

LECTURA ICONOGRAFICO-ICONOLOGICA DE «LA FRAGUA DE VULCANO»

POR SANTIAGO SEBASTIAN

Fase preiconográfica

Por necesidades de carácter docente, quiero aplicar a esta obra singular y famosa, que tantas veces hemos visto en el Museo del Prado, el método de lectura que propongo a mis alumnos con base en la doctrina de Erwin Panofsky. El llamaba a esta fase de la «captación del fenómeno», es decir, la que corresponde al mundo de las formas puras en cuanto que son portadoras de significados naturales.

«La fragua de Vulcano» fue un lienzo inventariado por primera vez en 1705 en el Palacio del Buen Retiro. Luego pasó al Palacio Real, donde Goya lo tasó en ochenta mil reales. Fue empezado a pintar durante su primera estancia en Italia, junto a «La túnica ensangrentada de José», cuadro hermano por el tamaño. El lienzo que nos ocupa tal vez fue terminado en Madrid, ya en 1634. Los críticos han destacado, en cuanto a la composición, el progreso alcanzado con respecto a «Los borrachos», ya que la disposición de las figuras es rica y variada, evitando las posiciones frontales, mientras que hay un predominio de las diagonales. Las figuras son de gran valor plástico, y la atmósfera da vida al conjunto, modelando los volúmenes. Contrastan los marrones y oscuros del interior con la suave policromía del paisaje visto a través de la ventana, en la que se recorta la figura de Apolo. «Una enorme novedad —ha escrito Camón— hay en este lienzo, respecto a toda la pintura anterior: el sentido dinámico de los desnudos. No hay en sus relieves nada inmóvil ni congelado. Todas las luces fluyen, todos los modelados se hallan en inestable vibración... Y ya dentro de la pintura de Velázquez, lo que diferencia a esta obra de las anteriores es que aquí los personajes y las cosas se han desenlazado. Pero manteniéndose, sin embargo, entramadas en la misma densidad atmosférica.»¹

¹ J. CAMÓN AZNAR: *Velázquez*, I, 394 y 386, Madrid, 1964.

² F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Los libros españoles que poseyó Velázquez», en *Varia Velazqueña*, I, 642, Madrid, 1960.

³ Existen dos ejemplares en la Biblioteca Universitaria de la Literaria, de Valencia.

⁴ Ejemplar en la Biblioteca Nacional, R. 25394.

La fase iconográfica

En ésta se trata de la descripción y clasificación de las imágenes, ya para formar motivos o historias y alegorías. Aquí el principio controlador es la historia de los «tipos». Para realizar una lectura del contenido hay que pasar de las simples imágenes naturales a la identificación de éstas. Sólo así podrá leerse el contenido y realizarse una interpretación lo más ajustada posible.

La identificación de este lienzo no ha tenido las alternativas de otros, siempre fue visto como «La fragua de Vulcano». Una vez más quiero recordar que cuando se lleva a cabo una lectura iconográfica es preciso hacer una referencia a la fuente literaria, ideológica o narrativa del hecho o tema. Y no hay duda, todos están conformes en que el punto de partida fueron las *Metamorfosis* del poeta romano Ovidio, autor preferido de Velázquez, ya que no sólo lo utilizó ahora, sino que también lo tendría en cuenta para su obra cumbre: «Las Hilanderas.» No es de extrañar que el pintor poseyera dos traducciones: la italiana, de Ludovico Dolce, *Delle trasformazioni d'Ovidio* (1539-57), y la española, bajo el título *Metamorfoseos en romance*. Creo que Sánchez Cantón se equivocó al pensar que la traducción española de las *Metamorfosis* que tenía Velázquez en su biblioteca sería la de Jorge de Bustamante, aparecida en 1551, y luego reeditada varias veces.² Era preciso cotejar otras traducciones, y llegué a la conclusión de que el ejemplar manejado por Velázquez fue la traducción de Pedro Sánchez de Viana: *Las Transformaciones de Ovidio. Con el complemento y explicación de las fábulas, reduziéndolas a philosophia natural y moral y astrológica e historia*, publicado en Valladolid en 1589.³ El libro no sólo atrajo a Velázquez porque era una edición ilustrada con xilografías, sino porque el traductor puso otras tantas páginas como el texto traducido sobre la interpretación, y que se conoce bajo el título de «Anotaciones». Para este largo comentario se sirvió de las grandes fuentes de la tradición cristiana medieval, pero tuvo en cuenta dos libros recientes: La *Philosophia secreta*, de Juan Pérez de Moya, publicada en 1585, y la traducción francesa de Ovidio: *Metamorphoseon, sive Transformationum Ovidiarum libri. Ces changements de toutes choses, ces estranges metamorfoses cachent mille moralités* (París, 1585).⁴ El tipo de

comentario mitológico de estos libros deriva del fenómeno típicamente medieval del Ovidio moralizado, del primer tercio del siglo XIV, que presentó las *Metamorfosis* con la interpretación simbólica que se aplicaba a la Biblia, fundiendo elementos dispares de la mitología con otros de la tradición cristiana.⁵

Es obvio que el punto de partida fueron las *Metamorfosis*, de Ovidio. Mi maestro don Diego Angulo dedicó un erudito trabajo al estudio comparativo de fuentes literarias y gráficas, anteriores y posteriores, que es de obligada consulta.⁶ No hay duda: Velázquez partió del libro de las *Metamorfosis*, pero sólo tuvo en cuenta seis versos, del 169 al 174; dice así el famoso texto ovidiano: «Hasta de aquel que todo lo regula con su luz celestial, del Sol, se adueñó el amor; voy a contar los amores del Sol. Se tiene a este dios por el primero que vio el adulterio de Venus con Marte; es el dios que todo lo ve el primero. Se escandalizó de la fechoría, y reveló al marido, hijo de Juno, el secreto ultraje a su lecho y el lugar del ultraje.»⁷

Debe quedar claro que el texto ovidiano con referencia al cuadro que nos ocupa no dice más, y que sólo queda perfectamente aclarada la figura de Apolo, el Sol. Ovidio en esto no hizo sino seguir la gran fuente anterior, la *Odissea*, cuando se narran los amores de Marte y Venus: «El Sol, que vio el amoroso acceso, fue en seguida a contárselo a Hefesto (Vulcano), y éste, al oír la punzante nueva, se encaminó a su fragua.» No es fácil saber que Velázquez conociera este texto.

Lo reseñado hasta aquí nos aclara la figura de Apolo, pero ¿dónde está el contexto literario de las cinco restantes figuras? Este aspecto debe de ser precisado en sus fuentes literarias, aspecto que hasta ahora no se ha realizado. Sólo así comprenderemos mejor las diversas fuentes que confluyen en la obra de Velázquez, y que las figuras de los ciclopes, que acompañan a Vulcano en su fragua, no aparecen en los grabados de las *Metamorfosis*, como puede verse en el material gráfico reunido por Angulo.⁸ Parece lógico pensar en otra fuente clásica, que no pudo ser más popular que la *Eneida*, de Virgilio (lib. VIII, 190), cuando trata de la mansión de Vulcano, en la tierra de Vulcania, que acogió al dios del fuego cuando éste bajó del cielo. Allí, en «una enorme cueva trabajaban el hierro los ciclopes Brontes, Es-

⁵ S. SEBASTIÁN: *Mensaje de arte medieval*, 123, Córdoba, 1978. BRON: «Ovid and allegory», *Speculum*, IX, 1934, pp. 362-379.

⁶ D. ANGULO INIGUEZ: «“La fábula de Vulcano, Venus y Marte” y “La Fragua”, de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 149-181, Madrid, 1960.

⁷ Sigo la traducción de Ruiz de Elvira. OVIDIO: *Metamorfosis*, I, 129, Ed. Alma Mater, Barcelona, 1964.

⁸ Tampoco aparece en la edición latina de las *Metamorfosis* (Paris, 1587), que he tenido oportunidad de conocer gracias a mi discípulo J. González de Zárate.

⁹ Sigo la traducción de Estefanía Alvarez: P. VIRGILIO: *La Eneida*, 270-271, Ed. Bruguera, Barcelona, 1978.

¹⁰ *Las Transformaciones de Ovidio*, Valladolid, 1589. Anotaciones de Sánchez de Viana, lib. IV, núm. 12.

téropes y Piracmon con sus miembros desnudos... Ahora mezclaban a su obra terribles resplandores, ruido, miedo y la cólera de voraces llamas... Moldean un enorme escudo, uno solo contra los dardos de los latinos y empalmando siete láminas circulares forman un redondel. Unos con hinchados fuelles recogen el aire y lo expulsan de nuevo, otros templean en el agua el bronce que chirría. El antro gime bajo el peso de los yunques. Ellos levantan los brazos acompasadamente con gran fuerza y voltean la maza con mordientes tenazas».⁹ Si bien Velázquez se apartará de la versión altisonante de Virgilio, es evidente que la fuente directa o indirecta de la fragua está ahí. Un libro tan difundido como *La Eneida* no debió de escapar a la curiosidad de Velázquez, ya en España, ya en Italia.

Al margen del marco de los textos clásicos de Virgilio y Ovidio, voy a presentar el texto comentado por Sánchez de Viana en sus «Anotaciones» al libro cuarto de las *Metamorfosis*, que el propio pintor tuvo en su biblioteca. Este comentario de fines del siglo XVI explica mejor la mentalidad de la época y nos lleva más directamente a la comprensión de «La fragua de Vulcano». Dice así: «Venus, muger de Vulcano, dios de la herrería, enfadada de la suciedad y hollín de su oficio, y de la fealdad de su persona, se enamoró del valiente Marte, Dios de la guerra, con quien estava en amoroso entretenimiento en tanto que el tosco herrero se exercitava con los martillos en la fragua. Los enamorados dexavan en su guarda al gallo, mancebo vigilantissimo, y muy familiar de Marte, quando gozavan de sus amores, éste les dava aviso de los que venían, y estava mas en particular a su cargo avisarles de la venida del Sol, a quien el adúltero tenía gran miedo, por ser naturalmente descubridor de secretos, y tenerle por persona invidiosa de semejantes contentamientos. Mayormente que por la estrecha amistad que con Vulcano tenía, estava cierto le descubriría el adulterio, si le supiese. Acaesció, pues, que una vez el gallo se durmió y el Sol vino, sin que nadie le sintiese, y cogió a los amantes en el hurto, y al punto lo habló al marido. En castigo de su descuydo el Dios Marte convirtió al Gallo en ave de su mismo nombre, el escarmentado, oy día a grandes voces anunciaba la venida del Sol, como que avisando a Marte que se guarde del.»¹⁰

Velázquez no sólo no se atuvo a este texto, en su biblioteca tuvo el libro español de mitología más importante del siglo XVI: la *Philosophia secreta*, de Juan Pérez de Moya, antes citado, que recoge una versión semejante de la fábula de Vulcano, pero nos aclara algo nuevo tomado de la fuente virgiliana: la noticia de que el dios del fuego tuvo por oficiales en su fragua a los cíclopes, especialmente a tres: Brontes, Estéropes y Piracmon.¹¹ Tal vez por esto Velázquez los puso en primer término, dejando al fondo un personaje anónimo, a manera de un aprendiz.

Presentadas las fuentes literarias para esta lectura iconográfica, voy a tratar ahora de las meramente gráficas. Ya Angulo señaló que el cíclope de espaldas al espectador presenta un recuerdo flagrante del «Martirio de San Mauricio», del Greco, y la figura del cíclope que está forjando la armadura presenta conexiones con «El Expolio», del pintor cretense.¹² Tolnay señaló que la composición con figura de frente, de espaldas y de perfil aparece ya en la «Batalla de desnudos», de Pollaiuolo, y en el «Vulcano», de Tintoretto.¹³

Aparte de las pinturas, como posibles modelos, también la crítica ha barajado grabados, y ya en 1939 Pierre du Colombier¹⁴ propuso el grabado de Antonio Tempesta, que ilustró la edición de las *Metamorfosis* de 1606. Esto se ha venido repitiendo, pero hay escasa semejanza, como hizo notar Trapier.¹⁵ Por otra parte, Martín Soria sugirió en 1945 si el grabado de Bernard Salomón sobre Tetis y Vulcano, de la edición francesa de las *Metamorfosis*, pudo haber inspirado a Velázquez el lienzo que discutimos en su aspecto de composición.¹⁶ En esta línea de los precedentes grabados quiero presentar dos modelos manieristas no tenidos en cuenta hasta el momento, ambos sobre el tema «Venus en la fragua de Vulcano». De 1545 data el grabado de Cornelius Bosch, con los cíclopes totalmente desnudos, y de mediados del siglo XVI es el grabado del Maestro L. D. Ni en uno ni en otro aparece la figura de Apolo.¹⁷

Lo que no se ha señalado es que tal tipo de composición deriva de un modelo antiguo, que es el que con más seguridad influyó en Velázquez. Antes hemos destacado la plasticidad de esta pintura, y ello en parte es consecuencia de que la fuente inspiradora vino con toda seguridad de relieves escultóricos que propiamente de pinturas o grabados. Ello no tiene nada de extraño, ya que el encargo oficial de su viaje

¹¹ J. PÉREZ DE MOYA: *Filosofía secreta*, I, 182, Ed. Glosa, Barcelona, 1977.

¹² ANGULO IÑIGUEZ: *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947, figs. 22-23.

¹³ CH. DE TOLNAY: «Las pinturas mitológicas de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, núms. 133-6 (1961), p. 33.

¹⁴ P. DU COLOMBIER: «La forge du Vulcain au château d'Effiat», *Gazette des Beaux Arts*, XXI, 30, Paris, 1939.

¹⁵ E. DU GUÉ TRAPIER: *Velázquez*, 158, New York, 1948.

¹⁶ M. SORIA: «“La fragua de Vulcano”, de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, XXVIII, 143, Madrid, 1955.

¹⁷ Figuraron en la exposición del Bimilenario Virgiliano. Biblioteca Nacional de Roma. Catálogo: *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, p. 233, Roma, 1981. Al cuidado de Marcello Fagiolo.



Forja de las armas de Aquiles. Relieve del Palazzo dei Conservatori, de Roma

¹⁸ E. HARRIS: «La misión de Velázquez en Italia», *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 122-123, Madrid, 1960. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: «Velázquez y lo clásico», *Cuadernos de la Fundación Pastor*, p. 14, Madrid, 1961.

¹⁹ ARON BORELIUS: *Etudes sur Velazquez*, 50, Linköping, 1949.

²⁰ Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, III, 37, Madrid, 1934.

²¹ *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipals collectios of Rome. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Ed. by Stuart Jones, Oxford, at the Clarendon Press, 1926. Agradezco a mi discípula Cristina Aldana esta referencia bibliográfica y la consecución de la foto del bajorrelieve.

a Italia suponía la compra de estatuas o la adquisición de copias o vaciados, y gracias a Velázquez se cree que llegaron a España unas trescientas muestras.¹⁸ Parece propio que Velázquez se fijara en estatuas y relieves, y precisamente el fino sentido crítico de Borelius destacó con relación a «La fragua de Vulcano» que esa agrupación rítmica de cuerpos semidesnudos recuerda la «exposición bien nutrida de un artífice de esculturas helenísticas».¹⁹ Estas esculturas antiguas debían de ser muy numerosas en la Villa Médicis, donde Velázquez se instaló, según Pacheco, estimulado por el deseo de «contrahacerlas». Y Jusepe Martínez nos recuerda en sus *Discursos practicables* cómo el pintor sevillano en Roma fue «viendo las mejores obras, así antiguas como modernas, así de estatuas como de bajos relieves, y de haberlas visto, quedó muy mejorado en el estudio».²⁰

En este sentido presento el relieve del Palazzo dei Conservatori titulado «La forja de las armas de Aquiles», obra excelente del período de Adriano, encontrada en la Viña Belardi, entre el templo de Minerva Medica y la Porta Maggiore.²¹ Si los miembros de la Escuela Británica de Roma catalogaron este relieve con referencia al tema de la forja de

las armas de Aquiles (Iliada, XVIII, 475), creo que más bien se trata de la forja de las armas de Eneas (Eneida, VIII, 190 y ss.). Dejando al margen la temática, sí podemos, desde el punto de vista formal, apreciar que los paños que cubren las partes pudendas de Vulcano y del cíclope (que aparece de espaldas) del cuadro velazqueño guardan no poca semejanza con el relieve que presentamos. Con respecto a la figura de Apolo, tan discutida, es indudable su nobleza olímpica, quizá sugerida por la del Apolo Belvedere del Vaticano, como señaló Trapier.²²

La fase iconológica

En ella hay que tratar de la captación del significado intrínseco, que es el último y esencial de la obra, en cuanto que comporta valores simbólicos en el sentido usado por Cassirer. Esta fase se halla condicionada por la intuición sintética y la psicología personal del artista. Los símbolos han de verse como síntomas culturales que nos permitan comprender la sociedad y la época. Luego de establecida la lectura iconográfica de carácter mitológico, ésta no será difícil de interpretar, si acudimos a los comentaristas de la época, como Pérez de Moya o Sánchez de Viana, cuyos libros sabemos que se hallaban en la biblioteca personal de Velázquez.

No comparto la hipótesis de Tolnay²³ en el sentido de que «la pintura podría más bien describirse como la visita de Apolo, representante de las nobles artes, al taller del artesano, llevando a las tinieblas la luz de las *artes maiores*». El mismo Tolnay reconoce que esto era problemático, y no le dio razones de validez, con base en textos de la época, que pudiera haber conocido Velázquez.

Sería pueril pensar que Velázquez describió una mera fábula mitológica, aunque interpretada con suma libertad, ni tampoco que presentara una interpretación burlesca como fue frecuente entre los poetas del siglo xvii, cuando trataron temas mitológicos, como ha subrayado don Diego Angulo. Este mismo autor, gran conocedor del tema, confiesa al respecto que «no llego a ver en este cuadro actitud irónica alguna ni en los tipos de los personajes ni en su expresión, y piénsese lo fácil que hubiera sido reflejar en el rostro de alguno de los oficiales la sonrisa maliciosa al escuchar las aventuras amorosas de la mujer del patrón, aun sin llegar a

²² E. GUÉ DU TRAPIER: *Ob. cit.*, 162.

²³ CH. DE TOLNAY: *Ob. cit.*, 33.

²⁴ ANGULO INÍGUEZ: *La fábula de Vulcano, Venus y Marte...*, p. 175.

²⁵ SÁNCHEZ DE VIANA: «Anotaciones» a las *Metamorfosis*, lib. IV, núm. 12, p. 82.

los extremos de los poetas burlescos».²⁴ Mi maestro apuntaba con certeza un poco más adelante: «En el fondo, esta actitud de *realizar* la fábula pagana, es decir, de llevar su contenido eterno, repito, lejos de implicar necesariamente la ironía, puede responder a una actitud muy diferente. Puede tener su origen en esa actitud razonada renacentista que recogen los tratadistas de mitología en sus comentarios a la fábula.»

A mayor abundamiento en esta línea, quiero destacar los comentarios de Sánchez de Viana, que pasaron inadvertidos a Angulo. Precisamente en el prólogo a sus «Anotaciones» a las *Metamorfosis*, al tratar de estas fábulas señala que no son baladíes o de mero pasatiempo, sino cosas dignas de admiración, «siendo como son las fábulas tan dulces en su proceso, y tan útiles si se entiende lo que debaxo de aquel sayal se esconde». Y aún añade que es fundamental conocer la hermenéutica de su lectura a un nivel más profundo, pues de lo contrario «es imposible poder entender Poeta ni Philosopho bien sin esta diligente interpretación».

«La fragua de Vulcano», tal como la presenta Velázquez, parece tener un sentido moralizante, pues nada de lo que dicen los mitógrafos Pérez de Moya, Sánchez de Viana, etcétera, sobre su sentido alegórico-astroológico pudiera tener aquí significación. Velázquez hace confluír las tradiciones de Ovidio y Virgilio para presentar el tema del adulterio con referencia a la tragedia del deshonor, tan vivo en la sociedad barroca, ya que era lugar común de las comedias de capa y espada. Estamos ante una composición mitológica de clave moralizante, ya que por esta fábula se «quiere persuadir a los hombres bondad y justicia, entereza en la vida y costumbres, para que no ofendan ni agravien a nadie».²⁵ Y aún más allá va el comentarista Sánchez de Viana en la aplicación de la fábula a la sociedad cristiana que él conoce, porque Dios fácilmente castiga a los malos, «aunque en los ojos de los hombres sean tenidos por poderosísimos». Los ricos pueden burlar las leyes hasta llegar al adulterio, pero no escapan al castigo de la Divina Justicia. Tal vez en el subconsciente de Velázquez esté la imagen del Príncipe que abusa de su poder, y quizá a él dirige esta lección bajo un ropaje mitológico, de intención ambigua y engañosa, pero barroca al fin. 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.