

Las Hilanderas



Lucas Redondo Bonet
UNIVERSITAT DE VALENCIA

LOCALIZACIÓN

Realizada por Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Esta obra recibe popularmente los títulos de *La Escuela de Lanificación* y *Las Hilanderas*, ya que según Pérez Sánchez: “La escena se concibe como un cuadro de género, con la representación del taller de hilanderas -con tal verismo, que hubo de ser por mucho tiempo considerado ése su único asunto-.”¹

¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992, pág. 232

Sobre esta misma cuestión se pronuncia López Torrijos: Los inventarios de las colecciones reales que registran los cuadros de Velázquez, no mencionan a *Las Hilanderas* hasta 1772 en que se le cita en el palacio como procedente del Buen Retiro y bajo el título de “*una fábrica de tapices y varias mujeres hilando y devanado*”. En el de 1794 se dice “*quadro llamado de las Hilanderas*”. Este último nombre ha quedado como definitivo y, al parecer, se debe a Mengs quien lo llamó así en su carta a Pinazo, publicada por éste en el tomo VI de su *Viaje a España*. Posteriormente Diego Angulo lo interpretó en clave mitológica y le dio el título de *La Fábula de Palas y Aracné*.

Fue pintada para el regidor don Pedro de Arce, funcionario de la corte, a donde llegó a comienzos del XVIII de la colección Medinacelli². Actualmente se encuentra en el Museo del Prado.

La datación es también un punto polémico de esta obra. Podemos considerar varias opiniones: Pérez Sánchez duda sobre si se realizó antes o después del regreso de Italia (1651), aunque la sitúa en fechas anteriores a los últimos momentos y obras del artista (se deduce que hablaría de una datación anterior a las *Meninas*, 1656). Personalmente encuentro más acertada la opinión de Brown, quien expone que “Si bien los cuadros no están documentados, es generalmente admitido que fueron realizados en torno a los años 56-58”³, afirmación que se sustenta gracias a una de las interpretaciones respecto a la finalidad de la obra, que veremos posteriormente, y de la cual Brown también hace referencia.

Fernando Checa, a este respecto afirma que “Velázquez pintó para don Diego de Arce su obra en el momento final de su carrera, hacia 1656, o aún un poco después.”⁴

P.J. Fernandez, Azcarate y Casado y R. López creen también que su realización es posterior a *Las Meninas* y la sitúan en 1657, fecha que es aceptada de forma general⁵. Y en opinión de Vosters la conclusión de la obra se alargaría hasta 1659.

² LÓPEZ NAVÍO, J., *EL testamento de Francisco de Herrera el Joven*, en *Archivo Hispalense*, núm. 110, 1961, pág. 11, citado por Pérez Sánchez, pág. 232.

³ BROWN, J., *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, 1990, pág. 220.

⁴ CHECA, F., *Tiziano y la monarquía hispánica*, Madrid, 1994, pág. 190.

⁵ Aunque menciona la teoría de López Rey (*Velázquez*, London, núm. 53, 1963, pp. 138-141), quien indica como más probable la fecha de 1544-48 (tal vez también la sugerida por Pérez Sánchez, anterior al viaje a Italia de Velázquez), R. López propone 1657 como fecha concreta y correcta de realización, siguiendo a Sánchez Cantón, *Museo del Prado. Catálogo de sus pinturas*, Madrid, 1972.

ANÁLISIS FORMAL

Medidas, Materiales y técnica

Original: 117 x 190 cm. La parte superior al tapiz es una adición no velazqueña del cuadro, ensanchado por los cuatro costados hacia 1664⁶. Actualmente sus medidas son 169 x 250 cm. Óleo sobre lienzo. Técnica del óleo.

Valoración estilística

Esta obra es uno de los máximos exponentes de la pintura barroca española y considerada como el culmen en la técnica pictórica del autor. De composición típicamente barroca, teatral, Velázquez divide la obra en escenas sucesivas, a la manera de aquellos cuadros medievales cuyos grupos han de “leerse” en un orden determinado, como si fuesen páginas de un libro, colocando a los personajes en unos planos que, mediante un soberbio manejo del color y la luz, conducen las miradas a la parte central del lienzo. Esta composición recuerda a otras obras del pintor: una U de brazos abiertos en primer término, con un espacio central muy luminoso⁷. La luz del primer plano es menos intensa que en opinión de Azcarate y Casado, confiere a las figuras un “vibrante sentido de realidad”⁸. Sobre el fondo claro del escenario superior y la oscuridad de la pared, resalta la luz y color del tapiz, donde las formas se insinúan en puras pinceladas esquemáticas, de gran soltura y fluidez, propias de la última época de Velázquez.

En cuanto a los colores, Velázquez usa aquí gamas reducidas, una paleta casi monocroma, en capas de pintura finas y diluidas. Podemos ver en estas características, las preocupaciones del pintor y de sus compañeros sobre el hecho de reivindicar la pericia del pintor por encima del valor de los pigmentos. Así Velázquez renuncia a los pigmentos caros y simplifica hasta límites increíbles el grosor de las capas de pintura. Sobre todo en éstas, sus últimas obras, utiliza una gran variedad de ocre, tierras, óxidos, aplicados también de una manera poco común a su época: muy diluidos y con pinceles de astas finas y largas. Este “pintar con valentía” consiste en definir lo que se desea pintar con escasa materia y pocas pinceladas. De ahí el carácter abocetado que presentan las hilanderas, especialmente la que se encuentra en el centro del cuadro. Este

⁶ VOSTERS, S. A., Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco, Madrid, 1990, pág. 396.

⁷ Pérez Sánchez (pág. 232), al explicar la composición propone que “parece evidente que se utilizó el esquema de uno de los compartimentos de la bóveda de la Sixtina, que según el testimonio de su suegro, estudió atentamente en su primer viaje italiano”.

⁸ AZCARATE, Jose M^a. y CASADO, M^a. *Los genios de la pintura española*, vol. XII, *Velázquez*, Madrid, 1981, pág. 93.

método de borrones y manchas demuestran el dominio de Velázquez en el manejo de los pinceles, ya que es capaz de transformar una mancha en figura, según la distancia del espectador. También *alla prima*, de rápida y ligera pincelada es la escena representada al fondo, en el espacio del tapiz, cuya falta de definición en los contornos ha dado lugar a polémicas (que serán analizadas en su apartado correspondiente) sobre si las figuras que allí aparecen forman parte del tapiz.

Uno de los puntos más destacables de la técnica de Velázquez es la perspectiva aérea: “Velázquez utiliza aquí al máximo una de las grandes posibilidades de la perspectiva aérea como era la de disolver las figuras en el color y la luz”⁹ y consigue crear un espacio abstracto que las aísla y las aureola, que envuelve en el vacío y la soledad a las formas. Estos fondos neutros son creados por la iluminación que ambienta los cuadros y que dota a sus formas de un cierto carácter escenográfico, “espacio, por otra parte, móvil, temblón, que se halla penetrado de un sustancial dinamismo, que se conjuga con el movimiento que recorre toda la superficie del cuadro”¹⁰. La destreza del arte de Velázquez culmina en el giro de la rueda de hilar “en la que se representa, no ya el instrumento, sino el movimiento mismo”¹¹, argumento que será tomado por algunos para ver en Velázquez el antecedente del movimiento impresionista...

Así pues, en la técnica de Velázquez juegan un papel importantísimo su aprendizaje en Italia, la herencia Veneciana en cuanto al color y luz, sobretodo de Tiziano, en parte filtrados por la figura de Rubens, de quien aprendió ciertos procedimientos técnicos, como su evolución hacia las vaporosidades y la pincelada suave.

APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO

En el primer plano del cuadro aparecen unas hilanderas, ocupadas en la labor textil; a la derecha, una mujer ya anciana que hace girar la rueda conversa con otra en pie, mientras que a la izquierda, una joven devana, junto a una ayudante. En el plano del fondo, un tapiz es admirado por tres jóvenes que, según palabras de Camón Aznar “Debido a la elegancia y distinción de estas damas elegantemente vestidas, y hasta una cierta semejanza con la infanta, nos hacen suponer que se trata de una visita de la

⁹ CHECA, F., *Tiziano y la monarquía hispánica*, Madrid, 1994, pág. 190.

¹⁰ CAMÓN AZNAR, J., *La pintura barroca española del siglo XVII, Summa Artis*, vol. XXV, Madrid 1997.

¹¹ *Ibid.*, pág. 383.

infanta María Teresa y sus damas a la fábrica de tapices de Santa Isabel”^{12[12]}. Esta sería la primera interpretación, denominada *Realista* por Vosters, quien también propone la interpretación mitológica, siguiendo los hallazgos de Angulo y sus partidarios, que identifican esta escena con la representación de la fábula de Palas y Aracné, del libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio¹³. La escena del primer término supuestamente para Angulo, retrata a la joven Lidia (a la derecha) “vuelta de espaldas trabajando afanosamente en su taller con sus obreras preparando hilo que empleará para sus bellos tapices”¹⁴. A su lado se encuentra la diosa Palas, que en el texto de Ovidio “finge ser una anciana y añade falsas canas a sus sienes”, quien le aconseja que mida sus soberbias palabras de desafío ante los dioses y se contente con ser la mejor tejedora entre las mortales, ya que Aracné, momentos antes, arrastrada por la soberbia, aseguró ser superior a Atenea en este oficio. Sabemos que se trata de la diosa porque, a pesar de su aspecto envejecido, Velázquez le hace enseñar su pierna, de tersura adolescente.

El relato de Ovidio prosigue narrando el enfrentamiento entre Palas y Aracné, a fin de averiguar quién de las dos es la mejor tejedora: “Sin dilación, ambas colocan dos telas de fina urdimbre en lugares apartados y las tensan: la tela está sujeta con el rodillo, el peine separa la urdimbre, se mete en el centro de agudas lanzaderas la trama que los dedos preparan y llevada entre los hilos la apisonan los serrados dientes del peine contra el que golpean. Las dos se apresuran y, ciñendo el vestido al pecho, mueven sus hábiles brazos con un afán que burla el cansancio”¹⁵.

¹² Ibid., pág. 383.

¹³ Según Pérez Sánchez (pág. 26), una versión de este libro formaría parte de la biblioteca de Velázquez. Vosters opina que se trataría de *El libro de las Metamorphoses traducido en romance*, versión de 1546.

¹⁴ Efectivamente, si acudimos a esta fuente literaria (*Metamorfosis*, edición de Álvarez e Iglesias, Madrid, 1997), hallaremos que la descripción de Velázquez no puede ser más acertada: “Y era agradable contemplar no sólo los vestidos ya hechos, también incluso en el momento en que se confeccionaban (tanta gracia había en su habilidad), bien si enrollaba la basta lana en los primeros ovillos, bien si con sus dedos modelaba la labor y suavizaba los vellones, que semejaban nieblas, traídos y llevados en el largo recorrido, bien si con su ágil pulgar hacía girar el torneado huso, o si bordaba con la aguja; estarías convencido de que había sido enseñada por Palas” (vv. 16-23). Aunque Velázquez, para representar esta acción doble de tejer y bordar lo hace por medio de los resultados: la pila de tapices detrás de la anciana y los dos tapices colgados del fondo. Da la impresión de que estas actividades que Ovidio atribuye a Aracné, Velázquez las divide entre la joven y su aprendiz, la devanadora.

¹⁵ OVIDIO, *Metamorfosis*, Libro VI, pág 387 (vv. 54-61), edición de C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, Madrid 1997.

Si en el primer plano se nos muestra esta prehistoria armoniosa de la contienda, en el fondo, dentro del ábside se representa el desenlace de la misma. Lo que ocurre en este lugar supone el tema principal de la obra y ha sido motivo de numerosas interpretaciones.

Al fondo del ábside aparece el tapiz confeccionado por Aracné, que constituye una evidente ofensa contra Palas, ya que en él representó varios de los engaños que su padre, Zeus, utilizaba para conseguir favores sexuales de mujeres y diosas: “Hizo que Asterie estuviera sujeta por un águila, hizo que Leda estuviera tendida bajo las alas de un cisne; añadió como Júpiter, oculto bajo la apariencia de sátiro, llenó a la bella Nictéide de prole gemela, cómo fue Anfitríon cuando te cautivó, Alcmena, de qué manera siendo Oro engaño a Dánae y como fuego a la Asópide, como pastor a Mnemosine, como tachonada serpiente a la Deoide”(vv.108-115). Velázquez resume todos estos encuentros en el episodio donde Zeus rapta a la diosa Europa transformado en toro.

Delante del centro de este Rapto de Europa se aprecian dos figuras, identificadas como Palas y su alumna rebelde, colocadas de tal manera, que para muchos formaban parte del tapiz¹⁶. Aracné viste un atuendo de plegados clásicos y la diosa aparece ataviada con sus atributos, entre los cuales el casco merece especial mención para Vosters (pág. 397) por su semejanza a la estampa inserta en la edición de la *Metamorfosis* ilustrada por Tempesta.

En cuanto a las tres damas que contemplan la escena, siguiendo el texto de Ovidio, podríamos pensar que se trata de “las ninfas y las mujeres migdónides” (v. 45), que están presentes durante el enfrentamiento y que contemplan en la fábula de Ovidio cómo la Diosa Palas, en señal de castigo, transforma a la osada joven en araña, condenada a tejer eternamente.

A partir de la lectura mitológica que acertadamente dio Angulo, la pretensión significativa de esta obra ha sido objeto de discusión y entre las conclusiones extraídas podríamos destacar las siguientes:

Las Hilanderas se puede interpretar en clave de alegoría política. A este respecto, P.J. Fernández¹⁷ afirma que “la hiladora de más edad representa la obediencia

¹⁶ Vosters, siguiendo la teoría de Tolnay, piensa que este trompe l’oeil, tan característico barroco, se debe a que esta parte del lienzo se pintó sin ninguna imprimación previa, y las figuras de Minerva y Aracné se “pegan” al resto del tapiz. Sabemos que no forman parte del mismo porque la orla inferior está oculta tras las figuras, y además la sombra de Palas está indicada en el suelo.

¹⁷ P.J. Fernández toma esta interpretación de Ripa. Efectivamente Pérez Sánchez confirma que la “*Iconología*” formaba parte de la Biblioteca de Velázquez, tal vez la edición la de 1603 (con estampas), en opinión de Torrijos (pág. 31). A este respecto y

al poder constitucional, mientras que el toro representa la velocidad y variabilidad de los mandatos”. También cita al gato como “la libertad doméstica, el buen súbdito, independiente y a la vez sumiso” y la “buena política” se representaría mediante la viola da gamba. Las figuras del fondo, Palas y Aracné serían las alegorías de los reinos de Portugal y Cataluña, “cuya insurrección mantenía en jaque a la Corona Española”¹⁸ mientras que las ninfas representan a las no menos problemáticas Castilla, Andalucía y Aragón. Aunque en este mismo tema podríamos identificar a Palas con Felipe IV y la lectura final del conjunto sería un alegato contra la arrogancia de quien se subleva y quiere igualarse a los dioses, y en el siglo XVII, al rey; y podríamos ver en esto alguna relación con el perdón del rey a Cataluña (Aracné), famosa por sus manufacturas textiles, mediante el gesto altivo de Palas.

Tolnay y posteriormente Fernández, intentan una explicación alegórico-artística de la obra. Toman la presencia de las doncellas y la viola da gamba como una personificación de las tres “*artes maiores*” (Arquitectura, Escultura, Música, acompañadas por la Pintura, representada por Aracné). El pobre y oscuro taller, en primer término, sería una alusión a la competencia entre Palas y Aracné en las “*artes menores*” (hilar y devanar) y la luz del arte del segundo plano ilumina y dignifica el trabajo servil del primero. Vosters (pág. 399) desmiente esta teoría argumentando que en la estética del barroco existía una tendencia general de considerar como formas de artesanía servil a las bellas artes y la música ejecutada. Únicamente era la teoría de la música la que formaba parte del Cuadrivio, junto con la geometría y aritmética, que hacían las veces de teoría de las artes plásticas, así que no existió el trivio de música, arquitectura y pintura que Tolnay y Fernández identifican con las tres damas. Por otra parte, si realmente se tratara de las alegorías de las artes, aparecerían con un atributo

tal como apunta Pérez Sánchez, resulta significativo comprobar que, si bien bastantes pintores de este periodo son aficionados a “las letras y los libros”, la mayoría de los volúmenes que poseen son de temática religiosa; en Velázquez no ocurre esto en los 154 volúmenes de su biblioteca, conocida desde 1923 y estudiada con detalle a partir de mitad de siglo, está formada (a parte del manual mitológico de Ripa), por la *Iconología* de Peregrino y *Filosofía secreta* de Pérez Moya. También libros de emblemas como el *Valeriano*, diccionarios mitológicos como el *Elucidarius Poeticus* de Estiene y ediciones de la *Metamorfosis* de Ovidio (una en lengua romance y la otra es una traducción italiana de Dolce). También aparecen libros de matemáticas y geometría, los siempre presentes libros de arquitectura (Vitruvio, Scamozzi, Alberti, Serlio, Cataneo, etc.) y los específicos de pintura (*Idea de la pintura*, *Vida de excelentes pintores*, *Vida de varios pintores*, *Escultura y pintura* de Buonarroti, y naturalmente el *Arte* de Pacheco). Esta escasez de libros religiosos y de literatura, tratándose de un pintor español, y las relativamente escasas fuentes mitológicas (tan abundantes, por lo general, en las bibliotecas de artistas europeos), induce a pensar que las obras de Velázquez están inspiradas más que en complicadas explicaciones, en bellas historias de fábula.

¹⁸ RIBOT GARCÍA, L. A., *Historia del mundo moderno*, Madrid, 1996, págs. 350-353.

que las distinguiría como tales ante un espectador poco avisado. Probablemente la viola da gamba ¹⁹ apoyada en la banquetta sea la responsable de que a Tolnay se le ocurriera esta teoría.

Vosters indica que con este motivo mitológico como excusa, Velázquez nos quiere decir que la tapicería, hermana industrial de la pintura, es un arte liberal superior, igual que la teoría musical, la geometría y la aritmética, y esta escena de la parte superior representa una moraleja educativa, un tanto intelectual: “la apoteosis de la virtud pagana, que enseña que la modestia es superior a la laboriosidad artística y que la rebeldía contra los dioses será justamente pagada”. Aunque añade además (véase pág. 400) que pudiera tratarse de una glorificación de la virtud cristiana, ya que la Aracné de Velázquez no aparecería castigada²⁰, sino como una heroína, sufriendo el martirio por oponerse al culto de los dioses paganos.

Fernández añade además otra explicación. Tal vez con esta obra quisiera destacar “la prudencia frente a los desvíos libinidosos y la cautela frente a la lisonja”, mensaje dirigido a Felipe IV, al que llamaban El Rey Galante, y serviría como advertencia contra la vanidad, la adulación y sobretodo contra el peligro de los pecados carnales.

Mitológicas, alegóricas, artísticas, políticas y morales son las interpretaciones que barajan como hipótesis entre los estudiosos de Velázquez. Si éstas plantean serias dudas a la hora de decidirse por unas u otras, no es menos difícil el descubrir el por qué de esta obra, su verdadero propósito, su funcionalidad, que desde luego la ha de tener, pues si uno se detiene a estudiar la obra del pintor acierta a ver, ya desde sus inicios, que nada aparece en ellas por casualidad.

Observando el contexto histórico vemos que el pintor, debido a su posición en la corte, y evidentemente a su gran talento, llevó una vida más a la “europea” que sus contemporáneos españoles. Su cargo de aposentador real le permitió conocer y aprender de pinturas de la colección real, viajar a Italia, y tratar con personajes de tanto renombre

¹⁹ Vosters (pág. 399), siguiendo las teorías de Angulo, lo interpreta como una alusión a la transformación de Aracné en araña, ya que en época de Velázquez se creía en el poder terapéutico de este instrumento, capaz con su música de curar la herida causada por el mordisco de las tarántulas.

²⁰ Me refiero a la disposición de las figuras en el cuadro homónimo de 1628 de Rubens en la colección real desde 1641, fuente de Las Hilanderas, hoy perdido y conocido a través de un boceto (véase López Torrijos, pág. 323 y Vosters, pág. 396 y). En aquél aparece Palas derribando con una mano a Aracné, que desde el suelo la contempla con mirada suplicante, mientras la golpea con la lanzadera, que sujeta con la otra mano. Por el contrario La Palas de Velázquez castiga a Aracné, no en la forma violenta de Rubens, sino un tanto simbólicamente, en un gesto digno, que parece antes una bendición que un castigo.

como Rubens. Precisamente también él pintó una fábula de Palas y Aracné aunque fue su tapiz del Rapto de Europa - a su vez copia de la obra homónima de Tiziano -una de sus *Poesie* entonces en el Alcázar-, el que inspiró más directamente a Velázquez. A su vez, este recuerdo del veneciano, rescatado por Rubens, no es solo una solución compositiva en *las Hilanderas*. Tiziano era el pintor favorito de Carlos V y de Felipe II. Del primero consiguió ser nombrado caballero de la Orden de la Espuela de Oro, lo cual sería signo de aceptación del carácter <<noble>> de la pintura por parte del monarca. La dignificación de la profesión artística manual (sobre todo de la pintura) era una cuestión bastante discutida y denunciada por parte de los artistas, ya desde siglos anteriores, problemática que reaparece en la fábula de Palas y Aracné de Velázquez, ya que el tapiz del fondo constituye una referencia fundamental a las pretensiones de la pintura como actividad noble. Al hacer mención a la obra de Tiziano, da a entender que este, al igual que Aracné, es digno rival de un dios y la pintura pasa a ser divina, o al menos un arte noble, y esto es un claro argumento que Velázquez usa a su favor, en un momento de su vida en el que su objetivo primordial será demostrar su nobleza de sangre y profesión para conseguir su preciado título de caballero de la Orden de Santiago. Si esta obra es anterior a las Meninas, resulta un claro adelanto de lo que pretenderá insinuar abiertamente en aquélla. Si es posterior, podríamos interpretarla como una defensa de la nobleza del pintor y su oficio, utilizando una serie de recursos más elaborados e intelectuales.

BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE, J. M^a. y CASADO, M^a., *Los genios de la pintura española*, vol. XII, *Velázquez*, Madrid, Sarpe, 1981.

BROWN, J., *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.

CAMÓN AZNAR, J., *La pintura barroca española del siglo XVII*, *Summa Artis*, vol. XXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

CHECA, F., *Tiziano y la monarquía hispánica*, Madrid, Nerea, 1994.

LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura barroca del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1985.

OVIDIO, *Metamorfosis*, Edición de C. Álvarez y R.M^a. Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992.

RIBOT GARCÍA, L. A., *Historia del mundo moderno*, Actas, Madrid, 1996.

VOSTERS, S. A., *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990.