

CIENCIA
PENSAMIENTO
Y CULTURA

arbor

Volumen CLXXXII

Nº 717

enero-febrero [2006]

Madrid [España]

ISSN: 0210-1963



MINISTERIO
DE CULTURA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

DE NUEVO SOBRE EL SIGNIFICADO ICONOGRÁFICO DE 'LAS HILANDERAS' DE VELÁZQUEZ: ¿FÁBULA DE ARACNE O PENÉLOPE HILANDO?

Lorenzo Martín del Burgo

Biblioteca Nacional

ABSTRACT: *The objective of the present essay is to discover the iconographic meaning of Velázquez's *The spinners*. The starting point is the painting's interpretation established by Diego Angulo Íñiguez as "Fable of Arachne". This interpretation is discussed and corrected. Also the identification of *The spinners* with the painting *Fable of Arachne* in Don Pedro de Arce's inventory, published by María Luisa Caturla, is revised. The conclusion is that, in Velázquez's *The spinners*' scene, we can see to Penelope spinning, with her servants, under Pallas Athena's protection.*

KEY WORDS: *Diego Velázquez, The spinners, Arachne, Pallas Athena, Diego Angulo Íñiguez, Penélope, Giovanni Stradano, Pedro de Arce, María Luisa Caturla, Juan Bautista del Mazo.*

En el presente trabajo nos proponemos establecer el significado iconográfico de *Las hilanderas* de Velázquez. Partimos de la interpretación académica vigente del cuadro como "Fábula de Aracne", establecida por Diego Angulo en su artículo de 1948¹. Veremos cómo esta interpretación, correcta como es para desentrañar el significado de la escena del fondo, no lo es en absoluto para dilucidar el de la escena del primer plano y, en consecuencia, el sentido del cuadro todo. Se pretende erróneamente descubrir el significado total del cuadro a partir de la escena del fondo, viendo en la escena del primer plano una duplicación, una mera proyección de la escena del fondo, y no, como debería ser y en seguida comprobaremos, averiguar la función que desempeña la escena del fondo en la escena general, en el marco global del cuadro. Resumimos aquí lo dicho en nuestro estudio "*Las hilanderas*" de Velázquez: *su auténtico significado y la fuente original* ², si bien aprovechamos la ocasión para corregir alguna insuficiencia en algún punto y para completar la argumentación en otros. Los años transcurridos no han hecho sino corroborarnos en nuestra posición. (Fig. 1)

Que en la escena del fondo del cuadro se desarrolle la "Fábula de Aracne", no puede haber hoy la menor duda. Palas Atenea alza el brazo para castigar a Aracne por su

RESUMEN: En el presente artículo se pretende establecer el significado iconográfico de *Las hilanderas* de Velázquez. Partiendo de la interpretación del cuadro establecida por Diego Angulo Íñiguez como "Fábula de Aracne", se discute y corrige dicha interpretación. Asimismo se cuestiona la identificación de *Las hilanderas* con la *Fábula de Aracne* del inventario de don Pedro de Arce, descubierto por María Luisa Caturla. Se concluye que lo que la escena de *Las hilanderas* nos muestra es a Penélope hilando, en compañía de sus sirvientas, bajo la protección de Palas Atenea.

PALABRAS CLAVE: Diego Velázquez, *Las hilanderas*, Aracne, Palas Atenea, Diego Angulo Íñiguez, Penélope, Giovanni Stradano, Pedro de Arce, María Luisa Caturla, Juan Bautista del Mazo.

soberbia. No sólo se ha atrevido a desafiar a la diosa, juzgándose superior en el arte de tejer, sino que, además, en su presuntuoso descaro, no ha dudado en exponer las debilidades y liviandades de los dioses en su trabajo, fruto del cual es el tapiz del fondo, en el que la orgullosa Aracne ha tejido el rapto de la ninfa Europa por Zeus, metamorfoseado en toro para la ocasión. Rapto de Europa que, como es sabido, había sido ya pintado por Tiziano y copiado por Rubens, y que de nuevo ahora copia Velázquez en el tapiz del fondo de la soberbia Aracne. Cuyo castigo inminente, que Palas está a punto de fulminar, como lo indica el gesto de su brazo levantado, lo contemplan tres damas elegantemente vestidas. Por lo demás, un contrabajo, a la izquierda, separa esta escena del fondo de la escena del primer plano con las hilanderas.

Que en la escena del fondo se desarrolle la "Fábula de Aracne", decíamos, no puede haber hoy la menor duda. Podrá haber dudas, quizás irresolubles, acerca del significado de determinados elementos secundarios de dicha escena, pero sin que éstos lleguen en ningún caso a comprometer el significado de la escena general. ¿Quiénes son las tres damas que contemplan el inminente castigo de la soberbia de Aracne por Palas Atenea? ¿Son, quizás, tres jóvenes lidias admiradoras de la habilidad de Aracne, venidas a



Figura 1. *Las hilanderas* de Velázquez. Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado.

contemplar su trabajo, como pensaba Angulo? ¿O son, quizás, las Musas, a las que Palas Atenea en el relato de Ovidio narra el castigo que infligió a Aracne por su soberbia, castigo del que, en consecuencia, son espectadoras, como nos inclinamos nosotros más bien a considerar? ¿Y qué pinta el contrabajo en todo ello? ¿Simboliza el antídoto de la música contra el veneno de la araña en que Aracne está a punto de transformarse, como asimismo pensaba Angulo? (Angulo, 1999, 112-117) ¿O simboliza más bien el arte de las Musas, espectadoras privilegiadas del castigo inminente, y, en consecuencia, la armonía que Aracne con su soberbia ha quebrantado, como pensamos más bien nosotros? (Martín del Burgo, 2001, 20-21) Pero, sean quienes sean estas tres damas, sea lo que sea el contrabajo, nada de esto altera el significado general de la escena como "Fábula de Aracne". Es el castigo de Aracne por su soberbia, es el castigo ejemplar otorgado por Palas Atenea a la impía desmesura de Aracne, el que se dibuja en la escena del fondo de *Las hilanderas*. Escena del fondo, por lo demás, que se desenvuelve, estamos de acuerdo en esto con Angulo, en "una especie de semirrealidad", como "la de Jesús en la pintura de *Marta y María*"

y "las de Felipe IV y doña Mariana en el espejo de *Las Meninas*" (Angulo, 1999, 118).

Las auténticas dificultades empiezan a la hora de interpretar la escena del primer plano. En la que, como es sabido, tradicionalmente se había visto una escena de género, una escena naturalista. Pero, que, a partir de la interpretación por Angulo de la escena del fondo, empieza a verse en ella una escena mitológica, si bien prolongando, duplicando el tema del fondo de la "Fábula de Aracne".

En su ensayo "Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros", Angulo vio muy bien que el movimiento de algunas de las hilanderas del primer plano copia el de los *ignudi* de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel (Angulo, 1999, 47-53). Tal es el caso de la bella joven de espaldas con la devanadera. Pero esta figura de la joven con la devanadera no está en contraste, oponiéndose al movimiento de la hilandera con el velo, con el torno y la rueca. Aquí Angulo se equivoca, cuando dice que "el contraste entre las actitudes de ambas figuras aparece tan subrayado, que llega a convertirse en tema fundamental de la composición"



Figura 2. *Las lanzas* de Velázquez. Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado.

(Angulo, 1999, 48). No, esto no es así. El contraste entre la hilandera de espaldas con la devanadera y la hilandera con el velo, no es el tema fundamental de la composición. Pues, para empezar, la figura que sirve de contraste, de contrapeso, a la joven de espaldas con la devanadera no es la hilandera con el velo, sino la joven que sostiene la cortina de la izquierda y que está hablando con la hilandera con el velo. La joven de la cortina, y no la hilandera con el velo, es la figura opuesta, que sirve de contraste, a la joven de espaldas con la devanadera. Y si nos fijamos bien, su movimiento, el de la joven de la cortina de la izquierda, el movimiento de sus brazos, es típicamente miguelangelesco; no plantea ninguna dificultad rastrear su origen en el de los *ignudi* de la Sixtina. Y más todavía. Si nos fijamos mejor, el contraste, la oposición entre la joven de espaldas con la devanadera de la derecha y la joven de la cortina de la izquierda, este contraste, esta oposición, es típicamente velazqueña. Es exactamente la misma que la de los dos caballos de *Las lanzas* (Fig. 2). Como advirtió Moreno Villa, y cita Angulo, el caballo de la izquierda de Justino de Nassau "repite en sentido opuesto el movimiento del de Spínola, situado en primer plano a la derecha" (Angulo, 1999,

42). No otra cosa hace la joven de la cortina de la izquierda, podríamos usar incluso las mismas palabras, repetir en sentido opuesto el movimiento de la joven de la devanadera, situada en primer plano a la derecha, y también de espaldas, como el caballo de Spínola. ¿Y qué función tiene el juego opuesto de los dos caballos de *Las lanzas*? Enmarcar la escena principalísima del cuadro, el encuentro de Nassau y Spínola, la entrega de las llaves de Breda por aquél a éste. ¿Y qué función tiene el juego opuesto, el contraste entre la joven de la cortina de la izquierda y la joven de espaldas con la devanadera de la derecha? Exactamente la misma. Enmarcar la escena principalísima de la composición, que no es otra que la figura única, solitaria, de la hilandera con el velo, con el torno y la rueca. Ella, ella sola, la hilandera con el velo, no digamos la vieja con el velo, porque, pese a lo que se haya dicho, en manera alguna, y en seguida lo veremos, lo es. Ella sola, la hilandera velada que trabaja en el torno y con la rueca en la mano, es la figura principalísima de la composición. Y para indicar que lo es, para enmarcarla, para eso está el movimiento opuesto miguelangelesco de las jóvenes de la devanadera y de la cortina, repitiendo asimismo el movimiento velazqueño de

la oposición de los caballos de *Las lanzas*. Si la figura de la hilandera velada, está en contraste, en oposición con alguna figura del cuadro, lo está con la Aracne del fondo. Pero de esta Aracne no queda ni rastro en la escena principal. Pretender lo contrario es tergiversar el sentido todo de la composición. En realidad, el cuadro gira en torno a un doble eje. En la escena del primer término todo gira alrededor de la hilandera velada. Y esta figura de la hilandera del velo, en el engarce de la escena principal con la escena del fondo, se opone a la Aracne del fondo, sirviendo en este caso Atenea de eje al contraste entre ambas.

La hilandera con el velo, por lo tanto, es la protagonista indiscutible de la escena principal. Y decíamos que, pese a lo que se había dicho, esta figura no es la de una vieja. Ha sido precisamente la toca que cubre su cabeza, lo que ha provocado el malentendido. Pero, que no lo es, está fuera de duda para cualquier observador atento. Aunque de más edad que las jóvenes que la rodean, en absoluto puede ser considerada una vieja. La pierna que descubre todavía es hermosa. Y también es hermoso su rostro³. Si cubre su cabeza con un velo, es porque tal es el signo iconográfico que individualiza a la figura que representa. Esa figura no es otra que Penélope.

Velada, "con las mejillas cubiertas por espléndido velo y una honrada doncella a cada lado", nos la presenta la *Odisea* (*Odisea*, 1973, 13). Y asimismo trabajando con el telar y la rueca, rodeada de sus sirvientas. "Vuelve a tu habitación, ocúpate en las labores que te son propias, el telar y la rueca, y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo", le dice Telémaco (*Odisea*, 1973, 225). Y recordemos asimismo que velada nos la presenta la estatua del Museo Vaticano tradicionalmente identificada como Penélope, sin que importe ahora que recientemente se haya discutido esta identificación. El velo, pues, no es la marca de una vejez inexistente, sino sencillamente el signo de Penélope. Y recordemos también que tanto Odiseo como Penélope están bajo la protección de Atenea, que precisamente inspira a Penélope la estratagema del arco, que valdrá para que, a la postre, Odiseo se deshaga de los pretendientes. Recordemos asimismo que Atenea, "como diosa de la paz procuraba la felicidad de los hogares y era maestra en los trabajos de bordado y costura" (*Enc. mit.*, 1967, 34). Atenea, pues, protege la fidelidad de Penélope, del mismo modo que, en sentido opuesto, castiga la soberbia de Aracne. ¿No vemos de qué fácil manera encaja la "semirreali-

dad", por usar la expresión de Angulo, de la escena del fondo, con la realidad contundente de la escena del primer término? No puede haber ninguna duda sobre quién sea la figura principalísima de ésta, enmarcada por el grácil movimiento de raigambre miguelangelesca, de las doncellas que la rodean. Esa mujer, que no, de ningún modo, vieja, no es, no puede ser, otra que Penélope. Nos lo asegura el velo que cubre su cabeza, y la protección que Palas Atenea le otorga, indicada por la escena del fondo, contrastando con el castigo con que fulmina a la soberbia Aracne. Porque no otro es el sentido de la tan traída y llevada "Fábula de Aracne" de la escena del fondo en el marco general del cuadro. Poner de manifiesto la presencia de Palas Atenea, y la protección y el castigo que otorga a unos y a otros. Protege la fidelidad de Penélope, y castiga la soberbia de Aracne. Como asimismo protege a Odiseo y castiga la arrogancia de los pretendientes.

Pero, para que no quepa ninguna duda de que la escena de *Las hilanderas* nos muestra a Penélope hilando en compañía de sus sirvientas, bajo la protección de Palas Atenea, nos servirá para ratificarlo traer a colación la composición que sirvió a Velázquez de modelo sobre la cual diseñó la suya. Diego Angulo vio muy bien que, pese al pregonado naturalismo de Velázquez, se basaba para la composición de sus creaciones en modelos previos de anteriores pintores. Donde ya no acertó fue en identificar la Capilla Sixtina como el origen de la composición general del cuadro. Ciertamente lo es, lo hemos visto ya, el movimiento de los *ignudi*, el origen de algunas figuras, en concreto de la joven de espaldas con la devanadera y la joven de la cortina, y el contraste de la oposición entre ambas; pero nos equivocáramos si pretendiéramos encontrar allí el origen de la composición general del cuadro. Al propio Angulo le chocó que, a diferencia de lo que sucedía en otros casos, en el *San Antonio* y *San Pablo* o en *Las lanzas* por ejemplo, aquí no se diese, entre el modelo original y la obra resultante, el "paralelismo del tema". En esos casos Velázquez llegaba "al modelo conducido por el asunto mismo" (Angulo, 1999, 22). Lo que no sucedía en absoluto si pretendiésemos ver en la Capilla Sixtina el origen de *Las hilanderas*.

Las dudas de Angulo son correctas, como correcta es su teoría de la manera de componer Velázquez. El origen de la composición de *Las hilanderas*, la obra que le sirvió de modelo, es el cuadro del pintor italo-flamenco Giovanni Stradano-Jan van der Straat, *Penélope tejiendo*. La obra de

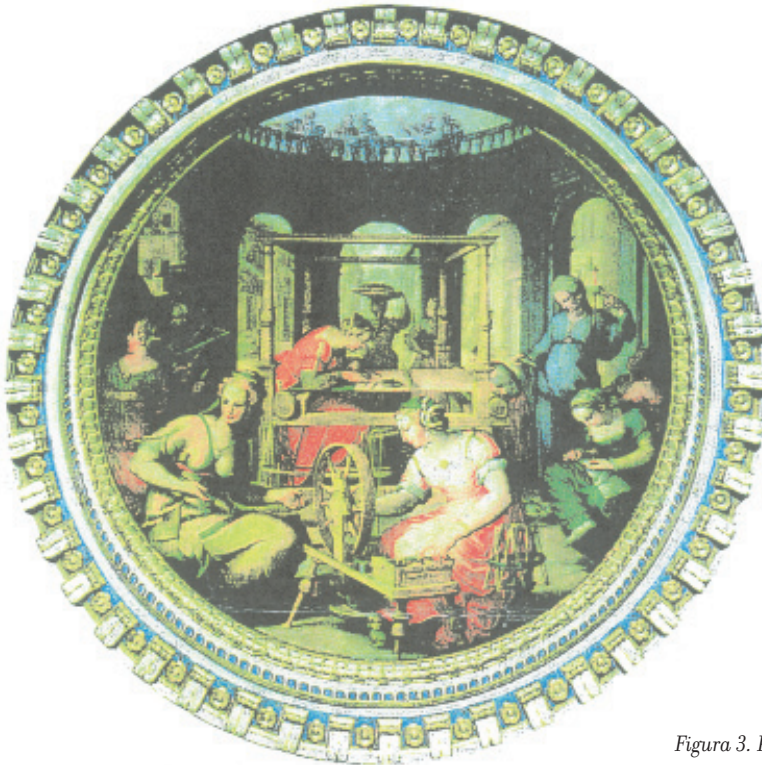


Figura 3. *Penélope* de Giovanni Stradano. Palazzo Vecchio.

Stradano (Fig. 3) se pintó para decorar, en el Palazzo Vecchio de Florencia, las habitaciones de Leonor de Toledo, hija del virrey de Nápoles don Pedro de Toledo y casada con el gran duque de Toscana, Cosme de Médicis⁴.

La *Penélope tejiendo* de Stradano es una obra circular, y, como *Las hilanderas*, está dividida en dos planos. En el primero vemos a Penélope, trabajando en el torno, rodeada de sus sirvientas; en el segundo volvemos a verla trabajando ahora en el telar⁵. En realidad, la obra de Stradano se inscribe en una tradición de la representación de Penélope de la que es buena muestra el grabado atribuido a François Gentil del mismo título⁶ (Fig. 4). En este grabado se representa todo el proceso del arte de tejer en un único plano. A la derecha vemos a Penélope hilando, trabajando en el torno, rodeada de sus sirvientas, como en el primer plano del cuadro de Stradano y de *Las hilanderas*. Y a la izquierda volvemos a verla trabajando ahora en el telar, como en el segundo plano del cuadro de Stradano. Este grabado, u otro semejante, ha podido muy bien servir de modelo a Stradano, que se ha limitado a dar un giro de noventa grados a toda la escena; de tal modo que, lo que en el

grabado figuraba a la derecha, ahora queda en el primer plano, y lo que figuraba en el grabado a la izquierda, ha quedado ahora trasladado al segundo plano. Por lo demás la Penélope de Stradano, como la del grabado de François Gentil, es una dama anónima concentrada en las labores de hilar y tejer, sin ningún signo iconográfico que la distinga como Penélope. Si no fuese por la leyenda del título, *Penélope tejiendo*, nunca sabríamos que las figuras del cuadro de Stradano y del grabado de François Gentil fuesen las de Penélope. No sucede lo mismo en el cuadro de Velázquez. Aquí, sin necesidad de ningún título que lo ratifique, por el velo que cubre su cabeza y por la transmutación que ha sufrido la escena del fondo, que nos indica que está bajo la protección de Palas, sabemos que la hilandera del torno es Penélope. Y recordemos que la contraposición entre las figuras de Penélope y Aracne no es precisamente nueva. Véase, si no, el grabado de *Las metamorfosis* de Venecia de 1527, citado por Angulo en su ensayo sobre la iconografía de Aracne (Angulo, 1999, 127).

En fin, no creemos que, después de lo dicho, pueda dudarse todavía sobre el significado iconográfico de *Las hilanderas*.

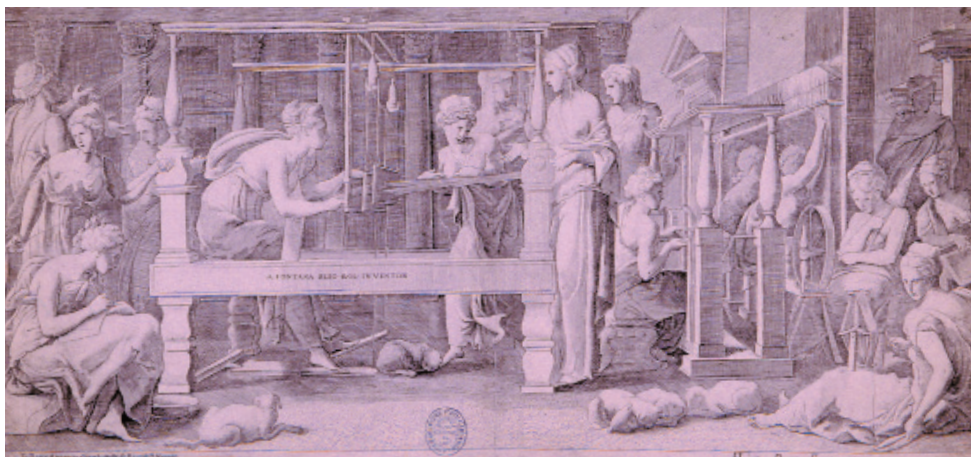


Figura 4. *Penélope* de François Gentil. Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional de Madrid.

La interpretación del cuadro como "Fábula de Aracne", correcta como interpretación de la escena del fondo, no lo es en absoluto como interpretación total del cuadro. Hay que ver la función que desempeña dicha escena del fondo en el marco global del cuadro, y no tratar de explicar éste unilateralmente a partir de la escena del fondo. La función que desempeña la escena del fondo no es otra que corroborar lo designado por el velo de la hilandera del torno y la rueca, es decir, indicando que dicha figura está bajo la protección de Palas, identificarla como Penélope, y asimismo contraponerla a la arrogante Aracne. Triunfo de la fe, tal es el sentido último del cuadro de *Las hilanderas* o *Penélope hilando*.

Ahora bien, como es sabido, inmediatamente después de que Angulo expusiese su nueva interpretación, María Luisa Caturla publicaba el inventario de las pinturas del montero del rey don Pedro de Arce, una de cuyas entradas rezaba: "Otra pintura de diego Belazquez de la fabula de aragne, de mas de tres baras de largo y dos de cayda, tasada en quinientos ducados" (Caturla, 1948, 302). Reciente como estaba la nueva interpretación, pareció una confirmación inesperada. Al instante se identificó el cuadro con *Las hilanderas*, identificación que hasta ahora ha permanecido incuestionada.

Sin embargo, ya en su momento Ortega expresó serias dudas al respecto:

"El doctor Arce debía de ser gran aficionado a la pintura y devoto coleccionista de cuadros, pero esto no explica de ninguna

manera que Velázquez pintase para él obra de tanto empeño. En el inventario aparece con el título de *Minerva y Aracne* (sic). Sin embargo, las medidas no coinciden con las del cuadro que llamamos *Las hilanderas* ni siquiera acudiendo al recurso, con tanta ligereza y frecuencia empleado, de suponer que le fueron agregadas tres fajas de lienzo, arriba y a los lados. No es verosímil que Velázquez acomodase en la breve área de lienzo que así quedaría tantas figuras, cinco de ellas nada escasas de tamaño. Sobre todo es inconcebible que el "escenario" luminoso del fondo no hubiera desde luego poseído su medio punto" (Ortega y Gasset, 1962, 646).

Pero, pese a las reservas orteguianas, y sin ninguna evidencia documental que la confirmase, la identificación de la *Fábula de Aracne* de don Pedro de Arce con *Las hilanderas* pronto se convirtió en indiscutible. Y, ¿verdaderamente lo es?

Desde luego, si se tomasen en serio las medidas del cuadro tal como aparecen en el inventario de don Pedro de Arce, por sí mismas bastarían para echar por tierra esa identificación. Pero, seamos sinceros, no creemos que éste fuese un argumento definitivo. El asunto de las medidas es muy improbable que nos aclarase nada. Se medía a ojo. Nada que ver con la precisión cuantitativa, milimétrica, a la que hoy día estamos acostumbrados. De hecho, el cuadro, una vez ingresado en las colecciones reales, ha figurado en los sucesivos inventarios palaciegos con las más variopintas medidas.

En lo que sí coincidimos con Ortega es en desconfiar del recurso tan frívolamente utilizado de los célebres "añadidos".

Estos añadidos son profundamente velazqueños, y, como dice Fernando Marías en un reciente trabajo, "a lo sumo, podrían haber sido el producto material de una restauración sobre la memoria de lo que Velázquez hubiera pintado previamente, quedara en la visual o en algún dibujo" (Marías, 2003, 422). Por eso coincidimos con Marías cuando concluye que "tendríamos que pensar en un único lienzo del formato y la composición actuales a lo largo de toda su historia". En lo que ya no coincidimos es en lo que sigue:

"que pasó por las manos de don Pedro de Arce... y después por las de los Duques de Medinaceli, antes de entrar en la colección real del Buen Retiro..." (Marías, 2003, 425).

De acuerdo con que pasase por las manos de los Duques de Medinaceli. En lo que no podemos estar de acuerdo es en que fuese el mismo que antes había pasado por las manos de don Pedro de Arce con el nombre de *Fábula de Aracne*.

Todo lo que sabemos sobre el origen de *Las hilanderas*, lo que está comprobado, es que aparece inventariado en el palacio de Madrid de los Duques de Medinaceli, "probablemente primero entre las propiedades del IX Duque de Medinaceli... y después de su sobrino el X Duque..., a cuya muerte es más verosímil que se enviara al palacio real", es decir, en 1739, fecha de la muerte del X Duque, y no en 1711, fecha de la muerte del IX Duque (Marías, 2003, 421-422). Marías ve como posibles poseedores anteriores del cuadro al VII y VIII Duques de Medinaceli. Es una suposición bastante plausible, pero, mientras no la respalde la evidencia documental, se queda en eso, en mera suposición. Lo que sin embargo Marías no llega a cuestionar es que el cuadro haya pasado antes "por las manos de don Pedro de Arce". Lo que resulta tanto más chocante cuanto de su meticuloso trabajo queda definitivamente desterrada la imagen de éste como fino coleccionista de pinturas, y en su lugar lo que resurge es un simple regatón, es decir, según la definición de Covarrubias, el "que compra al por mayor para vender más caro al detalle". En definitiva, "el coleccionista madrileño don Pedro de Arce" con el que nos había deslumbrado María Luisa Caturla "no aparece... como un típico y culto, ni siquiera erudito, coleccionista de pintura... sino como un decidido inversor en una pluralidad de bienes de consumo lujoso" (Marías, 2003, 418-419). ¿Y este regatón, se nos quiere hacer creer, fue el poseedor de *Las hilanderas*? Nos doblegaremos ante la evidencia documental, pero, mientras ésta no aparezca, y en el caso

presente de ninguna manera ha aparecido, nos negaremos a creer, compartiendo plenamente las dudas de Ortega, que por sus manos haya podido pasar "obra de tanto empeño".

En efecto, no existe evidencia documental de que la *Fábula de Aracne* de don Pedro de Arce sea *Las hilanderas*. La interpretación establecida por Angulo como "Fábula de Aracne" pareció verse corroborada por el inventario descubierto por María Luisa Caturla, lo que a su vez parece constreñir que se siga interpretando el cuadro como "Fábula de Aracne". Es un círculo vicioso que nadie se atreve a resolver. Pero, como todos los círculos viciosos, tarde o temprano, para librarse de su hechizo, no queda más remedio que romperlo. Digámoslo claramente. La *Fábula de Aracne* que figura en el célebre inventario de don Pedro de Arce, publicado por María Luisa Caturla, no es *Las hilanderas*. De ninguna manera que lo es. Hay un argumento que es prácticamente definitivo para descartar esta prematura e imprecendente identificación. Y no es otro que "el extraño hecho de que Antonio Acisclo Palomino no cite el lienzo en su larguísima biografía de Velázquez de *El Parnaso español pintoresco laureado* de 1724" (Marías, 2003, 422). Extraño hecho, sí, hecho extrañísimo. Y "este silencio resulta aún más sorprendente si consideramos que Palomino conocía personalmente a Pedro de Arce, pues juntos actuaron como ejecutores del testamento de Juan de Alfaro en 1680" (Hellwig, 2004, 39, nota 6). ¿Y todavía se pretende que sigamos creyendo que la *Fábula de Aracne* del inventario de don Pedro de Arce sea *Las hilanderas*? ¿Pese al silencio clamoroso de Palomino?

En nuestro ensayo decíamos: "resulta bastante verosímil que Velázquez se haya interesado, antes de pintar (*Las hilanderas*), en el tema de Palas y Aracne, al que haya dedicado una pintura, que sería la poseída por el doctor Arce" (Martín del Burgo, 2001, 65). Pero, ¿resulta necesaria esta suposición? Lo que hay que preguntarse es lo siguiente: ¿existe alguna pintura conocida que pudiera atribuirse a Velázquez y que verse de verdad sobre la "Fábula de Aracne"? Y, en efecto, si pensamos un poco, sí que existe esta pintura, bueno, no existe hoy día, pero sí que consta que haya existido una "fábula de Aracne y Palas, que tejía la historia del robo de Europa, con marco negro, copia de Rubenes (sic) de mano de Juan Bautista del Mazo". Tal figura en el inventario palaciego de 1686, y, como dice Angulo, "ya Sánchez Cantón observó muy bien que entre los cuadros que decoran la pared del fondo de

Las Meninas aparece, en efecto, la copia hecha por Mazo del lienzo de Rubens" (Angulo, 1999, 120). Y no se nos diga que la obra, esta verdadera *Fábula de Aracne*, hoy lamentablemente perdida, se atribuye a Mazo y no a Velázquez para descartar demasiado rápidamente la hipótesis, que, como tal hipótesis, a falta de respaldo documental, la presentamos. No sería la primera vez que una obra de Mazo se atribuyese a Velázquez o viceversa. Gaya Nuño resume muy bien la relación de Mazo con su suegro: "No hará poco con identificarse, día por día, con la manera de su suegro, sin duda que dejando pendientes –para nuestra sagacidad o nuestra torpeza– muchos cuadros-enigmas, que tanto pueden ser de Diego como de Juan Bautista" (Gaya Nuño, 1970, 41). Y ¿no podría ser esa *Fábula de Aracne* que figura en la pared del fondo de *Las Meninas* uno de esos "cuadros-enigmas, que tanto pueden ser de Diego como de Juan Bautista"? Sobre todo si consideramos que don Pedro de Arce no era el fino coleccionista de pintura que nos hizo creer María Luisa Caturla, sino el espabilado regatón que nos ha hecho ver al fin Fernando Marías, y, en consecuencia, que bien sabía don Pedro de Arce que, entre la duda de resolver entre Mazo y Velázquez, mucho más valdría un cuadro atribuido a este último, aunque todos los indicios apuntasen al primero. Por supuesto que, a falta de prueba documental, como mera hipótesis nos limitamos a presentarla. Pero, que la *Fábula de Aracne* que figura en el inventario de don Pedro de Arce atribuida a Velázquez, sea la *Fábula de Aracne* de la pared del fondo de *Las Meninas*, que se suele atribuir a su yerno Mazo, se nos antoja mucho

más plausible que no seguir insistiendo en identificarla con *Las hilanderas*, pese al clamoroso, ensordecedor silencio de Palomino.

La primera evidencia documental sigue siendo el inventario del siglo XVIII de los Duques de Medinaceli, y allí figura como "mugeres que trabajaban en tapiceria" (Marías, 2003, 421). Nada de la "Fábula de Aracne". Pero, a falta de evidencia documental, la evidencia del análisis iconográfico nos dice. Que, en efecto, en la escena del fondo se representa la "Fábula de Aracne", pero no en el primer plano del cuadro. Aquí el juego opuesto, de raigambre miguelangelesca, de la hilandera de espaldas con la devanadera y de la joven de la cortina, juego semejante al de los caballos de *Las lanzas*, enmarca a la figura principalísima del cuadro, la hilandera del velo que trabaja en el torno y con la rueca en la mano. Esta hilandera está velada, no porque sea una vieja, que no lo es, sino porque el velo es el signo de Penélope. Y, para que no pueda haber ninguna duda de que lo sea, para eso está la escena del fondo de la "Fábula de Aracne", para indicarnos que la hilandera del velo está bajo la protección de Palas, que ampara la fidelidad de Penélope, de la misma manera que castiga la arrogancia de Aracne. Todo ello ratificado por el hecho de que no es difícil rastrear el origen de la composición del cuadro en la obra de idéntica temática de Stradano, *Penélope tejiendo*. En resumen, lo que la escena de *Las hilanderas* nos muestra es a Penélope hilando, en compañía de sus sirvientas, bajo la protección de Palas Atenea.

NOTAS

- 1 Éste y los demás trabajos de Diego Angulo sobre Velázquez los citamos por la reedición de 1999.
- 2 Véase también nuestro artículo "*Las hilanderas o Penélope hilando*".
- 3 En realidad, la hilandera del velo recuerda sobremanera a la hermosa modelo de *La dama del abanico*, tradicionalmente identificada con la hija del pintor, Francisca Velázquez de Mazo, esposa del también pintor Juan Bautista del Mazo (Martín del Burgo, 2001, 56-57).

- 4 Por lo demás Stradano no es un completo desconocido en la bibliografía velazqueña. M.S. Soria lo consideró el modelo para los retratos regios ecuestres de Velázquez (Díez del Corral, 1979, 52).
- 5 Para un estudio comparativo detallado de ambos cuadros y las transmuciones efectuadas por Velázquez en su modelo, nos remitimos a nuestro ensayo (Martín del Burgo, 2001, 44-50).
- 6 Biblioteca Nacional de Madrid, Inven/4501, 4502.

Recibido: 17 de enero de 2006

Aceptado: 28 de febrero de 2006

Bibliografía

- Angulo Íñiguez, Diego (1999): *Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros, y otros escritos sobre el pintor*, Tres Cantos (Madrid), Istmo.
- Caturla, María Luisa (1948): "El coleccionista madrileño don Pedro de Arce, que poseyó *Las hilanderas*, de Velázquez", *Archivo español de arte*, 292-304.
- Díez del Corral, Luis (1979): *Velázquez, la monarquía e Italia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Enciclopedia de la mitología* (1967), Madrid, Afrodisio Aguado.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1970): *Velázquez: biografía ilustrada*, Barcelona, Destino.
- Hellwig, Karin (2004): "Interpretaciones iconográficas de *Las hilanderas* hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez", *Boletín del Museo del Prado*, XXII, 38-55.
- Homero, *Odisea* (1973), 10ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- Mariás, Fernando (2003): "Don Pedro de Arce ¿coleccionista o regatón?, y *Las hilanderas* de Velázquez", *Archivo español de arte*, LXXVI, 418-425.
- Martín del Burgo, Lorenzo (2001): "*Las hilanderas*" de Velázquez: su auténtico significado y la fuente original, Madrid, Monteparnaso.
- Martín del Burgo, Lorenzo (2003): "*Las hilanderas o Penélope hilando*", *La primera piedra*, nº 1, 2-3, Madrid.
- Ortega y Gasset, José (1962): *Velázquez*, O. c., t. VIII, Madrid, Revista de Occidente.