

EN TORNO A *LA FRAGUA DE VULCANO* DE VELÁZQUEZ. NUEVAS APORTACIONES A LA INTERPRETACIÓN DE SU SIGNIFICADO

AROUND «VULCAN'S FORGE» OF VELÁZQUEZ. NEW CONTRIBUTIONS TO ITS INTERPRETATION

POR ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ

Este artículo pretende interpretar *La Fragua de Vulcano* de Velázquez como un temprano manifiesto por la consideración liberal de la pintura en la España del Siglo de Oro, una causa íntimamente ligada a la trayectoria vital y profesional del pintor, como también demuestra la significación de *las Meninas*. Para ello se llevará a cabo una revisión de las fuentes literarias y gráficas que influyeron en la obra como la *Historia Naturalis* de Plinio, la *Philosophia Secreta* de Pérez de Moya o el poema de Juan de la Cueva, junto con las obras homónimas de Tintoretto, Rubens o Tiziano.

Palabras clave: *Fragua de Vulcano*, Velázquez, Plinio, condición liberal de la pintura.

On this article we wish interpret *Vulcan's Forge* of Velázquez like an early manifest of painting's liberal steem, intimately bond with the painter's life and professional development, such as *Meninas'* meaning shows. So, we implement a cheking of the literary and illustrated sources, which had influence on the work like *Historia Naturalis* of Plinio, *Philosophia secreta* of Pérez de Moya or Juan de la Cueva's poem, together with homonym works of Tintoretto, Rubens or Tiziano.

Keywords: *Vulcan's Forge*, Velázquez, Plinius, Painting's Liberal Steem.

Cuando Plinio decía de Timantes que “en todas sus obras siempre se entiende más de lo que está pintado”¹ vaticinaba una cabal definición sobre la pintura de Velázquez. Las interpretaciones sobre las obras del sevillano han hecho correr ríos de tinta, precisamente por ese “entender más”, por encerrar profundas significaciones y enigmas, en los cuales radica su poderosa atracción. Para la obra que nos ocupa, *La Fragua de Vulcano*, al desbrozar toda la producción surgida en torno y entresacar los aspectos iconológicos, se concluye la existencia de cuatro líneas interpretativas: puramente mitológica, moralizante, cristianizadora y “artística”, dentro de la cual se insertan nuestras reflexiones.

1 Plinio: *Plin. nat.* 35.74, *in unius huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur*. Trad. de Francisco Hernández en *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, trad. de Gerónimo de Huerta y Francisco Hernández, Madrid 1999, p. 1094.

La primera de ellas entiende la obra como un motivo mitológico, sin ir más allá, según se infiere de una lectura apriorística, siendo aceptada de tal modo por el grueso de la crítica: Helios acude a comunicar la noticia de la infidelidad de Venus y Marte a Vulcano, entendiendo el adulterio como un deshonor, lugar común de las comedias y la sociedad barroca del momento². En este punto, cabe reseñar que existen dos versiones en cuanto al momento concreto representado: la comunicación de la desdichada nueva o la llegada de Helios-Apolo a la Fragua³.

Bajo la idea de que en la España del s. XVII la mitología únicamente era permitida en la forma cristianizada y los dioses paganos solo eran tolerables a través de una interpretación simbólica que los convirtiese en ejemplos morales, Santiago Sebastián y John F. Moffit ofrecen una visión moralizante, pero en distintos registros: el primero plantea que, a pesar de que los dioses (los ricos) puedan parecer impunes a las leyes terrenas, no pueden escapar al castigo de la divina justicia⁴; mientras que Moffit, tomando la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya como fuente fundamental de la obra⁵, lanza la idea de que esta representa la victoria sobre el vicio a través de la publicación de la infamia.

La interpretación cristianizadora, estrechamente ligada a la anterior vertiente como síntesis del mito moralizado y el Cristianismo, asienta su argumento sobre la identificación de Apolo-Sol con Cristo, en ese gusto por el sincretismo entre Cristianismo y

2 Yevzlin ofrece una interpretación que, si bien se basa en la mitología, difiere totalmente del motivo tradicional, pues alude a una significación cosmogónica, que enfrenta a un despiadado Apolo contra Hefesto y los ciclopes: “el esquema ideal debería ser este: los seres ctonios entregan a los dioses sus armas, que concentran una enorme energía. Liberándola, los dioses eliminan el obstáculo encarnado por el monstruo que impide el desarrollo del proceso cosmogónico. Si Hefesto se niega a dar las armas a los dioses, Apolo entra en combate con él y, matando a los ciclopes, le obliga a entregar las armas”, p. 319; Yevzlin, Michel: “Durero y Velázquez. Parte II: Velázquez”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2005, tomo XIV, nº 28, pp. 281-341.

3 La mayoría de los autores se decantan por la primera opción, pero Camón Aznar advierte acertadamente que “Se ve que acaba de aparecer, y todavía el cabo del manto tiene el ritmo aéreo del impuso volador. Ha comenzado a hablar. Pero lo mismo en Vulcano que en los cabiros se advierte, no la indignación ante el adulterio, sino el asombro ante la llegada del dios. Aún no se ha interrumpido la labor de forja. Todavía rojea el metal con un fuego que se enfría en segundos”, Camón Aznar, José: *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, p. 394.

4 Sebastián, Santiago: “Lectura iconográfico-iconológica de la «Fragua de Vulcano»”, *Traza y Baza*, 1979, nº8, pp. 20-27. Sebastián añade: “tal vez en el subconsciente de Velázquez esté la imagen del príncipe que abusa de su poder, y quizá él dirige esta lección bajo un ropaje mitológico, de intención ambigua y engañosa. No sabemos si el príncipe, ofuscado por la magia de la luz, del color y del encanto de la fábula, se pudo dar por aludido”, p. 27.

5 Moffit entiende que la “Declaración” que acompaña a los pasajes de la obra del mitógrafo español es un factor esencial que “expressing an emphatic moral bias, with multivalent and wide-ranging ethical applications, allowing an apparently straightforward pictorial composition to be read in many *higuer* ways”. El autor ve en la “Declaración” connotaciones moralizantes latentes en *La Fragua*. Moffit, John F: “Velázquez’s “Forge of Vulcan” The Cuckold, the Poets, and the Painter”, *Pantheon*, 41:4, 1983, 325.

Mitología tan propio del Seicento, cuya avidez por cristianizar las fábulas obligó a los mitógrafos a malabarismos conceptuales insospechados. L. A. Pentecost desarrollará el camino abierto por E. Harris en este sentido, basándose en la idea del sol como metáfora de Dios y de Cristo, “Sol de Verdad, Resurrección y Salvación”⁶.

La vía interpretativa inaugurada por Tolnay induce a ver en el lienzo un “temprano ejemplo de la teoría del arte de Velázquez”, insertada en el inveterado *leit-motiv* de las *artes maiores* y las *artes minores*, identificando el primer grupo con Apolo, que lleva la luz de estas a las tinieblas del taller del artesano, Vulcano, representante de las segundas⁷. Dentro de la misma línea, pero difiriendo sustancialmente en el sentido, se halla la sugestiva idea de Moffit sobre la identificación psicológica-profesional entre Velázquez y Vulcano, “maestro de todos los artificios”, según Pérez de Moya⁸.

Como puede observarse, la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya⁹ viene a erigirse como una fuente indispensable para las diversas lecturas iconográficas planteadas, ya que, además de constituir la más grande compilación mitológica del Siglo de Oro, tenemos la certeza documental de que Velázquez la conoció, como así lo refleja el inventario de su biblioteca¹⁰. No deja de sorprender cómo en los historiadores que la han rastreado han pasado desapercibidas algunas de sus consideraciones más interesantes. Especial significación posee uno de los pasajes dedicado a Vulcano: “Que las ximias criassen a Vulcano es dezir que, assí como las ximias emitan a lo que los hombres hazen, ansí con el fuego, entendido por Vulcano, se hazen con ingenio

6 Pentecost, Lee Ashley: “Ancient sources for Velázquez’s “The Forge of Vulcan”: Plutarch and Homer, with some observations on solar iconography”, *Pantheon*, 44, (1986), 50-52. El autor considera a Plutarco y Homero y su “silent poetry” como fuentes literarias principales y como fuentes gráficas los grabados de Ripa y el fresco de Domenichino: *Apolo y la verdad sostenida por el tiempo*, 1622, señalando cómo en la Roma visitada por Velázquez, donde se gesta la obra, el círculo anticuario de Casiano del Pozzo (Domenichino, Poussin, entre otros), uno de sus valedores en Italia, estaba centrado en motivos mitológicos basados en textos antiguos y presididos por el interés en la religión comparativa. “In conclusión, it can be said that Velázquez’s painting was executed at a time and a place where the synthesis of moralized myth and Christian belief was an important aspect of cultural expression”, p. 51.

7 Tolnay, Charles de: “Las pinturas mitológicas de Velázquez”, *Archivo español de Arte*, 1961, 34:133, pp. 31-45. Tolnay aduce para ella los ademanes de Apolo y la caracterización de la fragua; equiparando así su interpretación con la que hace para *Las Hilanderas* en torno a las jerarquías de las artes, pp. 33-34.

8 Moffit, John F: *op. cit.*, pp. 325.

9 Citamos por la edición de Consuelo Baranda, Madrid, Turner, 1996, pp.472-483. La *editio princeps* es de 1585, en Madrid y fue editada otras cuatro veces en época de Velázquez, bajo el título completo de *Philosophia secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Idolos o dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas e historiadores*.

10 Documento editado en *Varia Velazqueña*, vol. II, Madrid, 1960, pp. 391-400. Véase también en el mismo título, vol. I: Sánchez Cantón, F. J.: “Los libros españoles que poseyó Velázquez” pp. 640-648; y, del mismo autor: “Cómo vivía Velázquez. Inventario descubierto por D. F. Rodríguez Martín”, *Archivo Español de Arte*, 15 (1942), pp. 69-91.

y arte cosas que imitan a las que obra la naturaleza; por lo qual San Agustín lo llama *artifice de la diosa Minerva, porque sin fuego, entendido por Vulcano, ninguna arte, entendida por Minerva, se puede executar*¹¹. De ello se desprende que para Pérez de Moya, Vulcano, lejos de ser el adefesio cornudo que sarcásticamente proclama la poesía burlesca coetánea, viene a significar nada menos que el virtuoso y excelente maestro de las artes (hijo de la diosa que las patrocina), unas artes basadas en el loable ingenio, que no pueden implementarse si no es bajo sus auspicios. De enorme interés resulta, al respecto, la alusión a la imitación de la naturaleza a través del fuego vulcánico, percibiéndose en ello una clara inclinación hacia el Naturalismo, tan excelsamente representado por Velázquez. Ello se hace a través del curioso motivo de las “ximias”, el cual lleva aparejado una carga artística de gran relevancia, especialmente por sus visos naturalistas. La metáfora de la simia (el mono) se aplica, desde su creación a comienzos del s. XIII, a personas, cosas abstractas o artefactos que simulan algo; transfiriéndose a los artistas del Renacimiento italiano con dicho sentido de connotaciones naturalistas, como lo evidencian las palabras de Gilio en sus *Diálogos* (1564), denominando al arte mismo “scimia della natura”¹².

Extraordinariamente sugerentes son también las líneas alusivas a la significación de los cíclopes, personajes, por otra parte, muy secundarios en todas las interpretaciones: “Cýclope en griego significa ojo redondo y, ojo llamamos al entendimiento, según dize Aristóteles, redondo se llama por la manera del círculo, en el qual no ay principio ni fin, y semejantes son las artes, que a lo menos no tiene fin”¹³. La ecuación “cíclope=ojo redondo; ojo=entendimiento; redondo=infinidad de las artes” se incardina a la perfección dentro de una polémica crucial para la tesis de las artes del momento, singularmente en la España del Siglo de Oro, y que tan de cerca afectó a Velázquez, como se dirá más adelante. Estos “maestros de artificios”, como también los llama Pérez de Moya, apenas han sido tomados en cuenta a la hora de elucubrar lecturas iconológicas, a pesar de comportar importantes valores simbólicos con la facultad de conducirnos a una ajustada comprensión no sólo de la pintura de Velázquez, sino también de su sociedad y su época.

En la mitología clásica, los cíclopes uranios fueron liberados por Júpiter del encierro al que les había sometido su padre en el Tártaro, a cambio de su ayuda para fabricar las armas con las que vencería a los Titanes. De este modo quedarían en la leyenda como los fabricantes de las armas de los dioses, especialmente de los rayos de Júpiter, bajo la dirección de Vulcano. El número de los Cíclopes constituye una cuestión también a tener en cuenta, que puede resumirse en lo que sigue: los nombres Brontes y Estéropes

11 Pérez de Moya, Juan: *op. cit.*, p. 477.

12 Mi agradecimiento al profesor y buen amigo José Antonio Bellido Díaz por orientarme sobre el significado y el empleo del término *simia*. Véase Robert Curtius, Ernest: *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1984 (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948), pp. 750-752. Cfr: “Ars simia naturae”, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Warburg Institute, London, 1952.

13 Pérez de Moya, J. : *op. cit.*, p. 480.

se repiten en todas las fuentes, pero el tercero de ellos varía según el autor. Para la tradición griega se trata de Arges (Hesíodo, *Teogonía* 140), mientras la tradición latina cuenta con dos vertientes: Pyracmon (Virgilio, *Eneida* 8.425) o Acmonides (Ovidio, *Fastos* 4.288). Ello quiere decir que para la mitología latina existen cuatro nombres de Cíclopes en total: Brontes, Estéropes, Piracmon, y Acmonides. No obstante, la mayoría de los historiadores del arte han soslayado la cuestión, obviando la clara presencia de cuatro figuras de ayudantes en el cuadro, al prestar atención menor a la “cuarta figura”, generalmente, el personaje del fondo. Ello es debido a que se ha venido presentado las *Metamorfosis* de Ovidio como fuente principal para la composición de la obra, dada la evidencia documental de su conocimiento por parte del pintor¹⁴. Sin embargo, no se ha reseñado nunca que donde Ovidio cuenta la historia largamente no es en *Metamorphosis* (4.169-189), sino en *Ars amandi* (2.561-592), donde expone detalles que no aparecen en la anterior y sí se reflejan en el lienzo, como la cojera de Vulcano. Habida cuenta de que en la pintura de Velázquez ningún detalle queda al albur, cabría preguntarse por qué razón pintó el sevillano los cíclopes en número de cuatro, y no de tres, como reza la tradición. Pues bien, al estudiar las fuentes literarias para el asunto mitológico, tanto las clásicas (con las distintas vertientes arriba expuestas) como las coetáneas, cuando especifican el número de Cíclopes, aluden a tres¹⁵, a excepción de *Los Amores de Marte y Venus* de Juan de la Cueva¹⁶, que aglutinan las diversas tradiciones clásicas para presentar el heterodoxo número de cuatro cíclopes¹⁷. El sevillano Juan

14 *Varia Velazqueña*, *op. cit.*, nota 9. “Metamorfoseos en romance” que nombra el inventario. Según Sánchez Cantón este se correspondería con *Las Metamorphosis o Transformaciones del excelente poeta Ovidio en quince libros, buelto en castellano*, versión de Jorge de Bustamante, impresa por primera vez en Toledo (1551) con varias ediciones sucesivas hasta finales de siglo. Sin embargo, para Santiago Sebastián se trata de la versión de Pedro Sánchez de Viana: *Las Transformaciones de Ovidio. Con el complemento y explicación de las fábulas, reduciéndolas a philosophia natural y moral y astrológica e historia*, publicado en Valladolid en 1589, debido a la presencia de xilografías y la inclusión de interpretaciones con el título de “Anotaciones”; véase Sebastián, Santiago; *op. cit.*, p. 21. El pintor poseía, además, la versión italiana de Ludovico Dolce *Delle transformación d’Ovidio*.

15 Pérez de Moya, Juan: *Philosophia secreta*, *op. cit.*, p. 473 (Brontes, Stéropes, Piracmon); Baltasar de Vitoria: *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid (1620), ed. 1676, vol. I, p. 469 (Brontes, Estéropes, Piracmon); Polo de Medina, Jacinto: *El buen humor de las musas*, 1634, canto XXVII, verso 201 (“Bronte y sus dos compañeros...”); el resto de fuentes los nombra sin especificar el número: Castillo Solórzano, Alonso: *Donaires del Parnaso*, 1624, primera parte, fábula 30; García, Vicent: *Fábula de Vulcano, Venus y Marte*.

16 Se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional: Ms. 4.116, p. 81, fechado en 1604. Véase Cebrían García, José: *La Fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva*, Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1986.

17 Lope de Vega en *La Circe* recoge también el número de cuatro cíclopes, pero ya fuera del contexto de los amores de Marte y Venus. Sorprende que, en este caso, el cíclope que acompaña a Brontes, Estéropes y Pyracmon sea Arges (erróneamente transcrito como Harpes), perteneciente a la mitología griega (Hesíodo, *Teogonía* 139-146). Lope de Vega, Félix: *La Circe* (1624); ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro 2003.

de la Cueva es el único autor que lleva a cabo una hibridación entre las dos vertientes latinas: el Pyracmon de Virgilio (*Eneida* 8.424-425) y el Acmonides de Ovidio (*Fast.* 4.287-288):

*“Brontes y Paracmon, estadme atentos,
tú Estéropes, escucha mis intentos.
suspende tú Aemónides, el duro
y pesado martillo, arrima el pecho
al grueso cabo, que te doy seguro...”*¹⁸

“Nada tiene de inverosímil que llegara a conocer estos versos de un paisano”, como señala Cossío¹⁹, pues, a pesar de que su obra no se halle recogida en el inventario de su biblioteca, las relaciones entre el poeta sevillano y el yerno del pintor, Pacheco, afianzan tal hipótesis²⁰. De esta forma, *Los Amores de Marte y Venus* se consolida como la fuente literaria más viable.

No cesan aquí las interesantes cavilaciones a que dan pie estos personajes, llegando a erigirse como un factor crucial a la hora de componer nuestro análisis, a pesar del secundario papel al que se han visto relegados en la historiografía precedente. Veamos ahora los derroteros por los que nos conduce la etimología de los mismos. Los nombres proceden del griego y significan: Brontes (Βρόντης), “trueno”; Stéropes (Στερόπης o Ἀστερόπης), “relámpago”; Piracmon (πῦρ, fuego; ἄκμων, yunque), “yunque ardiente”; y Acmonides (ἄκμων, yunque; ἵδης, ‘hijo de’), “hijo del yunque”. Resulta asombroso comprobar cómo los dos primeros se repiten en una aún más asombrosa cita de la *Historia Natural* de Plinio en referencia a Apeles: “*pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra fulguraque; Bronten, Astrapen et Ceraunobolian apellant*”²¹ (“Pintó incluso lo que no puede pintarse, los truenos, los relámpagos y los rayos; los llaman Brontes, Astrapes y Ceraunobolía²².”) Es, ciertamente, uno de los elogios más significativos que el historiógrafo latino dedica al divino Apeles: pintar lo que no puede pintarse. Sin duda, se trata de una expresión que define con precisión la excelencia del pintor griego y resume las sorprendentes anécdotas sobre su persona, especialmente aquellas relacionadas con la admiración

18 Las diferencias entre los nombres que aparecen en este fragmento y los que vienen señalándose (Pyracmon, no Paracmon y Aemónides, no Acmonides) se deben a errores de transcripción.

19 Cossío, José María de: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, p. 174.

20 La inclusión de un poema de Pacheco en dos de las composiciones de Juan de la Cueva así parecen indicarlo: *Conquista de la Bética y Viaje a Sannio*. Velázquez tendría constancia de esta obra a través de las prolíficas tertulias literarias que se producían en Sevilla durante su juventud, y, posiblemente Pacheco poseyera el propio poema. Véase: Bassegoda i Hugas, Bonaventura: “Las tareas intelectuales del pintor Francisco Pacheco”, *Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, Junta de Andalucía, Sevilla, 2004, p. 40.

21 Plinio, *Historia natural*, op. cit., 35.96.

22 Este último término es un compuesto griego de κεραυνός, ‘rayo’, y βολία, ‘lanzamiento’.

que sentía por él Alejandro Magno. Tal era la impresión que causaba en el monarca que este no dudó en honrarlo con concesiones inauditas como la exclusividad de retratarle o regalarle su más preciada concubina, aparte de visitar ordinariamente su taller, pues “tanta autoridad tenía su razón con el rey”.

El anecdotario de Apeles²³ constituiría siglos más tarde una base argumental de peso en la liza por conseguir la aceptación de la pintura como arte liberal, consideración en torno a la cual giró la vida de Velázquez ocupando gran parte de su energía y genialidad. El pintor conocía bien esta problemática desde su etapa inicial en Sevilla, una vez introducido en ella por Pacheco, uno de los máximos defensores españoles de la dignidad de la pintura. En su *Arte de la pintura*²⁴ dedica parte importante a demostrar la condición liberal de la disciplina, tal como lo manifiestan los capítulos VI, VIII y X del Libro I²⁵. Así, a través de un elenco de artistas paradigmáticos del triunfo social, que parte de Apeles y culmina en Velázquez, se encamina a demostrar la nobleza de la pintura y el consiguiente derecho de los pintores a disfrutar de las ventajas de una elevada posición social. Denotativa de la inquietud que el tema genera en Velázquez es la presencia en su biblioteca de un ejemplar de Plinio y varios tratados italianos en defensa de la pintura, como las *Vitae* de Vasari o una “extremada y preciosa rareza”, el Tratado de Leonardo da Vinci²⁶, otro genio del cual partieron, en gran medida, los empeños renacentistas por incorporar la pintura a las artes liberales y el deseo de dotarla de un rango científico. Pero realmente extraordinario resulta comprobar cómo los nombres de los cíclopes, insertos en la cita de Plinio sobre Apeles arriba reseñada (“Astrapen”, “Bronten”, “Ceraunobolian”), se repiten en Leonardo. Se trata de un polémico dibujo: *l'angelo incarnato* (Baco en estado de excitación sexual), perteneciente al segundo *Quaderno d'anatomia*, datable en torno a 1513, y en cuyo reverso escribió las enigmáticas palabras. Pedretti lo considera, junto con la serie del *Diluvio*, una clara emulación de Apeles²⁷. Por otra parte, no deja de ser interesante la relación que se es-

23 Gombirch, E. H.: “El legado de Apeles”, *Estudios sobre el Arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1978.

24 Pacheco, Francisco: *Arte de la pintura*, 1649. La obra se inició a comienzos del s. XVII. Hemos utilizado la edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.

25 Es en el capítulo VI, “De las honras y favores que han recibido famosos pintores de los grandes príncipes y monarcas del mundo”, donde se relatan, precisamente, los pasajes de Plinio sobre Apeles, junto con similares anécdotas sobre Leonardo, Tiziano y, especialmente, Miguel Ángel; mientras que en el capítulo VIII, “De otros famosos pintores de este tiempo, favorecidos con particulares honras por la pintura”, presenta las biografías de los dos grandes artistas de la España del momento, ejemplos de la excelencia: Rubens y Velázquez.

26 Sánchez Cantón, F. J.: “Como vivía Velázquez. Inventario descubierto por D. F. Rodríguez Martín”, *Archivo Español de Arte*, 15 (1942), pp. 84.

27 Pedretti, Carlo: “Leonardo. Il disegno” *Art dossier*, 67 (1992), pp. 32-33 : “Inoltre, sul rovescio del foglio ritrovato Leonardo riporta tre parole greche – « astrapen », « bronten », « ceraunobolian »- ricavate da un testo di Plinio nel quale si esalta la capacità di Apelle di dipingere ciò che non si può dipingere, cioè i fenomeni atmosferici come appunto i lampi, i tuoni e i fulmini cui si riferiscono le tre parole greche, e che Leonardo stesso, con spirito di emulazione, sarebbe rius-

tablece entre la audaz sentencia de Leonardo “el ojo como espejo del cosmos y ámbito de todas sus maravillas”, y la significación que los cíclopes poseen en la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya, esto es, el carácter racional e infinito de las artes.

Apeles, como estandarte de la batalla por la *nobilitas* de la pintura, volverá a aparecer en un hito crucial del proceso: Tiziano²⁸ es nombrado caballero de la Espuela de Oro y conde palatino por Carlos V en 1533, haciéndose mención expresa en la cédula del precedente de Alejandro y Apeles²⁹, y encumbrándolo como “Apeles de nuestro tiempo”, un sobrenombre que, en Italia, se volvió muy común desde finales del s. XVI. Pero en España, por el contrario, la situación era bien distinta, pues las estrictas barreras de la jerarquía y el protocolo se hallaban fuertemente arraigadas en la sociedad del momento y la Hacienda seguía gravando las obras con el infame impuesto de la alcabala, lo cual originó encarnizados litigios por parte de los pintores³⁰ (especialmente aquellos que estaban relacionados de algún modo con realidad italiana). Los prejuicios se reflejan de forma vergonzante en el tratamiento dispensado por parte de la aristocracia española a Rubens, sin duda otra inspiración fundamental para Velázquez, dada su rutilante carrera cortesana. Pero a pesar de su probada pericia en los asuntos diplomáticos, ampliamente reconocida por otras monarquías como los Países Bajos o Inglaterra, los miembros del gobierno español no veían en él más que un representante indigno para tan altas empresas, en contraposición al aprecio que Felipe IV le profesaba³¹.

La consideración de la pintura en España era, como puede comprobarse, denigrante, mucho más sangrante si se parangonaba con el resto de Europa, y ello constituyó un importante escollo para el ascenso de Velázquez en la corte y, especialmente, para su más alta ambición: ser nombrado caballero. Sin embargo, ya hemos visto cómo Velázquez tuvo conciencia de la injusticia tempranamente, merced a la postura de Pacheco.

cito a compiere proprio intorno al 1515 con la stupenda serie dei disegni del *Diluvio* nella raccolta di Windsor e nel *Codice Atlantico*”. Véase también Pedretti, C: *Leonardo in Casentino. L'angelo incarnato tra archeologia e leggenda. Catalogo della mostra*, Florencia, Grantour, 2001.

28 Véase Mancini, Matteo: “Titian and Spain: reflections of the evolution of the role of the painter at the European Courts”, *Reales Sitios*, 2002, 39 (152), pp. 18-29; y Pérez Sánchez, A.: “Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro”, *Goya*, 1976 (135), pp. 140-159.

29 Brown, Jonathan: “Sobre el significado de *Las Meninas*”, *Imágenes e ideas en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 123-124.

30 Desde que el Greco sostuviera su primer pleito en 1607 serían necesarios seis procesos más para que el gobierno aceptase plenamente que la pintura no era un oficio, sino un arte, a pesar de que los tribunales dieran la razón a los artistas desde el principio. Entre los pintores litigantes se encuentran principalmente aquellos de origen italiano: Vicente Carducho, Eugenio Cajés o Angelo Nardi. El primer pintor que reflejó la problemática fue Gaspar Gutiérrez de los Ríos en *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles...*, Madrid (1600), obra presente en la biblioteca de Velázquez; por su parte Palomino fue el que relató el historial de la batalla legal en su *Museo Pictórico*, pp. 161-163. Véase Lafuente Ferrari, Enrique: “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura”, *Archivo Español de Arte*, 64, 1944; y Gállego, Julián: *El pintor de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial, 1995.

31 Brown, Jonathan: *op. cit.*, pp. 137-138.

Una vez en la corte, el intenso contacto con Rubens, instalado en su taller, espoleó sus ambiciones, las cuales se vieron marcadas por este gran pintor, y aún más grande hombre de mundo, sin duda el representante más alto de hasta dónde podía llegar un pintor. Del mismo modo, el flamenco le impulsa a conocer Italia, condición *sine qua non* para un pintor destacado de la época³², y será aquí donde observe de primera mano el altísimo nivel social de que gozaban los artistas, además de no perder detalle de los avances artísticos.

Durante este primer viaje calificado como “de estudios”, que se inicia en el verano de 1529, es cuando Velázquez comienza a pintar *La Fragua de Vulcano*. Los nuevos aires italianos se plasman por doquier en un lienzo caracterizado por las innovaciones con respecto a la etapa precedente, presidida por el tenebrismo. El enriquecimiento se manifiesta en diversos matices que van desde la composición, creadora de un espacio circular, hasta el deslumbramiento por el clasicismo tan en boga, pasando por las concesiones a un cromatismo que revela el impacto veneciano. Pero, sin duda, aquello donde reside su principal novedad es el estudio sobre la captación de diversas reacciones espontáneas, desencadenadas por una acción en una escena de grupo. Y es que la plasmación de estas pasiones o *affetti*³³, un reto en el que el arte italiano del momento se hallaba inmerso, suministraba por entonces el marchamo de actualidad y prestigio. La historiografía ha cargado la tinta sobre tales aspectos, sobre la radical novedad morfológica y técnica que supone *La Fragua*; sin embargo, no se ha visto en ella una innovación paralela en el ámbito conceptual, como aquí intentamos demostrar.

A la hora de estudiar las fuentes gráficas, los empeños se han centrado en la búsqueda de claras analogías formales, subrayando generalmente los grabados de Tempesta y de Salomón como los más directos, por sus “interesantes paralelismos”, aduciendo su inclusión en el volumen de *Las Metamorfosis* que circulaba en la época³⁴. Del mismo

32 Pérez Sánchez, Alfonso nos dice “Es muy significativo que Rubens salga de Madrid exactamente el 26 de abril del año veintinueve, y en mayo Velázquez solicite permiso para pasar a Italia”, “Velázquez e Italia”, en Villar Movellán, A. y Urquizar Herrera A.: *Velázquez (1599-1999): visiones y revisiones: actas de las I Jornadas de Historia del Arte, Córdoba 22, 23 y 24 de abril de 1999*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, p. 22.

33 Véase Colomer, J. L.: “Roma 1630. *La túnica de José* y el estudio de las «pasiones»” y Valdivieso, E.: “Palabra, gesto y teatro en la Fragua de Vulcano y la Túnica de José”, *Actas del symposium internacional de Velázquez*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004, pp. 384-388. Pérez Sánchez, A., *op. cit.*, p. 27, también subraya las conexiones que en cuanto a la representación de las “pasiones” se establecen entre dos obras de Guercino de esa misma etapa (*Susana y los viejos* y *Ersilia separando a Rómulo de Tatío*) y *La Fragua*. Angulo Iñiguez llega a decirnos en su artículo, *op. cit.*, p. 174: “... lo que se plantea y resuelve Velázquez, aparte otros de carácter más puramente pictórico, es un problema de expresión, el de la reacción ante la afrenta y la noticia inesperada”.

34 Soria, Martín M.: “«La Fragua de Vulcano» de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 28, 110, 1955, p. 143; Sebastián, Santiago: “Lectura ...”, *op. cit.*, p. 24; Angulo Iñiguez, D.: “La fábula de Vulcano, Venus y Marte y «La Fragua» de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 33, 130-131, 1960, pp. 172.

modo, se ha señalado todo un repertorio de partes anatómicas individualizadas, que van desde Pollaiuolo y Rafael a la influencia veneciana o Miguel Ángel, poniendo el acento sobre el Greco³⁵, como si de una prosaica compilación de anatomía se tratase. Por el contrario, no han existido iniciativas encaminadas a profundizar sobre los antecedentes del tema de la Fragua de Vulcano en el Renacimiento, a pesar del gran predicamento del mismo, como du Colombier ha señalado: “Par elle-même, la *Forge de Vulcain* est, en raison de la recherche de clair-obscur où elle invite, du déploiement de force musculaire qu’elle comporte, à ce point un motif pictural, qu’elle a été traitée à peu près par tous les maîtres de la Renaissance. Qu’il suffise de rappeler Titien (gravé para C. Cort), Tintoret (Palais Ducal), Caravage (gravé par I. Falk, collection de Reynst), Primatice (autrefois à Fontainebleu, gravé par Vico), Bassan (Vienne, Turin, Exposition à la Galerie Sambon en juin 1929, pl. III).”³⁶ La cita refleja nombres de pintores representativos que influyeron poderosamente en Velázquez, quien conoció y admiró sus obras y, a buen seguro, estos ejemplares concretos. El lienzo homónimo de Jacopo Bassano (1577, Museo del Prado) colgaba del Salón de Espejos cuando llegó a Madrid; pero, probablemente, Velázquez conoció uno previamente, en Sevilla, el desaparecido de Pedro de Villegas Marmolejo, recogido en el Inventario de Arias Montano con el nombre de *Herrería de Vulcano* (inv. 242)³⁷. Si proseguimos con el periplo, vemos que aparece Tintoretto, de quien conservamos, además de la conocida obra que se halla en el Palazzo Ducale de Venecia (1576-77), un grabado de entre 1545-48, con un alto nivel de parentesco compositivo, que sorprende no haya sido señalado por los estudiosos precedentes, tan obstinados en la tarea de desbrozar la problemática de las fuentes gráficas y, en particular, de las grabadas. En esta versión, tres cíclopes, propiamente representados con un solo ojo, se disponen circularmente alrededor de un

35 Kitaura, Yasunari: “¿Qué aprendió Velázquez en su primer viaje a Italia?”, *Archivo Español de Arte*, 62, 948 (1989).

36 Colombier, Pierre du: “La Forge de Vulcain au Chateau d’Effiat”, *Gazette des Beaux Arts*, 1939, t. XXI, pp. 36 y 37. Muy interesante es la referencia que el autor hace de las conclusiones de Henkel: “Henkel a insisté sur le fait qu’aucun poète antique n’a été aussi traduit par la gravure pendant la seconde partie du XVI siècle. [...] il est arrivé à la curieuse conclusion que les illustrateurs se sont énormément copiés les uns les autres, en sort qu’on dirait presque qu’il existe un version « normale » avec quelques variantes”. Justi, de quien parece tomar la idea Colombier, lo pone de relieve en *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 290: «...el pintor se deja seducir por el asunto y por el atractivo de los desnudos. A este efecto se había sacado abundante partido sobre la Fragua de los Cíclopes: el cuadro de Tiziano, en Brescia, conservado por el grabado de Cornelius Cort; el Caravaggio del gabinete de De Reynst, grabado por Jeremias Falck, le eran perfectamente conocidos.”

37 Aparece en el folio 715 v. del inventario: “242, una Herrería de Vulcano, quarenta y quatro reales”, fechado en Sevilla, el 31 de octubre de 1598, A. P. S., IV, 1598 (=2415), f. 707 r., publicado por Gil, Juan: *Arias Montano en su entorno [Bienes y herederos]*, Editora regional de Extremadura, Mérida, 1998, doc. XLVI, pp. 339-351, p. 347. Nos dice el autor: “la Herrería de Vulcano (Inv. 242), título que nos recuerdan poderosamente las obras correspondientes de Velázquez, no tan falto de precursores sevillanos, como se ve, en sus pinitos mitológicos”, p. 71.

yunque, mientras, están a punto de detener su labor para prestar atención a alguien, en este caso a Vulcano, representado en ademán imperativo dirigiéndose a sus ayudantes. Resulta revelador comprobar cómo los dos pintores que significaron un modelo para Velázquez por marcar un hito en la liberación y el triunfo de la pintura también trataran el tema: Rubens lo hizo en con *Vulcano forjando los rayos de Júpiter*, y, Tiziano, cuya obra pereció en el incendio del Palazzo della Loggia de Brescia en 1575, pero, que afortunadamente conservamos a través de un grabado de Cornelis Cort³⁸, *I ciclopi o la Fucina de Vulcano*, ejecutado poco después de concluirse el gran lienzo, en torno a 1566³⁹. En él los cíclopes adquieren un protagonismo singular, volviendo a aparecer la composición circular y seis personajes, por lo cual guarda una importante similitud con la versión de Tintoretto.

Como venimos subrayando, *La Fragua de Vulcano*, ampliamente tratada por las grandes figuras del Renacimiento, se halla claramente incardinada en un entramado de condiciones sociales y ambiciones personales que giran en torno a la misma problemática: el ennoblecimiento de la pintura y del pintor, tanto desde la perspectiva general como desde la personal. Esta toma de conciencia, larvada desde la formación del pintor, se tornará en un abierto activismo con los catalizadores de Rubens y la observación directa de la realidad italiana, manifestada sobremanera en la tratadística italiana y abanderada por el Apeles de Plinio. De esta manera, las coordenadas cronológicas justifican la interpretación de la obra como una contribución a la batalla por el ennoblecimiento de la pintura, basándose en los comentarios de Plinio y Pérez de Moya y erigiéndose, así, en antecedente de *Las Meninas*. En este *capolavoro*, interpretado por Brown no sólo como “alegato abstracto en defensa de la nobleza de la pintura, sino también como afirmación personal de la nobleza del propio Velázquez”⁴⁰, reflejará al

38 Bierens de Haan J.C.J.: *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1948, pp. 158-159, cat. N° 156.

39 Nicoli Cristiani, Federico: *Della vita e delle pitture di Latanzio Gambara: aggiuntevi brevinotizie intorno a piu celebried eccellentipittori bresciani*, ed. Spinelli e Valotti, 1807, p. 61-62: Avevano i Signori della città nel 1564 ordinati con scrittura 3 Ottobre al famoso Tiziano Vecellio tre vatissimi quadri ad olio pel volto della gran sala nel Palazzo de la Loggia [...] nel secondo da collocarsi a ponente sudava Vulcano co'suoi Ciclopi entro ad una cavernosa e ed affumicata fucina intorno a un pezzo di arme [...] La sola fucina di Vulcano fu incisa da Cornelio Cort. Sostiene però l'Heineken tomo IV, pag. 341, che questa stampa, un esemplare della qualle esiste preso il signor Paolo Brognoli, non sia di Cort, ma de un certo Soye suo allievo. Perirono questi preziosissimi quadri di Tiziano nel fatale incendio della Loggia accessosi, non si sa come, il 18 gennaio 1570.” (El incendio ocurrió en 1575). Tenemos constancia de que Rubens copió en un dibujo el lienzo central dedicado a la alegoría de Brescia, conservado en el Museo de Londres, *Anuario bibliografico di storia dell'arte, Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, 1956, p. 191.

40 Brown, Jonathan: *op. cit.*, pp. 141. Tanto Brown como López-Rey retrotraen la ambición del nombramiento de caballero a una fecha muy anterior a su petición en 1649. Según el primero abrigaría tal idea desde la concesión del hábito a Rubens en 1631, mientras que el segundo, sugiere una fecha no posterior a su primer viaje a Italia, basándose en una anécdota relatada por Pacheco, en *Velazquez'Work and World*, pp. 139-140. La idea está presente, según los autores, mientras Velázquez se encuentra trabajando en *La Fragua de Vulcano*.

rey y al pintor “en plena tarea” juntos en el taller, lo cual viene a conferir inmortalidad a la pintura (como la significación de los cíclopes en Pérez de Moya), avalándola como un arte digno de reyes. Pero las analogías entre las dos obras no son sólo de tipo conceptual. La *Fragua de Vulcano* también constituye un antecedente para *Las Meninas* por como demuestra la sensación de movimiento paralizado y el interés por captar las distintas reacciones psicológicas ante un acontecimiento, en ambos casos el mismo: la inesperada llegada de una importante presencia al taller⁴¹, como lo expresa Camón Aznar, “Hefesto y los cabiros se hallan unánimes en el pasmo”⁴². Se trata de ese interés por analizar y transmitir los *affetti*, el “ethé” griego o las “perturbaciones” en palabras de Plinio.

A lo largo de este artículo hemos comprobado cómo la magna obra del historiador romano refleja *avant la lettre* muchos de los aspectos que definen la pintura de Velázquez. El libro XXXV de la *Historia Natural* constituyó para el pintor un espejo donde mirarse a pesar de que no ha sido considerada una fuente relevante por la historiografía. Las huellas de Plinio se pueden rastrear no sólo en los archiconocidos episodios de Alejandro y Apeles, tan idóneos para contrarrestar las “borrascas de desestimación” que atravesó la consideración de la pintura⁴³, y sutilmente empleados en *Las Meninas*, sino también en las diversas citas ya expuestas, como con la que abrimos el presente texto, sobre Timantes, quien curiosamente pinta un “Cíclope durmiendo” mostrando “toda el arte de pintar hombres”; o la última referida a la representación de las “perturbaciones” o “ethé” por Arístides Tebano, del mismo modo que ocurre en *La Fragua*. La sutileza con que Velázquez disimula la cojera del dios herrero, flexionando levemente el torso, según han señalado Camón Aznar y Angulo⁴⁴, invita también a rememorar

41 Ello sustentaría la hipótesis de Moffit sobre la identificación psicológica-profesional entre Velázquez y Vulcano anteriormente reseñada, pues Vulcano es altamente estimado como “maestro de todos los artificios” en palabras de Pérez de Moya,

42 Camón Aznar, J.: *Velázquez, op. cit.*, p. 390.

43 Parece, sin embargo, que no se sacó todo el partido posible al texto de Plinio, pues sorprende que pasara desapercibida una expresiva cita, no empleada en el proceso por la dignificación de la pintura. Esta demuestra sobremanera el reconocimiento de la pintura no sólo como arte liberal, sino como arte propio de la nobleza en la Antigüedad: “... se ordenó primero en Sición y después en toda Grecia, que los muchachos nobles ante todas cosas aprendiensen la diagraphica, esto es, la pintura en dibujo, y que *aquella arte se recibiese en el primer grado de las liberales. Cierta es haver tenido esta honra que la exercitasen los nobles y después los hombre honestos, y se mandó con perpetuo edicto que no se pudiese enseñar a esclavos*”, Plinio: *Historia Natural, op. cit.*, 30.77, p. 1094. (*Effectum est Sicyone primum, deinde in tota Graecia, ut pueri ingenii omnia ante graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. semper quidem honos ei fuit, ut ingenii eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur.*)

44 Camón Aznar, J.: *op. cit.*, p. 394; Angulo Iñiguez, D.: *op. cit.*, p. 174: “su cojera, aunque no veamos los pies, está maravillosamente expresada en el movimiento de su cuerpo...”. Con ello, Angulo aprovecha para censurar las opiniones de los historiadores del arte precedentes sobre una interpretación, sin duda de escaso fundamento pero que se extendió inopinadamente, en la que se ponía en relación el lienzo con la fábula mitológica burlesca de la literatura coetánea: “Es, pues,

otro pasaje, aquel en el que Apeles retrata diestramente al rey Antígono, “ciego de un ojo, imaginando primero el orden para encubrir su defecto: porque le puso de lado, para que aquello que le faltaba al cuerpo, antes pareciese que faltaba a la pintura. Y solamente mostró aquella parte del rostro que podía mostrar toda entera”. A ello hay que añadir las palabras fundamentales sobre las que gira nuestra exégesis, aludiendo a los nombres de los cíclopes y a la prodigiosa capacidad de pintar lo impintable, una expresión que, como hemos visto, también obsesionó a Leonardo. Parece, por tanto, obligado concluir nuestro artículo con otra cita sobre Apeles no menos significativa e igualmente aplicable a Velázquez: “Fue excelente la hermosura y gracia de su pintura, aunque en su misma edad hubo muy grandes pintores”, pero a pesar de la maestría de estos, admirados por Apeles, ninguno de ellos ostentó lo que “llaman los griegos *cháríta*, y que todas las demás cosas las habían alcanzado, pero ésta sólo él la tenía, y ninguno le igualaba”⁴⁵.

indudable que Velázquez no se hace eco de la actitud de los poetas contemporáneos. Ante su Vulcano no pensamos en el cornudo al que todos desprecian y zahieren de Polo de Medina...”.

45 Plinio, *op. cit.*, 35.90, p. 1094. (*pinxit et Antigoni regis imaginem altero lumine orbatum primus excogitata ratione vitia condendi; obliquam namque fecit, ut, quod deerat corpori, picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem a facie ostendit, quam totam poterat ostendere*).



Cornelis Cort: *Los cíclopes forjando las armas*. Grabado que preproduce la desaparecida pintura de Tiziano en el Palazzo della Loggia, de Brescia, ca. 1566, poco después de concluirse el gran lienzo.



J. Tintoretto: La Fragua de Vulcano 1576-77, pinturas para el Atrio Cuadrado del Anticolegio del Palazzo Ducale, Venecia, 1577-78.



J. Tintoretto: La Fragua de Vulcano, grabado; ca. 1545-48.



Velázquez: La Fragua de Vulcano, detalle de los cuatro cíclopes. Museo del Prado, Madrid.