

## O BARROCO DE VELÁZQUEZ: O caso *A FORJA DE VULCANO\**

Francisco Isaac D. de Oliveira

### Resumo

O artigo pretende fazer uma análise iconográfica do quadro *A forja de Vulcano* de Diego Velázquez. Artista dos mais brilhantes de sua época, Velázquez constrói uma narrativa visual a partir dos textos clássicos que ele toma conhecimento quando de sua viagem à Roma em 1629. A tela é significativa para compreendermos o espaço da época do artista, ou seja, o período Moderno, quando este foi patrocinado pelo Estado espanhol por meio da figura do monarca Filipe IV, neto de Filipe II. Embora a cena seja inspirada nos textos da mitologia grega existem referências do seu tempo plasmadas na imagem. Como objetivo primordial deste trabalho, pretendemos divulgar outras pinturas de Velázquez além das obras mais conhecidas deste pintor. A metodologia apoia-se largamente em leituras de especialistas da arte como E. H. Gombrich e Jonathan Brown. Vamos seguir o modelo de análise iconográfica fundada pelo pesquisador da arte Erwin Panofsky.

**Palavras-chave:** Arte Barroca. Diego Velázquez. Arte Espanhola.

### Abstract

This article aims to do iconographic analysis of Apollo in the Forge of Vulcan painting by Diego Velázquez. Artist of the brightest of his time, Velázquez constructs a visual narrative from classical texts known to him on his journey to Rome in 1629. That canvas is significant for understanding the space of Painter's time, i.e., the modern era, when virtuoso was sponsored by Spanish State, through the figure of monarch Philip IV, Philip II' grandson. Although the scene is inspired by Greek mythology texts, there are references of his time painted in the image. We intend, as primary goal, divulge Velázquez's pictures beyond the most known. Methodology relies mainly on readings from art experts such as E. H. Gombrich and Jonathan Brown. We follow iconographic analysis model founded by art researcher Erwin Panofsky.

**Keywords:** Baroque Art. Diego Velázquez. Spanish Art.

---

· A ideia de escrever este texto partiu da discussão travada entre o autor e Gabriel Araújo quando admiravam a tela *A forja de Vulcano* de Velázquez, e para a nossa surpresa – os espectadores – perceberam certa semelhança entre uma figura da tela com um dos observadores. Quero agradecer imensamente ao companheirismo de Gabriel Araújo. Sua presença alivia a alma e sossega o meu coração.

· Mestre em História e Espaços pela UFRN-Brasil. Professor de História na Rede Pública municipal de São G. do Amarante/RN e Professor Tutor na EaD/IFRN. Pós-graduando *Lato Sensu* em Literatura e Ensino pelo IFRN.

## INTRODUÇÃO

O século XVII é considerado como o tempo do estilo Barroco. Muitos historiadores da arte são unânimes em afirmar o Barroco como cânone de uma época. Período rico em número e qualidade de trabalhos por toda a Europa, o Barroco foi profícuo nos dando artistas que espalharam-se por todo o continente, principalmente nos países de cultura cristã Católica.

O Barroco<sup>1</sup> teve como centro irradiador à cidade de Roma, como podemos observar, “Nos primórdios do século XVII, Roma exerceu um forte magnetismo junto a pintores, escultores e arquitetos de toda a Europa.” (MAGALHÃES, 2005. p. 464). Roma atraía todos os tipos de artistas e artífices envolvidos com a arte. Espaço privilegiado para inspirar artistas, a cidade romana dava subsídio histórico por meio dos clássicos antigos tanto pelos textos, como também, por suas ruas repletas de referências arquitetônicas da época do Império romano. Juntando todas estas imagens, os pintores tinham uma fonte que contribuía para narração visual que foi realizada por – vários – artistas.

A capital romana coligia artistas de toda a Europa interessados no novo estilo visual<sup>2</sup>, como assim podemos observar, “Além de pintores italianos, havia um enorme contingente de pintores [vindos] da França, a Alemanha, Países Baixos [meridionais] e Espanha.” (MAGALHÃES, 2005. p. 464), todos interessados em aperfeiçoarem suas técnicas e estudarem os conceitos do Barroco.

Vale ressaltar aqui que mesmo não podendo engessar uma obra de arte definitivamente como Barroca, essa variação de estilo é muito comum no mundo da arte, ou seja, não existe unanimidade

<sup>1</sup> Para Gombrich, o significado da palavra barroco no início do século XVII tinha um conceito pejorativo empregado pelos críticos contemporâneos que não admiravam o novo estilo artístico, assim sendo, segundo este: “A palavra ‘barroco’ foi empregada pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-los ao ridículo. ‘Barroco’, realmente, significa absurdo ou grotesco, e era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas senão da maneira adotada por gregos e romanos.” (GOMBRICH, 1999. p. 387). Embora as dificuldades iniciais, o estilo supera a resistência impressa nos seus primeiros anos e por meio de pintores da mestria de Annibele Carracci, Miguel Ângelo de Caravaggio, Guido Reni, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Anthony van Dyck e não menos importante um dos maiores vultos desse estilo que foi Peter Paul Rubens, este vai influenciar sobre maneira a carreira de Diego Velázquez.

<sup>2</sup> “Ao mesmo tempo, a linguagem visual conhecida como ‘Barroco’ começou a tomar forma em Roma. (...), esse método espalhou-se por toda a Itália e a Alemanha católica, Áustria, Espanha e Portugal. Também foi uma das primeiras tendências artísticas a cruzar o oceano Atlântico e a se disseminar, a partir do século XVIII, pelas colônias espanholas e portuguesas na América.” (MAGALHÃES, 2005. p. 465). Outra visão sobre este tema faz-se conveniente, “Roma era o centro do mundo civilizado. Artistas de todas as partes da Europa afluíam à cidade, participavam nas discussões sobre pintura, tomavam partido nas polêmicas entre as ‘panelinhas’, estudavam os antigos mestres e voltavam a seus países de origem com histórias sobre os ‘movimentos’ mais recentes.” (GOMBRICH, 1999. p. 393). Como vimos, Roma era um espaço privilegiado, dinâmico, fervilhante e concorrido por artistas interessados em aumentarem seus conhecimentos sobre arte clássica.

entre os especialistas em atribuir certa imagem como pura e simplesmente Barroca, ou mesmo, Renascentista, Gótica e assim por diante<sup>3</sup>.

Se houver uma “padronização” e se ousarmos em caracterizar uma obra Barroca, essa característica seria a movimentação da cena. Segundo o pesquisador Roberto C. de Magalhães “Todas as figuras estão em movimento.” (2005. p. 466), existe uma sensação de dinamismo das figuras na cena, pois “Dinamismo é uma palavra-chave para a compreensão da arte barroca. Mesmo quando não se trata de obras monumentais como os afrescos nas abóbadas de igrejas, as pinturas barrocas são cheias de movimento.” (MAGALHÃES, 2005. p. 466). Os personagens são dramáticos “Seus homens e mulheres são seres vivos, tal como os viam e lhe agradavam.” (GOMBRICH, 1999. p. 403), a cena tem movimento. As imagens executadas nessa época narravam histórias onde todas as figuras estão em ação.

Por fim, os especialistas (ainda) consideram o Barroco como uma extensão do Renascimento, “Esta escola ligava-se à pintura da Renascença e, como nunca antes, baseava-se nos modelos da arte clássica grega e romana.” (MAGALHÃES, 2005. p. 466). Os textos clássicos da cultura greco-romana eram muito considerados pelos pintores como grande fonte de interesse na montagem de suas imagens.

A análise iconográfica que se desenrolará nestas páginas vai utilizar como fonte à tela *A forja de Vulcano*<sup>4</sup> (1630) do mestre espanhol Diego Velázquez<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> “Embora o século XVII seja conhecido como o Século Barroco, os estilos de pintura neste período eram variados e às vezes contraditórios.” (MAGALHÃES, 2005. p. 464).

<sup>4</sup> Diego Velázquez, *A forja de Vulcano*, 1630. Óleo sobre tela, 2,23 x 2,90 cm. Museu do Prado, Madri.

<sup>5</sup> “O pintor espanhol Diego Velázquez viveu no século XVII e foi o pintor da realeza, destacou-se desde cedo pela precisão em suas pinturas. Com reconhecido dom e incansável nos estudos das belas artes não tardou para que conquistasse a afama como artista.” (GASPERETTO JR., 2011. p. 1). Seguindo a pesquisadora Susana A. da Silva em sua dissertação de mestrado defendida na UEL-PR em 2011. Optamos por utilizar a grafia do nome do pintor ao estilo da língua espanhola, sendo este o seu idioma vernáculo.

## O CONTEXTO HISTÓRICO VIVIDO PELO JOVEM DIEGO VELÁZQUEZ

Diego Velázquez<sup>6</sup> é amplamente conhecido no mundo e por um público menos assíduo as artes como o pintor que realizou o quadro *As meninas* (1656), estes leigos não estão errados, não negamos a mestria empregada nesta imagem que é sem dúvida uma obra-prima que figura entre as dez melhores pinturas de todos os tempos. Mas Velázquez executou muitos outros trabalhos de igual importância técnica que fazem deste pintor ibérico um mestre universal<sup>7</sup>.

Sendo assim, podemos citar: *A fábula de Aracne* (1656-1658), *Vênus e Cupido* (1648), *A Rendição de Breda* (1635) e *O Triunfo de Baco* (1628) só para citar alguns poucos trabalhos, pois sabemos que a produção deste pintor vai além.

Entre os séculos XVI e XVII, a Espanha viveu uma fase considerada pelos historiadores como *Idade de Ouro*, muito peculiar, “A Idade de Ouro da pintura espanhola se fundou numa contradição. Durante os séculos XVI e XVII, a Espanha esteve no centro da política e na periferia da arte europeia.” (BROWN, 2001. p. 1). Centro da política, pois a Espanha dominava boa parte do mundo moderno e seus diplomatas faziam-se presentes nas embaixadas das cortes europeias em vários países; periferia da arte, pois, os artistas espanhóis não eram reconhecidos pelo seu trabalho além das fronteiras da península ibérica.

Para clarificar esta discussão, citamos.

Porém, ao mesmo tempo que dominava a política europeia, a Espanha via-se a si mesma dominada pelas culturas da Itália e de Flandres. Os agentes e embaixadores que se espalharam pela Europa em defesa dos interesses da monarquia foram responsáveis, em

<sup>6</sup> “Velázquez pode ser considerado um pintor diferente dos pintores de sua época, já que a maioria deles vivia e falecia sem ter sua obra reconhecida. O fato de ter uma colocação social privilegiada (em 1617 foi ordenado cavaleiro da ordem de S. Lucas. Posteriormente em 1659, foi nomeado cavaleiro da Ordem de Santiago), e membro da corte em 1623 quando adentrou ali como pintor oficial. Todos estes episódios fazem de Velázquez um homem socialmente bem sucedido, além de artista de destaque.” (SILVA, 2011. p. 38).

<sup>7</sup> Para Gombrich “A maioria destas considerações aplica-se igualmente à sua enorme tela (3,18 x 2, 76 m) que recebeu o nome de *Las Meninas* (as damas de honra). Vemos o próprio Velázquez trabalhando num quadro enorme, e, se observarmos com mais cuidado, também veremos o que ele está pintando. O espelho na parede do fundo reflete as figuras do Rei e da Rainha, que estão posando para o retrato. Portanto, vemos o mesmo que os monarcas: um grupo de pessoas que entrou no ateliê do pintor. Aí está a filha pequena do régio casal, a infanta Margarita, ladeada por duas damas de honra, uma delas servindo-lhe um lancha, enquanto a outra faz uma reverência ao casal real. Conhecemos os seus nomes, assim como sabemos também quem são os dois anões (a mulher feia e o rapaz que açula o cão) que a corte mantinha para divertir-se. Os austeros adultos ao fundo parecem zelar pela boa conduta dos visitantes. O que significa exatamente tudo isso? É possível que nunca o saibamos, mas eu gostaria de imaginar que Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da câmara fotográfica.” (GOMBRICH, 1999. p. 408).

contrapartida, por um fluxo de ideias, objetos e informações que teve (*sic*) um poderoso impacto nos que haviam ficado no país, inclusive os artistas e seus patronos. Toda a península ibérica estava repleta de obras de arte produzidas em outras partes do continente, adornando palácios, casas de campo e, naturalmente, todo tipo de instituições eclesiásticas. Os artistas estrangeiros também foram à Espanha: com muita frequência no século XVI, com menor assiduidade no XVII. (BROWN, 2001. p. 1).

Trocas culturais foram praticadas nesse ir e vir dos embaixadores, no trânsito diplomático, a pintura de Espanha foi sendo elevada ao novo patamar artístico na Europa e as novas gerações de pintores espanhóis foram aos poucos conquistando o reconhecimento dos seus pares na arte.

Neste contexto, o papel de protagonista na arte moderna coube a duas regiões que foram decisivas na influência aos pintores espanhóis “Nesse período, certas regiões de Flandres e da Itália eram reconhecidas como centros geradores da arte da pintura, e seus vínculos com a Espanha facilitavam o comércio de quadros tanto no sentido financeiro quanto no artístico.” (BROWN, 2001. p. 1). É sabido que estas regiões foram governadas pela dinastia dos Habsburgo madrilenos, e, portanto, funcionavam como zonas de tripla influência cultural entre Espanha, Itália e Flandres. Porém advertimos que, “A pintura espanhola é inconcebível sem Itália e Flandres, mas não se reduz a uma simples escola regional da arte italiana e flamenga.” (BROWN, 2001. p. 1), logo, não devemos simplificar em demasia a arte produzida na península espanhola<sup>8</sup>.

Também é indissociável pensar a produção pictórica na Espanha sem o patronato e financiamento do Estado Nacional bem como o mecenato da igreja Católica ibérica. Assim podemos citar, “O caso de Filipe II é um exemplo claríssimo do exercício do poder político e econômico no terreno da arte.” (2001. p. 2). Como podemos perceber o rei Felipe II foi o principal mecenas das artes na Espanha, seu interesse por arte e sua ajuda financeira foram decisivos para o engrandecimento de várias gerações de pintores espanhóis. Assim sendo,

Filipe é importante também porque consolidou o papel da Coroa como a principal fonte individual de patrocínio artístico. Na primeira metade do século XVI, os centros de mecenato eram mais difusos e tendiam a concentrar-se nas instituições importantes da Igreja. Os arcebispos de Toledo e Sevilha, que controlavam recursos gigantescos, rivalizavam facilmente com os governantes Isabel, a Católica, e Carlos V, e é provável que os hajam superado no patrocínio de importantes projetos artísticos. (BROWN, 2001. p. 2).

---

<sup>8</sup> “Essa condição de receptáculo de impulsos artísticos estrangeiros imprimiu um ritmo característico ao desenvolvimento da pintura espanhola. A visão tradicional do progresso estilístico, que acompanha as noções convencionais da história da pintura renascentista e barroca italiana, é ordinariamente compreendida como um fenômeno coerente e progressivo, baseado na busca consciente de certo conjunto de ideais artísticos.” (BROWN, 2001. p. 1).

Igreja e Estado juntos foram os grandes agentes promotores das artes, esse fenômeno de mecenato não se resumiu apenas ao espaço de Espanha, sendo encontrado em outros países da Europa<sup>9</sup>.

O resultado desse fértil patronato – igreja católica e reis católicos – foi um acúmulo de imagens na Península hispânica jamais vista anteriormente. As coleções de pinturas dispostas nas igrejas, conventos, nos palácios reais, nas casas de famílias ricas e tradicionais serviram para alargar os horizontes dos artistas nascidos em Espanha. Como propõe Brown “As coleções contribuíram para ampliar os horizontes dos pintores espanhóis, que viajavam pouco ao estrangeiro em comparação com holandeses, franceses, flamengos [belgas] ou mesmo artistas dos Estados alemães.” (2001. p. 3). Foi nessa época que Diego Velázquez pintou sua vasta produção iconográfica<sup>10</sup>.

Nascido em 1599 na cidade de Sevilha<sup>11</sup>. A formação de Velázquez não foi das mais empolgantes, diz Jonathan Brown que “outro pintor inovador do período parecia totalmente descontente com mundo artístico de Sevilha. Este, naturalmente, é Diego Velázquez, cuja ruptura com a tradição estilística local existente deve ter sido a mais radical de toda a história da arte renascentista e barroca.”<sup>12</sup> (BROWN, 2001. p. 106). Inconformado com o padrão vigente Velázquez rompe com a tradição religiosa que manipulava a arte local de então<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> “A influência do patrocínio sobre a produção artística é, naturalmente, um fenômeno universal no período, mas na Espanha, como em muitas outras regiões da Europa, os patronos não eram os sócios menores. Ao contrário, sua predominância resultou da diferença marcante entre o prestígio social e o poder econômico desfrutado por eles e pelos artistas, o que deixava os últimos em desvantagem.” (BROWN, 2001. p. 2).

<sup>10</sup> “Assim, a dimensão internacional da monarquia ajudou a condicionar a arte dos pintores espanhóis. Os governantes e os aristocratas da Espanha conheciam o vasto mundo da pintura europeia e tratavam com os mais importantes artistas estrangeiros. A energia e o dinheiro desse modo desviados do mercado doméstico alteraram inevitavelmente as condições da produção local, e foram essas condições alteradas que estimularam o caráter inconfundível da pintura espanhola na Idade de Ouro.” (BROWN, 2001. p. 5).

<sup>11</sup> “Dom Diego Velázquez de Silva nasceu no dia 6 de junho de 1599 em Sevilha, filho de um nobre advogado de ascendência portuguesa, Juan Rodríguez de Silva, e uma sevilhana, dona Jeronima Velázquez. Sua família percebeu sua vocação logo cedo e em 1610 foi levado para estudar com Francisco Herrera, um pintor naturalista apaixonado pela arte de Caravaggio.” (GASPARETTO, JR., 2011. p. 2).

<sup>12</sup> A bibliografia sobre Velázquez é vasta e se renova constantemente. Entre outros estudos podemos citar: Susana A. da Silva, *Diego Velázquez e os retratos de Felipe IV*, 2011; Antonio G. Júnior, *A precisão e a distorção*, 2011; Jonathan Brown, *Velázquez*, 1986; José López-Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné*, 1963.

<sup>13</sup> “Sua *A adoração dos reis magos* (1619), compreende uma coleção de tipos muito ordinários nos papéis da Sagrada Família e dos Três Reis Magos.” (BROWN, 2001. p. 106). Ainda nesta perspectiva, vale citar o texto da historiadora Susana A. da Silva, ela nos informa que: “Antes de ir para a corte de Felipe IV, pinta cenas da religiosidade católica tais como *A adoração dos magos*. Nesta pintura religiosa, a virgem de rosto jovem e angelical recebe presentes dos magos e é com profunda sobriedade que mira o menino Jesus em seu colo. Mãe e filho estão impecavelmente cobertos por espessos tecidos, que, no caso da virgem, deixa apenas o rosto à vista.” (SILVA, 2011. p. 42).

Aos onze anos de idade foi admitido como aprendiz do mestre Pacheco<sup>14</sup> de Sevilha, isso ocorreu em dezembro de 1610. Em 1617, quando tinha 18 anos foi admitido na guilda de pintores sevilhana<sup>15</sup>. Inventivo, Velázquez começa a realizar trabalhos considerados de gênero, essa era uma verdadeira revolução na arte de Sevilha. Do que já foi dito, fica claro que:

[como exemplo] A Velha cozinhando (fritando ovos) [1618], embora não seja a mais antiga dessas pinturas, constitui um exemplo particularmente brilhante. Usando uma luz forte e focada – em si uma novidade –, Velázquez cria um *tour de force* da pintura naturalista, no qual as diferentes formas, texturas e superfícies adquirem vida miraculosamente. O olho do artista observou e registrou todos os detalhes importantes, até as finas lascas de carvão em brasa para aquecer os ovos que a mulher segura distraída. (BROWN, 2001. p. 108).

Nada mais setentrional do que a pintura de gênero, Velázquez representa uma cena doméstica bem ao estilo neerlandês, antecipando essa tendência na Espanha, ele torna-se pioneiro no trato de pintura social ibérica, nada de errado, pois em trocas regionais europeias essa referência (batava) ter chegado até Diego Velázquez está dentro do possível<sup>16</sup>.

Ainda sobre este assunto, podemos citar

Ver e observar a natureza com olhos sempre novos, descobrir e deleitar-se nas harmonias sempre renovadas de cores e luzes passara a ser a tarefa essencial do pintor. Nesse novo e fervoroso empenho, os grandes mestres da Europa católica encontraram-se de pleno acordo com os pintores do outro lado da barreira política, os grandes artistas dos Países Baixos protestantes. (GOMBRICH, 1999. p. 411).

Muito da obra de Velázquez pode ser comparada ao que Gombrich afirmou como sendo 'fidelidade mimética'. Realista e com uma visão natural do mundo, o olho de Velázquez nos revela o espaço como tal. Essa era também uma característica dos pintores protestantes (holandeses).

---

<sup>14</sup> "Entrou como aprendiz no estúdio de Francisco Pacheco em dezembro do mesmo ano, já no começo do ano seguinte seu pai assinou um contrato em nome de Velázquez para um aprendizado ao longo de seis anos com o mestre Pacheco. Assim o jovem pintor se dedicou ao estudo das belas artes inclinando-se para um capricho singular e notável, iniciando com pinturas de animais em geral onde demonstrava grande capacidade nas representações que pareciam naturais." (GASPARETTO JR., 2011. p. 2).

<sup>15</sup> "Um ano depois, casou-se com a filha de seu mestre, Juana. Aproximadamente em 1621, havia contratado um aprendiz, adquirido uma propriedade de aluguel e estava começando a construir uma reputação local." (BROWN, 2001. p. 108).

<sup>16</sup> Para Gombrich, "É uma pintura de *genre*, do tipo que os holandeses tinham inventado para exibir sua habilidade, ...". (1999. p. 405). "Pouco tendo encontrado de útil na obra de seus compatriotas, voltou os olhos para fora, para as indefectíveis fontes de inspiração dos pintores espanhóis: a arte da Itália e de Flandres." (BROWN, 2001. p. 109).

Velázquez estava atento para o novo, e a porta de entrada para novas ideias pictóricas na Espanha naturalmente foram suas colônias Flandres e Antuérpia.

Tendo construído uma reputação considerável em Sevilha como artista. O trabalho revolucionário para a época “o grupo de trabalhos da juventude proclama os prodigiosos dons de Velázquez e a enorme segurança com que se propôs a romper com os padrões vigentes na pintura de Sevilha.” (BROWN, 2001. p. 109). Agora com a segurança que precisava, Velázquez segue para Madri, a capital do império espanhol.

Ciente do papel que exercia como artista reconhecido na provinciana Sevilha, Velázquez não se intimida com a concorrência que encontraria na metrópole espanhola. Sabemos, porém, que além do talento como pintor, Velázquez tinha bons contatos<sup>17</sup> na corte do Felipe IV e “em 1623 o rei da Espanha, Felipe IV, já encantado com o trabalho de Velázquez, encomenda seu retrato e termina o nomeando como pintor real em substituição a Rodrigo de Villandrano, o qual havia falecido no ano anterior.” (GASPARETTO JR., 2011. p. 3).

Galgando o posto de pintor real<sup>18</sup>, Velázquez não iria conforma-se com pouco “(...), voltou os olhos para Madri e a corte, onde esperava cair nas graças do rapazinho tímido que acabava de se tornar o monarca mais poderoso da Europa.” (BROWN, 2001. p. 110). Esse rapaz era Filipe IV.

O reinado de Filipe IV (1621-1665) é lembrado pelos historiadores da arte como uma verdadeira idade de ouro. Como seu avô Filipe II, Filipe IV nutriu grande amor pela arte da pintura, além de amor e afeição, tinha os recursos necessários para favorecer grandemente os artistas sob seu mecenato<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> “A personalidade de seu mestre e sogro foi o necessário para uma formação técnica e acesso a um meio valioso para a sua profissão, Pachaco o encarregou de ir a Madrid em 1622 para pintar o retrato do poeta Luís de Góngora, nesta viagem foi apresentado ao Conde-duque de Olivares e passou a ter acesso às coleções reais.” (GASPARETTO JR., 2011. p. 3). Hoje se sabe da influência exercida por Olivares para a escolha de Velázquez como pintor oficial da Casa Real de Espanha.

<sup>18</sup> A desejada nomeação de pintor oficial do Estado espanhol foi obtida em 6 de dezembro de 1623. “Velázquez tornou-se pintor real com um salário mensal de vinte ducados mais o pagamento de trabalhos individuais executados.” (BROWN, 2001. p. 111). Ainda sobre este assunto ver o trabalho de Norbert Wolf. *Velázquez: A face de Espanha*. Tradução de Maria Eugénia R. da Fonseca: Taschen, Lisboa, 2006. Wolf nos informa que “... a vida do pintor descreve a transição que se faz em determinado período decisivo da vida do mesmo como ‘da cozinha para o palácio’ para designar a mudança temática de Velázquez, que pintava *bodegones* como ‘*La vieja friendo huevos*’, para o Velázquez admitido na corte de Felipe IV. A partir de então, passa a pintar a família real, anões e bobos, e não mais os *bodegones* do início de sua carreira como pintor. Ou seja, pinta a cozinha e posteriormente, o palácio.” (WOLF, 2006. *apud*. SILVA, 2011. p. 38-39).

<sup>19</sup> “O pintor chamou a atenção do mecenas Felipe IV admirador de boa pintura, fundamentalmente por sua habilidade de retratista.” (SILVA, 2011. p. 43).

Na corte em Madri, Velázquez trava contato com grandes mestres contemporâneos, um dos quais e – talvez o mais importante – foi Peter Paul van Rubens<sup>20</sup>.

Em uma de suas viagens à Espanha, Rubens encontrou um jovem pintor que nascera no mesmo ano de seu discípulo Van Dyck e que ocupava na corte de Filipe IV, em Madri, uma posição semelhante à de Van Dyck na corte de Carlos I. Esse pintor era Diego Velázquez (1599-1600). Embora não tivesse ainda estado na Itália, Velázquez ficara muito impressionado com as descobertas e o estilo de Caravaggio, que conhecia através da obra de imitadores. (GOMBRICH, 1999. p. 405).

Conhecido como artista dos mais generosos, Rubens torna-se amigo e conselheiro de Velázquez, o encorajando a viajar até Roma onde poderia enriquecer a sua técnica de pintura<sup>21</sup>. Outrossim, é bom lembrar que,

A conselho de Rubens, Velázquez obteve licença para ir a Roma estudar as pinturas dos grandes mestres. Lá esteve em 1630, mas logo regressou a Madri, onde, com exceção de uma segunda viagem à Itália, permaneceu como um famoso e respeitado membro da corte de Filipe IV. (GOMBRICH, 1999. p. 406).

Enriquecido culturalmente por uma estadia em Roma, Velázquez regressa a Madri com *status* de “novo astro” da pintura<sup>22</sup>. “Ele ficou mais de um ano na Itália e, quando voltou a Madri, sua arte havia de fato se aperfeiçoado<sup>23</sup>.” (BROWN, 2001. p. 117).

Assim, podemos considerar o artista Velázquez como um homem em transito. Velázquez sai de Sevilha, segue para Madri e mesmo na corte não fica estático e acomodado, segue até Roma com a justificativa de aumentar seus conhecimentos de arte.

---

<sup>20</sup> Pintor flamengo (1577-1640) que viveu na Itália. “Aqui é necessário destacar o fato de ter conhecido Rubens, o grande colorista, cuja obra abunda de cores quentes e sensuais, o qual influenciou explicitamente uma de suas obras ‘*Marte, Deus da Guerra*’ (1639-41).” (SILVA, 2011. p. 45).

<sup>21</sup> “Ao conhecer o pintor barroco Rubens despertou o desejo de conhecer a Itália, onde iria passar algum tempo em duas oportunidades. Conseguiu a liberação do rei em 1629 e foi para Veneza, onde ficou encantado com tudo que viu. Segundo Henriqueta Harris, o pintor fez uma cópia de um quadro de Tintoretto, que representa Cristo dando comunhão aos discípulos, e estudou as obras de Michelangelo e Rafael em Roma.” (GASPARETTO JR., 2011. p. 3).

<sup>22</sup> “Como seus serviços faziam falta ao rei espanhol decidiu retornar depois de um ano e meio de ausência, em 1631, e foi muito bem recebido.” (GASPARETTO JR., 2011. p. 3).

<sup>23</sup> O itinerário da viagem de Velázquez pela Itália incluiu ainda as cidades-estados de “Veneza, Ferrara, Cento e Nápoles, sendo que a maior parte do tempo foi passada em Roma. A experiência romana parece ter sido crucial, pois lá Velázquez pôde estudar o grande estilo da pintura italiana, exemplificado por Rafael e Michelangelo, e conhecer os melhores artistas em atividade na cidade.” (BROWN, 2001. p. 117).

Disposto a somar qualidade ao seu trabalho. Podemos supor até que ponto a personalidade inquieta e inconformada deste pintor não o fez ficar parado numa mesma cidade por muito tempo. Velázquez não queria pouco, sonhava com mais. Queria sempre o melhor para si.

## A FORJA DE VULCANO



Figura 1, *A forja de Vulcano*; 2,23 x 2,90. Diego Velázquez. 1630. Museu del Prado, Madrid. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

Velázquez era mestre em captar o instante (o todo) de uma cena. Suas imagens são segundos paralisados no tempo e espaço da ação completa de uma cena<sup>24</sup>. Em *A forja de Vulcano* esse jeito de pintar fica evidente no êxtase das figuras masculinas que fazem parte da narração, eles estão perplexos com a divindade que aparecera no espaço de trabalho.

O homem a esquerda trata-se do deus Apolo, sabemos disso pela túnica vermelha que veste o corpo do deus, uma coroa de louros adorna sua cabeça, demonstrando sua divindade, além é claro, da auréola que brilha glorificando o seu esplendor.

---

<sup>24</sup> Com essa habilidade em capturar cenas e momentos na sua pintura, Velázquez aproxima-se do fotógrafo do século XIX e XX.

Apolo está aí para falar aos homens da traição da deusa Vênus, “Apolo transmite a notícia da infidelidade de Vênus a seu marido, Vulcano.” (BROWN, 2001. p. 117). Nada mais humano o ato praticado por Vênus contra o seu esposo. A traição cometida pela deusa Vênus é a prova incontestável que os deuses cometem erros, e como tal, nós seres humanos também somos passíveis de errar igualmente as divindades.

A cena vem nos lembrar de que os deuses gregos são manifestações psicológicas humanas, sendo assim, a tela de Velázquez é uma representação, é uma imagem a semelhança do homem.

O homem no centro da imagem tem meia idade, poderíamos dizer que sua idade gira em torno de 40 anos, pois a barba já apresenta cabelos brancos. A pose do seu corpo no momento da aparição divina lembra em muito o corpo de Davi de Miguel Ângelo, “(...) as figuras humanas parecem ter certa semelhança com a representação de corpos nas telas feitas pelos pintores italianos do século XVI, como por exemplo, *A forja de Vulcano* e *Jacob recebendo a túnica de José*.” (SILVA, 2011. p. 45). É bem provável que Velázquez tenha buscado inspiração na estátua de Davi.<sup>25</sup>

O grupo de homens a direita são os ferreiros ajudantes e todos estão extasiados com a presença de Apolo bem ali na frente deles. Velázquez joga uma luz nos corpos suados dos homens para demonstrar todo o cuidado na hora da execução destas figuras másculas, pois ai é clara a influência dos estudos do corpo humano a partir dos preceitos clássicos da cultura greco-romana.

A aparição do deus Apolo não poderia ter um espaço melhor. A ferraria é quente, as cores em tons de marrom, vermelho, bege, laranja e preto causam uma sensação de calor, um espaço de trabalho quente é o lugar propício para receber o deus do sol.

Na oficina podemos observar todas as ferramentas de trabalho dos ferreiros: martelos, bigornas, fogo, ferro, alicates, peças acabadas e peças em fundição. A jarra branca sobre o forno é o único indicador de pureza e feminilidade num ambiente dominado por homens.

---

<sup>25</sup> “É interessante destacar a contorção dos corpos característica do barroco e a forma cuidadosa como é tratada a anatomia dos mesmos, técnica tributária de um intenso estudo dos metres italianos renascentistas ou não.” (SILVA, 2011. p. 47).



Figura 2 – detalhe. *A forja de Vulcano*; 2,23 x 2,90. Diego Velázquez. 1630. Museu del Prado, Madrid. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

A figura 2 representa o drama característico das cenas do Barroco. A boca entreaberta do homem sugere a surpresa que ele sente ao ver a presença do deus ali na sua frente. Ele segura com as duas mãos o martelo de forjar o ferro, sua expressão facial mostra-nos os muitos sentimentos que passavam por sua mente neste momento de espanto, medo e incredulidade. Atônito – Seria Apolo real? O homem encara a loucura de ver um deus presente. Ele está revendo todos os seus conceitos e valores religiosos.

Embora a tela narre uma história dos textos clássicos, Velázquez deveria representar no seu trabalho homens gregos, mas esses não são homens gregos. Os corpos musculosos e bem definidos são evidentemente inspirados na ideologia grega. Os trabalhadores têm cabelos castanhos e barba tão ibérica quanto os primeiros espanhóis que desembarcaram na América<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup>“Os corpos vigorosos das figuras masculinas contrastam com os rostos, mais parecidos com os dos trabalhadores das camadas populares de Sevilha do que com as suaves faces dos deuses retratados retratados pelos italianos no Renascimento.” (SILVA, 2011. p. 47). Ainda sobre as referências italianas Brown nos informa que “Mas o artista não se deixa levar totalmente pela influência dos italianos; em *A forja de Vulcano*, retém o antigo interesse pela descrição da textura e da aparência dos objetos, desde o pedaço de ferro incandescente na bigorna até a reluzente e

Com este trabalho Velázquez demonstra toda sua habilidade em narrar visualmente os textos clássicos, assim como, fizeram os italianos em suas obras. Isso acontece quando Velázquez viaja a Roma e entra em contato com estes artistas.

A cena tem movimento, o trabalho de forjar o ferro é interrompido repentinamente pela presença auspiciosa de uma divindade. É um instante plasmado, uma brincadeira do artista que se diverte com o temor humano diante de um deus.

## Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos S. Abreu e Cláudia C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*; Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva. 2006.

BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha 1500-1700*. Tradução de Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2001.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*; Tradução de Vera M. Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC. 2004.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Tradução de Mary A. L. de Barros. 3º ed., São Paulo: Perspectiva, 2011.

GASPARETTO JR. Antonio. A precisão e a distorção: diálogos entre Diego Velázquez e Francis Bacon. *Estudios Historicos – CDHRP – Ano III – julho 2011 – n. 6 – Uruguay*.

GOMBRICH. E. H. VISÃO E VISÕES: A Europa Católica, primeira metade do século XVII. *In: A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral; 16. ed. Rio de Janeiro. LTC, 1999.

---

fria armadura da couraça. Nesse quadro, Velázquez rende homenagem aos grandes da pintura italiana.” (BROWN, 2001. p. 119).

\_\_\_\_\_. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*; Tradução de Raul de Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v 8, n. 12, p. 97-115, jan/jun. de 2006.

MITCHELL, W. J. T. Metaimágenes. In: *Teoría de la Imagen: ensaios sobre representación verbal y visual*. Madrid: Edicione Akal, 2009.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. *O grande livro da arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUEVEDO, Diego Suárez. Pintura e imprensa a inicios de la escisión portuguesa: Velázquez y la Imagem de la Monarquia de Felipe IV. *Anales de Historia del Arte*. Universidad Complustense de Madrid. Volumen Extraordinário, 2008. Acesso em 15 de novembro de 2013.

SÁINZ, Luis Ignacio. La Isla de los Faisanes: Diego Velázquez y Felipe IV, reflexiones sobre las representaciones políticas. *Argumentos*, mayo-agosto 2010. año 10, vol. 19, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco Distrito Federal, Mexico. Acesso em 30 de janeiro de 2014.

SILVA, Susana Aparecida da. *Diego Velázquez e os retratos de Felipe IV: a pintura barroca e a ideia de tempo na sociedade espanhola do século XVII*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGH-UEL-CLCH. Londrina-PR, 2011.