

JOAN DAMIÀ BAUTISTA I GARCIA

L'herència formal de Velàzquez.

«ESTUDIS CASTELLONENCS»
Nº 11 2006-2008, pp. 547-582

INTRODUCCIÓ

Buscar les referències en la pintura de Velàzquez és tota una aventura. Ho és perquè el geni del sevillà és capaç de reinterpretar-les d'una manera tan original i fantàstica que queden reduïdes a un punt de partida llunyà. Fugint del mimetisme subordinat dels pintors i pintores manieristes i seguint la ruta oberta per Caravaggio i els seus seguidors i també pel seu amic Rubens, tan devot dels seus antecedents, Velàzquez perfila unes línies mestres agarrades d'aquells precursors que li agraden i encaixa al seu model en elles. El pintor àulic queda presoner així del seu procés d'aprenentatge, dels seus gustos i de la seua trajectòria vital.

Nosaltres imaginem que el petit Diego començaria demostrant les facultats del geni copiant motius de la vida diària i ho va continuar fent quan ja era alumne de Pacheco, fent posar més d'una vegada aquell "aldeanillo" que esmenta el seu sogre i mestre¹. Però, clar, calia formar-se adequadament i en aquest sentit el mateix Pacheco va esdevindre transcendental. Ell li degué ensenyar a estimar i obeir als grans creadors: Miquel Àngel, primer i per damunt de tots; Rafael i Leonardo a continuació. I després Rubens el va espentar a viatjar a Itàlia, com ja ho havia fet ell mateix i a conèixer de primera mà les obres que li havia comentat Pacheco com a fites imprescindibles de l'art: la Capella Sixtina primera i per damunt de totes i una llarga tirallonga a continuació. D'ahí la necessitat de Velàzquez d'accedir repetidament a aquest espai que tant li va plaure i que el cardenal Barberini es va encarregar de franquejar-li. Però encara que no hagués anat així, el sevillà hauria pogut extreure la inspiració del *Arte de la escultura y pintura del Buonarroti*, que estava a la seua biblioteca com a testimoni evident d'una silent admiració.

Com en els altres dos pintors naturalistes que hem estudiat, Ribera i Caravaggio², Miquel Àngel és el pare artístic de Velàzquez. Ell li proporciona les línies mestres de gran part de les seues creacions. Si treu de Venècia la seua concepció de l'espai atmosfèric, la perspectiva aèrea, serà *il Buonarroti* el qui l'afermarà en el seu amor pel dibuix, a qui agarrarà com a referència en més d'una ocasió i qui s'apega al llenç abans de cobrir-lo de color.

Ja Angulo en franca oposició a la visió romàntica de Justi³ determinava la importància decisiva de composicions alienes en les seues obres: "Velàzquez en emprendre una obra de composició com-

1. PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Lisboa, 1649.

2. BAUTISTA I GARCIA, J. D., *L'herència formal de Ribera*, Artana, 2007, i *L'herència formal de Caravaggio*, Artana, 2009.

3. ANGULO ÍNIGUEZ, D., *Velázquez, Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Madrid, Istmo, 1999, JUSTI, KARL, *Velazquez und sein Jahrhundert*, Zurich, 1933.

plicada, comença utilitzant la trama general d'una altra aliena i, sobre ella i recolzant-se en altres noves obres, insereix motius diversos per enriquir les seues vèries parts"⁴. Res més podem afegir. Només li va faltar al professor, si d'acàs, ressaltar el caràcter primordial de Miquel Àngel en parlar d'ascendències i reduir el de Durer. Esperem que aquest estudi compleisca aital objectiu.

Per suposat no som els primers en iniciar aquesta aventura. Les referències en Velàzquez han atret les cavil·lacions d'alguns historiadors i historiadores de l'art, menys dels que seria desitjable, precisament per aquella concepció romàntica del naturalisme com a còpia directa del natural, sense altres filtres, que ja comentàvem en el cas de Ribera i Caravaggio i que ha perdurat tot just fins al dia d'avui. A banda dels ja esmentats Justí i Angulo –autèntic pioner a l'hora de dedicar un estudi específic al tema que ens ocupa, gràcies sense dubte a la seua formació alemanya– darrerament s'hi han capficat Manuela Mena Marqués⁵, Enriqueta Harris⁶ i Salvador Salort Pons⁷. Els tres hi han esmerçat un notable esforç, tot i que hem de dir que coincidim poques vegades amb ells a l'hora d'establir les autèntiques referències formals de Velàzquez.

LES OBRES

La *Forja de Vulcà* (fig. 1), és probablement una de les produccions del pintor que més comentaris ha suscitat. Tothom està d'acord que és també la que conté més "records" de la seua estada a la península Itàlica. Han hagut intents meritoris d'explicar alguna de les figures en relació a les seues referències. Per exemple Pons Salort indica al poeta de l'extrem esquerre en la lluneta del *Parnàs* de l'*Estança de la Segnatura*, obra ben coneguda de Rafael, com a antecedent de l'Apol·lo. Nosaltres estem d'acord en què aquesta figura té molt a veure amb la de Velàzquez, però preferim unir-la a la del jove cobert amb mant blau que avança en la *Disputa del Sagrament* del mateix autor (fig. 2). D'aquesta manera l'actitud de tot el cos s'adaptarà millor al que busquem i el cap es mantindrà coronat de llorer. Però furgant una mica més ens apareixeria la figura inoblidable del sant Tomàs que Verrochio va efigiar a l'església florentina d'*Orsanmichele* (fig. 3). Aquesta dinàmica escultura tindrà un paper rellevant en el desenvolupament de l'art als estats del nord de la península i serà reutilitzada, amb una cadència més suau, pel Perugino (fig. 4) i, com ja hem vist, pel seu deixeble Rafael, no solament a les dependències del Vaticà, sinò en pintures autònomes, com ara en la Mare de Déu de la pala dels *Desposoris*. Aprofundint una mica més des del punt de vista cronològic podríem esmentar alguna obra de Mantegna (fig. 5) i alguna altra de Duccio (fig. 6), tot per demostrar que el motiu té un ferm arrelament en l'art del nord de la península italiana. I en aquest sentit també la pintura veneciana té exemples a destacar, com ara l'àngel de l'Anunciació de Vittore Carpaccio (fig. 7). Però per damunt de tots aquests precedents sorgeix el perfil de l'escultura de l'*Hermes*, portat per Velàzquez de Roma⁸ i instal·lat a les voltes de Tiziano del Palau Reial de Madrid (fig. 8).

Seguint l'avanç per l'esquerra trobem que Vulcà s'assembla a escultures romanes, com ara la de la dreia del *Grup de Sant Ildefons* (fig. 9), arribada a Madrid amb la col·lecció de Cristina de Suècia, després d'haver estat a la del cardenal Massimi a Roma, o a la de bronze d'*Hèrcules* que està encara al Palau dels Conservadors de la mateixa ciutat italiana (fig. 10). Algunes d'aquestes imatges o una altra

4. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *op. cit.*, p. 22.

5. MENA MARQUÉS, M., "Velàzquez e Italia. Las metamorfosis del arte de la pintura", en *Velàzquez. El papa Inocencio X*, cat. de l'exposició, Madrid, Museo del Prado, 1996.

6. HARRIS, E., *Velàzquez*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, 1991.

7. SALORT PONS, S., *Velàzquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la historia del arte hispánico, 2002.

8. Per al tema de les escultures portades per Velàzquez després del seu segon viatge a Itàlia, va ser fonamental l'exposició celebrada el 2007 i és de consulta obligada el seu catàleg *Velàzquez. Esculturas para el Alcázar, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 2007.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ

de semblant va utilitzar Signorelli per al Crist del seu *Bateig* de la *Collegiata di San Medardo* (fig. 11). Però especialment ens interessen dues creacions de Miquel Àngel, per la fortíssima ascendència que va tindre el geni sobre el sevillà. Una és el dibuix masculí, tal vegada representant a Hèrcules, que es conserva al Louvre (fig. 12), l'altra és una còpia efectuada per Rubens també d'un Hèrcules perdut (fig. 13).

L'home d'esquena amb una maça a la mà està agarrat d'un dels botxins que assoten a Crist en la *Flagel·lació* de Signorelli (fig. 14), petita obra *capolavoro* del seu autor i reina indiscutible de la sala de la *Brera* (i potser de tot el museu) on està exposada, que deixa una impressió imperible en qualsevol ànima atenta, com ara la del pintor del rei. Miquel Àngel, tantes vegades deutor de Signorelli, té també un nu masculí d'esquena dibuixat que emparentaria fàcilment amb el de la forja (fig. 15). Els exemples es multipliquen en el decurs del segle XVI, com ara el del botxí en la *Flagel·lació* de Muziano de la Seu d'Orvieto (fig. 16). Per cert, que el xic barbat del fons, exhibeix un tors molt semblant al del protagonista d'aquella escena de la *Brera* que acabem d'esmentar, però amb el que més s'assembla és amb el que també ocupa l'angle superior de la dreta de la *Conversió de sant Pau* de Miquel Àngel (fig. 17). ¿Seria molt arriscat parlar de l'escultura grega de l'*Hermes lligant-se la sandàlia* (fig. 18) com a antecedent llunyà del treballador que tanca la composició per la dreta? Brunelleschi també utilitza el mateix recurs en el *Sacrifici d'Isaac* de la porta del Baptisteri de Florència (fig. 19). Donada l'admiració que sentia per Rafael no està de més nomenar també al jove que a la dreta tanca igualment la composició en la citada *Esposalles de la Mare de Déu* (fig. 20). Amb tot, la figura que més s'hi assembla és la d'un dels botxins del *Martiri de sant Sebastià* de Pollaiuolo (fig. 21), bé que invertida.

Per al *Sant Joan evangelista* de la National Gallery (fig. 22) hi ha dues referències miquelangelesques. L'una és el dibuix conservat al Louvre (fig. 23) i l'altra el que guarda la *M. Bodmer Foundation* de Ginebra (fig. 24).

A nosaltres ens sembla que la idea bàsica per al grup de la dreta en l'obra *Adoració de Bacus* (fig. 25) prové de l'*Epifania* de Leonardo en les seues diverses versions. En l'esbós del Louvre (fig. 26) apareix l'home que s'aixeca el barret en senyal de respecte. A banda de la composició general grupal, el cap de l'home canós amb la gran capa verda és un calc del que hi ha en l'exemplar del *Graphische Summlung*, Wallraf-Richartz de Colònia (fig. 27). El duo format pel que mira a l'espectador sostenint el recipient amb el vi i el camarada que l'abraça pel darrere, el trobem en l'esbós dels Uffizi (fig. 28). Un altre possible antecedent per a l'home agenollat que rep la corona de pàmols estaria en l'*Adoració dels pastors* de Giorgione (fig. 29). El protagonista, per contra, té antecedents miquelangelescos, com bé va intuir Angulo sense arribar a concretar-los. Deriva d'una de les figures que més degueren cridar l'atenció del pintor quan copiava la magna obra de la Capella Sixtina, l'home gruixut que s'arrauleix sobre si mateix en el *Judici final* (fig. 30).

En *La túnica de Josep* (fig. 31) el sant patriarca és una adaptació dels *ignudis* de la Sixtina (fig. 32). També recorda de lluny al centurió de l'obra del Veronés *Crist i el centurió*, que estava a la col·lecció reial espanyola (fig. 33) i a una de les figures del *Miracle de l'Esclau* de Tintoretto. (fig. 34). Més enllà potser convindria esmentar al sant Pau caigut en l'escena de la seua conversió plasmada per Rafael per a un tapís (fig. 35). És possible que el que està amb la mà dreta a la cara, com si meditara, procedesca d'una de les crucifixions de Miquel Àngel (fig. 36). En tot cas, d'ell prové el de la túnica negra, semblant a una de les figures del *Sacrifici de Noé* de la Sixtina (fig. 37). Per al qui l'ajuda sostenint la tela, tornem a repetir els raonaments ja esmerçats per a l'Apol·lo de la *Forja de Vulcà*, sent de tota manera figura i postura repetida pel Buonarrotti, que trobarem també, per exemple, en la Samaritana de la composició gravada per Beatrizet (fig. 38). El qui tanca la composició per l'esquerra té l'origen de nou en la ja comentada *Flagel·lació* de Signorelli (fig. 39).

Angulo va establir una bona referència per al retrat del bufó *calabacillas* (fig. 40) en un gravat de Durer. Però clar, l'artista alemà no seria el que és sense Venècia, Florència i Roma. Aportem ací un dibuix de Miquel Àngel (fig. 41) que creiem que s'assembla més a la pintura, sobretot pel que fa als braços. I encara la cara cofoia del servent reial, ben lluny del dramatisme tant de Durer com del Bu-

narrotti, ens retrotrau a l'escultura hel·lenística de la *Vella borratxa* (fig. 42), a la qual tant s'assembla també la postura completa.

Ja Angulo va veure encertadament en l'Argos del *Mercuri i Argos* del Museo del Prado, (fig. 43) la influència innegable de la figura del *Crepuscle* de les tombes dels Mèdicis. A nosaltres ens sembla que aquesta influència és encara més palesa si partim dels dibuixos preparatoris conservats al Louvre (figs. 44 i 45). ¿No hi haurà a més un esment llunyà al celebèrrim Espinari (fig. 46), que precisament Velàzquez va fer buidar cap al 1650 durant la seua segona estada a Roma? Tal vegada una de les figures representades pel Perugino en el *Bateig de Crist* de la Sixtina (fig. 47) ens ajudaria a fer la transició.

Per al Mercuri, que Angulo deixa desemparat, nosaltres no tenim cap dubte de la seua procedència última en el lluitador caigut del grup dels Uffizi (fig. 48). Ultra podríem esmentar una altra creació de Miquel Àngel, que forma part de la *Batalla de Cascina* (fig. 49), un dibuix de Pontormo que s'escau a la perfecció al tema que ens ocupa (fig. 50) i un dels neòfits que esperen el bateig en el fresc de Ghirlandaio de Santa Maria Novella (fig. 51).

La figura de Crist que contempla l'ànima al seu davant (fig. 52) té molt a veure amb el Sant Sebastià del *Políptic Averoldi* del Tizià (fig. 53). Alhora, com bé es sabut, el de Cadore es va inspirar en un dels esclaus de Miquel Àngel (fig. 54). I no és aquesta l'única referència que podríem esmentar procedent del Buonarrotti. Observeu, si més no, l'estudi per a un dels rius de les tombes dels Medici (fig. 55). Convindria no oblidar a un dels *ignudis* de la Sixtina (fig. 56) ni tampoc a una de les figures de la *Batalla de Cascina* (fig. 57). La postura bàsica ja es troba, però, en exemples anteriors i caldria recordar una de les figures de F. del Cossa al Palau Schifanoia (fig. 58). Precisament Velàzquez va manar fondre a Roma una escultura (fig. 59) que ens recorda de molt a prop aquesta efigie de cintura per avall. L'ànima també tindria precedents en l'art italià. Vegeu la Magdalena en una obra de Lorenzo di Credi (fig. 60) o la princesa que espera el seu alliberament per sant Jordi en l'obra de Rafael (fig. 61). Quant a l'àngel, res hem d'afegir a l'encertada contribució d'Angulo, que el fa derivar d'un gravat de Durer.

De segura procedència miquelanguellesca és la Mare de Déu de la *Coronació* (fig. 62). Està conformada unint el cap de la *Mare de Déu de Bruges* i el cos del mateix personatge en una *Anunciació* (fig. 63). M. Coxcie, artista ben representat en les col·leccions reials, inclogué una Mare de Déu en una *Anunciació* (fig. 64), que recorda llunyament la nostra. No estem tan segurs de la utilització d'un dels nus de la *Batalla de Cascina* (fig. 65) per a la imatge de Crist.

És difícilment objectable que el *Crucificat* de San Plácido (fig. 66) provinga d'un gravat de Durer, com s'afirmat de vegades. Però, clar, el mestre alemany es troba submergit de bona gana en la cultura de la península Itàlica i el seu Crist, qui roman immutable a la Creu recolzat en ambdós peus, derivaria al nostre entendre del famosíssim estudi anatòmic de Leonardo (fig. 67). Però a l'hora d'acceptar de ple aquesta referència xoquem amb la suau corba praxiteliana que mostra el de Velàzquez i que no tenen ni el de Leonardo ni el de Durer, acostant-lo de nou a l'escultura clàssica i en concret a l'*Apol·lo Sauròcton* (fig. 68), que tanta petjada va deixar en l'escultura romana i florentina dels segles XVI i XVII, sempre comptant amb la discreció del sevillà. Recorda en aquest sentit crucificats de Guido Reni, com ara el de la Galleria Estense.

El grup protagonista de la *Temptació de sant Tomàs d'Aquino* (fig. 69) podria estar basat en el fragment de l'esquerra de la xilografia de Tizià que representa les *Esponsalles místiques de santa Caterina* (fig. 70). Altres possibles precedents que se'ns ocorren, ja secundaris, són la *Trinitat* de Durer (fig. 71) i també la *Pietat* de Miquel Àngel conservada al Museo dell'Opera del Duomo de Florència (fig. 72). Aquesta influència de la bella obra miquelanguellesca és més evident en el bust de l'àngel que sosté el cilici. Potser un dels àngels que apareixen en la *Conversió de Sant Pau* de Taddeo Zuccari (fig. 73) ens ajude a adonar-nos-en.

Les figures del sant Pere penedit assegut, tan freqüents en el barroc de la Contrarreforma i a les quals també el nostre pintor va retre tribut (fig. 74), estarien inspirades en escultures clàssiques de filòsofs ancians seguts, com ara la de *Crisip*, obra d'Eubúlides (fig. 75). A més en el cas concret

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ

de Velàzquez convindria citar alguna figura rafaelenca de Vila Farnesina (fig. 76) i potser alguna figura d'un pintor coetani, com ho és Guido Reni (fig. 77). I com un perfum a penes imperceptible surant per damunt de tot el *Sant Jeroni penitent* de Muziano (fig. 78), que tan de prop va inspirar a Rubens per al seu *Daniel a la fossa dels lleons*.

La *Sibil·la* de Dallas (fig. 79) a nosaltres ens recorda poderosament el perfil del Jacob que va pintar Miquel Àngel per a la Capella Sixtina (fig. 80). Altres autors italians contemporanis del sevillà també efigiaran dones llegint amb el mateix format (fig. 81), tot i accentuant el component popular, que, curiosament, en l'obra que tractem està revestit d'un aura de clàssica bellesa.

Els components italians, replegats segurament del seu aprenentatge amb Pacheco, són fortíssims en el *Sant Joan Baptista* de col·lecció particular (fig. 82). De records llunyans en Mantegna (fig. 83), que es concretaran en Miquel Àngel (figs. 84, 85 i 86) i en Pontormo (fig. 86 bis). També voldríem recordar aquell *Crist patiens* d'Andrea del Sarto (fig. 87), tot i que certament aquestos exemples no esgoten els records.

Com és ben sabut el *quattrocento* en la península Itàlica va mostrar una autèntica obsessió pel cavall en totes les manifestacions de l'art i d'ella es nodrirà en bona part la producció artística dels segles següents. El dibuix va ser singularment prolífic en l'estudi de les més diverses postures d'aquest animal. Pisanello, Paolo Ucello, A. del Castagno, Piero della Francesca i un llarg etcètera hi van dedicar temps i enginy, fins aconseguir un variadíssim repertori. Nosaltres voldríem assenyalar el bell disseny de Leonardo conservat al Fitzwilliam Museum (fig. 88) com a antecedent llunyà per als retrats de Baltasar Carles a cavall (figs. 89 i 90).

La Mare de Déu de la *Imposició de la cassulla a sant Ildefons* (fig. 91) és hereua directa de les matrones clàssiques recuperades per l'art pictòric de la veïna península a partir del 1400. Especialment voldríem esmentar ací al mateix personatge efigiat per Leonardo junt amb sa mare, santa Anna, i el seu fill (fig. 92) i també la *Madonna di Foligno* de Rafael (fig. 93), per ser obres de prestigi. Entre els fons del Museu del Louvre es conserva una curiosa *Anunciació* de B. Bandinelli (fig. 94), que a més d'una protagonista que recorda força a la nostra quant a la postura del cos, exhibeix unes figures femenines secundàries envoltant-la com en el llenç del sevillà. Potser l'orige d'aquestes figures en torsió està en les muses Euterpe o Terpsicore (s. II), descobertes durant el pontificat d'Alexandre VI (fig. 95).

Angulo ja va assenyalar l'orige en Miquel Àngel de les dues dones del primer pla en l'obra de les *Filadores* i nosaltres coincidim amb ell. Però encara presenta aquesta meravellosa pintura altres referències a la pintura del *quattrocento* i del *cinquecento*. La jove que replega quelcom del terra (fig. 96) deriva al nostre entendre de la Mare de Déu que hi ha en el *Descans en la fugida cap a Egipte* (fig. 97) de F. Barocci. Per la seua part la que a l'esquerra replega un cortinatge (fig. 98) és figura de llarguíssima trajectòria en l'art de la Toscana, aportem ací un exemple de P. della Francesca (fig. 99) i un altre de T. Zuccaro (fig. 99 bis), provinent aquest d'una de les figures que acompanya a Crist en la *Conversió de Sant Pau* de la Capella Paolina, obra de Miquel Àngel.

A nosaltres l'obra *Vella fregint ous* (fig. 100) ens recorda d'immediat aquella figura peculiar de la venedora d'ous que hi ha a la base de la *Presentació de la Mare de Déu al temple* del Tizià, conservada a la Galleria dell'Academia de Venècia (fig. 101).

És curiosa la semblança entre la figura de l'esquerra de l'*Esmorzar* del museu de Budapest (fig. 102) i la del sant bisbe de la *Madonna Sixtina* de Rafael (fig. 103).

La figura de Crist en el *Sopar d'Emaús* de Nova York (fig. 104) està treta al nostre entendre de la d'un dels deixebles del *Darrer Sopar* de Rosselli i d'Antonio de la Capella Sixtina (fig. 105). Alhora el deixeble d'esquena és una directa derivació d'una de les figures de Miquel Àngel que ornem el sostre d'aquesta dependència vaticana (fig. 106) oportunament abillada.

La desafiant figura del bufó *Pablo de Valladolid* (fig. 107) recorda a l'àngel del dibuix de l'*Anunciació* de Miquel Àngel (fig. 108), ara guardat als Uffizi.

El *Menip* del Prado (fig. 109), que tan bé connecta amb altres produccions de la veïna península de finals del segle XVI i principis del XVII (fig. 110), ens porta a la memòria alguna de les nobles

figures del *quattrocento* rebaixada a la quotidianitat (fig. 111) i algunes figures de la quotidianitat ennoblida del mateix Miquel Àngel (fig. 112).

Al nostre entendre el duo protagonista de l'obra *Baltasar Carlos amb un nan* del Museo del Prado (fig. 113) té la seua gènesi última en Rafael. Dues obres són bàsiques per entendre'l: l'una és el retrat doble del mateix Rafael al darrere d'un amic desconegut, conservat al Louvre (fig. 113bis), l'altra, més pròxima encara per tractar-se de dos xiquets és la *Mare de Déu del Roure* (fig. 114) que s'integrà al patrimoni reial de la Corona espanyola a mitjans del segle XVII. Conceptualment ens trobem en tots tres casos amb un personatge de menys importància col·locat al davant de l'escena, que gira el cap per contemplar al que se situa al seu darrere. Aquest, tot i que en un segon pla, ofereix mostra de la seua posició predominant gràcies a la seua situació més elevada en la pintura i al mateix gest del seu acompanyant.

L'obra juvenil de *Jesús en casa de Marta i Maria* (fig. 115) ha suscitat profundes controvèrsies i sesudes reflexions. Algunes de les teories resultants esdevenen forasenyades. És tot molt més senzill: un primer plànol amb dues dones que s'afanyen a amanir un àpat digne de la visita i un segon en el qual Jesús frena les recriminacions a Maria d'una Marta (¿la mateixa dona major del primer pla?) aclaparada per la feina. Velàzquez, com farà tota la seua vida, adapta esquemes compositius ja vistos a la seua pròpia concepció pictòrica. En aquest sentit ens va cridar l'atenció una obra d'A. van Utrecht, exposada al Museu de Belles Arts de Narbona (fig. 116)⁹, en la qual, partint d'un esquema compositiu molt semblant al de la pintura que ací analitzem, un home li fa proposicions deshonestes a una criada, en la línia d'aquelles escenes d'ambient popular tan arrelades a l'escola flamenca. I no creiem que van Utrecht s'inspirara en la composició de Velàzquez, sinó que ambdós heretaven esquemes ja consolidats, si bé en el cas del sevillà va variar el missatge, substituint la *joie de vivre* per un avís religiós.

També convindria assenyalar una obra de finals del segle XVI o principis del XVII conservada al Museo della Natura Morta de Poggio a Caiano (fig. 117), que exemplificaria a la perfecció com a finals del segle XVI i principis del XVII estava de moda en la pintura flamenca situar una escena de cuina en primer pla i en segon una altra d'un esdeveniment religiós, en aquesta ocasió un sopar d'Emaús.

Com a referència formal per al *Mart* del nostre pintor (fig. 118) Justi i Angulo van optar pel Llorenç di Medicis de la seua tomba a la capella sepulcral de la família. Més recentment s'ha nomenat l'escultura clàssica de *Mart*. Realment són antecedents de pes que no van deixar d'estar presents en els artistes dels segles XVI i XVII. Però a nosaltres no acaben de conformar-nos per al cas que ens ocupa i hem dedicat molt de temps a intentar trobar alguna altra influència que s'ajustara més a la figura que tenim al davant, considerant sempre tant la forma peculiar d'assumir Velàzquez als seus precursors, com les seues preferències a l'hora de triar-los. No ha estat fàcil, però creiem que el pintor es va inspirar en una de les figures que acompanya a Déu en l'escena de la *Creació d'Adam* de la Capella Sixtina (fig. 119) i, més encara, en el seu dibuix preparatori, un d'ells conservat ara al The Teiler Museum de Haarlem (fig. 120). Hi ha un altre estudi d'aquesta mateixa figura amb poques variacions a la col·lecció de la reina d'Anglaterra, la qual cosa ens fa pensar en la acurada preparació del Buonarrotti i en la possible existència de diversos exemplars que facilitarien sense dubte el que algun arribara a les mans de Velàzquez.

Val la pena assenyalar com en la pintura definitiva del sostre el colze i el genoll estan més apropats que en el dibuix, en la mateixa línia que podem observar en el *Mart*, excepte que en aquest tots dos arriben a tocar-se.

També Rafael es va veure colpit per aquest disseny i el va reutilitzar en el Zeus que presideix l'entrada de Psique a l'Olimp en l'escena de Vila Farnesina (fig. 121).

9. Agraïm l'amabilitat del Sr. Jean Lepage, director del Musée des Beaux Arts de Narbonne, en haver-nos remés i autoritzat la publicació de la imatge d'aquesta obra.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ

Si Rafael va poder beure de la capacitat inesgotable per crear postures del geni de la Sixtina, aquest es va poder inspirar en un fragment peculiar de la *Presentació de la Mare de Déu al Temple* (fig. 121 bis), pintura mural realitzada per Ghirlandaio per a la Basílica florentina de Santa Maria Novella.

És curiosa la sorprenent proximitat al soldat que se situa en l'angle inferior de l'esquerra d'una pintura de Nebbia (fig. 122), també tocat amb casc.

Angulo dedica extenses reflexions a l'obra *Sant Antoni i San Pau al desert* (fig. 122), fent-la derivar en allò fonamental del gravat d'A. Durer amb el mateix assumpte. I és cert que recorda tant a aquest gravat com al que representa *Sant Jeroni en penitència* per a la figura de Sant Pau.

Però nosaltres no voldríem que caigués en l'oblit aquella obra de G. Savoldo (fig. 123) amb la parella de sants en idèntica col·locació, davant d'una roca i en semblants actituds, que es fan rèplica en el cas de sant Pau de cintura cap amunt.

Creiem que la figura principal de l'*Adoració dels reis* (fig. 125) del Museo del Prado, és a dir la Mare de Déu, prové de la *Magdalena penitent* gravada per Johan Sadeler I (fig. 126), convenientment vestida i lleugerament variada per adequar-la a la seua nova funció. A destacar la roca sobre la qual la Mare de Déu deposita el peu i la que té al darrere, que es repeteixen en el gravat i l'obertura en forma de nínxol que s'ha traslladat a l'esquerra en la pintura. Alhora Sadeler s'inspirava directament en l'Aram destruït que emmarcava una de les finestres de la Capella Sixtina, obra de Miquel Àngel (fig. 127).

A nosaltres ens sembla que l'obra mestra de l'art de Velàzquez, les *Menines* (fig. 128) podria ser un reflex últim de una altra obra mestra, en aquest cas del Veronés, *Moisés salvat de l'aigua* (fig. 129), present a les col·leccions reials de Felip IV almenys des del 1666 quan s'inventaria per primera vegada a les parets de l'Alcàsser de Madrid. Conceptualment ens trobem amb el mateix tema al motiu central: una dama del seguici d'una princesa que li ofereix un present. Tant en un cas com en l'altre hi ha un total de vuit personatges en el grup principal, si bé tant Caliari com Velàzquez introdueixen altres figures per assegurar la idea de profunditat: unes joves en el primer i el majordom en el segon. Coneixent l'estima del nostre pintor per les produccions del seu col·lega i la proximitat cronològica entre la instantània de la infanta visitant el taller de pintura i l'ingrés a les col·leccions reials de l'obra veneciana, és una possibilitat a tenir en compte.



Fig. 1. Velázquez. *La forja de Vulcà*. Museo del Prado. Madrid.

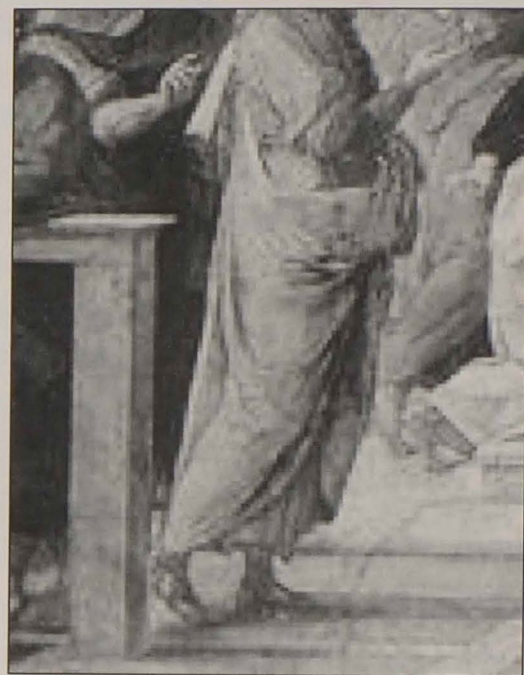


Fig. 2. Rafael. *Fragments del Parnàs i del Triomf del Sagrament*. Vaticà.



Fig. 3. A. Verrocchio. *Incredulitat de sant Tomàs* (detall). Orsanmichele. Florència.



Fig. 4. P. Perugino. *Lliurament de les claus a sant Pere* (detall). Capella Sixtina. Roma.



Fig. 5. A. Mantegna. *Sibilla i profeta* (detall). Cincinnati Art Museum. Cincinnati.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ



Fig. 6. Duccio di Buoninsegna. *Anunciació* (detall). National Gallery. Londres.



Fig. 7. V. Carpaccio. *Anunciació* (detall). Galleria Giorgio Franchetti. Venècia.

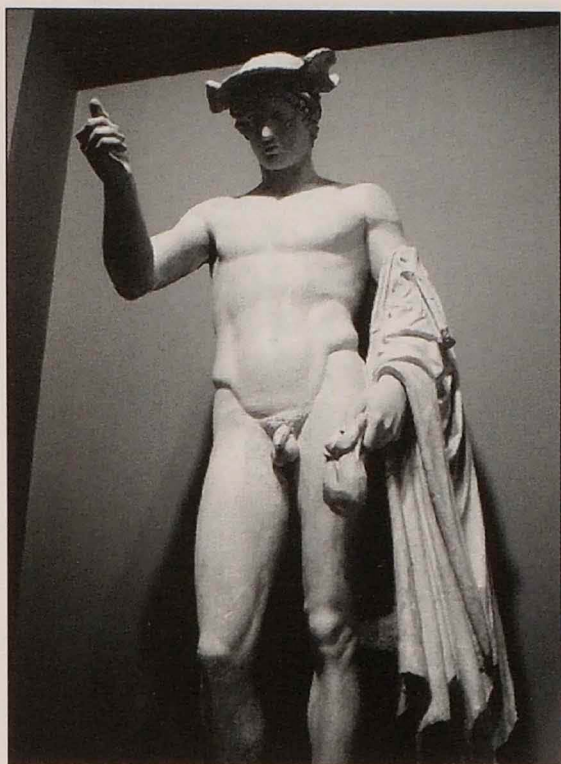


Fig. 8. *Hermes*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

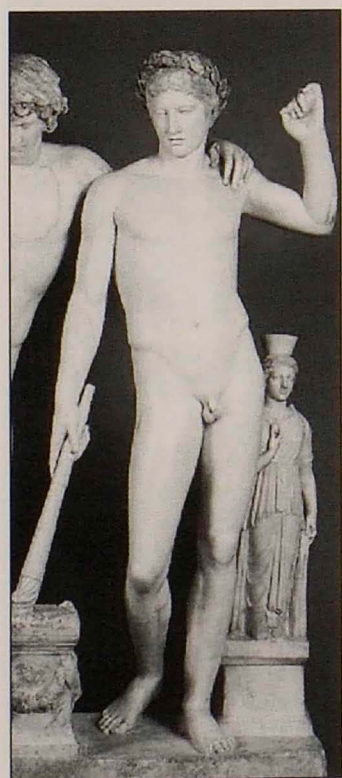


Fig. 9. *Grup de Sant Ildefons* (detall). Museo del Prado. Madrid.



Fig. 10. *Hèrcules*. Museu del Palau dels Conservadors. Roma.

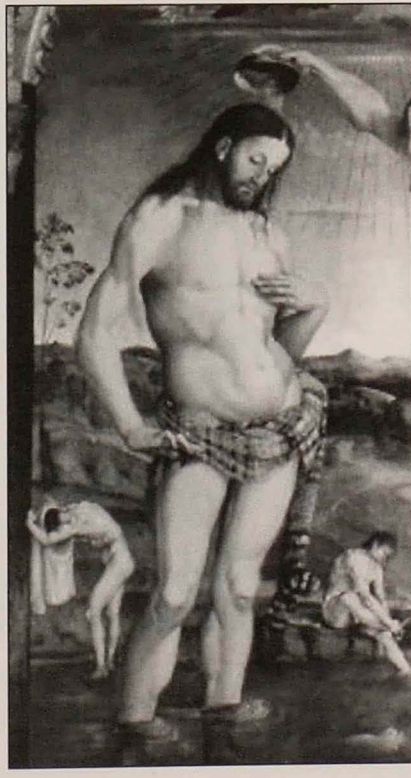


Fig. 11. L. Signorelli. *Baptisme de Crist* (detall). Collegiata di San Medardo. Arcevia.



Fig. 12. Miquel Àngel. *Nu masculí* (*Hèrcules?*). Louvre. París.



Fig. 13. P. P. Rubens.
Còpia de un Hèrcules
de Miquel Àngel. Louvre,
París.

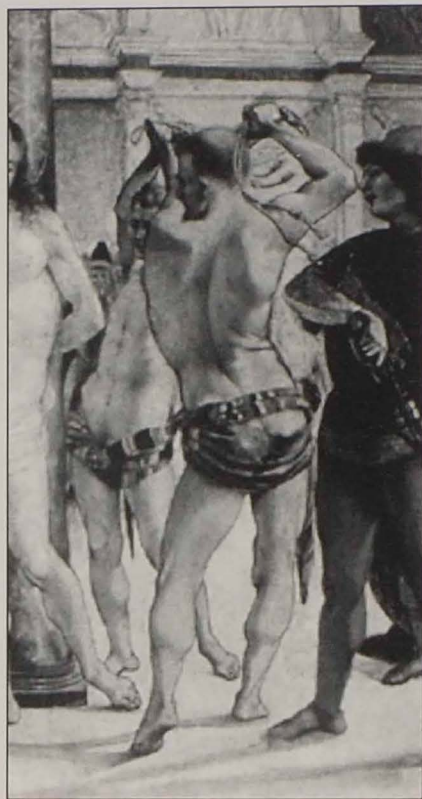


Fig. 14. L. Signorelli.
Flagel·lació (detall).
Pinacoteca di Brera, Milà.



Fig. 15. Miquel Àngel.
Nu masculí d'esquena.
Casa Buonarroti, Florència.

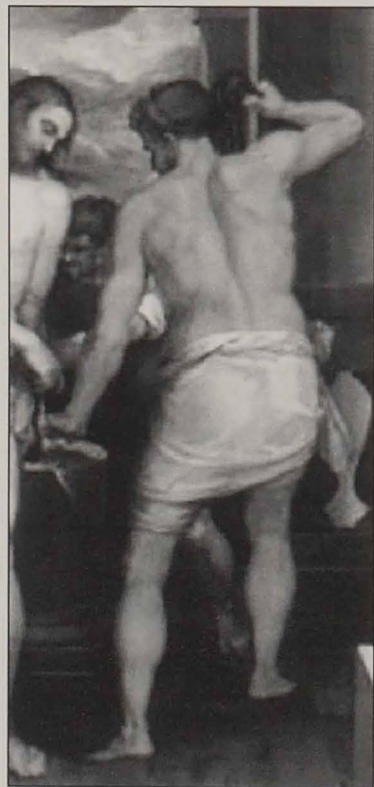


Fig. 16. G. Muziano.
Flagel·lació de Crist
(detall). Seu, Orvieto.



Fig. 17. Miquel Àngel. *Conversió de sant Pau* (detall). Capella Paolina, Vaticà.

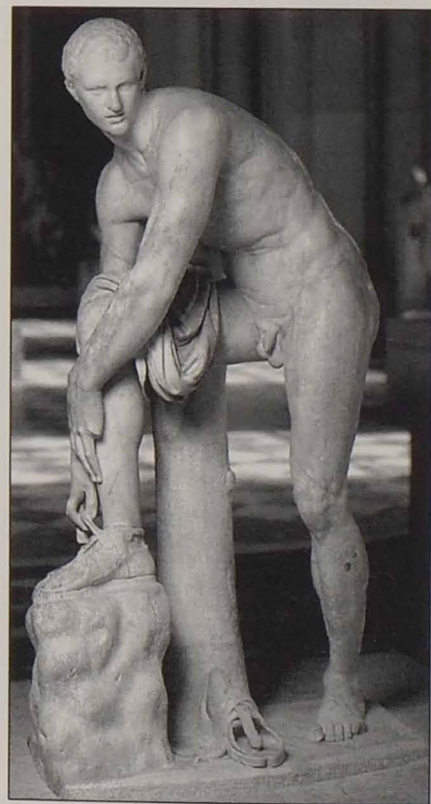


Fig. 18. Còpia romana
de Lysippos. *Hermes lligant-se
la sandàlia*. Louvre, París

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ



Fig. 19. F. Brunelleschi. *Sacrifici d'Isaac* (detall). Baptisteri. Florència.



Fig. 20. Rafael. *Esposalles de la Mare de Déu* (detall). Pinacoteca di Brera. Milà.



Fig. 21. A. Pollaiuolo. *Martiri de sant Sebastià* (detall invertit). National Gallery. Londres.



Fig. 22. Velàzquez. *Sant Joan evangelista*. National Gallery. Londres.

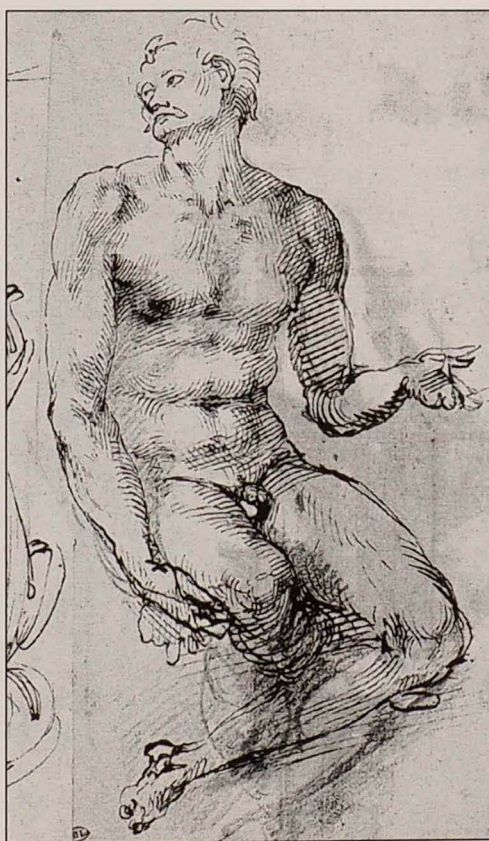


Fig. 23. Miquel Àngel. *Nu masculí segut*. Louvre. París.

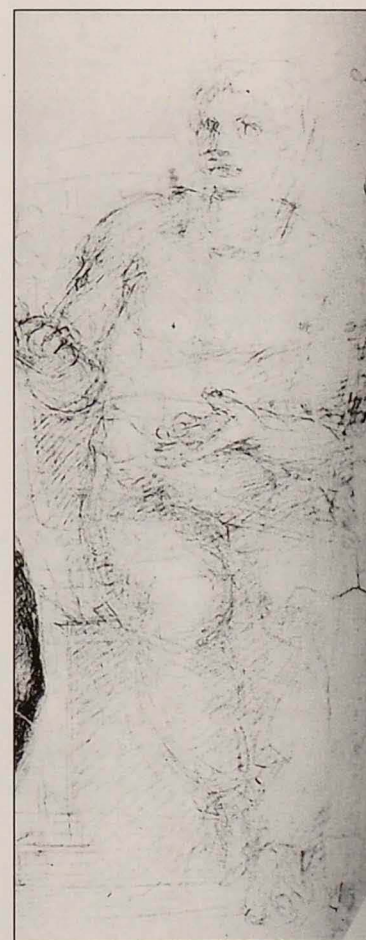


Fig. 24. Miquel Àngel. *Jesús i la Samaritana* (detall). M. Bodmer Foundation. Ginebra.



Fig. 25. Velázquez. *Adoració de Bacus*. Museo del Prado. Madrid.



Fig. 26. Leonardo da Vinci. Esbós per a l'*Adoració dels reis* (detall). Louvre. París.



Fig. 27. Leonardo da Vinci. Estudi per a l'*Adoració dels reis*. Graphische Summlung, Wallraf-Richartz. Colònia.



Fig. 28. Leonardo da Vinci. Esbós per a l'*Adoració dels reis* (detall). Galleria degli Uffizi. Florència.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ



Fig. 29. Giorgone. *Adoració dels pastors* (detall).
National Gallery. Washington.



Fig. 30. Miquel Àngel.
Judici final (detall).
Capella Sixtina. Roma.



Fig. 31. Velàzquez. *La túnica de Josep*. Museo del Prado. Madrid.

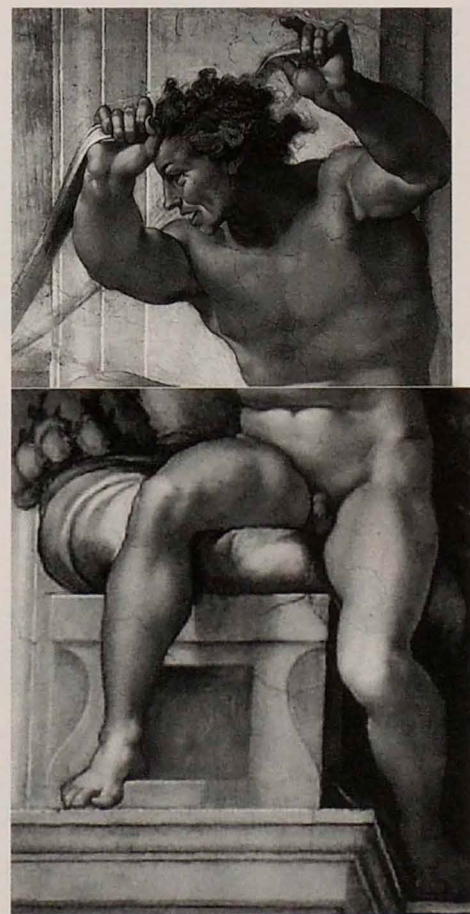


Fig. 32. Miquel Àngel.
Composició fictícia amb dos
ignudis de la Capella Sixtina.



Fig. 33. P. Veronés. *Jesús i el centurió* (detall).
Museo del Prado. Madrid.

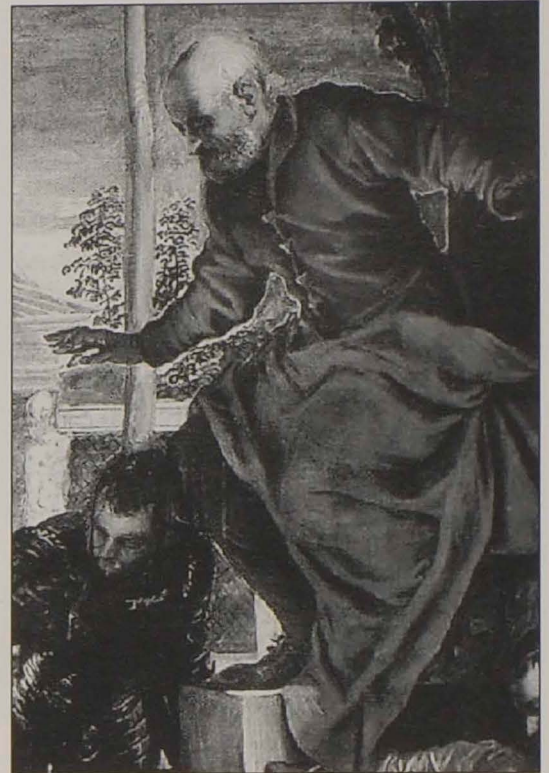


Fig. 34. Tintoretto. *Miracle de l'esclau*
(detall). Gallerie dell'Accademia
di Belle Arti. Venècia.



Fig. 35. Tapís, segons cartró de Rafael.
Conversió de sant Pau (detall). Musei Vaticani. Roma.



Fig. 36. Miquel Àngel.
Crucifixió (detall). British Museum. Londres.

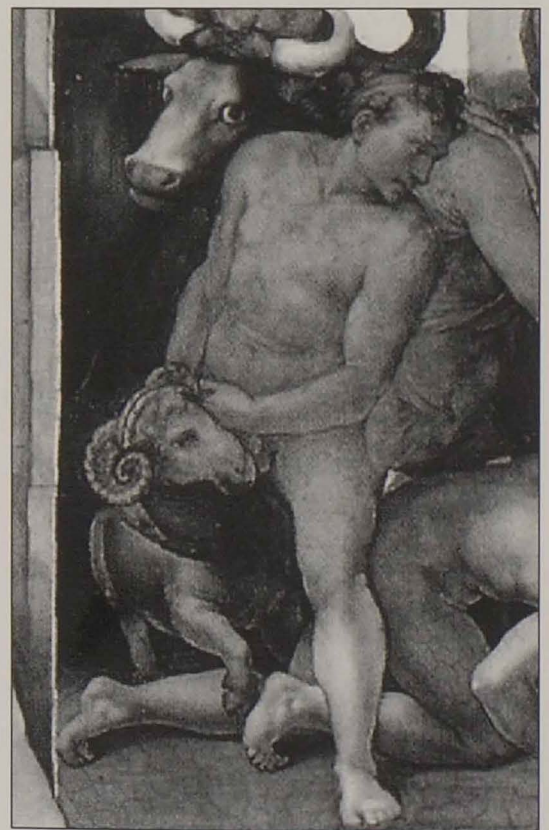


Fig. 37. Miquel Àngel. *Sacrifici de Noé*
(detall). Capella Sixtina. Roma.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ

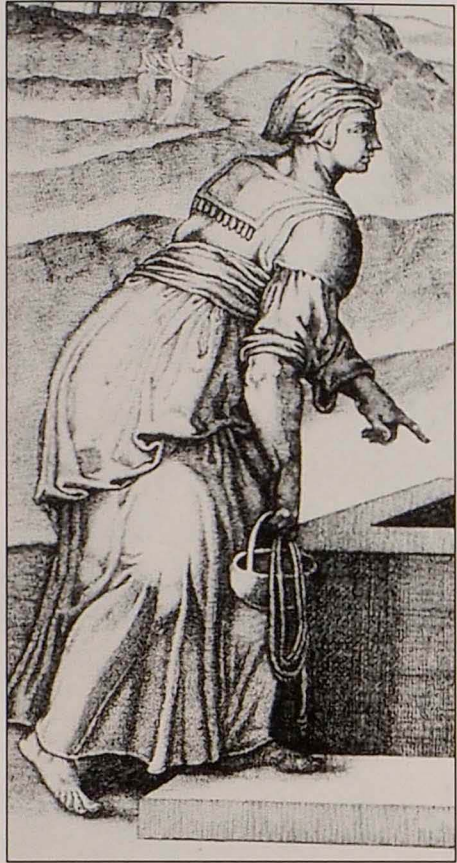


Fig. 38. N. Beatrizet segons Miquel Àngel. *Jesus i la Samaritana* (detall).



Fig. 39. L. Signorelli. *Crucifixió* (detall). Brera.

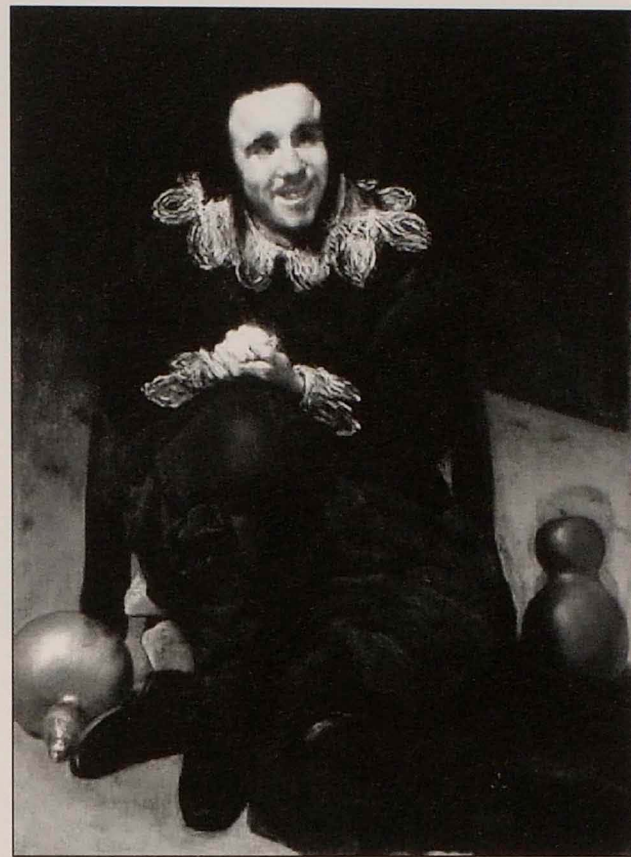


Fig. 40. Velàzquez. *Bufó Calabacillas*. Museo del Prado. Madrid.

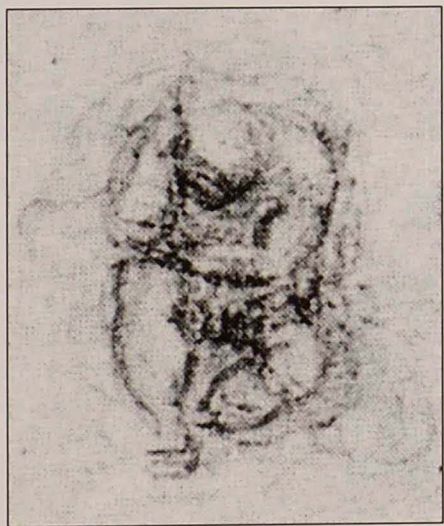


Fig. 41. Miquel Àngel. *Estudi per a apòstols* (detall). Ashmolean Museum. Oxford.

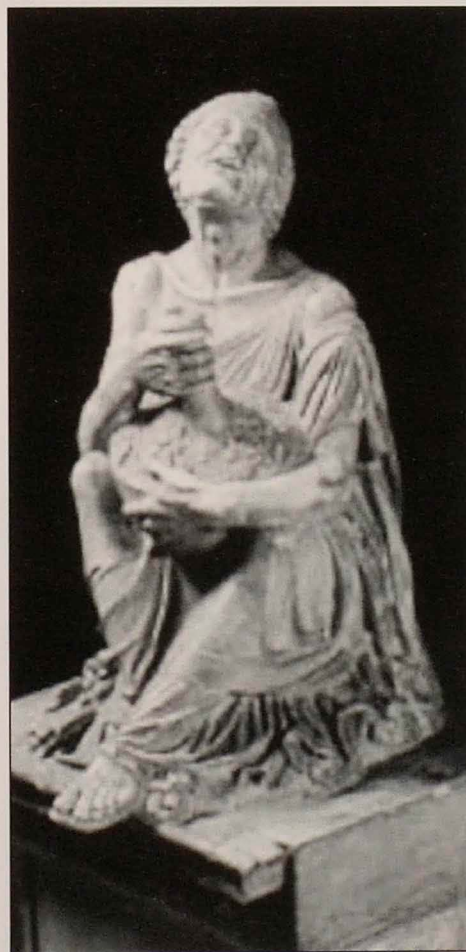


Fig. 42. Anònim. *Vella borratxa*. Musei Capitolini. Roma.



Fig. 43. Velàzquez. *Argos i Mercuri*. Museo del Prado. Madrid.

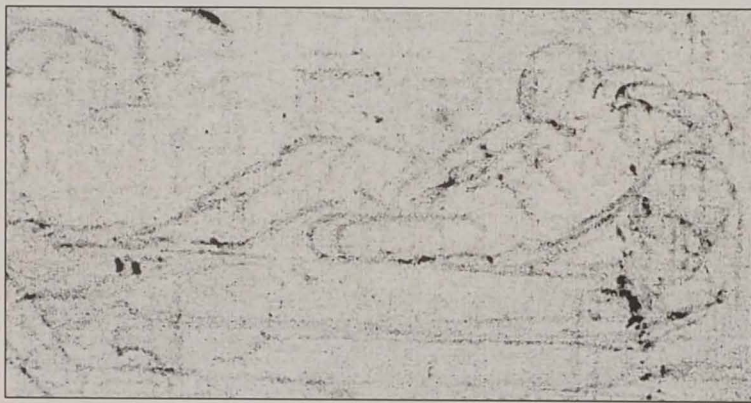


Fig. 44. Miquel Àngel. *Estudi per a la tomba de Llorenç el Magnífic* (detall). Louvre. París.

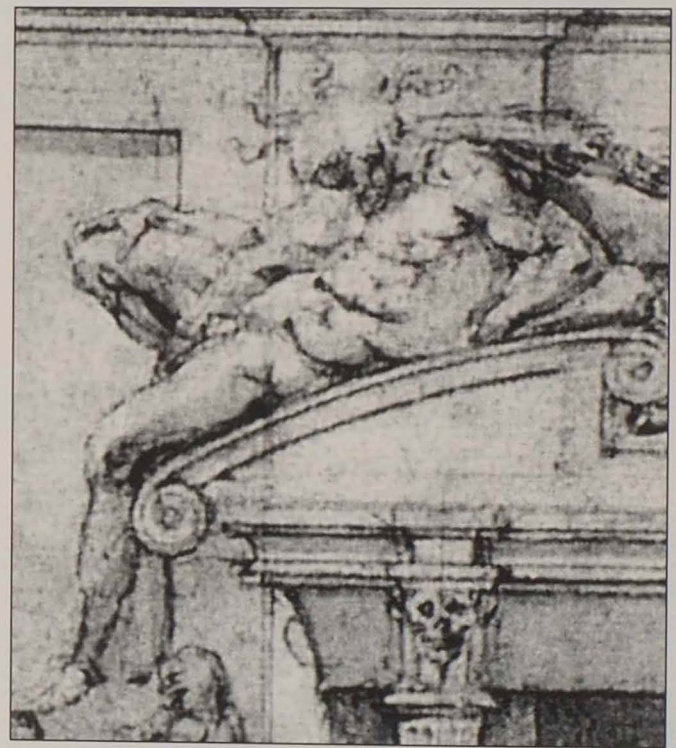


Fig. 45. Miquel Àngel. *Estudi per a la tomba de Giuliano de Medicis* (detall). Louvre. París.

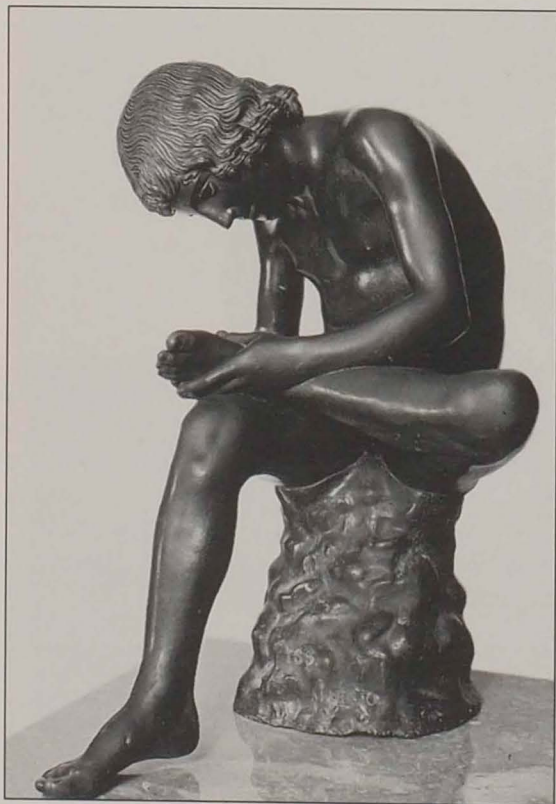


Fig. 46. *Espinari*. Copia del segle XVII de l'original hel·lenístic. Museo del Prado. Madrid.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ

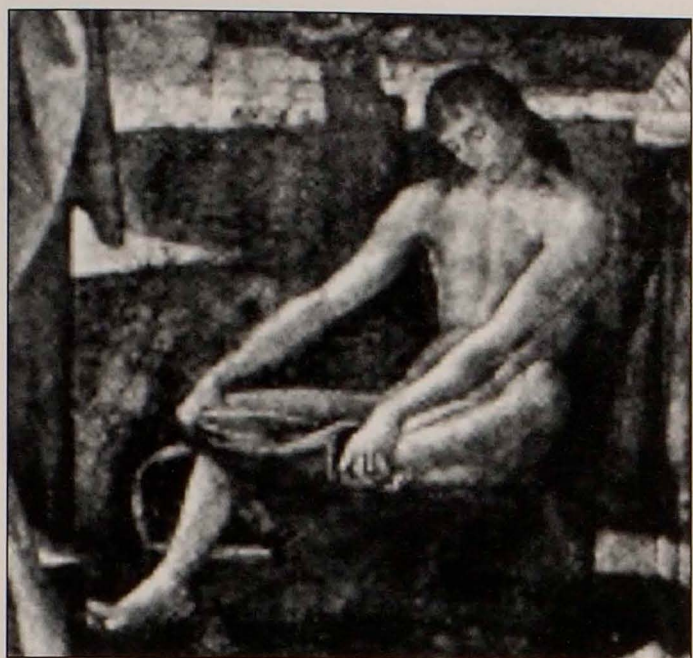


Fig. 47. Perugino. *Bateig de Crist* (detall).
Capella Sixtina. Roma.



Fig. 48. *Lluitadors*. Uffizi. Florència.

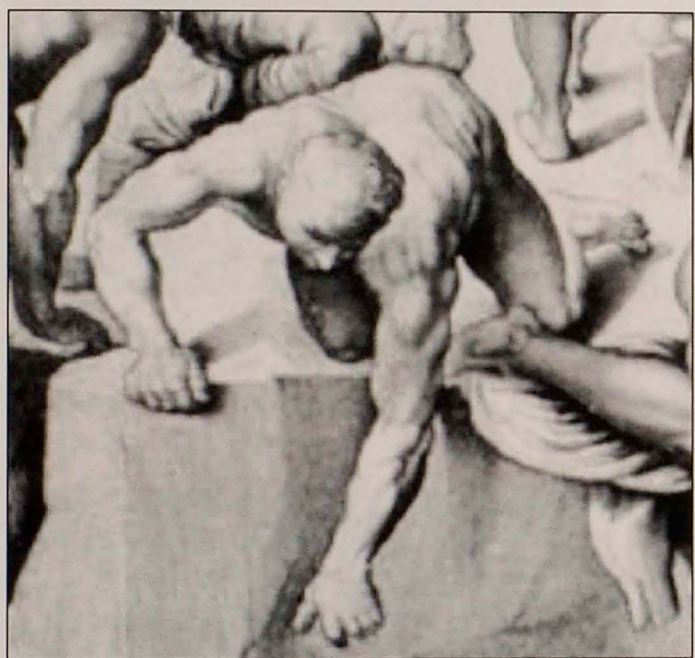


Fig. 49. Bastiano o Aristòtil da Sangallo.
Còpia de la *Batalla de Cascina* de Miquel Àngel
(detall). Norfolk.



Fig. 50. Pontormo. *Estudi de figures masculines*
(detall). Uffizi. Florència.

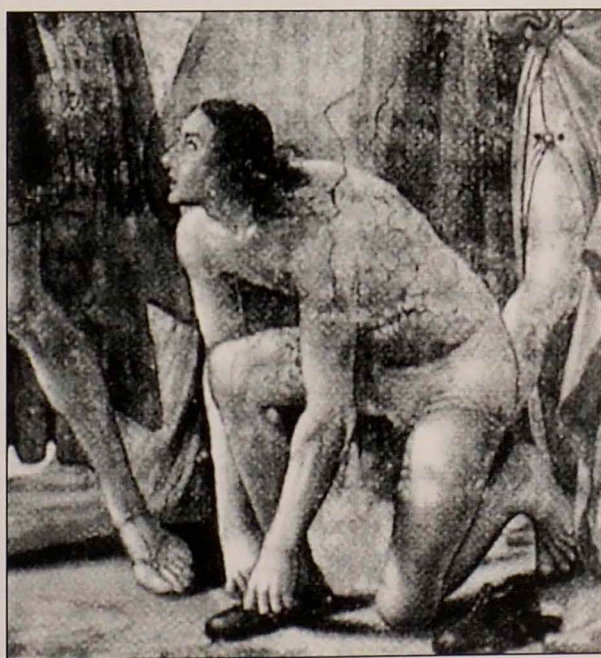


Fig. 51. D. Ghirlandaio. *Bateig de Jesús* (detall). Santa Maria Novella. Florència.



Fig. 52. Velàzquez. *Crist i l'ànima cristiana*. National Gallery. Londres.



Fig. 53. Tizià. *Políptic Averoldi* (detall). *Església dels sants Nàssar i Cels*. Brèscia.



Fig. 54. Miquel Àngel. *Estudi per a un esclau*. École des Beaux-Arts. París.

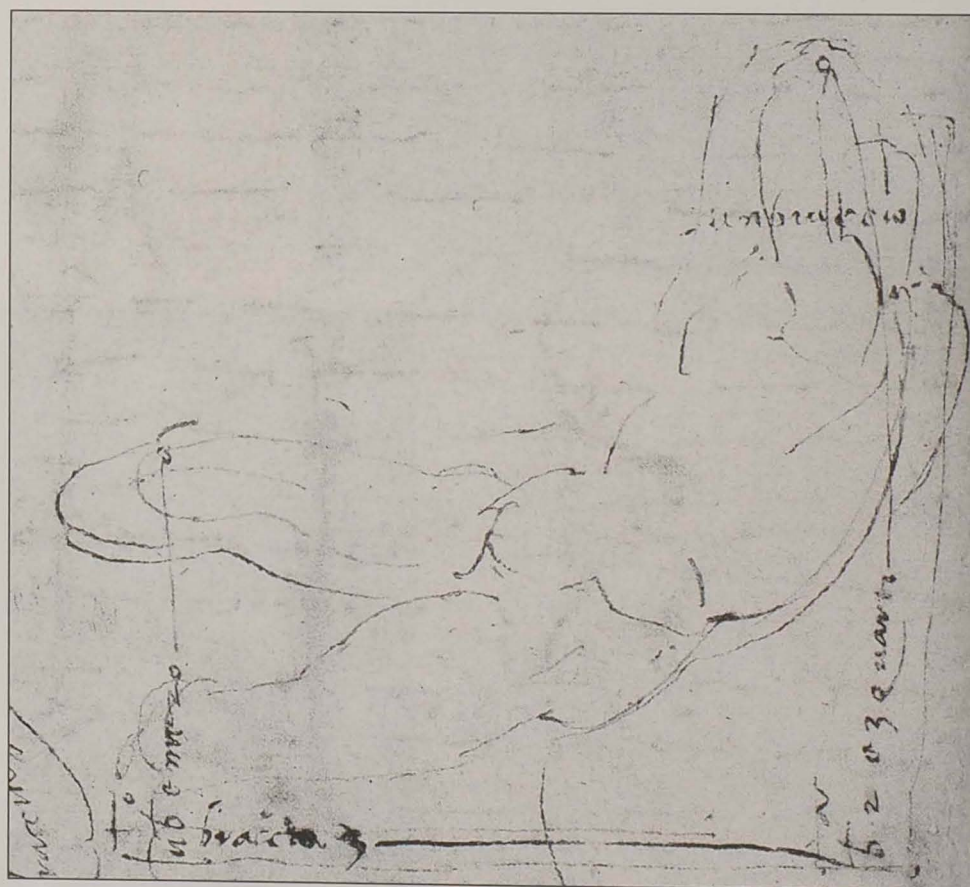


Fig. 55. Miquel Àngel. *Estudi per a un riu de les tombes del Medicis*. British Museum. Londres.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ



Fig. 56. Miquel Àngel. *Ignudi*.
Capella Sixtina. Roma.



Fig. 57. Bastiano o Aristotile da Sangallo, segons Miquel Àngel.
Batalla de Cascina. Norfolk.



Fig. 58. F. del Cossa. *Saló dels mesos* (detall). Palau Schifanoia.
Ferrara. 1466-1470.



Fig. 59. *Venus de la Conxa*. Còpia del segle XVII
d'un original hel·lenístic. Museo del Prado. Madrid.



Fig. 60. Lorenzo di Credi. *Última comunió de la Magdalena* (detall). Christian Museum. Esztergom.

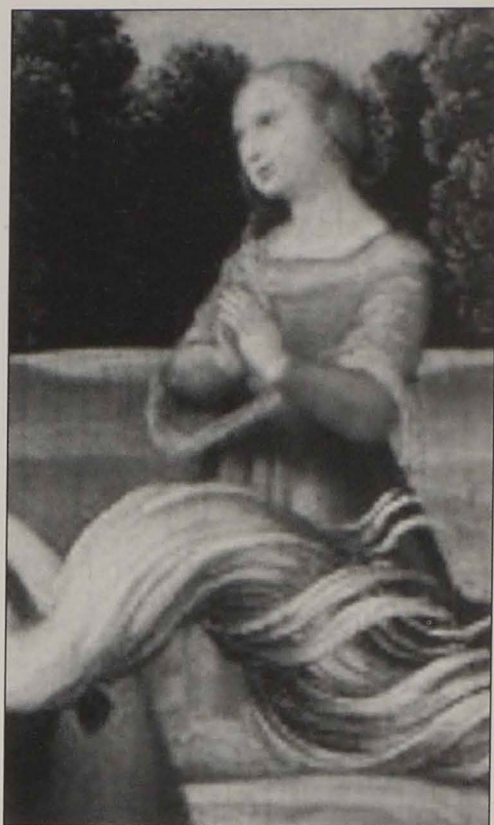


Fig. 61. Rafael. *San Jordi i el dragó* (detall). National Gallery of Art. Washington.



Fig. 62. Velázquez. *Coronació de la Mare de Déu*. Museo del Prado. Madrid.



Fig. 63. Composició amb el cap de la *Mare de Déu de Bruges* i el cos de la *Mare de Déu de l'Anunciació* de l'Ashmolean Museum, ambdues de Miquel Àngel.



Fig. 64. Michiel van Coxie. *Anunciació* (detall). Hermitage. Sant Petersburg.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ

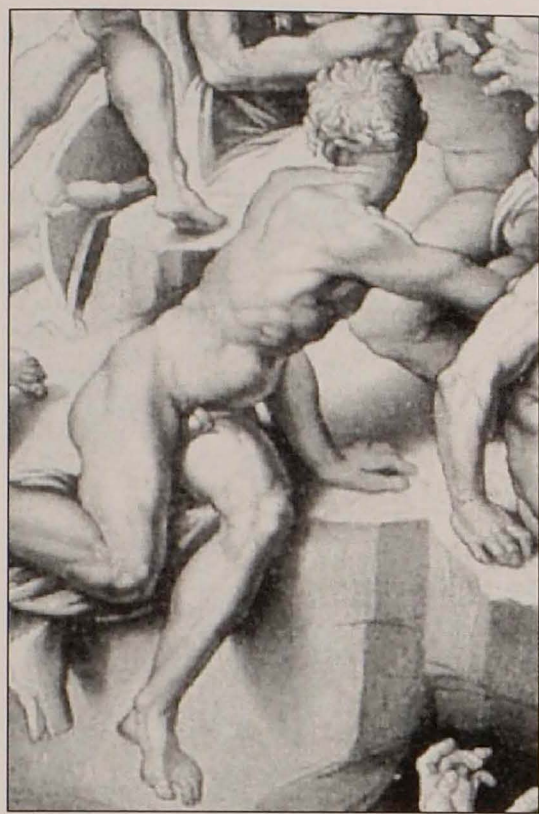


Fig. 65. Bastiano o Aristòtil da Sangallo. Còpia de la *Batalla de Cascina* de Miquel Àngel (detall). Norfolk.

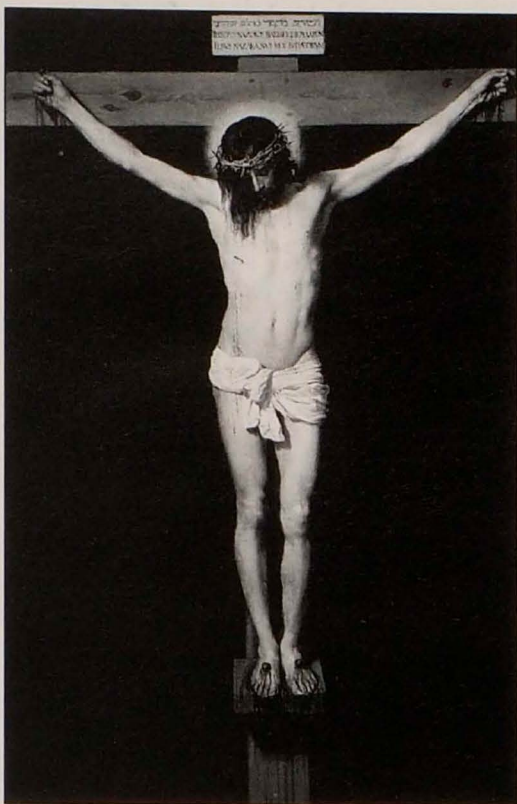


Fig. 66. Velàzquez. *Crucificat*. Museu del Prado. Madrid.

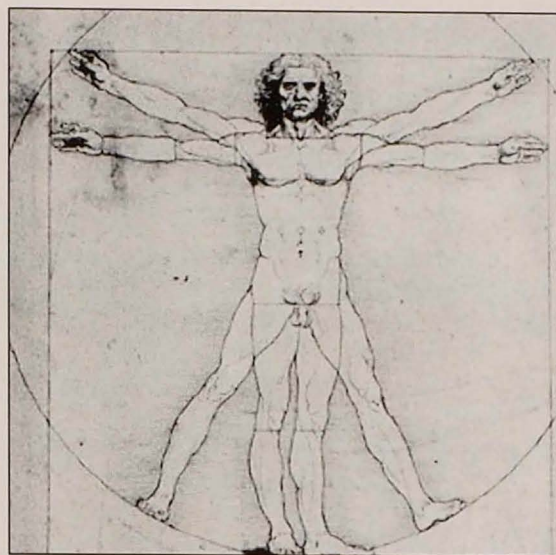


Fig. 67. Leonardo da Vinci. *Home de Vitruvi*. Galleria dell'Academia. Venècia.



Fig. 68. Còpia de Praxíteles. *Apol·lo Sauròcton*. Musei Vaticani. Roma.



Fig. 69. Velàzquez. *Temptació de sant Tomàs d'Aquino*. Museu Diocesà. Oriola.



Fig. 70. Tizià. *Esponsalles místiques de Santa Caterina* (detall).



Fig. 71. A. Durer. *Pietat*.



Fig. 72. Miquel Àngel. *Pietat* (detall).
Museo dell'Opera del Duomo. Florència.



Fig. 73. T. Zuccari. *Conversió de sant Pau* (detall). San Marcello. Roma.

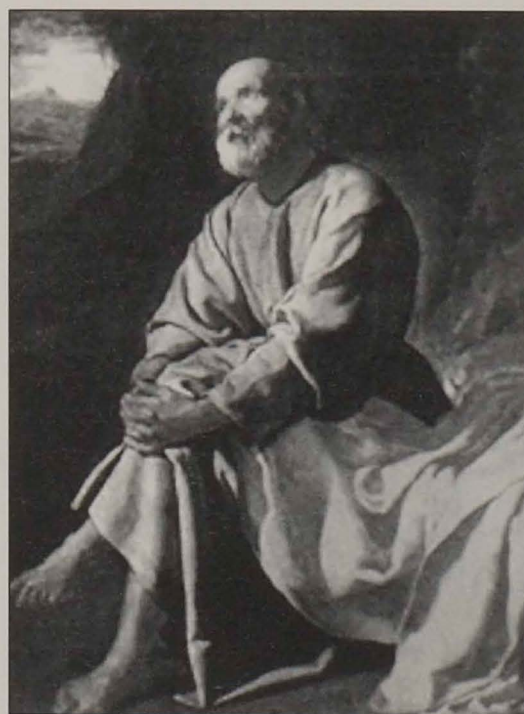


Fig. 74. Velàzquez. *Llàgrimes de sant Pere*. Col·lecció particular.

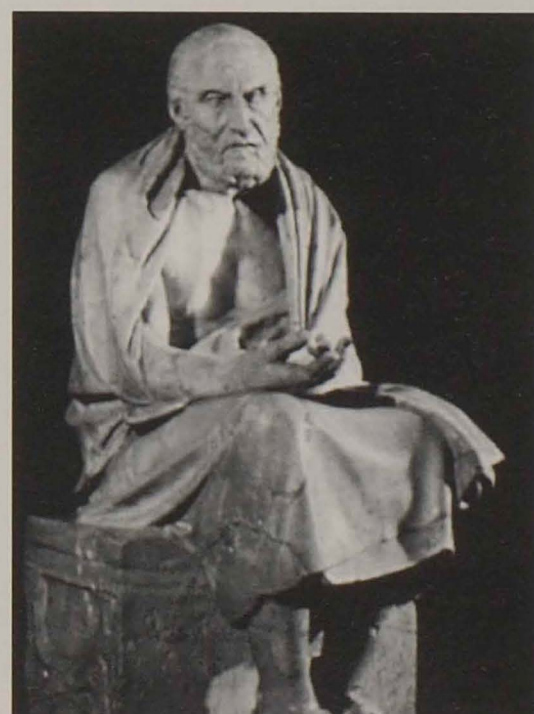


Fig. 75. Eubúlides. *Crisip*.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ

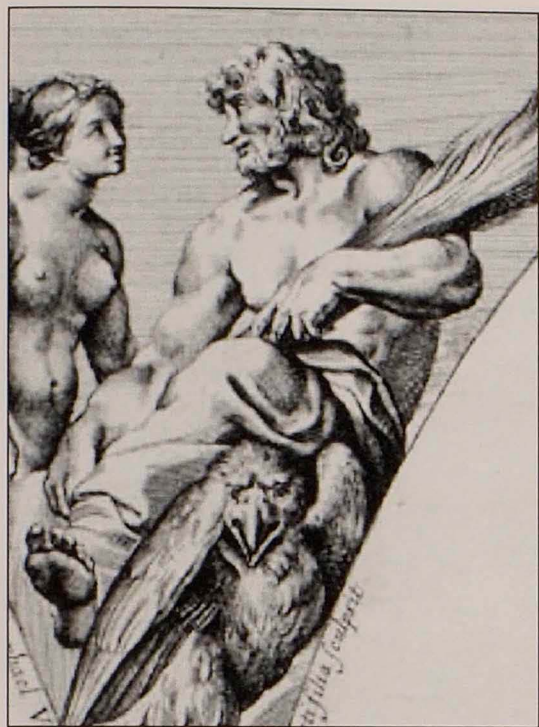


Fig. 76. Von Sandrart, S. M., segons Rafael i taller, *Cupido y Psique* (detall). Vil·la Farnesina.



Fig. 77. G. Reni. *Sant Mateu*. Església dels Caputxins de Via Veneto. Roma.



Fig. 78. G. Muziano. *Sant Jeroni*. Pinacoteca Nazionale. Bologna.



Fig. 79. Velàzquez. *Sibilla*. Meadows Museum of Art. Dallas.



Fig. 80. Miquel Àngel, segons W. Y. Otteley. *Jacob* (detall). Italian School of Design (Londres, 1823).



Fig. 81. D. Fetti. *Dona llegint*.



Fig. 82. Velàzquez. *Sant Joan Baptista*.
Col·lecció Richard E. Danielson. Croton.



Fig. 83. A. Mantegna. *Pietà*. Statens
Museum for Kunst. Copenhagen.



Fig. 84. Miquel Àngel.
Home i dona amb xiquet
(detall). Louvre.

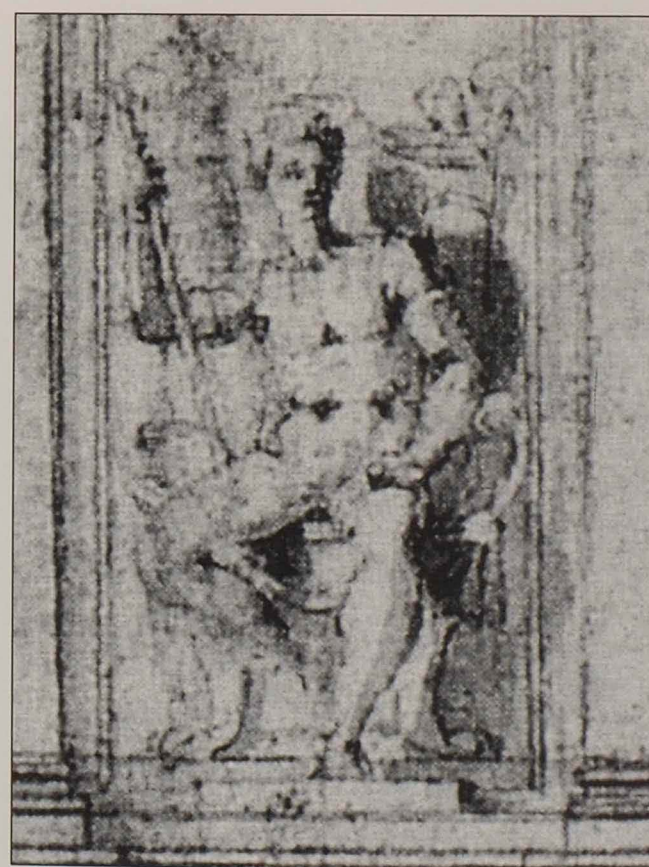


Fig. 85. Miquel Àngel. *Disseny per a la tomba
de Giuliano de Medici* (detall). Louvre. París.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ

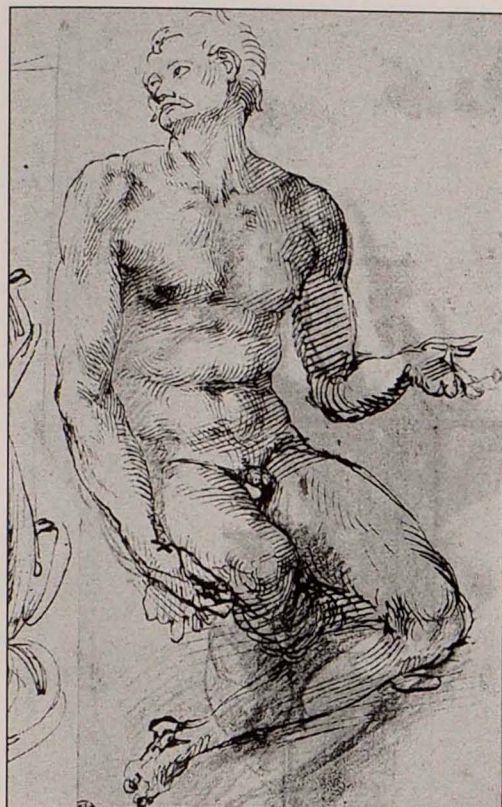


Fig. 86. Miquel Àngel.
Estudi de profeta (detall).
Louvre. París.



Fig. 86 bis. J. Pontormo. *Crist en majestat*
(detall). Uffizi. Florència.

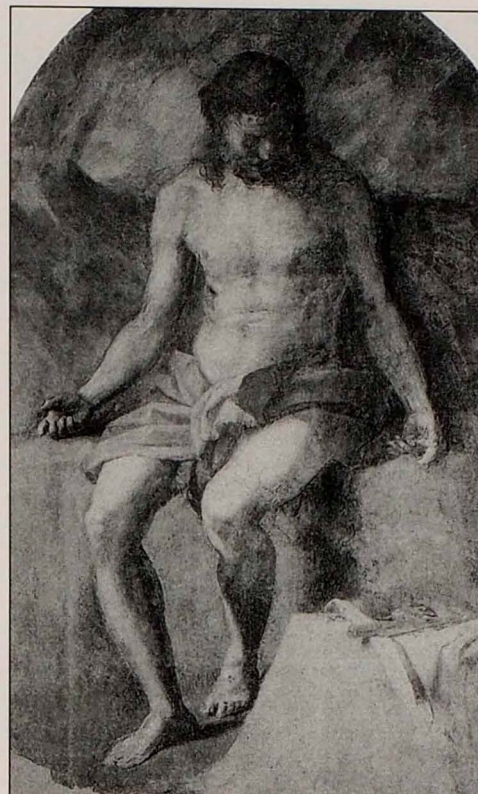


Fig. 87. A. del Sarto. *Crist en Pietat*.
Galleria dell'Accademia.
Florència.

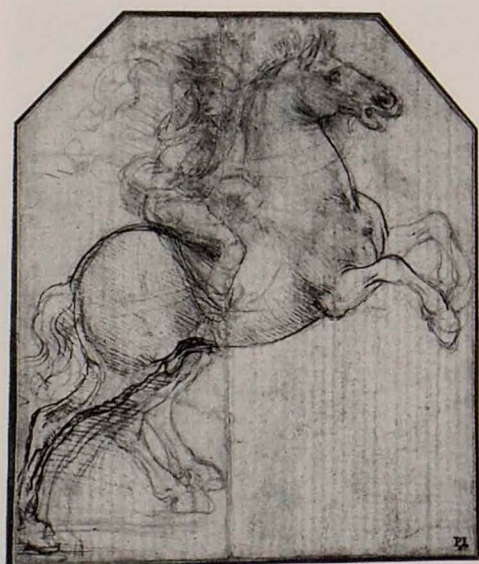


Fig. 88. Leonardo da Vinci. *Genet i cavall*.
Fitzwilliam Museum.
Cambridge.



Fig. 89. Velàzquez. *Baltasar Carles a cavall*
(invertit). Museo del Prado.
Madrid.



Fig. 90. Velàzquez. *Lliçó d'equitació del príncep Baltasar Carles*
(detall). Col·lecció duc de Westminster.



Fig. 91. Velázquez. *Imposició de la cassulla a sant Ildefons*. Alcàsser Reial. Sevilla.



Fig. 92. Leonardo da Vinci. *Santa Anna, la Mare de Déu, Jesús i sant Joan* (detall). National Gallery. Londres.



Fig. 93. Rafael Sanzio. *Madonna di Foligno* (detall). Pinacoteca Vaticana. Roma.



Fig. 94. B. Bandinelli. *Anunciació* (detall). Louvre. París.



Fig. 95. Euterpe (s. II). Museo del Prado.



Fig. 96. Velázquez. *Filadores* (detall). Museo del Prado. Madrid.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ



Fig. 97. F. Barocci. *Descans en la fugida cap a Egipte* (detall). Pinacoteca Vaticana. Roma.



Fig. 98. Velàzquez. *Filadores* (detall). Museo del Prado. Madrid.



Fig. 99. P. della Francesca. *Mare de Déu del Part* (detall). Sansepolcro. Monterchi.



Fig. 99 bis. T. Zucaro. *Conversió de sant Pau* (detall). Galleria Doria Pamphili. Roma.



Fig. 100. Velàzquez. *Vella fregint ous*. National Gallery of Scotland. Edimburg.

JOAN DAMIÀ BAUTISTA I GARCIA



Fig. 101. Tizià. *Presentació de la Mare de Déu al temple* (detall). Galleria dell'Accademia. Venècia.



Fig. 102. Velàzquez. *Esmorzar*. Museu de Belles Arts. Budapest.



Fig. 103. Rafael. *Madonna Sistina* (detall). Gemäldegalerie. Dresde.



Fig. 104. Velàzquez. *Sopar d'Emaús*. Metropolitan Museum of Art. Nova York.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ



Fig. 105. C. Rosselli i B. d'Antonio.
Darrer sopar (detall). Capella Sixtina.
Roma.



Fig. 106. Miquel Àngel. *Ignudi*.
Capella Sixtina. Roma.

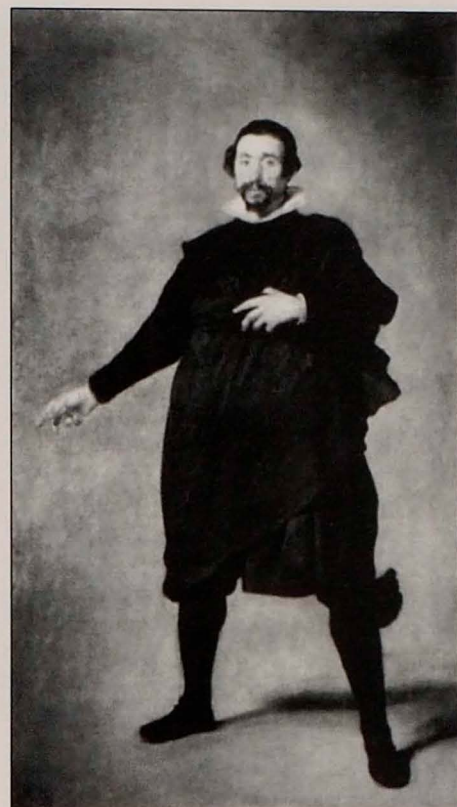


Fig. 107. Velàzquez.
Pablo de Valladolid.
Museo del Prado. Madrid.



Fig. 108. Miquel Àngel. *Anunciació* (detall).
Uffizi. Florència.



Fig. 109. Velàzquez.
Mennipus. Museo del Prado.
Madrid.

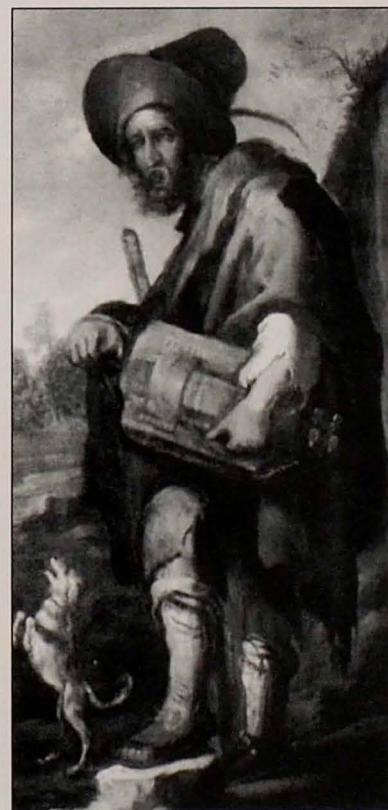


Fig. 110. D. Fetti. *Cec tocant un instrument* (detall).



Fig. 111. Botticelli.
Adoració dels reis
(detall). Uffizi.
Florència.



Fig. 112. Miquel Àngel.
Dona vella i xiquet.
Ashmolean Museum.
Oxford.



Fig. 113. Velàzquez. *Retrat de Baltasar Carlos amb un nan.* Museo del Prado. Madrid.



Fig. 113 bis. Rafael. *Autorretrat amb un amic.*
Louvre. París.



Fig. 114. Rafael. *Sagrada família del Roure* (detall).
Museo del Prado. Madrid.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ



Fig. 115. Velázquez. *Jesús en Casa de Marta i Maria*. National Gallery. Londres.



Fig. 116. A. van Utrecht. *Escena de cuina*. Musée d'Art et d'Histoire. Narbonne. Copring Jean Lepage. Musées de Narbonne.



Fig. 117. Anònim flamenc. *Escena de cuina amb el sopar d'Emaús*. Museo della Natura Morta. Poggio a Caiano.

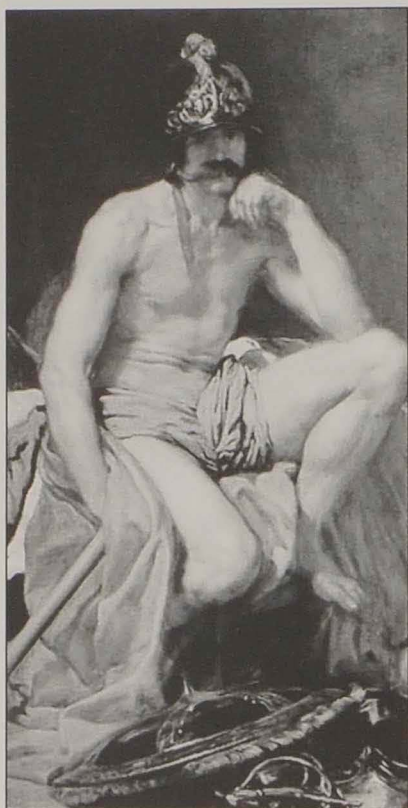


Fig. 118. Velázquez. *Mart*. Museo del Prado. Madrid.



Fig. 119. Miquel Àngel. *Creació d'Adam* (detall). Capella Sixtina. Roma.

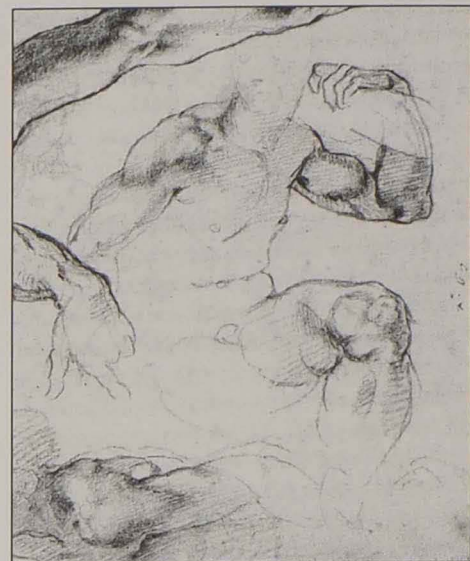


Fig. 120. Miquel Àngel. Estudi per a la figura que sosté el braç esquerre de Déu en la *Creació d'Adam* de la Capella Sixtina. The Teiler Museum. Haarlem.



Fig. 121. Rafael i taller. *Psique rebuda a l'Olimp* (detall). Vila Farnesina. Roma.

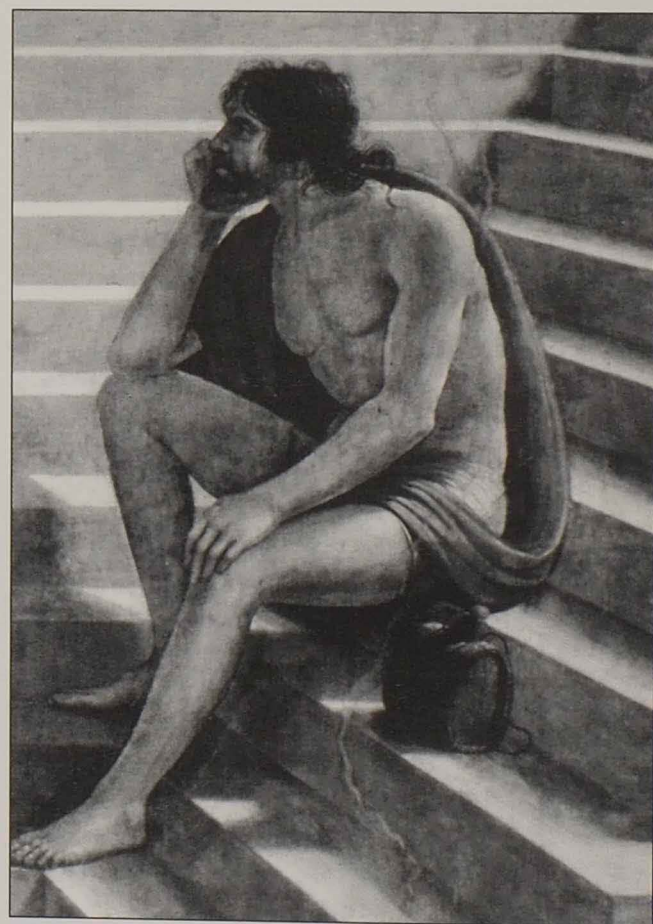


Fig. 121 bis. D. Ghirlandaio. de la *Presentació Mare de Déu al temple* (detall). Santa Maria Novella. Florència.

L'HERÈNCIA FORMAL DE VELÀZQUEZ



Fig. 122. C. Nebbia. *Coronació d'espines* (detall).
Museo dell'Opera del Duomo.
Orvieto.



Fig. 123. Velàzquez. *Sant Antoni i sant Pau al desert*
(detall). Museo del Prado. Madrid.

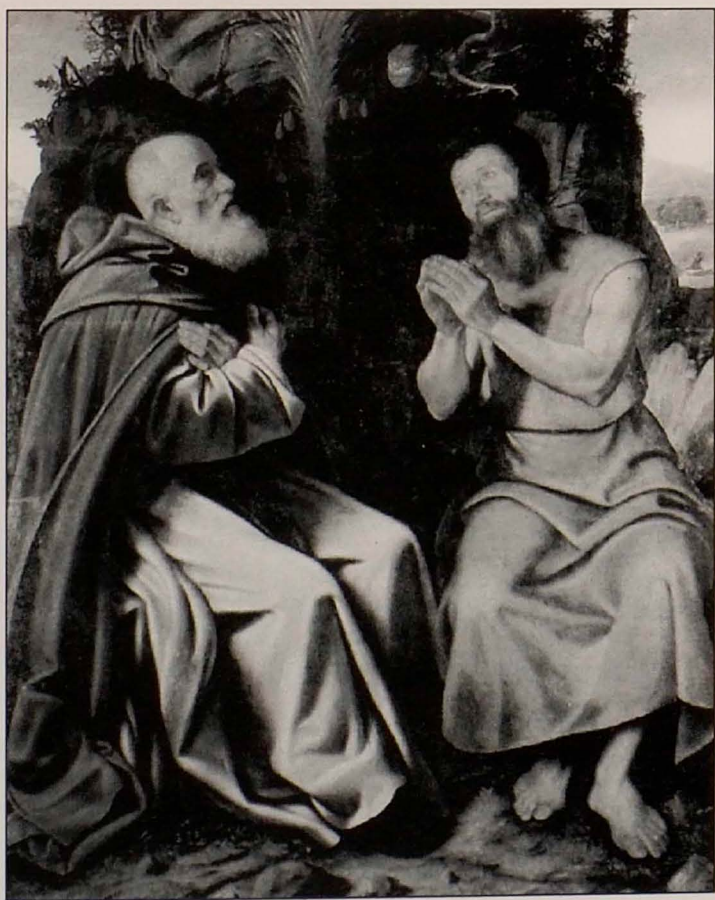


Fig. 124. Velàzquez. G. Savoldo. *Sant Antoni i sant Pau al desert*.

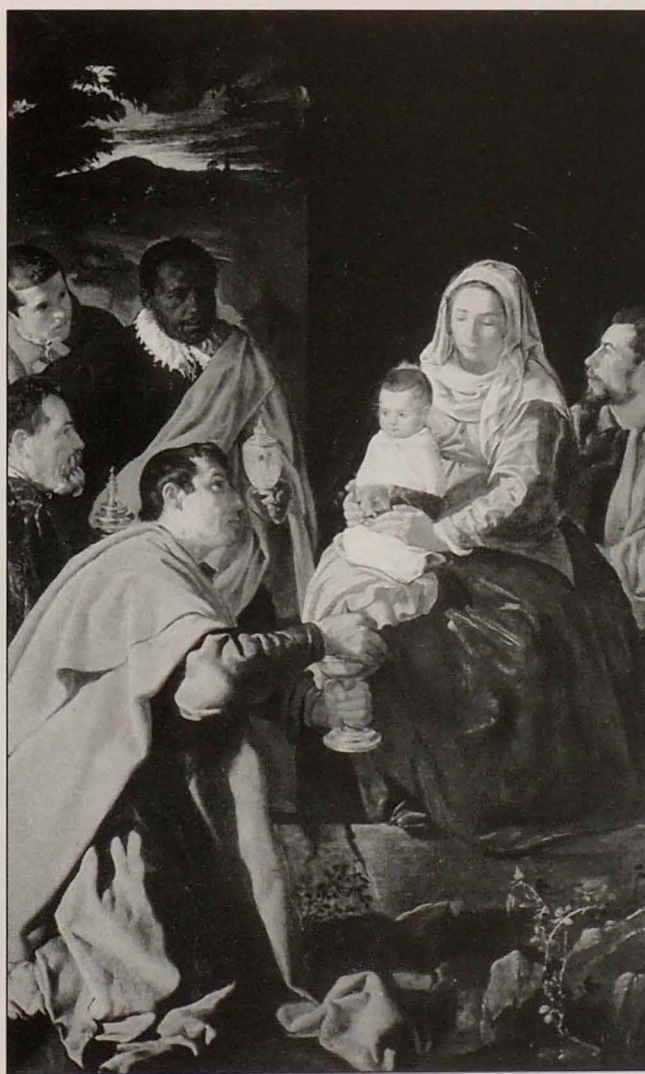


Fig. 125. Velàzquez. *Adoració dels reis*.
Museo del Prado. Madrid.



Fig. 126. Johan Sadeler I. *Magdalena penitent.*



Fig. 127. Miquel Àngel segons Young Ottley. *Aram (destruït)*. Abans a la Capella Sixtina.



Fig. 128. Velàzquez. *Les menines*.
Museo del Prado. Madrid.



Fig. 129. Veronés. *Moisés salvat de l'aigua*.
Museo del Prado. Madrid.