

**EL «SAN JUAN EVANGELISTA EN LA ISLA
DE PATMOS», DE VELAZQUEZ, Y SUS
FUENTES DE INSPIRACION ICONOGRAFICA**



Fig. 1. Diego VELAZQUEZ: «San Juan Evangelista en la Isla de Patmos». (c. 1618). Londres: National Gallery.

EL «SAN JUAN EVANGELISTA EN LA ISLA DE PATMOS», DE VELÁZQUEZ, Y SUS FUENTES DE INSPIRACION ICONOGRAFICA

dossier

Si nos detenemos a considerar por unos momentos el método y las etapas propugnadas por Francisco Pacheco para la enseñanza y el aprendizaje del arte de la pintura, no se nos pasarán desapercibidas las afirmaciones contenidas en el capítulo XII del libro I de su famoso tratado¹. Allí, entre otros puntos, expone los tres estados sucesivos de los que profesan la pintura, a saber: ((principiante)), ((aprovechado)) y ((perfecto)), estado este último sinónimo del de maestro. Según la tesis de Pacheco, el pintor en su grado de principiante debe —haciendo prácticas— copiar e imitar láminas, dibujos y pinturas de otros artistas ya consagrados por la fama bajo la estrecha vigilancia correctora del maestro; cuando esté iniciado y más capacitado, es decir, cuando el pintor ha alcanzado el grado segundo, o de aprovechado, «se alarga a componer de varias cosas de diferentes artífices un buen todo», terminando por recibirse «por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno»; por fin, el pintor en su más alto grado, el de perfecto, o sea, el maestro pintor, sobrepujados los escalones inferiores, únicamente «con propio caudal se viene a inventar i disponer la figura o istoria, ... con sólo su ingenio i mano, ... sin aparato de cosas exteriores»².

Si, por otro lado, tenemos en cuenta que su más predilecto y genial discípulo fue su yerno Diego Velázquez, no es de extrañar en lo más mínimo que éste, mientras se formaba en el obrador de su maestro y suegro, superase estos sucesivos grados preliminares, utilizando para la invención de las composiciones de sus telas de láminas, dibujos y otros instrumentos, para cogiendo y hurtando de aquí y de allá ultimar la historia o figuraación requerida por los comitentes³. Es

Antonio MARTINEZ RIPOLL
Universidad de Murcia

más, Velázquez, incluso habiéndose remontado al estado de perfecto, primero superando el examen oficial del gremio en 1617 y con posterioridad siendo reconocida su maestría por sus mismos coetáneos —ya artistas o diletantes. ya pueblo inclusive—, siguió con tal práctica en múltiples ocasiones, a veces hasta para la concepción y elaboración de aquellas pinturas consideradas tanto en su época como en la actualidad obras geniales y arquetípicas.

En multitud de trabajos —con más o menos fortuna en las propuestas— los historiadores y críticos de arte, en general, y los especialistas en Velázquez, particularmente, han ido señalando las fuentes inspiradoras de la producción velazqueña⁴. En este sentido, y que nosotros sepa-

—echado.inventor. practico y perfecto. grados estos coincidentes y en mucho similares a los de Pacheco (cf Antonio A PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO El Museo Pictórico y Escala Óptica, Madrid, edic Aguilar, 1947 Especialmente, vid el Tomo II ((Practica de la Pintura)) Libros IV-IX, pp 431 y ss.) Por otro lado, Palomino defiende, con idénticas observaciones a las de su predecesor sevillano, la evolución progresiva respecto del hecho de a invención y la composición de una obra pictórica partiendo de estampas, dibujos o pinturas de otros artistas (cf por ejemplo el Libro VI cap I «Lo que debe observar e aprovechado para pintar por una estampa o por un dibujo» (pp 522 y ss) o el Libro VI, cap III «Observaciones para componer una historia tomada de diferentes papeles» (pp 532 y ss) En este sentido, apoyándose en Palomino, tópico excesivamente manejado por los críticos —hasta la estéril reiteratividad— es la anécdota referida en a vida de Alonso Cano referente a su modo de componer que por conocida excusamos (Ibid. p 988), sin embargo, estar referida en idénticos términos a a vida y la obra del pintor cordobés Judd de Alfaro, y por el mismo Palomino (Ibid. p 534).

4 De entre e sínfin de estudiosos dedicados a estas tareas, es de justicia destacar a ingente labor desarrollada en especial por los profesores Diego Angulo Iniguez y Martín S Soria Sobre este particular, consúltese el más extenso repertorio bibliográfico velazqueño hasta a fecha, cfr. J. A GAYA NUNO, Bibliografía crítica y antológica de Velázquez, Madrid, 1963, este repertorio fue puesto al día y de modo selectivo por el mismo investigador en la Enciclopedia Universal *dell'Arte* (15 vols.) Venecia-Roma, 1958-1967 Vol XIV (1966), «ad vocem» Únicamente y como testimonio

mos, todavía no ha sido resuelta con plena satisfacción y concordancia críticas la problemática en torno a su magnífico lienzo juvenil **San Juan Evangelista en la Isla de Patmos**, pintado hacia 1618 originariamente para la Sala Capitular del antiguo Convento del Carmen Calzado, de Sevilla⁵, y actualmente en la National Gallery, de Londres⁶ (Fig. 1). En él, Velázquez —al igual que en la pintura compañera figurando la **Inmaculada Concepción**, también hoy en el citado museo londinense (préstamo de Mr. B. J. C. Woodall Col., de Londres)⁷— puso de manifiesto su decidido interés naturalista y su no menor tratamiento tenebrista de los temas en su más temprana juventud, no obstante, la ubicación al aire libre de ambas representaciones. En los dos cuadros nos admira su capacidad de retratista con profundo acusamiento de la individualidad del modelo figurado, así como la gran fuerza expresiva de sus espléndidos rostros bronceados, algo plebeyos todavía y que en el lienzo que nos ocupa, roza el dintel de lo burdo. Sin duda, en este extremo de su obra quizá haya que ver la ascendencia de su maestro Pacheco, evidenciada en el dibujo seguro y de prietas calidades, además de acusada en la disposición de los ropajes y en el plegado de

de admiración y reconocimiento citaremos en esta línea dos modelos metodológicos D ANGULO INIGUEZ **Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros**, Sevilla, 1947. y M S SORIA, «Some Flemish Sources of Baroque Paintings in Spain», en *The Art Bulletin*, XXX (1949), pp 249-259.

5 «Sevilla Carmen Calzado Una Concepción y un S Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis, colocados en la sala de capítulo, pertenecen al primer tiempo de Velázquez» (J A CEAN BERMUDEZ *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (6 vols.) Madrid, 1800. Vol V, p 179).

6 Oleo sobre lienzo, de 1.35 x 1.02 m (Inventario número 6264) Vid, especialmente, A L MAYER, **Velázquez: A catalogue raisonné of the pictures and drawings**, Londres, 1936 Catálogo núm 35. J LOPEZ REY, **Velázquez: Catalogue raisonné of his oeuvre**, Londres, 1963. Catálogo núm 29. y, N MAC LAREN, *National Gallery Catalogues: The Spanish School*, Londres, 1970 (2ª edic revisada por Allan BRAHAM) pp 129-133 Desgraciadamente, no hemos podido consultar el libro **Velázquez. The artist as a maker** (Lausana-Paris, 1979) de J LOPEZ REY.

7 Vid MAYER, Op cit, Catálogo núm 5. y, LOPEZ REY, Op cit, Catálogo núm 21 Para una historia de la procedencia y de los avatares por los que esta pareja de cuadros ha pasado, cf MAC LAREN (y BRAHAM), Op cit, pp 131 y 133.

1 Cfr F PACHECO *Arte de la Pintura*, su Antigüedad y Grandezas, Sevilla, 1649 Concretamente, vid «De Tres Estados de pintores que comienzan median i llegan al fin» (Lib I, cap xii, pp 156-167)

2 Ibid, pp 159 y 162-163 respectivamente

3 Parecidos métodos y sucesivos grados a los propugnados por Pacheco son los propuestos por Palomino Por un lado, para el tratadista cordobés son seis los tipos graduales de pintor pncipiante, copiante apro-



Fig. 2. Francisco PACHECO:
«San Juan Evangelista») (1632)
Londres, British Museum.



Fig. 3. Juan de JAUREGUI (según):
«La Dama y el Dragón bíblicos»
(c. 1614).



Fig. 4. Jan SADELER,
según Marten de Vos:
«S. Juan Evangelista en Patmos»
(c. 1580).

los paños. A este respecto, entre otras han sido igualmente aducidas dependencias estilísticas y formales con Orazio Borgianni⁸ y con Luis Tristán⁹.

Pero, no es la crítica formal y estilística en estricto sentido aquella que ahora nos interesa respecto de esta pintura, sino sus orígenes iconográficos y sus fuentes de inspiración compositiva. A este respecto, tal como ya lo señalara Karl Justi, la obra velazqueña representa el tema según la figuración iconográfica tradicional: «Juan, ... aparece sentado del lado derecho; junto a él está el águila; tiene la mano izquierda en un libro abierto, con el índice levantado; la derecha sostiene una pluma indecisa. La cabeza y la mirada se dirigen a lo alto, en donde aparece, entre nubes, el dragón de las siete cabezas que persigue a una mujer vestida de sol que, con la cabellera, barre en el cielo estrellas»¹⁰. Pero, aparte de esta bella descripción del cuadro, la intuición y sagacidad del crítico alemán añadiría, aunque sin aseverar nada concreto y muy ambiguamente, que «así lo representan varios grabados — entre otros, los de Johann Sadeler — que difundieron los cuadros de Martín de Vos y que los italianos grabaron también»¹¹. Además de esta primera puntualización, mucho después, el historiador español Diego Angulo Iñiguez detectaba ciertas analogías de diseño entre esta figuración pintada por Velázquez en torno a 1618 y un dibujo de su maestro y suegro Pacheco de **San Juan Evangelista**, fechado en 1632 (Londres, British Museum)¹² (Fig. 2), afirmando que, ((aunque, debido

a la fecha avanzada del dibujo, es muy probable que el maestro se dejara influir en estos pormenores [relativos al modo de disponer y de plegar los paños] por el discípulo —el caso no sería único—, parece seguro que la concepción general se debe a Pacheco»¹³. Por otro lado, años más tarde, la investigadora norteamericana Elizabeth du G. Trapier creyó relacionado el asunto iconográfico figurado en la tela de Velázquez con uno de los grabados ilustrativos del libro del jesuita sevillano P. Luis de Alcázar **Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi**, publicado en Amberes en 1614, y aduciendo dicha lámina como fuente inspiradora de su composición¹⁴ (Fig. 3). Curiosamente, con posterioridad ningún crítico se ha pronunciado al respecto, recordando como mucho lo afirmado por uno u otro de los ya citados especialistas sobre este particular¹⁵. Es por ello que, quizá, no esté de más o carente de total interés y sentido el tratar de situar la cuestión en su justo sitio, intentando por nuestra parte apartar el velo que aún cubre este problema.

No hay duda de que Velázquez se sometió a la iconografía tradicional impuesta tanto por los planteamientos ideológico-dialécticos contrarreformistas como por el gusto dominante de los comitentes, además, claro está, de a sus exigencias y condiciones económicas, aunque — como más adelante comprobaremos — no de un modo totalmente servil. En efecto, y como ya intuyera de forma en exceso prudente y genérica el gran hispanista germano Justi, en la invención y elaboración del asunto

de esta pintura el maestro sevillano debió tener muy presente el grabado que abierto por Jan Sadeler (Bruselas, 1550-Venecia, 1600), según idea de Marten de Vos (Amberes, 1531/32-1603), está dedicado al tema y a la iconografía de **San Juan Evangelista en la Isla de Patmos**¹⁶ (Fig. 4). Que la lámina sadeleriana no le fue ajena al joven Velázquez, se denota en la asimilación de su composición, en el dinamismo y los ritmos impuestos a las figuras, en la distribución de los volúmenes y los personajes, y parcialmente hasta en el paisaje mismo. Por supuesto que el artista hispalense —no obstante su juventud— supo introducir mutaciones y transposiciones, algunas tan singulares e importantes, que las variaciones produjeron como consecuencia una obra totalmente nueva, y ello, aun a pesar, de la figuración del grupo de la Dama Apocalíptica tan fielmente seguida a partir del modelo flamenco, como veremos más abajo. Sin embargo, el fuerte planteamiento naturalista de la estética velazqueña —por otro lado, factor y a su vez elemento predominante de la época barroca— ha roto el equilibrio existente en el grabado entre paisaje y figura humana en favor de esta última, a la que Velázquez concede un valor preponderante en parámetros compositivos, llenando con su pesada figura sentada toda la superficie del lienzo y reduciendo el ambiente natural a una mínima expresión. Si en la composición de Marten de Vos se denotan todavía los principios renacentistas —impregnados de un evidente romanismo—, en la pintura de Velázquez advertimos el triunfo casi descartado del modo compositivo seiscentista barroco.

Mas, por otro lado, cabe preguntarse si tan sólo fue esta estampa la única fuente de inspiración icónica utilizada por Velázquez.

8 Vid R LONGHI. «Un "San Tomaso" del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il Cinque e il Seicento», en *Vita Artistica*. II (1927), pp 4-12

9 Vid M S SORIA. «Velázquez and Tristán», en *Varia Velazqueña* (2 vols). Madrid. 1960. Vol I pp 456-462

10 K JUSTI. *Velázquez y su siglo*. Madrid. 1953. p 142

11 *Ibidem*

12 D ANGULO IÑIGUEZ «Cinco nuevos cuadros de Zurbarán», en *Archivo Español de Arte*. XVII (1944), p 2 El dibujo, firmado «Fco Pacheco», y fechado el 6 de septiembre de 1632, fue publicado por T BORENIUS. «Drawings in the collection of Archibald G B Russell», en *The Connoisseur*. LXVI (1923), p 8 Sobre las relaciones entre ambas obras, vid. también Elizabeth du Gué TRAPIER. «Notes on spanish drawing», en *Notes Hispanic*. I (1941), p 15

13 ANGULO IÑIGUEZ «Cinco nuevos cuadros » p 2

14 E DU G TRAPIER *Velázquez*. Nueva York 1948. pp 34-43 Por lo que respecta a los comentarios del padre Luis de Alcázar al «Libro del Apocalipsis», hemos consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Pública Provincial, de Córdoba, nuestro agradecimiento al señor Iglesias, su director así como al personal facultativo, por las facilidades que nos dieron

15 Tal es el caso de la papeleta de catalogación de la National Gallery redactada por MAC LAREN (y BRAHAM). *Op cit.*, pp 129-133, y aun así siendo e estudio crítico-analítico mas completo por nosotros conocido del lienzo juvenil de Velázquez omitiendo e libro de Karl Justi (vid. ut supra, nota (10) y. por lo mismo, no recogiendo las sutiles sugerencias del historiador germano

16 Grabado al buril sobre plancha de cobre de 255x202 mm Firmado sobre una tarjeta en el ángulo inferior derecho «M de vos inven / I Sadlerus fec» (las letras «M de» e «I S» enlazadas entre si respectivamente) La lamina ostenta en una faja inferior el texto «EGO IOANNES FVI IN INSVLA QVAE APPELLATVR PATMOS PROPTER/VERBVM DEI ET TESTIMONIVM IESV APOCALIP I»



Fig. 5. Alejo FERNANDEZ:
«S. Juan Evangelista en Patmos»,
tabla lateral del retablo de «La
Virgen de los Navegantes»
(c. 1531-1536).
Sevilla: Alcázar Real.



Fig. 6. Jan SADELER,
según Manen de Vos:
«S. Juan Evangelista en Patmos»
(detalle) (c. 1580).



Fig. 7. Diego VELAZQUEZ:
«S. Juan Evangelista en Patmos»
(c. 1618).
Londres: National Gallery.

que para la disposición general de la composición y la figuración de su obra juvenil hoy en Londres, o si quizá llegó a manejar reelaborándolo algún otro precedente. En efecto, no obstante todo lo anterior, también aduciremos como fuente inspiradora al respecto —y con una más absoluta evidencia y certeza— la pintura del mismo tema que ejecutara Alejo Fernández en una de las estrechas tablas laterales (recuadro inferior derecho) del retablo de **La Virgen de los Navegantes**, pintado entre 1531 y 1536 para la Capilla de la Casa de Contratación de Indias, de Sevilla¹⁷ (Fig. 5), y que, sin duda alguna para nosotros tantas veces observaría, degustaría y analizaría el joven Diego Velázquez, y hasta es muy probable que en compañía de la guía maestra del erudito Pacheco. Está claro que ante el lienzo velazqueño el recuerdo de la tabla renacentista sevillana es inevitable: la disposición compositiva general, la fisonomía juvenil e imberbe del Evangelista, su actitud cedente con las piernas entrecruzadas (la derecha sobre la izquierda), la mano diestra izada sosteniendo la pluma mientras la siniestra mantiene el infolio abierto sobre sus piernas y, en fin, su rostro levantado y su mirada dirigida a la Dama Apocalíptica, son en una y otra pintura algo más que paralelismos y coincidencias, por otro lado mucho más similares que aquellos otros que también se podrían establecer, y que de hecho —siguiendo con ello las primeras indicaciones de Justi— hemos señalado a niveles de indicación genérica de masas, volúmenes y ritmos generales con respecto a la estampa flamenca.

Pero, si de tanto ver la tabla de Alejo Fernández y la invención de **Marten de Vos** abierta por **Sadeler I**, Velázquez se remontó hasta ellas para seguir el esquema general de su composición pictórica, en la Señora vestida de Sol copió casi literalmente la lámina de Vos-Sadeler. No es preciso más que compararlas y verificaremos lo que por nosotros aquí se asevera: así, hasta las vueltas dadas por la cola del Dragón de las siete cabezas son calco de las inventadas y diseñadas por de Vos; y otro tanto sucede con el cúmulo de nubes sobre el que se asientan el citado monstruo bíblico y la Dama Apocalíptica, cuyas alas y vestimenta son similares (Figs. 6-7).

Es ahora, en este punto, precisamente, cuando se debe hablar de la invención dibujada por Juan de Jáuregui, pero abierta por un desconocido grabador, sin duda antuerpiense, que Miss Trapier señaló como fuente iconográfica de la tela velazqueña¹⁸ (Fig. 3). En efecto, el grupo figurando a la Dama y el Dragón bíblicos de ambas obras españolas se relacionan muy estrechamente, tanto que dieron pie a la investigadora norteamericana a señalar su marcada interconexión. Sin embargo, lo que se le pasó por alto a tan eminente estudiosa es que Jáuregui no hizo otra cosa que tomar como modelo para el susodicho grupo de su invención la de **Marten de Vos**, grabada por **Sadeler**, aunque, eso sí, remontándose para su esquema general compositivo a la xilografía de igual asunto e iconografía perteneciente a la serie del **Apocalipsis cum Figuris** de Alberto Durero, editada en 1498¹⁹ (Fig. 8).

En relación con esto último y sin embargo su primera aseveración, muy cautelosamente, Miss Trapier añadiría que, «a pesar de ello, también debería recordarse

que tanto Jáuregui como Velázquez estarían familiarizados indudablemente con las xilografías del Apocalipsis de Durero»²⁰. Qué Velázquez lo estuvo con la obra del artista alemán es hartamente sabido, y no nos detendremos en ello²¹; qué Jáuregui conocía la producción grabada dureriana, y en especial la obra citada, salta a la vista dada su estrecha dependencia con ella²²; pero, es evidente que, para la pintura que nos ocupa, Velázquez no echó mano de las estampas de Durero. No es preciso más que verlo, máxime contando —como es el caso— con ese eslabón de la lámina de Sadeler, y aun de la misma de Jáuregui, por medio.

En este estado de cosas, es preciso indicar —aunque suponemos no habrá pasado desapercibida— la diferencia de temática y hasta de matiz iconográfico entre la figuración pintada por Diego Velázquez, similar en todo al asunto del grabado abierto por Jan Sadeler, y el tema de la lámina dibujada por su paisano Juan de Jáuregui. No obstante, son de advertir ciertos nexos entre la pintura velazqueña y la estampa jaureguiana, aunque no tan ((verdaderamente similares)) como pretendió Miss Trapier²³; así, que la media luna esté invertida y que la Señora Apocalíptica junte sus manos por los dedos —asimilándola a la Inmaculada Concepción—, son paralelismos iconográficos más bien atribuibles a un pensamiento teológico-religioso común, pensamiento que actuaría como fuente informadora de ambos artistas sevillanos. En este punto, tal vez entrasen a jugar su baza los teólogos jesuitas del Colegio de San Hermenegildo o

17 Sobre el citado retablo y sus pinturas, cf. D. AN-GULO INIGUEZ **Alejo Fernández**. Sevilla. 1946. pp. 24-25. Ch. R. POST. **A History of Spanish Painting**. Vol. X. **The Early Renaissance in Andalusia**. Cambridge, Mass. 1950. pp. 76-82. y más concretamente vid. p. 81. y del primero de los autores citados. **Pintura del Renacimiento**. (*Ars Hispaniae*. Vol. XII). Madrid. 1954. p. 40. Es muy probable que, a su vez, A. Fernández tuviera presente a la hora de la elaboración compositiva de esta tabla lateral e grabado del mismo motivo iconográfico de Martín Schongauer. Nuestro agradecimiento al profesor Palomero de la Universidad de Sevilla por habernos proporcionado la fotografía de la tabla que aquí se reproduce.

18 Grabado a buril sobre plancha de cobre, de 297×178 mm. Firmado en el ángulo inferior derecho «Don Juan de Jáuregui/inventor». La lámina ocupa el folio 614 del **Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi** (1614), del padre Luis de Alcazar. S. I.

19 Cf. W. KURTH **The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer**. Nueva York. 1963 (2ª edic.). pp. 20-21. núm. 115.

20. TRAPIER *Op. cit.* p. 38.

21. Vid. ut supra, nota 4.

22. En nuestro estudio. **Las láminas de Juan de Jáuregui para el Comentario del Apocalipsis del P. Luis de Alcázar**, de próxima publicación. Intentamos probar la muy estrecha dependencia y derivación de los grabados jaureguianos respecto de las xilografías de Durero. Igualmente, son observables ciertas relaciones con la producción de Hans Burgkmair, el Viejo, fechada en Augsburgo en 1523, y realizada para ilustrar la Biblia de Martín Lutero, y concretamente para la estampa de Jáuregui que nos ocupa en esta ocasión (vid. G. SCHILLER, **Ikongraphie der christlichen Kunst**. Tomo IV, Vol. I, **Die Kirche**. Gütersloh. 1916. Lam. 201).

23. TRAPIER *Op. cit.* p. 38.



Fig. 8. Alberto DURERO:
«La Dama y el Dragón bíblicos»
(1498).



Fig. 9. Francisco PACHECO (atribuido):
«S. Juan Evangelista en la Isla
de Patmos».
Florenca: Galleria degli Uffizi.

los de la misma Casa Profesa de la Compañía de Jesús, de Sevilla; recordemos que Jáuregui ilustra con sus láminas unos comentarios al Libro del Apocalipsis de San Juan escritos precisamente por el P. Luis de Alcázar, y que, por otra parte, Francisco Pacheco —y no sería extraño que también lo hiciera el joven Velázquez²⁴— buscaba consejo y orientación en materia de iconografía y teología católicas en las huestes sevillanas de la Compañía de Jesús²⁵.

Pero, todavía hay más, y concretamente respecto a esto último. Efectivamente, es preciso también denotar que el lienzo de Velázquez fue encargado por los carmelitas calzados para su casa de Sevilla, y que a dicha comunidad pertenecía aquel fray Juan Félix Girón, deudo del poeta Rioja y amigo personal del propio Jáuregui, que celebró, y mucho, los diseños del escritor sevillano, con estas palabras: «Acuérdome... que estando con Don Juan de Jáuregui en la librería de nuestro convento grande de Sevilla, y celebrando yo

sus dibujos y láminas... de las revelaciones de San Juan, que se podrán ver y admirar en la exposición del Apocalipsis de nuestro sevillano Juan Luis del Alcázar, de la Compañía de Jesús...»²⁶. Este elogio nos hace sospechar —con visos de gran verosimilitud— la imposición no sólo del tema iconográfico, si no también de los más ínfimos detalles en este orden, tal como insinuábamos más arriba. Así, no sería muy atrevido y gratuito llegar a poder afirmar que hasta las mismas fuentes inspiradoras le pudieron si no ser dadas, sí al menos sugeridas por los comitentes carmelitas, aunque esto sin merma en absoluto de la libertad del artista a la hora de la elección o del rechazo.

Esto que afirmamos, parece ser lo cierto. Lo corrobora el hecho de que si bien Velázquez siguió las indicaciones y orientaciones que le pudieron ser dadas, no por ello se sometió por igual a todas ellas. Por el contrario, caso de haber ocurrido de este modo, más parece que tan sólo lo hizo en aquellas que le parecieron aceptables, y no en otras que quizá juzgó incidirían negativamente en la plástica formal de su pintura. Así es, pues, si nos guiamos por los consejos vertidos en su tratado por Francisco Pacheco, concretamente en sus adiciones y advertencias a las pinturas de tema sagrado, lo comprobaremos. El tratadista sevillano, al referirse a cómo debe pintarse la Inmaculada Concepción y, en particular, respecto a la luna sobre la que se asienta, afirmará: «En la Luna, especialmente, e seguido la docta opinión del Padre Luis del Alcázar, ilustre hijo de Sevilla, cuyas palabras son estas: "Suelen los pintores poner la Luna a los pies desta Muger, hazia arriba. Pero, es evidente entre los doctos Mathemáticos, que si el Sol i la Luna se carean, ambas puntas de la Luna an de verse hazia abaxo; de suerte, que la Muger no estava sobre el cóncavo, sino sobre el convexo»²⁷. Como vemos, respecto a este punto, Velázquez

parece que no le importó asentir y seguir al P. Luis de Alcázar y, por ende, al dato concreto de la figuración de Jáuregui ilustrativa de su libro. Pero, por otro lado, cuando Pacheco escribe sobre cómo representar al evangelista San Juan en la isla de Patmos, aseverará: «En todas estas istorias se a de pintar Anciano i venerable. No sé qué movió al gran Alberto Durero a pintarlo moco en su Apocalipsi, no lo hizo assí el doctissimo Luis del Alcázar, porque entonces era de mucha edad i cuando escribió, de 90. años, su Evangelio i Epístolas»²⁸. Llegado a este extremo iconográfico, Velázquez rechazó —y esto es evidente— los consejos orientadores del P. Luis de Alcázar, además de aquellas otras ilustraciones jaureguianas en las que aparece el Evangelista correspondientes también a sus comentarios al «Libro del Apocalipsis». Y de rebote, desdeñando las máximas eruditas y las advertencias de orden iconográfico de su suegro y maestro Francisco Pacheco. ya por entonces censor inquisitorial velador de la «ortodoxia» católica post-tridentina en la Sevilla de principios del siglo XVII²⁹. De este modo, siguió aquella otra vía de figuración tradicional del Apóstol y Evangelista (al parecer, de mayor aceptación devota y popular) —expuesta por Johannes Molanus en el libro III, capítulo 58 de su tratado *De picturis et imaginibus sacris* (Lovaina, 1570)—, que se ve reflejada en la tabla española de Alejo Fernández y en el modelo flamenco grabado por Jan Sadelers.

Mas no tomemos nada de esto último como demostrativo de cierta dícola rebeldía por parte de Velázquez, ni de ello debemos extrañarnos, puesto que el docto, prudente y ortodoxo Francisco Pacheco tampoco fue muy firme en la consecución con el lápiz o el pincel de todo aquello que con la pluma defendía³⁰. En efec-

24. Sobre la formación práctica y teórica del joven Velázquez, el ambiente intelectual, literario y artístico de la Sevilla de inicios del siglo XVII, las Academias humanísticas, la impronta de Pacheco, etc., cf., aunque en parámetros más propios de a recreación literaria J. GALLEGU, *Velázquez en Sevilla*, Madrid, 1974.

25. Entre esta pleyade de padres jesuitas cabe recordar a Gaspar de Zamora, Juan de Pineda, Alonso Flores, Pedro de Ribadeneira o Lucas Pinelo por citar a alguno de ellos. Aunque estas relaciones de Francisco Pacheco con frailes o sacerdotes son recogidas en casi todos los estudios de la pintura española de modo más o menos extenso, pero siempre de forma reiterativa (por ejemplo, cf. J. GALLEGU, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pp. 209-210), es sin embargo una cuestión capital en la que escasamente se ha profundizado o por no decir no se ha investigado—, ya que ni siquiera en los trabajos centrados en Pacheco como tratadista y teórico del Arte se aporta algo que no se supiera con anterioridad (vid A. SANCHO CORBACHO, «Francisco Pacheco, tratadista de Arte», en *Archivo Hispalense*, XXIII (1955), pp. 123-146; F. J. SANCHEZ CANTON, «Estudio preliminar» a la edición del manuscrito del *Arte de la Pintura* de F. PACHECO (2 vols.), Madrid, 1956, Vol. I, pp. VII-XXXVI, y con una perspectiva más amplia y sugerente, pero similar sobre el particular, J. BROWN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980, Vid. su «Primera parte. Arte y teoría en la academia de Francisco Pacheco» (pp. 33-112) y, en especial, el cap. I «Una congregación de estudiosos»). En este estado de cosas sigue siendo útil como estudio introductorio a esta problemática no obstante su escaso desarrollo— el artículo del padre F. DELGADO LEON S.I., «El padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII», en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XXVIII (1959), pp. 354-363, y en concreto sobre este punto, pp. 355-356.

26. Cit por M. HERRERO GARCIA, «Jáuregui como dibujante», en *Arte Español*, 3 (1941), p. 7.

27. PACHECO, *Arte de la Pintura...*, p. 483.

28. *Ibid.* p. 561.

29. Sobre la preocupación de Pacheco por la ortodoxia católica contrarreformista vid BROWN Op. cit. pp. 68-77.

30. Ya E. LAFUENTE FERRARI (*Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953 (4ª edic.)

to, pues no ha mucho Pérez Sánchez al catalogar un dibujo de **San Juan Evangelista en Patmos** (Florencia, Galleria degli Uffizi), por él atribuido a Pacheco³¹ (Fig. 9), manifestaba la analógica relación compositiva existente con el lienzo juvenil de Velázquez objeto de nuestro estudio, escribiendo al respecto que, aparte de la impronta de Luca Cambiaso en sus dibujos de tema mitológico, en los de asunto religioso «se advierte también una secuencia de origen flamenco romanista que emparenta esta faceta de su arte con artistas del tipo de Martín de Vos, que, sin duda, conocía muy bien»³². Esto último se nos presenta de aplastante evidencia: primero, porque el mismo Pacheco nos clarifica el conocimiento que de Marten de Vos y su obra tuvo³³, y segundo, porque la detectada similitud compositiva Velázquez-Pacheco viene dada por el hecho de que, precisamente, el viejo teórico y pintor sevillano se inspiró a un tiempo —tal como su yerno y discípulo— en el mencionado grabado de Sadeler según de Vos. además de en la mencionada tabla de Alejo Fernández³⁴. Pero lo que nos interesa comprobar es que el artista español autor del dibujo de los Uffizi se olvidó

de aquellas máximas iconográficas y consejos eruditos, por otro lado tan caros a Francisco Pacheco y tan consustanciales a su concepción estética y a la formatividad de su arte pictórico, cuales el figurar a San Juan imberbe y joven —cuando por aquel ((entonces era de mucha edad i cuando escribió, de 90. años, su Evangelio i Epístolas)), y porque «en todas estas historias se a de pintar Anciano i venerable ~ ~ ~ el representar a la Virgen, en tanto que asimilada a la advocación de su concepción inmaculada, sobre la media luna con sus puntas hacia arriba —cuando «la Muger no estava sobre el cóncavo, sino sobre el convexo»³⁶—. Es así que, de ser Francisco Pacheco el dibujante al que debamos asignar el diseño conservado hoy en Florencia —hecho que dudamos por ser obra razonablemente incompatible con su factura y su estilo, pero sobre todo con su espíritu³⁷—, Pacheco no hizo más que contradecir la doctrina del P. Luis de Alcázar por él mismo expuesta, defendida y tantas veces explicitada pictóricamente, lo que —aunque con cierta prudente reserva— nos da pie a afirmar o que el maestro de Velázquez censuraba a los demás artistas (incluso a genios creadores de la talla de un Alberto Durero o un Miguel Ángel), pero tan sólo se autocensuraba a sí mismo según en qué casos, cómo y cuándo, es decir, a propia conveniencia, o que el dibujo en cuestión, relacionado compositivamente con el lienzo velazqueño de la Natia Gallery londinense y atribuido a Pacheco por Pérez Sánchez, no es del viejo maestro sevillano, hipótesis esta segunda que se nos presenta con visos de mayor verosimilitud.

En fin, tan sólo añadir que, de confirmarse la atribución a Francisco Pacheco del dibujo de los Uffizi, cabría volver a replantearse con mayor atención y dedicación aquella propuesta del profesor Angulo Iñiguez al afirmar —aunque refiriéndose a la **Inmaculada Concepción** firmada por Pacheco (Madrid, Col. Lastra), compositivamente tan similar a la **Inmaculada Concepción** compañera del **San Juan Evangelista en la Isla de Patmos** de Velázquez— que «tales analogías no son puras coincidencias, ni siquiera consecuencia del lastre de convencionalismo de Pacheco que conserva el Velázquez joven. Son coincidencias que sólo pueden explicarse por la utilización de un modelo común. Es muy posible, y hasta muy probable, que ese modelo sea una estampa, aunque naturalmente no puede negarse la posibilidad de que sea un dibujo o estudio anterior del propio Pacheco, utilizados por el joven Velázquez y después por su propio autor»³⁸.

Estimamos, en suma, que la obra que está tras la concepción y la elaboración compositiva general del lienzo de Diego Velázquez **San Juan Evangelista en la Isla de Patmos**, es la pintura de igual iconografía del artista cordobés Alejo Fernández —inspirada probablemente, a su vez, en grabado de Martin Schongauer—, si bien pudo manejar y repasar, como de hecho así parece que sucedió (no presentándose razones de peso en contra como para dudarlo), las estampas de Marten de Vos-Jan Sadeler I y de Juan de Jáuregui, esencialmente la primera —ambas, a su vez, basadas en parte en lámina de Alberto Durero—, aunque no descartamos un posible jalón intermedio reelaborado por su maestro, amigo y suegro Francisco Pacheco.

pp. 235) advertía que Pacheco «fue un teórico y un hombre de principios: los de idealismo italiano dominantes en el XVI y de los que él fue defensor firme y un tanto retrasado. Sus teorías italianizantes y su arte discreto no siempre anduvieron de acuerdo, pues su teórico academismo fue compatible en sus pinturas con una prudente ejecución realista»). Sin embargo, aunque es punto archisabido y repetido hasta la saciedad como tantas otras cuestiones referentes a Francisco Pacheco —en tanto que artista teórico y pintor practicante— a la vez— todavía no ha sido abordado con seriedad y puntualidad metodológicas como debiera.

31 Pluma y aguda sepia sobre lápiz, en papel verjurado, de 370 × 20 mm. Ostenta una inscripción seiscentista «pacheco» (Inventario num. S-8926). Vid. A. F. PEREZ SANCHEZ, *Mostra di disegni spagnoli* (Introducción y catálogo). Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XXXVII Florencia, 1972, p. 47, núm. 32.

32 A. E. PEREZ SANCHEZ, «Dibujos españoles en los Uffizi florentinos», en *Goya*, 111 (1972), p. 150. Vid. igualmente, del mismo autor *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980, p. 92, núm. 194 (Introducción y catálogo).

33 PACHECO, *Arte de la Pintura...* (ed. Sanchez Cantón, Madrid, 1956). Vol. I, p. 307 y Vol. II, p. 162.

34 El autor del dibujo siguió, así lo parece, para el esquema compositivo general a tabla de Alejo Fernández, pero sin olvidar —aunque mas lejanamente— el grabado de M. de Vos por J. Sadeler, para el grupo de la visión apocalíptica junto a la lámina flamenco, es evidente que tuvo presente también la estampa de J. de Jauregui.

35 Vid. ut supra nota 28.

36 Vid. ut supra nota 27.

37 Aunque conocemos de visu el dibujo en cuestión (exposición en Madrid mayo de 1980), no pudimos entonces estudiarlo con las condiciones y e detenimiento necesarios. Sin embargo, debemos indicar la sospecha que se nos presentó de una doble y distinta mano en la ejecución de este dibujo, o mejor en su ultimación tal como nos ha llegado. Por otro lado, a factura general del diseño difiere por su mayor libertad y soltura del ductus habitual (cuidadoso, seco y minucioso) del maestro sevillano, sobre todo evidente en el grupo de la Dama y el Diácono apocalípticos.

38 D. ANGULO IÑIGUEZ «Velázquez y Pacheco» en *Archivo Español de Arte*, XXIII (1950) p. 355.