



- ◆ Trabajo realizado por el equipo de la Biblioteca Digital de la Universidad CEU-San Pablo
- ◆ Me comprometo a utilizar esta copia privada sin finalidad lucrativa, para fines de investigación y docencia, de acuerdo con el art. 37 de la M.T.R.L.P.I. (Modificación del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual del 7 julio del 2006)

ARTIFICIO Y REALIDAD EN "LAS HILANDERAS" DE VELÁZQUEZ

MAGDALENA DE LAPUERTA MONTOYA

Profesora de Historia del Arte Moderno del
Instituto de Humanidades Ángel Ayala-CEU
en la Universidad San Pablo-CEU

La rueca de las *Hilanderas* sigue girando. Inmune al paso de los siglos, su imparable movimiento trasciende el alarde técnico de su creador para retar a la crítica y a la historia sobre su condición de obra viva, necesitada de la mirada y reflexión del espectador. Si el enorme bastidor en el que simula trabajar Velázquez en las *Meninas* nos plantea un acertijo irresoluble acerca del asunto del lienzo que cuanto más se intenta descifrar, más se aleja y desmaterializa, la rueca de las *Hilanderas* nos introduce en un complejo artificio de no menor calibre.

Las *Hilanderas* es algo más que un "cuadro dentro de un cuadro", una escena mitológica disfrazada de escena de género o historias y mensajes que se enredan en una complejidad digna de las más altas reflexiones. La rueca de las *Hilanderas* hace girar una inacabada alegoría sobre el ser mismo de la pintura, una reflexión no cerrada sobre el proceso creativo de la obra de arte y su capacidad de trascender asunto, realidad, espacio y tiempo.

Esta reflexión culmina, años después, en las *Meninas*. En ella, Velázquez, se atreve a dar un paso más. Desvela explícitamente nuevos intereses. Reivindica la nobleza de la pintura, pero también la discutida nobleza de su persona. Emergen aspiraciones personales que han estado presentes a lo largo de toda su vida. El artista vestido con traje de alto cortesano hace ostentación de su cuidada carrera palaciega y de su merecida condición de Caballero de Santiago. Mientras nos interpela con su mirada, por un momento, nos hace dudar sobre la verdadera naturaleza de su mensaje: si es la nobleza de la Pintura o su ambición nobiliaria

más allá de toda consideración artística. Sin duda, ambas fueron de la mano y ésta última, más individual, le ayudó a profundizar en aquélla, más universal. La lucha de la Pintura por alcanzar la consideración de arte liberal en la España del Siglo de Oro no fue de tan puros ideales, ni tan deslindable de otro tipo de razones, menos altas, pero, no por ello, menos decisivas: condicionantes sociales, fiscales o, incluso, meramente personales.

LOS PRELUDIOS DE JUVENTUD

Para entrar en este taller "mágico", o como afirmó en su día Ortega, "lleno de fantasmas"¹, hay que remontarse a la etapa de formación de Velázquez y a su periodo sevillano. Ya en sus primeros años como pintor empieza a configurar un concepto de pintura que combina el interés por plasmar la realidad, subyugarla al pincel y lograr efectos del más fuerte naturalismo caravaggiesco, con los ideales manieristas que se discutían y formulaban en la academia de su maestro Pacheco². Éstos fundamentaban la grandeza del arte de la pintura, justamente, en su capacidad de trascender la realidad, de abandonar la *mimesis* mecánica en pos de una pintura refinada por el intelecto, sublimada por la mente del artista, capaz de crear y no sólo recrear, a través de la idea.

La relación con su maestro Francisco Pacheco dejó una huella en Velázquez más profunda y compleja de lo que a primera vista atisbamos. Aunque, como pintor, Pacheco nunca alcanzó la genialidad que pronto demostró su aprendiz y más tarde yerno, fue muy valorado en la sociedad sevillana. Seguramente su formación intelectual, que le llevó a escribir uno de los primeros tratados españoles sobre *El arte de la Pintura* (1638-49), incidió en su indiscutible prestigio. Heredero de la tradición manierista, fue defensor del dibujo como base de la pintura. Su Tratado está empapado de la tradición neoplatónica, entre otros, de Leonardo, a quien sigue en gran parte de sus teorías. El fundamento de la pintura y su grandeza no radicaría en la imitación de la naturaleza, pues de nada valdría tal ejercicio si no estuviera al servicio del genio creativo del artista.

Éstas y otras cuestiones eran discutidas en el círculo de intelectuales que asistían a la academia de Pacheco. En su casa se desarrolló una de las Academias

¹ ORTEGA Y GASSET, José, *Velázquez*, Madrid: Revista de Occidente, 1954, pp. XXIII y XXIV.

² "Compartió Velázquez con Caravaggio en la valentía del pintar; y fue igual con Pacheco en lo especulativo. A aquél estimó por lo exquisito y por la agudeza de su ingenio; y a éste eligió por maestro por el conocimiento de sus estudios, que le constituían digno de su elección. (...) Diéronle el nombre de segundo Caravaggio, por contrahacer en sus obras al natural felizmente, y con tanta propiedad, teniéndole delante para todo y en todo tiempo". PALOMINO Antonio, *Vidas*, 1724 (1ª edic.), edición de Nina Ayala Mallory, Madrid: Alianza Editorial, 1986, pp. 156-157.

más brillantes del siglo XVII. Acudían pintores como Herrera, Céspedes, poetas como Lope de Vega y personalidades de la nobleza sevillana. Estas selectas tertulias y la reconocida posición social de su suegro debieron contribuir a sensibilizar al joven pintor con el legítimo deseo de ascenso social.

Las primeras obras sevillanas de Velázquez se caracterizan por una técnica de pasta densa, espesa y modeladora, que evoca los modos de Luis Tristán, y una luz fuertemente dirigida que realza con nitidez los volúmenes. Cuando en 1622 hizo su primer viaje a Madrid y llevó consigo el *Aguador de Sevilla* que regaló, seguramente por indicación de su suegro, a Alonso de Fonseca para que le introdujese en la corte, la obra causó el efecto esperado. El lienzo era la mejor carta de presentación, casi un alarde de su dominio pictórico y su extraordinaria capacidad de reflejar la realidad, desde las calidades de los objetos, hasta la fuerza expresiva de sus personajes.

Pero junto a estas obras sevillanas, verdadero ejercicio de estudio analítico y técnico de las posibilidades de la pintura, de los recursos de la luz y de la caracterización de la sociedad sevillana más popular y pintoresca, Velázquez realizó ya algunas obras distintas que anuncian ciertas preocupaciones sobre la esencia de la pintura que maduraron plenamente, muchos años después, en las *Hilanderas*. Son inquietudes que va a mantener abiertas a lo largo de toda su vida y que deshacen la visión de este pintor como emblema del más puro realismo de la España del siglo de Oro.

A lo largo de su carrera artística Velázquez fue entretejiendo un concepto de pintura mucho más elaborado. La fuerza creativa del pintor fue ganando terreno, y sus obras trazan estudiadas y complejas composiciones, conquistan un dominio cromático que sirve también de recurso compositivo, alcanzan juegos lumínicos que inundan y generan el espacio.

Dos obras de este primer periodo sevillano preludian la defensa de la pintura que Velázquez desarrolló en las *Hilanderas*: *La mulata o Cena de Emaús*³ y *Jesús en casa de Marta y María*⁴.

Ambas desarrollan en primer término una pintura de género: una mulata trabajando, rodeada de vasijas y otros cacharros que componen un precioso bodegón, en el primer caso, y una joven y su sirvienta que preparan una comida de pescado, huevos y abundante ajo, en el segundo. Las dos escenas recrean un espacio en penumbra, de luz tenue, donde utensilios y alimentos, sirvientas y cocineras son protagonistas de la escena, de aquello que sucede en las cocinas y que flamencos y *caravaggiescos* se habían permitido hacer asunto de un lienzo.

Estas dos obras costumbristas esconden en un segundo plano el verdadero tema del cuadro, ya de carácter religioso. A través de una ventana se accede a otro espacio contiguo, en donde discretamente, en el caso de la mulata, está

³ Velázquez, *Cristo en casa de Emaús*, 1622, Dublín, National Gallery of Ireland.

⁴ Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María*, 1618, Londres, National Gallery.

aconteciendo la aparición de Cristo resucitado a los discípulos de Emaús. La sirvienta, absorta en sus pensamientos, no hace ningún ademán que nos invite a descubrir este episodio relegado a la esquina superior del lienzo. Se diría que Velázquez ha evitado intencionadamente el inmediato reconocimiento de esta segunda escena. Ni siquiera los colores de Jesús y el discípulo de la derecha destacan con respecto a la gama de ocres del conjunto. Hasta la misma historia parece haberse aliado con el artista para hacer pasar desapercibido el episodio religioso. El cuadro ha sido titulado *La mulata* pues sólo a partir de la restauración de 1933 apareció la escena del fondo que había sido tapada. La no inclusión del segundo discípulo de Emaús y la figura recortada de Cristo hablan, además, de un posible cambio de las medidas del lienzo que han desvirtuado la composición⁵. El marco de la ventana que comunica con la estancia trasera no parece haber sido realizado con esmero. Se ha jugado a dejar en la ambigüedad la naturaleza de esta escena secundaria: cuadro, espejo, ventana interior.

No es una novedad el artificio de representar un cuadro dentro de otro cuadro, de jugar con un primer espacio que nos introduce por medio de una ventana en otro espacio y en otro ámbito temático ajeno al que se representa en un primer término⁶. Lo encontramos en escenas flamencas de Aertsen o Beuckelaert conocidas en la Sevilla de principios del XVII a través de grabados⁷. Incluso el suegro de Velázquez, Pacheco, utilizó este recurso manieristas en su cuadro de *San Esteban cuidado por Santa Irene*⁸.

Pero Velázquez parece querer sobrepasar las intenciones de sus antecesores. No busca sólo el artificio de dos escenas que nos hablan de la construcción intelectual del artista, la composición que juega con los dobles mensajes, la combinación de escenas religiosas con escenas de géneros. Parece ya perseguir, en su pincelada suelta y su interpretación libre, ser pintura en sí misma.

Esta intención es más explícita en el cuadro de *Cristo en casa de Marta y María*. La primera complejidad de este cuadro reside en su interpretación iconográfica. Hay varias posibles lecturas, y el artista no ha querido desvelar nítidamente un único mensaje. En la cocina, una sirvienta anciana instiga a la joven que está preparando la comida mientras que contemporáneamente, al fondo distinguimos a Cristo con una joven de cabellera rubia, sentada a sus pies escuchándolo mientras que otra mujer tocada asiste a la conversación. Era lógico pensar que se trataba de la

⁵ GÁLLEGO, Julián, *Velázquez*, catálogo de la exposición del Museo del Prado, Madrid, 1990, p. 61

⁶ Sobre el recurso del cuadro dentro del cuadro véanse los estudios de GÁLLEGO, Julián, *El Cuadro dentro del cuadro*, Madrid: Cátedra, 1978; GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 255-271.

⁷ Tanto Pieter Aertsen (1508-1575) como su discípulo Joachim Beuckelaer habían ya representado con este artificio manierista del doble género, el tema de *Jesús en casa de Marta y María*, aunque con una sensibilidad flamenca, mucho más inclinada a enriquecer abundantemente la naturaleza muerta del primer plano que casi acapara todo el protagonismo.

⁸ Francisco Pacheco, *San Esteban cuidado por Santa Irene*, Hospital de Alcatá de Guadaira. Destruído en 1936. Al fondo se abre una ventana donde vemos representado el martirio de San Esteban.

escena de *Marta y María* y que la mujer tocada, era Marta, exhortando al Señor a que ordenase a su hermana María a ayudarla con el servicio. En primer término encontraríamos dos criadas. La vieja, indiscreta —cuyo rostro es el mismo modelo que encontramos en *La vieja friendo* y que seguramente es la mujer de Pacheco— que comenta a la joven la discusión que las dueñas, a las que señala con su mano derecha, están teniendo en el salón. Otros, quizás más lucidamente, han querido ver en la joven cocinera a Marta, mientras que la vieja que la instiga al oído sería la misma que en la escena del fondo está presenciando la conversación de Jesús y María y que ha vuelto a la cocina para acusarse de la ociosidad de su hermana.

La ambigüedad del dúplice episodio y de sus personajes queda enriquecida con la discutible naturaleza de la escena del fondo. Durante un tiempo se dudó si la imagen que da título al lienzo se trataba de un cuadro o de un espejo⁹. Tras la restauración apareció con nitidez el marco de la ventana que comunica con la estancia donde están las dos hermanas o María y la aya con el huésped. Es un espacio real pero, como en otras ocasiones, la pincelada se ha deshecho, como si se tratara de un boceto, o como si quisiera, en un trozo del lienzo, reivindicar el valor de una pintura que tiene la pretensión de ser solamente pintura. Es un preludio juvenil de lo que al final de su vida realizó como complejo aparato barroco, en el espacio también indefinido de la escena del fondo de las *Hilanderas*.

LA CARRERA CORTESANA DEL PINTOR Y SU CARRERA ARTÍSTICA: DE RETRATISTA A PINTOR DE HISTORIAS

En su primer viaje a Madrid, en abril de 1622, Velázquez no alcanzó su objetivo. Pacheco cuenta que fue a Madrid para ver y estudiar la pintura de El Escorial y las obras de los grandes maestros. Pero ésta no era su única ni principal razón. De hecho, el mismo Pacheco añade sin reparos "pero en esta ocasión no tuvo oportunidad de pintar a los reyes". Sin duda, Velázquez, perseguía la carrera cortesana. Aprovechó su primera estancia madrileña para establecer relaciones. Pintó, por encargo de su suegro Pacheco, un retrato de *Góngora* que es uno de los mejores retratos de Velázquez, pero no accedió al rey.

La ocasión se le presentó antes de lo previsto. Al poco de volver a Sevilla, en diciembre de 1622, muere uno de los siete pintores del Rey, Rodrigo de

⁹ En 1968, fecha de la primera edición de esta obra en francés, Julián Gállego afirmaba "Nunca acabaremos de decidir si lo que se ve al fondo de su obra de juventud Cristo en casa de Marta y María y que explica su sentido de "bodegón a lo divino", cuyo primer término es, simplemente, una "cocina" con personajes, es un cuadro colgado en la pared de esta cocina, representando a Cristo predicando a la Magdalena, o una abertura que nos deja ver lo que sucede en la habitación contigua, o un espejo que refleja lo que sucede frente al cuadro, es decir, al lado del espectador"; cfr. GÁLLEGO, Julián, op.cit., 1987, pp. 258-259.

Villandrando. Velázquez se trasladó inmediatamente a Madrid. Esta vez contó con el apoyo del Conde Duque de Olivares, sevillano, y el 30 de agosto de 1623, según nos cuenta Pacheco, terminaba su primer retrato del rey.

El nombramiento de Pintor de Rey no se hizo esperar, y con él, una larga y fructífera carrera cortesana. Las envidias contra Velázquez eran inevitables. Se le acusaba de no saber pintar, pues era "hombre que sólo sabía pintar retratos, cabezas". El retrato, las naturalezas muertas, bodegones o pintura de género se consideraban pintura de segunda categoría, pues no tenían la complejidad y dignidad de la pintura mitológica, religiosa o de historia. Éstos últimos demostraban que la pintura no era una labor manual, de imitación del natural, sino que requería el ingenio y la consiguiente formación humanística y científica. Eran géneros que acercaban la pintura a la poesía y la convertían en un arte liberal.

A lo largo de su vida fue acumulando privilegios y mercedes que irán a la par de su carrera artística. Si en octubre de 1623 Velázquez es nombrado pintor del Rey, en 1627 recibe el cargo de Ujier de su Majestad. El principal nombramiento que recibió fue, sin duda, el de Aposentador de Palacio. El cargo concedido en 1652, a su vuelta de Italia, le otorgaba la potestad para acondicionar las distintas salas de palacio y para decidir y proveer la decoración provisional que exigieran los viajes o jornadas reales. No olvidemos, volviendo a nuestro cuadro, que en este tipo de viajes los tapices jugaban un papel esencial.

La carrera cortesana marcó la personalidad de Velázquez. En su segundo viaje a Italia, en 1649, Velázquez ya no viaja como simple pintor, deseoso de empaparse de la pintura italiana, sino que porta embajadas reales. Su principal objetivo, por lo menos el oficial, era comprar obras de arte para la colección real. A partir de este viaje Velázquez persiguió públicamente no sólo la batalla por la nobleza del arte de la Pintura, sino también su batalla personal por alcanzar el rango nobiliario. El magnífico retrato que pintó del Papa Inocencio X colaboró, sin duda, a que en diciembre de 1650, el Papa escribiese una carta al Rey de España para apoyar personalmente la petición de Velázquez¹⁰. Como veremos, lo consiguió poco antes de morir, gracias a la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago que luce en las *Meninas*.

A su vuelta de Italia en junio de 1651, Velázquez se vuelve avaro en lo que respecta a la pintura. Pintó muy poco. Es probable que esta cautela esté ligada a su expreso deseo de conseguir el hábito de Caballero de una Orden Real. Durante el largo proceso para verificar sus méritos, linaje y requisitos para acceder al Título, Velázquez afirmó sin pudor "no haber hecho nada por dinero". En los interrogatorios

¹⁰ "Sin faltar a sus negocio, pintó muchas cosas, y la principal fue el retrato de la Santidad de Inocencio Décimo, de quien recibió grandes y señaladísimas mercedes. Y en remuneración, queriendo el Santo Padre honrarles, reconociendo su gran virtud y merecimiento, le envió una medalla de oro, con la efigie de Su Santidad, de medio relieve, pendiente de una cadena"; véase PALOMINO, A., op.cit., p. 174. Este retrato se encuentra en la actualidad en la Galería Doria-Pamphili, en Roma.

recibió el apoyo de pintores como Zurbarán, Alonso Cano o Carreño, que no dudaron en testificar que nunca había sido remunerado por sus pinturas.

En 1569, tras recibir la solicitada bula papal que dispensaba al pintor de las pruebas negativas del proceso, Felipe IV otorgó a Diego de Silva Velázquez el título de Caballero de la Orden de Santiago.

SOBRE CUÁNDO, POR QUÉ Y PARA QUIÉN FUE PINTADA LAS HILANDERAS

Hemos comentado que, tras su vuelta de Italia, su celo por alcanzar un título de caballero y el nuevo cargo de Aposentador dejó muy poco tiempo a Velázquez para pintar. Este factor es decisivo para la datación de las *Hilanderas*. Existe aún opiniones dispares sobre cuándo pintó Velázquez el lienzo. Para algunos autores no cabe duda de que fue realizado tras su vuelta de Italia hacia 1657, un año después de las *Meninas*. Esta hipótesis se ha fundamentado en el hallazgo de un inventario de los bienes de don Pedro de Arce, fechado en 1664, donde aparece el cuadro de Velázquez, tasado en la considerable suma de 500 ducados por Pedro de Villafranca¹¹. En otro inventario de la colección de don Pedro de Arce, de 1657, no se registra aún el cuadro de Velázquez. Se trataría, pues, de un cuadro de los últimos años de Velázquez, posterior a 1657.

Esta hipótesis deja muchos interrogantes por resolver. Estilísticamente las *Hilanderas* está cercana en técnica y gama cromática a otra de sus obras cumbres, previas a su último viaje a Italia. Nos referimos a la *Venus del Espejo*, que en la actualidad se encuentra en Londres y que fue pintada para el marqués de Heliche entre 1644 y 1648. Pero los numerosos estudios de su técnica y estilo no han logrado esclarecer con precisión la datación del cuadro¹².

Existen, además, factores sociológicos, no menos importantes, que secundarían la creencia de que el cuadro fue realizado antes de su segundo viaje a Italia y no durante sus últimos años. En primer lugar, ¿qué razón pudo mover a Velázquez, en un periodo tan delicado, a pintar un cuadro para un particular, que sin duda cobró, cuando estaba en tela de juicio su mérito para la categoría nobiliaria? Don

¹¹ Pedro de Villafranca, pintor y grabador, inventarió la obra como *La fábula de Aracne* de Velázquez. Sus dimensiones entonces rondaban los 167 cm de altura y más de 250 cm de anchura. Las dos franjas que han ampliado el lienzo por la parte superior e inferior así como por los lados y que aún hoy se distinguen con claridad, debieron ser un añadido posterior, ya existente cuando se hizo el inventario del Palacio Real de Madrid en 1772. Seguramente fue restaurada y ampliada tras el incendio del Alcázar en 1734.

¹² GARRIDO, Carmen, DÁVILA, M^a Teresa y DÁVILA, Rocio, "Las hilanderas: estudio técnico y restauración", pp. 145-164; MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo y ANGULO ÍÑIGUEZ, D., " 'Las hilanderas', de Velázquez. Radiografías y fotografías en infrarrojo", A.E.A., 38 (1965), pp. 1-12; GARRIDO, Carmen; BROWN, Jonathan, *Velázquez. La técnica de un genio*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1998, pp. 195-205.

Pedro de Arce no era un hombre de tal posición en la Nobleza como para poder lograr semejante concesión de Velázquez y, además, no tenemos constancia alguna de que existiera relación entre ellos.

En estudio reciente realizado por Fernando Marías sobre la personalidad del "propietario" de las *Hilanderas*, se ha puesto de manifiesto que no es probable que don Pedro de Arce fuese el primer propietario de la obra, ni, por tanto, aquel que la encargó¹³. Fue un personaje rico y complejo. Poseía una buena colección de pinturas y la suficiente fortuna como para comprar a alto precio su cargo de montero del rey. Pero no era un noble de alta alcurnia y, sobre todo, en más de una ocasión, había negociado con obras de arte. Había comprado, pero también vendido, pintura. No encontramos en él un gusto definido ni una inclinación por enriquecer su colección con obras de artistas de su entorno. ¿Se iba a arriesgar Velázquez, en un momento tan delicado para su ascenso nobiliario, a realizar un cuadro pagado por tal personaje? Es del todo factible que don Pedro de Arce se hubiera hecho con el cuadro en cualquier almoneda y que la obra hubiese sido realizada años antes para algún otro particular de mayor categoría o más cercano a Velázquez. Que estuviera en su colección a su muerte en 1664 no asegura que fuese su primer propietario.

EL ENIGMA DE LAS HILANDERAS

Hasta los años cincuenta del siglo XX, las *Hilanderas* ha sido descrita como una escena de género en la que Velázquez pinta la visita de unas nobles -situadas en la estancia del fondo- al taller de tapices de Santa Isabel¹⁴.

Fue Ortega y Gasset el primero en afirmar, en 1943, que la escena del segundo plano encubría en esta aparente pintura de género, un argumento mitológico¹⁵. En 1947, Diego Angulo planteaba como posible tema del cuadro la historia de *Palas y*

¹³ MARIAS, Fernando, "Don Pedro de Arce ¿coleccionista o regatón? y las *Hilanderas* de Velázquez", A.E.A., 304 (2003), pp. 418-425.

¹⁴ Hasta 1945, el cuadro venía descrito en los catálogos del Museo del Prado como "Obrador de hilado y devanado y pieza para ventas en la fábrica de tapices de Santa Isabel, de Madrid. Cinco mujeres trabajando. En la habitación alta, tres damas contemplan un tapiz de tema mitológico, en el que se ve a Minerva y Juno".

¹⁵ Ortega lanza en ese año la hipótesis de que pudiese ser una representación de las *Bodas de Tetis y Peleo* basándose en un poema de Catulo. El escena de la boda según Catulo "acontece entre tapices que las jóvenes de Tesalia contemplan. Ante esos tapices, las Parcas cantan sus profecías sobre el futuro de aquel ilustre enlace y mientras cantan hilan: 'la mano izquierda retiene la rueca cargada de muelle lana mientras la diestra tira de la lana levemente, forma con ella un hilo que los dedos invertidos redondean a la vez que el pulgar inclinado hace girar el huso redondo' (...) 'A sus pies canastillas de junco trenzado contienen los blancos vellones'. Hay, por caso único, en este cuadro de Velázquez un ambiente festivo y musical que respondería bien a los versos de Catulo". ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, Madrid: Revista de Occidente, 1954, p. XXII.

Aracne. Un año después la hipótesis quedó definitivamente verificada al publicar María Luisa Caturía el inventario de don Pedro de Arce en donde se registraba el cuadro de Velázquez como la *Fábula de Aracne*¹⁶.

En la estancia del fondo vemos tres mujeres que contemplan la escena de Minerva o Atenea que alza su brazo en gesto de advertencia a una joven, Aracne, que la escucha, pero aún se atreve a señalar el tapiz del fondo que representa el *Rapto de Europa* -Zeus convertido en toro y, encima de él, Europa- inspirado en un cuadro de Tiziano, actualmente en el Museo Gardner de Boston pero que, en tiempos de Velázquez, se encontraba en las colecciones reales¹⁷. El cuadro de Tiziano fue famoso y, sin duda a nadie de la Corte pasaba desapercibido el tema mitológico elegido para el tapiz. Muchos pintores hicieron copias del lienzo. El propio Rubens, en su viaje a España de 1628, realizó una réplica que en hoy forma parte de las colecciones del Prado.

Velázquez pinta esta escena del fondo con una pincelada totalmente deshecha para dejar, así, abierta la pregunta de la pintura: la apariencia y la realidad. Se ha aludido a que la presencia del violonchelo, es el anuncio del castigo reservado para Aracne, pues su música es buen antídoto para las picaduras de la araña.

Existen multitud de interpretaciones sobre este complejo cuadro. Ya nadie sostiene la tradicional lectura realista. Nos encontramos ante un cuadro mitológico cuyo sentido último se nos escapa o, mejor dicho, brinda, como las *Meninas*, posibles lecturas. Ilustra a la perfección una fábula moralizante contra la soberbia de aquel que quiere compararse con su superiores o, traducido a sabiduría popular, "nunca desafíes a alguien que te pueda ser superior". Típica de la cultura del barroco sería la lectura de la fugacidad de la vida: todo es frágil como la tela de la araña¹⁸. Cabe, también, una exhortación política a la obediencia debida a la Monarquía y de advertencia a quien cree ser más que el soberano, aludiendo implícitamente a algunos validos y hombres de poder de la corte de Felipe IV¹⁹. Y, por último, una tentadora alegoría artística en defensa de la Pintura como arte

¹⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947; CATURLA, M^a Luisa, "El coleccionista madrileño don Pedro de Arce, que poseyó 'Las Hilanderas' de Velázquez", A.E.A. (1948), pp. 292-304; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "Las Hilanderas", A.E.A., 21(1948), pp. 1-19; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "Las Hilanderas: sobre la iconografía de Aracne", A.E.A., 25 (1952), pp. 67-84; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Madrid: Istmo, 1969.

¹⁷ Tiziano, *El rapto de Europa*, 1559-1562, lienzo, 178 x 205, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum. El lienzo fue pintado para Felipe II. La identificación del tapiz del fondo con la obra de Tiziano fue apuntada a principios del siglo XX por LEWIS HIND, *Days with Velázquez*, Londres, pp. 139-140.

¹⁸ Julián Gállego recoge algunas de estas interpretaciones en *Visión y símbolos de la pintura española del siglo de Oro*, pp. 263-266.

¹⁹ AZCÁRATE, José María, "La alegoría en 'Las Hilanderas'", en *Vania Velazqueña*, vol. I, Homenaje en el III Centenario de su muerte, 1660-1960, Madrid: Ministerio de Educación. Dirección General de Bellas Artes, 1960, pp. 344-351.

liberal, digna de los dioses, que no puede ser comparada con oficio mecánico alguno²⁰.

Tolnay, además, quiso ver en Aracne un símbolo del propio Velázquez que atestigua al mundo que ha habido un humano que ha trabajado con la misma dignidad que los dioses.

Las lecturas son infinitas. Pero se diría que así lo quiso su creador. Velázquez parece haber perseguido concienzudamente que la obra no pueda atraparse en una única interpretación. Ha creado tal artificio, tal combinación de mensajes, tal complejidad compositiva y, a la vez, tal naturalidad e intimidad que las *Hilanderas* sale inmune a las lecturas cerradas que pretenden reducir su sentido a una idea matriz, a un único radio que pare la rueda. Ni las lecturas formalistas ni las iconográficas logran enmudecer esta obra viva. Por ello, mirémosla de nuevo que no se enfadará Velázquez.

LAS HILANDERAS UN CUADRO DE MUJERES, UN CUADRO DE LAS ARTES

Las *Hilanderas* es un cuadro sólo de mujeres y éste es ya un factor extraño. Nos encontramos ante una sala oscura, en la que están trabajando cinco mujeres. En el extremo izquierdo de la estancia, la más anciana conversa con otra ayudante sin dejar de manejar con maestría la rueca. En el centro, una joven agachada recoge lana para cardar y, a la derecha, otra joven de blusa blanca y falda azul está enrollando un ovillo, mientras otra aprendiz trae un capacho con más lana. Por el suelo hay ovillos, copos de lanas diseminados y hasta un gato que se entretiene jugando con los vellones. Las cinco mujeres están realizando sus labores en la más absoluta intimidad, ignorantes o indiferentes a la visita cortesana que tiene lugar en la habitación contigua, absortas en sus tareas como la *mulata* lo estaba entre sus cacharros²¹. Todo da la apariencia de la normalidad típica de una escena captada en un instante y parada con el pincel.

Al fondo, subiendo dos escalones, se accede a otra sala más iluminada. Aparecen otras cinco figuras femeninas que ya no resultan tan fáciles de distinguir. Un tapiz decora la estancia y tres damas parecen estar admirándolo²². Las otras

²⁰ TOLNAY, Charles de, "Velázquez's Las Hilanderas y Las Meninas", *Gazette des Beaux-Arts* (1949), pp. 21-38.

²¹ Velázquez, *Cristo en casa de Emaús*, 1622. Dublín, National Gallery of Ireland

²² No debemos olvidar que aunque Justi en 1888 describió la escena como el momento de la visita de unas nobles al taller captado por el genio del pintor, al describir la escena del fondo, lanzó ya la hipótesis del cuadro dentro del cuadro. "Las hilanderas es, en realidad, un doble cuadro. Cada una de las secciones podría ser considerada separadamente. La una es un amplio espacio penumbroso, el lado plebeyo; la otra, la alta, radiante, aristocrática; patio y escenario. A primera vista se podría tomar el fondo como un teatro, en

dos figuras se entremezclan con el tapiz. Si no fuera porque la luz, que entra por la parte superior derecha, crea una pequeña sombra en sus pies, separándolas del mural, se diría que son parte del tapiz. Ya hemos visto que el tapiz representa la escena mitológica del *Rapto de Europa* y las dos figuras centrales no son otras que las dos grandes rivales: Palas y Aracne.

Aracne, joven lidia, diestra en tapizar, había alcanzado tal fama que se hizo soberbia y, en su orgullo, se atrevió en público a retar a la propia diosa Palas. Palas Atenea aceptó el desafío. El concurso se realizó tejiendo Palas escenas del poder de los dioses y el castigo que reciben los mortales que se atreven a rivalizar con ellos. Aracne, por su parte, representó en sus tapices los amores de Júpiter y las distintas metamorfosis del padre de Atenea para poseer a las distintas humanas. La serie comenzaba con la metamorfosis o transformación en toro para raptar a la bella Europa.

Ante esta doble osadía fue tal la furia de Minerva que Aracne, aterrorizada, se ató al cuello una soga para ahorcarse, pero la Diosa no permitió su suicidio y convirtió a la tejedora en araña para que tejese eternamente con el hilo salido de su vientre. Esta historia representada en la escena del fondo del cuadro velazqueño explica el sentido general del cuadro, que se completa con las mujeres del primer plano que trabajan en un supuesto taller de tapices.

La historia de Aracne está recogida en el libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio, presente en la biblioteca de Velázquez²³. Ovidio inicia el relato con la siguiente amenaza de Palas:

"¡Yo mismo he de ser alabada, y no debo permitir que mi divinidad sea despreciada sin castigo!" Y dirige sus propósitos hacia el destino de Aracne de Meonia, que según había llegado a sus oídos, no se consideraba inferior a ella en el arte de tejer la lana. Su fama no se debía ni a la posición ni al origen de su familia, sino a su propia habilidad; su padre era Idmón de Colofón, que se dedicaba a teñir la esponjosa lana con púrpura de Focea, y su madre había muerto, pero también

el que el tapiz representaría un episodio de un drama mitológico y las damas un público selecto que asisten a él desde las mismas tablas. Y hasta parece indicado el instrumental de la música del entreacto como *repoussoir*, apoyado en un sillón barroco". Justí, *Velázquez y su siglo*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 602.

²³ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "La librería de Velázquez", en *Homenaje a don Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, p. 379, nº 138 y 150. Poseía Velázquez dos ejemplares de las *Metamorfosis*. Una italiana de Dolce y otra española, en romance. En la biblioteca de Velázquez encontramos también la obra PÉREZ MOYA, Juan, *Filosofía secreta donde debaxo de historia fabulosas, se contiene mucha doctrina provechos a todas estudios*, 1585 (1ª edic.), Alcalá de Henares, 1611, que interpreta la fábula de Aracne desde una óptica moralizante: "Es para darnos por este mudamiento ejemplo de que aunque uno sea muy docto en un arte, puede venir quien lo exceda, añadiendo algunas novedades, como en todos los oficios, y se hace que los nuevos añaden a los antiguos, por ser el tiempo gran maestro para aumentar las ciencias (...). Otrosí nos da ejemplo, que por más excelencias que parezca no debemos igualarnos con Dios, ni ensoberbecernos de manera que, por no reconocerlo todo de su bondad, nos castigue y haga conocer lo que somos, siendo apartados de su gracia, y que todo cuanto sabemos es frágil como tela de araña, como experimentó Aragnes, vuelta en tan pequeño y vil animalejo"; cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "Las Hilanderas", *A.E.A.*, 21 (1948), p. 7, nota 2.

ella había sido una mujer del pueblo, igual que su marido. No obstante, con su esfuerzo, Aracne se había ganado un gran renombre en las ciudades de Lidia, a pesar de haber nacido en una casa humilde y de vivir en la humilde Hipepas. Muchas veces abandonaron sus viñedos las ninfas de Tmolos y las ninfas de Pactolo abandonaron sus aguas para ir a ver su maravilloso trabajo. Y no sólo era un deleite ver las prendas ya acabadas, sino también ver cómo las hacía: tanta era la belleza de su arte. Tanto cuando hacía los primeros ovillos con la lana sin cardar como cuando la trabajaba con los dedos y alisaba una y otra vez los copos, parecidos a nubes, en largas piezas, cuando hacía girar el torneado huso con el ágil pulgar o cuando bordaba con la aguja, se veía que era alumna de Palas. Pero ella lo niega, y tan gran maestra le parece una ofensa y dice: '¡Que compita conmigo! A nada me negaré si me vence'.

Palas se disfraza de anciana: coloca en sus sienes falsas canas y apoya en un bastón sus débiles miembros. Después empieza a hablar: "En la vejez no hay sólo cosas malas: de la edad tardía nace la experiencia. Así que no te burles de mi consejo: busca la gloria de ser la primera entre las mortales en las labores de la lana, pero cede ante la diosa y ruégale con voz suplicante que perdone tus palabras, oh temeraria: ella te perdonará si se lo pides". Aracne le lanza una torva mirada, suelta los hilos que había comenzado y conteniendo a duras penas su mano, con airado semblante, responde con estas palabras a Palas oculta bajo su disfraz: '¡Desvariando vienes a aconsejarme y acabada por los años: vivir mucho tiempo también es perjudicial! ¡Dile esas palabras a tu nuera, si es que tienes una, o a tu hija, si es que la tienes! Yo tengo suficiente consejo en mí misma y no creas que has conseguido algo con tus advertencias; sigo pensando lo mismo que antes. ¿Por qué evita competir conmigo?' Entonces la diosa dice: "Ha venido", y despojándose de la figura de anciana muestra a Palas"²⁴.

El desenlace de la historia ya lo hemos narrado. En el cuadro de Velázquez quedaría sólo insinuado por el supuesto violonchelo, que, apoyado en una silla, en la sala superior, nos impide ver medio cuerpo de Palas.

Tal vez enredemos la madeja o juguemos con el ovillo como el gato o como Velázquez. Pero ¿no evoca la lectura de las ninfas que acuden al taller de Aracne para contemplar no sólo sus obras acabadas sino también para verla trabajar pues "tanta era la belleza de su arte", el tema de las *Meninas* y la visita al taller de la artista, que hasta los mismos reyes se dignaban a ella?"²⁵

Velázquez persiguió en su artificio no sacrificar la unidad temática ni la compositiva de las dos escenas del lienzo. Desde el punto de vista compositivo, el cuadro está trazado a partir de meditaciones diagonales que nos llevan a la escena del fondo que se abre en el vacío dejado por la hilandera del centro al agacharse a

²⁴ OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid: Colección Austral, 1994, pp. 217-218.

²⁵ El argumento de la visita al taller del artista por parte de personajes reales fue muy utilizado en la tratadística barroca para argumentar la dignidad de la Pintura y su categoría de Arte.

recoger la lana²⁶. Las figuras del primer término se distribuyen, con una naturalidad de "instantánea", pero ninguna de ellas se puede eliminar sin que se rompa el hechizo mágico del espacio del taller. Nada sobra, ni un ovillo, ni el chal rojo caído sobre el taburete de la bellísima hilandera que, a la derecha, nos da la espalda, ni los recogidos de los cabellos de las mujeres con sus cintas, ni la pronunciada rodilla de la vieja que adquiere la redondez del ovillo y obliga a fijarse en que su fina pierna no es propia de una anciana sino de una joven disfrazada, que no es otra que Palas en su intento de advertir a Aracne. He aquí el tema del fondo que inunda la apacible escena de género del primer plano para convertir a ambas en un único argumento.

El espacio del taller juega con las diagonales pero también con el formato apaisado original del lienzo, libre de los añadidos posteriores. Ya Angulo puso en relación la composición de las *Hilanderas* con los formatos rectangulares de las escenas de la bóveda de la capilla Sixtina que pudo admirar Velázquez en su estancia en Roma. Allí Miguel Ángel jugó con el dibujo y con los efectos de la pintura para crear escenas enmarcadas por otros espacios de efecto arquitectónico que, a modo de cajas rectangulares, contenían la escena principal. Las observaciones de Angulo, se han reducido a veces al posible parecido de la posición de la hilandera de la derecha, la Aracne del taller del primer plano, con uno de los *ignudi* de la Sixtina. Pero su estudio puso novedosamente de manifiesto el calculado análisis compositivo que Velázquez realizaba en cada una de sus obras²⁷.

Si quitamos los añadidos del lienzo, observaremos que el espacio rectangular del primer término nos conduce, a través de dos escalones, al espacio cuadrado de la estancia del fondo que, a su vez, enmarca el nuevo espacio cuadrado y ficticio del tapiz.

Queda un último elemento sin el cual las *Hilanderas* perdería su magia, su atmósfera y su más exquisito artificio: la luz. No es la rueca de la vieja hilandera la que nos imanta cuando nos ponemos ante el cuadro: es la luz que chispea entre sus radios hasta hacerlos desaparecer entre sus destellos para girar en un eterno movimiento.; la luz que refleja en la rueca, los tonos rojizos de la falda de la hilandera que conversa con la anciana de rostro indefinido, sumido en la penumbra, como los demás rostros del oscuro taller.

Velázquez ha querido dejar sin definir las facciones de las cinco mujeres del primer término, al igual que, con distinta técnica -deshaciendo la pincelada y matando sus rasgos por la fortísima luz que inunda la sala posterior-, también ha dejado desmaterializados los rostros de las figuras del fondo. En la obra no hay el más mínimo alarde de su habilidad de retratista. Parece, incluso, haber prescindido

²⁶ Sobre el tema del vacío en las composiciones velazqueñas, véase CIRICI-PELLICER, Alexandre, "El tema del vacío central en la plástica de Velázquez", en *Varia Velazqueña*, vol. I, Homenaje en el III Centenario de su muerte, 1660-1960, Madrid: Ministerio de Educación. Dirección General de Bellas Artes, 1960, pp. 134-146.

²⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947.

conscientemente de ella. Los rostros de las trabajadoras quedan envueltos en una densa penumbra. Incluso Aracne, en su forma de joven tejedora que devana la lana, la única que recibe una luz que cae sobre su camisa blanca y consigue hacerla destacar sobre las demás figuras, nos da la espalda sin pudor y nos esconde su semblante. De las mujeres del fondo, tres están casi de espaldas. Sólo vislumbramos las facciones difuminadas de la joven lidia y de una de las tres cortesanas que nos mira e interpela, pero no por ello, su rostro se perfila del todo²⁸.

Volvamos al taller. Velázquez decide ambientar su historia mitológica en el supuesto taller de tapices de Santa Isabel. Aquí entramos a considerar dos factores, hasta ahora no esgrimidos, pero documentados en una tesis doctoral recientemente publicada sobre tapicería del siglo XVI y XVII de la doctora M^a Teresa Cruz Yábar²⁹.

En la fábrica de tapices de Santa Isabel sólo podían trabajar hombres. En sus orígenes la Real Tapicería tomó la mayoría de sus aprendices entre los niños abandonados del Recogimiento o Colegio de Santa Isabel³⁰. Las mujeres no podían aprender el oficio, ni mucho menos trabajar en el taller. El oficio de tapicero estuvo reservado a los hombres, y así continuaba siendo en la época de Goya.

Hay otro dato que también ha pasado desapercibido y que hace todavía más compleja la lectura. En 1610 de las monjas agustinas recoletas fueron trasladadas al Colegio de Santa Isabel por resultar poco conveniente la ubicación de su antiguo convento en la calle de Príncipe ya que se encontraba en las inmediaciones del corral de Comedias. La falta de espacio para la Tapicería se hizo cada vez más acuciante y ésta fue, sin duda, la razón del cierre de la Tapicería de Santa Isabel, al poco de llegar las religiosas. La fábrica desmontó sus talleres y tan solo se le permitió dejar un telar para el servicio del Rey³¹.

²⁸ Ya Ortega, en su agudeza visual, captó este particular: "Las Hilanderas son la cima en la obra de Velázquez. Por un lado, llega al *maximum* su técnica de descomponer el objeto en puros valores lumínicos; por otro, se endulza su fiero naturalismo. Velázquez evita aquí el retrato. Ninguna de las figuras está individualizada. La hilandera vieja de la izquierda posee sólo rasgos genéricos y, en este sentido, convencionales. Muy deliberadamente renuncia a presentarnos el rostro de la hilandera joven. ¿Por qué todas estas precauciones? Sin duda para impedir que la atención se fije en ningún componente particular del cuadro y sea éste en su totalidad quien actúe sobre el contemplador. Si se busca un protagonista en este cuadro habrá de reconocerse que el personaje principal es la luz solar que irrumpe de la izquierda en el fondo." ORTEGA Y GASSET, J., *op. cit.*, 1954, p. XXII.

²⁹ CRUZ YÁBAR, María Teresa, *La tapicería en Madrid, (1570-1640)*, Madrid: CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1996.

³⁰ Los contratos de aprendizaje duraban cinco o seis años durante los cuales los aprendices recibían comida y alojamiento; *Ibid.*, p. 32.

³¹ *Ibid.*, p. 35. Los niños recogidos en Santa Isabel fueron llevados al hospital de los Desamparados, en la calle Atocha y allí, algunos de ellos, siguieron aprendiendo el oficio de tapiceros. Tras la llegada de las Agustinas al Colegio de Santa Isabel se tomó la decisión de trasladar allí el colegio de Doncellas hijas de criados de la corte que se encontraba en Alcalá, pero estas doncellas nunca trabajaron para la Real Fábrica.

Nunca el Taller de Santa Isabel, en sus años de existencia, estuvo *habitado* por mujeres. Pero, además, cuando Velázquez pintó las *Hilanderas*, la Fábrica de Tapices de Santa Isabel estaba ya cerrada hacía largo tiempo.

¿Qué es lo que quiso representar Velázquez en este cuadro en donde sólo aparecen mujeres? Desde luego no una escena costumbrista, copiada del natural, porque las condiciones de los talleres de tapicería eran bien sabidas por sus contemporáneos.

UNA HISTORIA MITOLÓGICA, UNA HISTORIA DE TAPICES

La estancia en la que trabajan las cinco mujeres no tiene indicios de un verdadero taller de tapicería. No hay telares, ninguna está tejiendo un tapiz. Son mujeres que hilan la lana, tejedoras pero no tapiceras. Entonces, ¿qué sentido tiene incluir en tal taller la estancia del fondo?

Velázquez no utiliza aquí para crear la doble escena el recurso de la ventana, como en sus cuadros de juventud, ni el espejo, como hizo en las *Meninas*. Introduce un espacio ambiguo, distinto. La luz, casi sobrenatural, nos revela que no nos encontramos ante cualquier espacio. Empezamos a perder esa primera impresión de realidad y comprendemos que, al subir los dos peldaños, entramos en un escenario irreal, mágico. Nada tiene de natural encontrar, en un taller, a Palas enfrentada con Aracne, ni sabemos ya el verdadero significado de esas tres cortesanas. Quizás representen las ninfas que acudían a ver las labores de joven tejedora, o quizás representen las tres Artes —Arquitectura, Escultura y Pintura—, acompañadas de la Música en forma de viola o contrabajo³².

Pero si se trata, como afirma Tolnay, de una defensa de la Pintura, representada al fondo en su dignidad de Arte Liberal, acompañada de las demás Artes, contrapuesta a las oficios artesanales que quedarían reflejados en la penumbra del taller de hilar —que no de tejer tapices— del primer plano, ¿por qué elige un historia de tapices y no de pintura?

No bastaría la alusión al nuevo oficio de Aposentador de Velázquez, donde los tapices jugaban, como ya hemos comentado, una rica función en la decoración de las estancias, puesto que no sabemos si el cuadro fue pintado antes o después de recibir este cargo.

Es necesario remontarnos al arte del tapiz y señalar que la tapicería en el siglo XVII, tenía un reconocimiento tan alto como la pintura. En la lucha por la

³² Tolnay considera que la Pintura está representada por Aracne, mientras que la dama de la izquierda, junto a la viola, personificaría a la Música, y las otras dos damas de la derecha, a la Escultura y Arquitectura.

consideración de ciertas Artes como Artes Liberales, no sólo debemos pensar en la Pintura y Escultura. Artes consideradas hoy de segunda categoría, como son la tapicería o la platería, poseían en el siglo XVI y XVII más reconocimiento que la Pintura misma. No olvidemos que fueron los plateros quienes iniciaron en España la batalla por su consideración de arte liberal y dieron como principal argumento la necesaria ciencia e ingenio que requería su arte: el estudio de las matemáticas, la perspectiva, la composición, incluso el dominio de otras artes como la escultura.

En la elección del tapiz pudo estar también presente, en la mente del pintor, el gran tapicero de Felipe II, Pedro Gutiérrez, hijo del famoso jurista Gaspar Gutiérrez de los Ríos que escribió uno de los primeros escritos publicados en España, en defensa de las Artes, muy utilizado por Pacheco en su Tratado³³. Las *Hilanderas* sumaría a su discurso implícito sobre la Pintura, el merecido homenaje a estos dos grandes defensores de las Artes.

Por encima de las conjeturas, el lienzo habla por sí mismo y, a través de él, Velázquez. El artista contrapone la escena del fondo, muy iluminada, con figuras erguidas y bien vestidas, de pincelada deshecha -puesto que es pintura y de pintura hablamos-, a la escena del primer término donde representa un oficio artesanal, con figuras, en la penumbra, sentadas o encorvadas en sus labores.

Sin pretender desechar otras posibles lecturas, pues el *artificio* es propio de la formación velazqueña, la hipótesis de que el pintor recibió un encargo de una pintura mitológica se impone como la más factible. Puede que él propusiera el tema y que se permitiese, incluso, incluir en él un homenaje a Tiziano, su pintor más estimado. Lo que es seguro es que aspiró a pintar un cuadro mitológico único, irrepetible, que pasase a la Historia. Y el resultado fue mucho más que una pintura mitológica, mucho más que una alegoría de la Pintura o una alegoría política o moralizante. Velázquez realizó en las *Hilanderas* un verdadero tratado de reflexión sobre el proceso creativo y la naturaleza de la Pintura. No importa si la tejedora disfrazada de anciana alude a la virtud de la obediencia³⁴ o si el gato que juega con la lana subraya que esta cualidad no está reñida con la libertad³⁵. Lo que Velázquez realiza en su obra es una larga *obra* de reflexión sobre qué es la pintura,

³³ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, Noticia General para la estimación de las Artes, Madrid, 1600.

³⁴ "Obediencia: Mujer descalza y arremangada que da evidentes muestras de rapidez y prontitud, sujetando entres sus manos un torno alrededor del cual irá envolviendo lana, haciéndolo girar de una a otra parte. Al igual que se realiza dicho movimiento, así mismo debe moverse y actuar el obediente según lo disponga quien legítimamente ejerza el mando sobre él"; véase RIPA, Cesare, Iconología, II, Madrid: Akal, 1593 (1ª edic.), 2002, p.138. Velázquez poseyó el conocidísimo Tratado de Ripa; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, op. cit., 1925, inv. nº 146.

³⁵ "Libertad: Mujer vestida de blanco que sostiene un cetro con la diestra y con la siniestra un gorro. Junto a ella y sobre el suelo se ha de poner un gato. (...) El gato es animal que ama mucho la Libertad; por lo cual los Antiguos Alanos, los Borgoñones y los Suevos, según escribe Metódico, lo llevaban representado en sus enseñas, dando muestras con ellos de que así como el mentado animal no puede soportar el verse retenido por la fuerza, así también aquéllas eran gentes que nunca aceptarían sobrellevar la servidumbre Ibid., II, p. 20.

y una concienzuda meditación sobre el proceso creativo implicado en la génesis de un cuadro, que va y viene de la mente del pintor a la última de sus pinceladas. Si Cervantes se cuestiona a lo largo del *Quijote* qué es la novela y juega con la creación dentro de su propia obra para responder a las preguntas sobre la esencia de este género, Velázquez teje en las *Hilanderas* una profunda reflexión sobre el ser de la Pintura.

Existe un descuidado objeto, pero no puesto al azar, que testimonia a la Historia esta labor de reflexión que Velázquez quiso realizar a través de su obra: Una vieja escalera, mal apoyada -ni siquiera vemos dónde se apoya-, se encuentra en la penumbra, pero a caballo entre las dos escenas. Su diagonal nos lleva a lo alto y nos recuerda la debida meditación que hace de la Pintura un Arte y de las *Hilanderas* un *Tratado sobre la Pintura*.

En la *Iconología* de Ripa, encontramos la siguiente definición de Filosofía de Boecio, que bien pudiera encajar como descripción de la Pintura. Nos parece ver a la anciana de la rueda y a Palas Atenea -diosa de la sabiduría- alzando su brazo al cielo. Pero, dejando a un lado los *fantasmas*, incluye la escala como emblema de la necesaria meditación y contemplación para llegar a lo sublime.

"Señora de venerable aspecto y ojos centelleantes, más penetrantes y escrutadores que la mayor parte de los ojos de los hombres, agudos, perspicaces, de color muy vivo y vigor inextinguible; aunque estaba tan desgastada y envejecida que en modo alguno se podría confundir con una mujer de nuestra era. Era de estatura ambigua, pues tan pronto se contenía en los límites de la común medida de los hombres, como parecía llegarse hasta tocar con la cabeza el Cielo, hasta el punto de que si se hubiera seguido levantando, en el mismo cielo hubiera penetrado, forzando y agotando la rendida vista la de las gentes que la contemplaban. Vestía ropas de sutilísimo hilo, trabajadas con raro y excelente artificio, siendo de materia indisoluble y (según dijo) tejidas por su mano; pareciendo además, como las imágenes ahumadas, ligeramente oscurecidas por las sombras que el tiempo y la vejez depositaran sobre ellas.

Consiste, en suma, la Filosofía en una parte Teórica y otra Práctica. La Práctica es la moral activa. La Teórica en cambio es contemplativa, siendo de carácter sublime y alcanzando la primacía a causa de su dignidad, ostentando también del grado último y más dificultoso, en razón a las trabas e impedimentos que se encuentran antes de conseguirla. Por dicho motivo aparece ésta sobre la Escala en la Imagen de Boecio, poniéndose la Práctica, en cambio, en la parte baja de los escalones, por ser la más fácil de adquirir, comenzándose primero a apoyar los pies en ésta, que es la más baja y accesible, antes de escalar hasta el grado más alto. A esto se añade además que los principios del filosofar tuvieron su origen, como dice Aristóteles en su *Metafísica*, lib I, cap. II, en el



maravillarse ante las cosas más pequeñas que despertaban dudas entre los hombres; luego, pasándose adelante, se fue dudando cada vez más ampliamente de las cosas mayores. Así, por el conocimiento que se adquiría sobre cosas de menor importancia, gracias a la práctica de esta actividad se fueron abriendo e iluminando los intelectos, *ascendiéndose, así, poco a poco, al conocimiento de las mayores verdades relacionadas con la Especulativa, conocimiento de mayor dificultad porque no se hace patente a través de nuestros sentidos corporales, al contrario que la Activa; pues mientras ésta actúa de modo visible y actual, la Especulativa sólo puede captarse con el intelecto, contemplando y meditando mentalmente las razones y verdades de las cosas que forman parte de la Naturaleza.* En ello consiste la Teórica o Especulativa, voz derivada del verbo griego *Theoreo*, que significa inspeccionar y observar, de donde se deriva *Theatrum*, lugar que sirve para ver y mirar, pudiéndose añadir aún que aquel que ve y contempla toda cosa, o sea Dios, se dice en Griego *Theos*³⁶.

³⁶ *Ibid.*, I, p. 425.