

COLECCIÓN VELAZQUEÑA

Estudios sobre la vida, la obra y la fortuna crítica e iconográfica de Velázquez:

- Recopilaciones de textos dispersos de destacados especialistas
- Nuevas investigaciones y perspectivas
- Antologías críticas sobre sus obras maestras

TÍTULOS PUBLICADOS

ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ / COMPLETE STUDIES ON VELÁZQUEZ, por Enriqueta Harris

VELÁZQUEZ, FORMA Y REFORMA, por Martin Warnke

PRÓXIMOS TÍTULOS

VENUS ANTE EL ESPEJO, por Andreas Prater

COMPLETE STUDIES ON VELÁZQUEZ, por Jonathan Brown

COLECCIÓN
Velázquez
VELAZQUEÑA

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

www.ceeh.es

con la colaboración de:

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

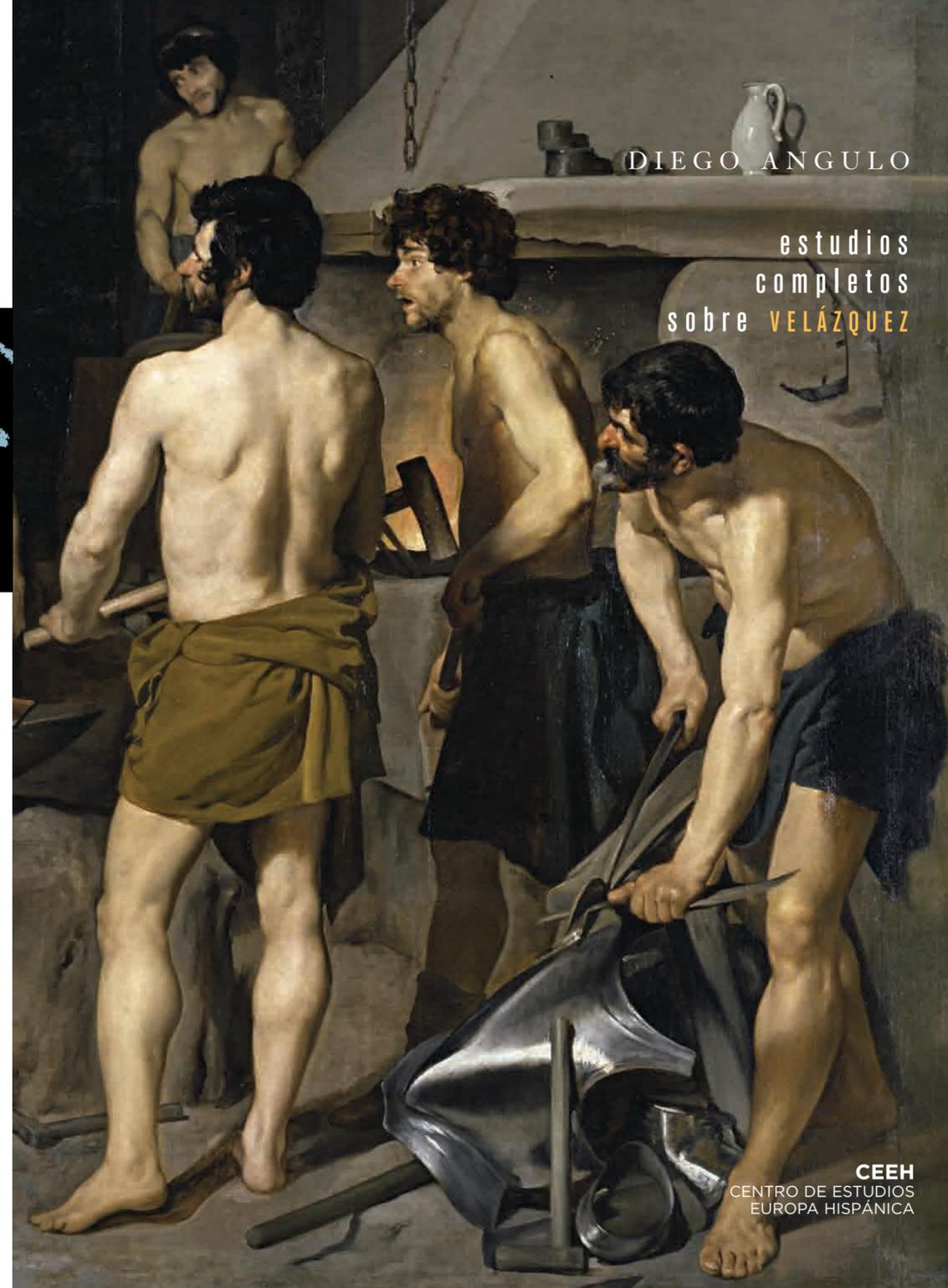


REAL ACADEMIA
DE LA HISTORIA



DIEGO ANGULO

Estudios completos sobre Velázquez



DIEGO ANGULO

Diego Angulo Íñiguez (1901-1986) ha sido durante mucho tiempo el historiador del arte al que con mayor frecuencia se ha reconocido como «maestro», tanto en España como en Iberoamérica. Ello se explica no sólo por su labor pedagógica y por sus decisivas aportaciones al estudio de la historia del arte español e iberoamericano, sino también por los puestos y cargos que ocupó al frente de las principales instituciones de investigación y difusión del conocimiento histórico-artístico: Director del Instituto Diego Velázquez (CSIC) y de su revista *Archivo Español de Arte*, Director del Museo del Prado y Director de la Real Academia de la Historia, entre otros.

Este libro recoge por primera vez todos los estudios dispersos de Diego Angulo sobre Velázquez: artículos, ensayos, notas breves, prólogos y reseñas de libros o exposiciones de tema velazqueño. Publicados a lo largo de cuatro décadas, son treinta y siete textos en los que se ponen claramente de manifiesto su profunda formación y su extraordinaria capacidad de análisis formal e iconográfico. Algunos de ellos, como los dedicados a las *Hilanderas* o al método compositivo de Velázquez, abrieron nuevos caminos que resultarían después muy fecundos. A manera de esclarecedora introducción, Javier Portús hace un balance crítico de la faceta velazquista de Angulo y lo sitúa en el contexto de la historiografía artística española.

Retrato de Diego Angulo, por Isabel Quintanilla. 2006. Real Academia de la Historia.



1. *San Antonio abad y San Pablo ermitaño*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

EL SAN ANTONIO ABAD Y SAN PABLO ERMITAÑO, DE VELÁZQUEZ

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE
SU ARTE DE COMPONER

1946

Dedicado en estos últimos meses al estudio de nuestros pintores del Renacimiento, tan amigos de buscar sus fuentes de inspiración en grabados alemanes e italianos, al observar cualquier cuadro surge en mí una natural inclinación a evocar el recuerdo de composiciones análogas, que por la manera de distribuir sus masas o por las actitudes de sus personajes puedan haberle servido de modelo o sido sus consecuencias. Tal vez, gracias a ese reciente entrenamiento, es a lo que debo el poder entreabrir por un momento la puerta del obrador de nuestro gran Velázquez y permitir a los lectores de *Archivo* que le contemplen trabajando en uno de sus principales cuadros religiosos; que le vean repasar con calma ese «Libro de dibujos y estampas grande» que figura en el «Inventario de sus bienes» y mirar con insistencia algunos cuadros de los viejos maestros, expuestos en las galerías reales, y hasta tomar algún apunte de su composición.

El inspirarse en composiciones ajenas es tan antiguo como el arte mismo, y no va en desdoro de quien, apoyándose en ellas, sabe crear, a pesar de todo, una obra llena de novedad. Desde el siglo áureo de la escultura griega hasta los de la pintura contemporánea no faltan ejemplos ilustres. Desde que nos lo dijo el alemán Pauli sabemos que una obra tan de primer orden, tan revolucionaria en su tiempo, y tan lejana de Rafael como el famoso *Déjeuner sur l'herbe*, pintada a mediados del siglo XIX por el impresionista Manet, repite con bastante fidelidad la composición de una estampa italiana tres siglos anterior, abierta por el buril de Marcantonio Raimondi y debida a la fantasía del pintor de Urbino.

Precedentes

En estas mismas páginas he dado noticia de un número ya bastante crecido de influencias ejercidas por estampas alemanas e italianas en pintores nuestros, sobre todo, del siglo XVI. El



2. Alberto Dürero, *El martirio de San Juan Evangelista*.



3. Juan Matas, *La Magdalena escucha la predicación de Jesús*. Gerona, Catedral.



4. Rafael, *El camino del Calvario*. Madrid, Museo Nacional del Prado.



5. Juan Vicente Masip, *El martirio de Santa Inés*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

percibe más inmediato. Sigue representando a la Virgen en el campo, sobre un fondo de paisaje y creemos que vamos a encontrar la estampa correspondiente; pero la estampa no existe.

Ante la de Zurbarán no es fácil pensar, al pronto, en el maestro de Nuremberg; la honda huella dureriana, que, sin embargo, existe, apenas se advierte. Y es que el pintor extremeño ha transformado totalmente el escenario. Ese sentido de profundidad que presta el paisaje a la estampa, tan importante en el efecto del conjunto como el movimiento mismo de la figura, desaparece, y lo reemplaza por un fondo gris uniforme y sin profundidad sobre el que toma cuerpo una mesita con un bodegoncillo de frutas. En esta interpretación del pintor extremeño se manifiesta su interés siempre primordial por lo puramente humano y por las calidades de las cosas, al mismo tiempo que su desinterés por la amplitud del escenario. Si, como he apuntado en otro lugar³ su *Apoteosis de Santo Tomás* derivase de la *Disputa del Sacramento*, de Rafael, nos confirmaría esta manera típicamente zurbaranesca de reaccionar ante los modelos ajenos. Casi podría decirse que, al contemplar una composición que juzga aprovechable en su obra en proyecto, los personajes, con sus rostros, sus manos y las telas de sus vestiduras se le vienen al primer plano de su atención, y el fondo, por razones que no precisa ahora desarrollar, se le transforma en una masa muerta. El escenario pierde con ello toda su amplitud. Como veremos en las observaciones que siguen, es, precisamente, el proceso opuesto al seguido por Velázquez al elaborar la composición de su *San Antonio abad y San Pablo ermitaño* (figura 1).

Este breve resumen de las principales formas como nuestros pintores anteriores a Velázquez utilizaron estampas extranjeras nos permitirá poder apreciar mejor la influencia ejercida por varios grabados de Alberto Durero en su hermoso lienzo de *San Antonio y San Pablo*. Velázquez no fue en ello un caso único entre los pintores sevillanos de su generación. Ya me he referido a Zurbarán, y Alonso Cano, más compositor que éste, tampoco desdeñó el copiar al maestro alemán.

Jusepe Martínez⁴, al visitar al pintor granadino en Madrid, en 1634, nos lo retrata como aficionadísimo a «estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista».

El viejo Pacheco habría hecho, sin duda, copiar más de una vez al futuro pintor de Felipe IV las estampas de Durero, y nada tiene de extraño que, al tener que hacer éste, en su edad madura, un asunto religioso volviese de nuevo a buscar enseñanzas en aquellas estampas tan reiteradamente celebradas por su maestro en el *Arte de la Pintura*.

Mientras los dibujos de Leonardo o Rafael hacen desfilar, a veces, ante nuestros ojos las diversas etapas que recorren ciertas obras de aquellos maestros, desde un ligerísimo

³ *Archivo Español de Arte*, 1945, p. 234.

⁴ *Discursos practicables del Arte de la Pintura*, p. 116.

apunte de la idea central de la composición hasta la forma definitiva de sus partes principales, en Velázquez este proceso se nos oculta en el misterio. Apenas sabemos nada de cómo llegaba a dar su forma definitiva a las obras que hoy admiramos. Agotado, sin duda, el interés de la crítica velazqueña en el estudio de su maravilloso sentido de la luz y del color, y en analizar la proyección de la nobleza de su espíritu en la expresión de sus modelos, se ha estudiado muy poco su arte de componer, aspecto tan importante siempre en casi todos los pintores. De ahí el interés de que podamos contemplar el proceso seguido por Velázquez al componer una obra de escenario tan amplio como el de su *San Antonio abad* y *San Pablo ermitaño*.

Durero: escenario y figuras

San Antonio, con sus noventa y tres años, ha venido a visitar a San Pablo, primer ermitaño, que cuenta ya los ciento trece. La entrevista tiene lugar, en primer término, al pie de un árbol y ante una enorme peña, atravesada en su parte inferior por ahogada galería, al fondo de la cual volvemos a ver la luz, que penetra por la izquierda. En este mismo lado, hundido en la profundidad, describiendo tornos y más tornos, avanza perezoso hacia nosotros un río de escaso caudal. Limítalo a la derecha la montaña, de que forman parte el gran peñasco del primer plano, y otro espolón, mucho más suave, que, tras él, se adelanta casi hasta las aguas del río. Por el repecho que forma al terminar ese espolón, asciende presuroso el sátiro para hablar con San Antonio. Más allá, la montaña se retrae y forma un delicioso vallecito donde crecen tres corpulentos árboles, cerrándolo después con su perfil decreciente al acompañar la última vuelta del río. En la margen opuesta, el pintor se ha limitado a mostrarnos, casi en último término y cortado por el borde del cuadro, otro gigantesco peñasco, de paredes casi verticales, compañero del de la derecha.

El cuervo que desde hacía sesenta años traía el pan a San Pablo descende de los cielos con doble cantidad que la ordinaria. En diversos lugares nos refiere el pintor varias historias de San Antonio, entre ellas la del entierro de San Pablo –que ha seguido a la visita–, y en la parte superior del peñasco, medio oculta por el gran árbol del primer término, nos muestra la palmera de cuyos dátiles se alimentaba el santo y con cuyas hojas se cubría.

Subrayados los rasgos capitales de la composición velazqueña, las coincidencias con la estampa de Durero (figura 6) del mismo asunto que reproduzco son tales que la derivación del modelo del pintor alemán no parece discutible. La colocación y actitud de los santos, el San Pablo, como allí, con el bordón sobre la pierna, el macizo de árboles que, a semejanza de la gran mole pétreo, limita el primer plano del escenario, al fondo el retraimiento de la montaña con el entrante del mar, en forma análoga al valle de los tres



6. Alberto Durero, *San Antonio y San Pablo*.



7. Alberto Durero, *San Joaquín y el ángel* (invertido).

árboles, incluso a la izquierda, el gruesísimo tronco de árbol, que, como el peñasco del borde de lienzo, se levanta en lugar parejo, y hasta el cuervo, que desciende casi vertical, son elementos capitales que, tomados de la estampa alemana, han servido a Velázquez para desarrollar su composición.

Los motivos fundamentales de la historia y del escenario están pues, en la estampa, y, sin embargo, la obra de Velázquez es completamente otra. Y lo es, porque lo esencial en la suya es el espacio, ese valle profundo de luz clara y azulada, cuyo aire puro respiramos después de sentirnos sobrecogidos por la enorme peña que se levanta ante nosotros. Sobre la estampa ha vaciado el sentido del paisaje que en él se desarrollara, pintando los fondos de sus cazadores y de sus jinetes, que no en vano esas laderas y esas montañas del último término son hijas también de su amor por el Guadarrama, el Pardo y la Casa de Campo.

Pero en el lienzo de Velázquez, además de esta diferencia fundamental en cuanto a la manera de concebir el escenario, existen dos elementos en la composición, que faltan en la estampa de San Antonio y San Pablo de Durero: el violento descenso del escenario a la izquierda, desde el rellano del primer término, donde dialogan los santos, representados en gran tamaño y formando contraste con el grupo en escala menor del entierro de San Pablo

en la profundidad, y el ingente peñasco con la galería a la derecha, que hizo a Justi recordar las bellezas del Eresma y la cueva de San Frutos. Evidentemente Velázquez dotó a su obra de un efecto teatral que faltaba en su modelo.

Ese violento descenso del escenario en la izquierda, esa diferencia de escala entre los personajes del primero y segundo términos, y la elevada línea de horizonte que faltan en la estampa, es, sin embargo, también de origen dureriano. La estampa de *San Joaquín y el ángel* (figura 7), si la invertimos y reemplazamos la masa de su bosque por el peñasco velazqueño veremos que nos ofrece esos elementos que faltan en la de San Antonio y San Pablo. Nada tiene de extraño que al repasar Velázquez sus grabados del maestro alemán advirtiese inmediatamente el parentesco con la anterior, facilitando así su fusión. Sin descender a pormenores, en sus coincidencias con la otra estampa y con el lienzo de Velázquez, advertiré, por ejemplo, cómo a semejanza de la primera se opone a la gran masa del bosque el grueso tronco seco en el extremo opuesto de la composición, tronco que Velázquez convertirá en peña .

Patinir: metamorfosis de árboles en rocas

Aun más que al valle hundiéndose en la lejanía, debe el lienzo del Prado su efecto teatral a la ingente mole de piedra que limita el primer plano a la derecha. La forma como Velázquez llega a introducir elemento tan capital nos dice mucho sobre la manera de elaborar sus composiciones, y creo debe ser tenida muy en cuenta al analizar sus restantes obras.

En la estampa de San Antonio y San Pablo no existía el peñasco, pero el primer paso para colocarlo allí, de ella procede. La masa de troncos de árboles que en el grabado se levanta en segundo plano, la aceptó Velázquez desde el primer momento, aunque sólo como masa que aislase a San Pablo del mundo. Pero el pintor sevillano continuó pensando sobre el tema y terminó haciendo sufrir al bosque dureriano una metamorfosis digna de los dioses del Olimpo. La muralla de madera se transformó, al conjuro de su fantasía y bajo la égida de Patinir, en una muralla de piedra. ¿De dónde provino la primera sugestión para realizar el cambio? Probablemente sufrió más de una, aunque una, la de Patinir, debió de ser la decisiva.

El tema, tratándose de un santo penitente alejado del mundo, justificaba la presencia de ese gran peñasco. En la memoria de Velázquez podía estar aún fresco el recuerdo de la gran pintura mural del Vaticano, donde el Pintoricchio representara a San Antonio y San Pablo ante una especie de gigantesco dolmen, de gusto típicamente cuatrocentista (figura 8). La semejanza con el modelo italiano fue ya advertida en el *Catálogo* del Museo. Pero si efectivamente quedó grabada en su memoria aquella



5. Veronés, *El centurión de Capernaín*, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Patinir. Ese perfil de la montaña, de valor tan capital en el efecto de conjunto del paisaje único que tras ella se ofrece a nuestra vista, apenas supera la altura de la cabeza del marqués de Spínola.

Pues bien, aunque con menos intensidad, y sin la transparencia del maestro español, se suceden en el lienzo veneciano las mismas zonas de sombra, de luz y de sombra recortando el cuerpo del Centurión a las alturas correspondientes. Si en nuestra imaginación elevásemos por un momento el brazo derecho del capitán romano, le hiciésemos descender el izquierdo y cambiásemos la inclinación de su cabeza, transformando, en una palabra, la actitud suplicante de un personaje arrodillado en el gesto cortesano que empleara Veronés en uno de los ancianos de la historia de Susana, la coincidencia con el marqués de Spínola sería sorprendente. Incluso el casco renacentista del soldado que sostiene el Centurión, se transforma a la altura correspondiente del lienzo velazqueño en el amplio chambergo del soldado de largas melenas de los días de Felipe IV. Aproximadamente en el mismo sitio donde se levanta la primera pica vemos en la pintura italiana la línea vertical de la cornisa en que termina la masa arquitectónica de la derecha. Y aun sería fácil encontrar algún otro rastro de esta parte de la composición veronesiana en el grupo de los españoles: la bandera, por ejemplo, que apenas se distingue allí, adquiere en el lugar correspondiente el amplio desarrollo de todos conocido.

En el grupo de holandeses, la influencia del modelo veronesiano es aún más profunda que en la escena central del saludo. En la estampa de Bernard Salomon, el séquito de Melquisedec era pobre de composición. En cambio, en El Veronés, aunque también poco numeroso, ofrecía una interesante combinación de motivos, de movimientos y de luces. El esquema general de la composición del grupo de holandeses, a la vista del de los apóstoles y el Salvador de la historia del *Centurión*, quedó radicalmente transformado. El cotejo del grupo veronesiano con la parte anterior del velazqueño lo pone bien de manifiesto (figuras 6 y 7). Aparte de la ordenación general ya analizada al describir ambas pinturas, basta fijar la vista en el perfil del soldado recortándose en la blanca vestidura de su compañero y la mano con el índice en alto de éste, para recordar el negro, el Salvador, y el apóstol con la mano en análoga actitud del cuadro del *Centurión* (figuras 8 y 9).

El proceso seguido por Velázquez para componer este grupo es, en verdad, curioso. Nos pone de nuevo al descubierto la mecánica de la fantasía velazqueña.

El negro del Veronés contenía dos elementos de primera importancia para la composición del grupo: su hombro prominente en primer término, recurso muy conocido al efecto de dar profundidad a la escena, y su oscuro perfil limpiamente recortado sobre el fondo. Velázquez no sólo aprovecha uno y otro, sino que intensifica su efecto. De una parte, deseoso de aumentar el volumen del grupo, lo desdobló en dos soldados, el del primer plano, que luce ante nosotros su ancha espalda, y el que se encuentra ante él con el rostro



6. *La Rendición de Breda*, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.



7. Veronés, *El centurión de Capernaún*, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.



8. Veronés, *El centurión de Capernaún*, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.



9. *La Rendición de Breda*, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.

de perfil. Y de otra parte, a pesar de no ser éste un negro, lo traza con rasgos muy semejantes, y, sobre todo, lo imagina en sombra y lo dibuja sobre el claro jubón de su compañero. La semilla veronesiana producía en Velázquez su fruto más sazonado.

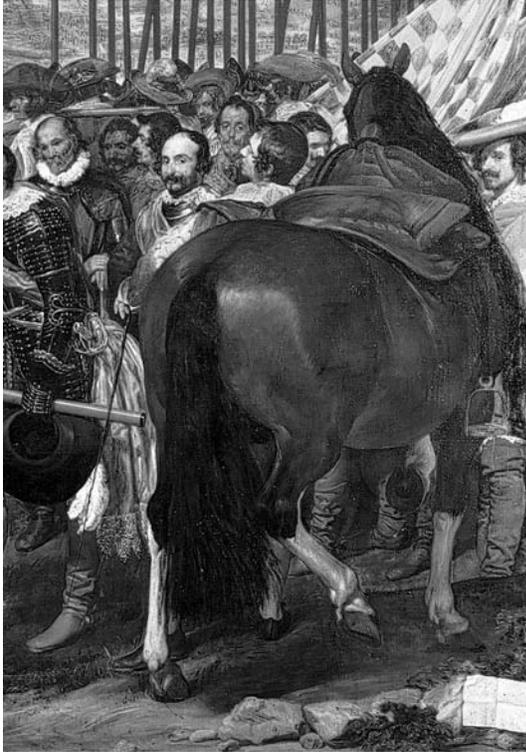
Si el negro del pintor veneciano lo desdobra en dos personajes, en el soldado del jubón blanco funde, en cambio, las figuras del Salvador y del apóstol con la mano en alto del Veronés. Debe al primero, sobre todo, la luminosidad de su vestidura, en cierto grado la frontalidad de su cuerpo, y el brazo, que ligeramente inclinado sostiene la bolsa dirigiéndose hacia el centro del cuadro. Del apóstol procede esa mano con el índice en alto, que con el perfil en sombra de su compañero tanto contribuye a producir la sensación de espacio dentro del grupo.

La influencia del Veronés en el grupo de los holandeses no se redujo a las figuras citadas. Velázquez supo también apreciar el bello contraste de la línea del brazo del Salvador y la vertical del brazo de San Pedro, que se encuentra a su espalda. En la figura de ese apóstol está, sin duda, el origen de la cabeza del caballo. La gran mancha blanca que recorre esa cabeza viene a exaltar la luminosidad con que Veronés subrayó la importancia del brazo del apóstol. Como advirtió acertadamente Moreno Villa, ese caballo repite en sentido opuesto el movimiento del de Spínola, situado en primer plano a la derecha. En realidad, lo que hizo fue utilizar un recurso de estirpe miguelangelesca: la contraposición de movimientos de los desnudos de la Sixtina, que había de inspirarle años más tarde el tema capital de *Las Hilanderas*.

Las metamorfosis velazqueñas son, a veces, maravillosas. Como en los mejores tiempos de la mitología clásica, vemos a dos criaturas humanas convertirse en dos poderosos corceles. Pero lo más sorprendente, y en lo que quisiera insistir, es su exquisita y extraordinaria sensibilidad para percibir cualquier insinuación de movimiento de la obra ajena aprovechable en la propia, y su capacidad para desarrollarla en proporciones gigantescas. Es casi seguro que cuando se le ocurrió introducir el caballo holandés había ya trazado el de Spínola, con el movimiento que en él vemos de fuera hacia adentro. Al contemplar el movimiento opuesto en la figura del apóstol, surgió inmediatamente en su memoria el juego miguelangelesco, para él tan seductor, y tras la cabeza y el brazo iluminado del apóstol adivinó al momento la masa del cuerpo arqueado del segundo caballo.

El grupo de los españoles: El Greco

Si en el grupo central y en el de los holandeses se inspiró Velázquez en El Veronés, al tratar de enriquecer el grupo de los españoles dirigió su mirada hacia El Greco. De él procede, en efecto, la ordenación general del grupo. Lo que en la estampa de Bernard



10. *La Rendición de Breda*, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.



11. El Greco, *El Expolio*. Toledo, Catedral.

Salomon era monótona masa de personajes, se articula y distribuye ahora sabiamente con graciosa naturalidad. Limitado al fondo por un hermoso friso de cabezas tocadas de amplios chambergos, en primer plano por el caballo y, a la izquierda, por la figura del marqués de Spínola, como dejo dicho, parece abrirse el grupo para que destaque el supuesto príncipe Wolfgang. Descrita ya en sus rasgos principales la composición general del grupo, sólo importa ahora insistir en algunos pormenores que lo ligan con el modelo del Greco.

Personaje de primer orden, desde el punto de vista formal, en este conjunto, es el soldado, que, de espaldas y apoyado en el caballo, echa su cabeza hacia detrás, mostrándonos su perfil izquierdo (figura 10); su brazo extendido sobre la grupa del bruto lo vemos cruzar ante el cuerpo erguido del príncipe. Inmediata a la cabeza de ese personaje aparece otra rigurosamente de frente, y pasada la del príncipe, una tercera de perfil; más a la izquierda, dos figuras más vestidas de acero, el supuesto barón de Balanzón y el marqués de Spínola.