios de Correas, «candil» era sinónimo de hombre y la falta de mecha podía aludir a su carencia de virilidad.

<sup>77</sup> Vid. nota 6.