

REALISMO, MITOS Y SÍMBOLOS EN “LAS HILANDERAS”

José Manuel Pita Andrade

RESUMEN

El trabajo recoge las aportaciones hechas sobre la iconografía del gran cuadro de Velázquez a través del tiempo partiendo del título que recibió en los inventarios de los siglos XVII y XVIII. Aunque en 1664 se denominó *La fábula de Aragne*, desde 1711 en que pasó a las colecciones reales hasta 1943 se interpretó como una escena de la vida cotidiana, convirtiéndose en ejemplar testimonio del realismo velazqueño. Una sugerencia de Ortega y Gasset y, sobre todo, un estudio iconológico de Angulo publicado en 1948, sirvieron para demostrar que la obra contenía una fábula mitológica, la citada en 1664. Otros trabajos trataron después de desentrañar complejos símbolos, vinculados a la exaltación del Rey y de la monarquía. Por añadidura se comentan otras aportaciones que exaltan la teatralidad del cuadro y se concluye con un análisis de los problemas planteados por la presencia de telas añadidas en el lienzo.

SUMMARY

The article brings together studies made of the iconography of Velazquez's great work, from the time of its creation. We begin with the title the work received in inventories of the 17th and 18th centuries. Although in 1664 it is called *La fábula de Aragne*, from 1711 onwards, the year in which it was incorporated in the royal collections, until 1943 it was interpreted as being a scene of everyday life and was considered to be a great example of Velazquez's realism. However, a suggestion made by Ortega y Gasset and above all an iconological study by Angulo published in 1948 demonstrated that the painting did indeed contain a mythological fable, that originally thought to be the theme in 1664. Later studies tried to disentangle complex symbols, connected with those extolling the virtues of the king and the monarchy. We also comment on other studies which emphasized the theatrical nature of the painting, and finally we offer an analysis of the questions raised by the presence of additional materials in the canvas.

Al unirme, con este trabajo, al homenaje que el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada rinde a la memoria de la Profesora Doña Concepción Félez Lubelza, no ocultaré que me cuesta repasar muchos recuerdos entrañables. Ella estaba entre nosotros cuando, el dos de mayo de 1990, profesores y alumnos de la promoción que había concluido sus estudios veinticinco años antes, tuvimos un gratísimo reencuentro; nada hacía prever que pocos días después, súbitamente, se le acabaría la vida. En aquel inolvidable reencuentro los dos hablamos largamente de un tema que, sin caer en eso que suele llamarse deformación profesional, estaba en la calle: el éxito sin precedentes, y sin duda irreplicable, de la Exposición dedicada a Velázquez en el Museo del Prado y que había contado con un brillantísimo prólogo en el Museo Metropolitano de Nueva York. En Estados Unidos, una parte significativa de los lienzos se

habían exhibido entre el 3 de octubre de 1989 y el 3 de enero de 1990. En Madrid, del 23 de enero al 31 de marzo, conviviendo los cuadros llegados de fuera con la copiosísima colección guardada en el Edificio de Villanueva. Cuando nos reunimos con Concha (permítase la expresión familiar) en los albores de mayo hacía solo un mes que se había clausurado la magna Exposición; resultaba inevitable comentar el multitudinario suceso, que podía sazonarse con un rico anecdótico salpicado de notas festivas.

He querido evocar aquel último encuentro centrándolo en el tema sobre el que departimos con amplitud y que, lo confieso, había llegado a obsesionarme. Al igual que muchos ciudadanos de a pie y profesionales de la Historia del arte, me vi afectado de un morbo muy peculiar que algún medio de comunicación dio en llamar “Velazquezmanía”¹. Por ello se me perdonará que vuelva ahora a tratar sobre el pintor a propósito del cuadro suyo que más me atrajo. Valgan las notas que siguen de cálido homenaje a quien tuvo la fortuna de tener como discípula y colaboradora de excepción. Luego, como Profesora de este Departamento de Historia del Arte, destacaría por sus dotes humanas y docentes, con lecciones inigualables en claridad y hondura. Estamos absolutamente seguros de que habrá dejado profundísima huella en sus alumnos.

Ante “Las Hilanderas”

Enfrentarse con este cuadro resulta especialmente sugestivo porque tuvo, por encima incluso de *Las Meninas*, la fortuna de abrir interrogantes, ser fuente de las más diversas y peregrinas propuestas y, como corolario de todo ello, suscitar las más vivas controversias. Sin embargo, a la hora de establecer juicios de valor, ambas obras maestras deben hermanarse. Las dos coronan la trayectoria artística de Velázquez; debieron realizarse en fechas muy próximas entre sí (en 1656 el cuadro de “la familia” y tal vez un año después el que ahora nos interesa); consienten los más aleccionadores análisis de diseño, composición, técnica pictórica, expresión del espacio y de la luz, complementándose; las dos, en fin, incitan a realizar análisis iconográficos e iconológicos, excitando a veces (¿por qué no decirlo?) la imaginación de los críticos y fomentando aventuradas hipótesis. Al ser éstas difíciles de conciliar es obvio que quedarán flotando las dudas sobre quienes consiguieron desvelar las últimas intenciones del pintor; pero sinceramente creo que los esfuerzos llevados a cabo en este campo han sido valiosos y fecundos aunque nunca lleguemos a saber a ciencia cierta donde se encuentra la verdad.

Concentrémonos ya en *Las Hilanderas*. En una sesión celebrada en la Academia de la Historia, el 27 de octubre de 1989, presentamos algunas notas sobre el lienzo destinadas a un trabajo que quedó en el telar. Aprovechamos ahora parte de ellas, aunque brindando nuevos enfoques y datos. En un artículo que debe tener las páginas contadas, solo hay espacio para comentar cuestiones muy concretas ajustándonos al título y limitándonos a realizar un recorrido que confiamos resulte aleccionador; a través de él podrá verse cómo se interpretó el asunto del cuadro a lo largo de varios siglos y cómo las mutaciones que se produjeron al intentar desentrañarlo coinciden con sustanciales cambios en la visión de la personalidad artística de Velázquez. El lector podrá elegir entre numerosos puntos de vista.



El lienzo en inventarios de los siglos XVII y XVIII

Puede sorprender que iniciemos nuestro "excursus" acudiendo a repertorios documentales y no a las fuentes literarias que, en nuestro caso, podrían tener subido valor. Pero el hecho es que, muerto Pacheco antes de pintarse el cuadro, ninguno de los biógrafos, con Jusepe Martínez y Palomino a la cabeza, se refieren a *Las Hilanderas*. Pasma, sobre todo, que éste último desconociese la existencia de nuestra pintura

al ofrecernos, en 1724, la magistral “Vida de... Don Diego Velázquez de Silva” que figura en su *Parnaso español pintoresco laureado*; recuérdese que para escribirla se valió de testimonios de primera mano. Inventarios inéditos hasta hace escasos lustros van a ofrecernos las primicias sobre el cuadro.

Un feliz hallazgo documental realizado en 1948 por María Luisa Caturra nos dio un precioso testimonio del lienzo en 1664, un año antes de la muerte de Felipe IV y un cuatrienio después de la del pintor. En un inventario de los bienes que aportó Don Pedro de Arce (Montero Mayor y Aposentador de Cámara de Su Magestad) a su segundo matrimonio se registra una “pintura de Diego Velázquez de la fábula de Aragne, de más de tres varas de largo y dos de caída”. Gracias a este dato descubrimos que el cuadro pasó a propiedad particular, lo que explica que no figurase en las relaciones de los bienes de Felipe IV y de Carlos II. Por otra parte Don Pedro (amigo sin duda del artista) no lo tenía en 1657 cuando, con motivo de la muerte de su anterior mujer, se inventariaron por primera vez sus bienes.

La segunda cita del cuadro fue dada a conocer en 1985 por Vicente Lleó Cañal. Figura en el “Ymbentario general de todos los trastos y vienes muebles pertenecientes a la Cassa del Exmo. Sr. Marques Duque de Medinaceli”. En él figuran cerca de 400 lienzos, casi todos italianos, que habían pertenecido al noveno Duque Don Luis de la Cerda, Embajador de Roma y Virrey de Nápoles entre 1684 y 1706, que cayó en desgracia en tiempos de Felipe V, siendo encerrado en el Alcázar de Segovia el 15 de abril de 1710 y muriendo asesinado (se sospecha que por orden del Rey) en el Castillo de Pamplona el 26 de enero de 1711. En el inventario figura un asiento que dice: “Mas otra (pintura) de Velázquez con Mugerres que travajavan en tapizeria que tiene de largo tres varas y de alto dos y media marco dorado y moldado. 300 reales”. Y al lado esta reveladora nota: “se embió a Palacio cuando murió mi Amo”; gracias a ella sabemos cuando se incorporó el cuadro a las colecciones reales. Pero obsérvese que, en menos de cincuenta años, se había perdido memoria del asunto.

Dentro ya de las colecciones reales evocaremos la catastrófica efemérides del incendio del Alcázar de Madrid el día de Nochebuena de 1734. Son bien sabidos los gravísimos daños que padecieron numerosos cuadros; en los recuentos de los que se salvaron (y que se concentraron en el Palacio del Buen Retiro, procediéndose a una compleja tarea restauradora) no figura *Las Hilanderas*. Pero teniendo en cuenta el mal estado de la pintura, desde fines del siglo XIX, empezó a darse por supuesto que estaba en el Alcázar y que había sufrido en el susodicho incendio.

Reinando ya Carlos III, en el inventario del Palacio Nuevo, realizado en 1772 por el pintor de Cámara Andrés de la Calleja (que, por cierto, había intervenido activamente en las restauraciones de las obras dañadas en 1734) se describe un cuadro en el que se ve “una fábrica de tapices y varias mujeres hilando y devanando, de tres varas y media de largo y una menos de caída, original de Velázquez”. Al morir el monarca el 14 de diciembre de 1788, se procedió, a partir del 10 de enero de 1789, a realizar el “Ymbentario y tasacion general de los muebles”... registrándose, en la llamada “Pieza de Trucos” (citada entre la “Pieza de Comer” y la “de Bestir”), con el número “982 Tres varas y media de largo y tres y media de alto: Quadro llamado de las Ylanderas. Velázquez: 60.000”. Una vez más asistimos al baile de las medidas: ahora resulta cuadrado, de 2,92 m. de lado.

El recorrido que acaba de hacerse muestra dos vertientes significativas. De un lado llaman la atención las modificaciones que sufre el título del cuadro. El tema mitológico, mencionado en 1664, se olvida en el siglo XVIII. De otro lado sorprenden los cambios en las medidas; aunque éstas se tomaran aprisa resulta chocante que el lienzo acabara considerándose cuadrado en la última cita.

Mengs ante Velázquez y el cuadro

En 1776 hallamos la primera mención impresa, en La “Carta de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de Su Magestad” que reproduce Ponz en su famoso *Viaje de España* (tomo VI, p. 574 de la Ed. Aguilar). No tienen desperdicio las referencias que contiene sobre Velázquez. Así cuando dice que “si Tiziano le fue superior en el colorido, Velázquez lo fue mucho más a este en la inteligencia de la luz y de la sombra, y de la perspectiva aérea...”. En otro lugar expresa su admiración en estos términos: “¡Cuánta verdad e inteligencia de claroscuro no se observa en los cuadros de Velázquez! ¡Cómo entendió bien el efecto que hace el aire interpuesto entre los objetos, para hacerlos comparecer distintos los unos de los otros!” Estos juicios podrían aplicarse concretamente a *Las Hilanderas*. Pero a nuestro objeto resulta capital señalar que por primera vez se menciona el cuadro con este nombre, luego universalmente famoso. Comentando los lienzos que hay en “la sala donde el rey se viste”, de Velázquez, Ribera y Murillo, tras aludir a *El Aguador de Sevilla*, a “El cuadro del fingido Baco” (es decir, a *Los Borrachos*) y a *La Fragua de Vulcano*, dice: “en donde sin duda dio la más justa idea del mismo natural es en el cuadro de *Las Hilanderas*, que es de su último estilo y hecho de modo que parece no tuvo parte la mano en su ejecución, sino que pintó con la sola voluntad, en cuyo género es obra singular”.

Será bueno recordar que en los pocos días del año que Carlos II pasaba en Madrid, cada mañana al vestirse y cada noche al desnudarse, contemplaba las obras de tres grandes maestros del siglo XVII; no dudaremos en colocar a *Las Hilanderas* a la cabeza de todas. No creo que se nos tilde de fantasiosos si pensamos que fue Mengs quien bautizó el lienzo con el nombre que hoy conserva y que pudo influir sobre el monarca al seleccionar las pinturas de sus habitaciones más íntimas. Como acabamos de ver, en el inventario hecho a la muerte de Carlos III se registra el cuadro como *Las Hilanderas*.

De un episodio de la vida real a una contribución a la historia del socialismo

En 1819, al inaugurarse el Museo del Prado, figura en el cataloguillo de los cuadros expuestos redactado por Eusebi: “Las Hilanderas, o sea, una fábrica de tapices, por Velázquez”. Vemos que, al incorporarse desde el primer momento a nuestra primera pinacoteca, se enriquece el título del lienzo con un pormenor sustancial: hay en él unas mujeres hilando como obreras de una manufactura. No hay duda que se consagra la interpretación del cuadro como visión directa de una estampa de la vida cotidiana. Por eso “la ilustre tela velazqueña era dilecta para los pintores del semirrealismo decimonónico, como, en 1861, para el sueco Joham Frederik Höckert”².

Sin seguirle la pista en otros catálogos llegaremos al muy importante de 1872, *descriptivo e histórico* (cuya impresión se había iniciado un lustro antes) por D. Pedro de Madrazo, donde se menciona “la fábrica de tapices de Santa Isabel de Madrid: cuadro llamado de Las Hilanderas”. Tenemos pues un dato nuevo que se mantendrá hasta nuestros días: la alusión a lo que había sido, no fábrica, sino taller de retupido de tapices, junto al Convento de Santa Isabel, en la madrileña calle de este nombre. En todo caso se consagra la valoración realista del asunto, refrendada, a partir de ahora y hasta los años cuarenta de nuestro siglo, por cuantos críticos e historiadores del arte se ocuparon de él. *Las Hilanderas* será uno de los mejores puntos de apoyo para enaltecer el realismo de nuestra pintura (el tópico más querido cuando se habla de ella) que encarnaría, mejor que nadie, el artista sevillano. Así quedó caracterizado por Gregorio Cruzada Villaamil

en sus *Anales de la vida y de las obras de... Velázquez*, de 1885. Gaya Nuño sintetizó el diagnóstico que hizo del pintor: negando influjos ajenos (del Renacimiento inclusive), Velázquez no tiene “más libros, más modelos, más estudios que el natural, ni más erudición, más historia, ni más horizonte que el que la vista alcanza”³.

Tres años después de la obra de Cruzada, en 1888, apareció la gran monografía, en alemán, de Justi; la segunda y definitiva edición, de 1903, se publicaría en español en 1953 anotada por Juan Antonio Gaya Nuño. En ella se refrendó la visión realista del lienzo en páginas antológicas (cuya lectura recomendamos) aunque, para explicarnos el asunto, recurra a una ficción, imaginando una visita a la manufactura de tapices. “Un día en que acompañaba a un grupo de damas de la Corte a la fábrica, mientras ellas cambiaban impresiones acerca de un tapiz allí expuesto, Velázquez se retiró y observó desde la puerta el efecto pictórico de los grupos, de lo que resultó *Las Hilanderas*”. El análisis que hace después de los dos ámbitos del cuadro está lleno de agudeza: “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 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: se ve un contrabajo como *repoussoir*, apoyado en un sillón barroco”⁴. No podemos seguir adelante sin subrayar cómo conviven, en el análisis del lienzo, la realidad y la ficción; no falta una premonición de futuras interpretaciones cuando se refiere al “drama mitológico” representado en el tapiz. Notemos finalmente la teatralidad que subyace en este modo de ver el asunto, porque la visión escenográfica constituirá otra cantera para algunos comentaristas de nuestros días.

Apartándonos, por un instante, de las interpretaciones “realistas” del lienzo recordemos que, en 1898, Aureliano de Beruete, en su importante monografía sobre Velázquez (editada en francés y en 1990, por fin, traducida al español), tras un bellissimo análisis de los valores pictóricos del cuadro, denunció (por primera vez que yo sepa) los añadidos que se observan en la tela; quedó abierta así una polémica cuestión, sobre si se debieron o no al pintor; también aludió a los daños que debió sufrir el lienzo en el incendio de 1734.

Concluamos nuestro repaso a las interpretaciones realistas del cuadro aludiendo a un peregrino juicio de Herman Cohen. En 1911, encontrándose Ortega y Gasset en Alemania, el filósofo germánico depositó en sus manos el texto mecanografiado de su *Estética del sentimiento puro* antes de ir a pasar una temporada en Roma. En él se decía sobre *Las Hilanderas*: “Este cuadro, de suprema belleza, es el primer cuadro de fábrica que se ha pintado. El pintor cortesano español tiene esa significación en la historia del socialismo...”⁵.

El rapto de Europa en el tapiz de fondo

En las cuatro primeras décadas de nuestro siglo no se produjeron cambios fundamentales en el modo de interpretar el cuadro. Pero se observaron en él por menores que refrendaban la presencia del “drama mitológico” en la segunda estancia, barruntado por Justi. En 1903 el inglés Ricketts identificó, en el tapiz del fondo, la escena de *El rapto de Europa*. En 1931 Philip Hendy destacó de nuevo la presencia de este asunto inspirado en un cuadro del Tiziano que, tras abandonar las colecciones regias (aunque quedara en ellas testimonio a través de una copia de Rubens), vino a parar al The Isabela Stewart Granger Museum de Boston. Considerando este mismo tema, Enriqueta Harris (en 1940 y en un libro sobre el Prado) sugirió la presencia de Palas y Aracne dentro del tapiz del fondo.

Obsérvese cómo, paulatinamente, se fue infiltrando el mundo de los mitos en *Las Hilanderas*. Se sabía ya que Velázquez había mostrado interés por los temas mitológicos en obras inequívocamente vinculadas a ellos como *La Fragua de Vulcano*, *Marte*, *La Venus del espejo o Mercurio y Argos*, sin aludir a lienzos perdidos. Por otra parte, desde 1925, gracias a uno de mis maestros, Don Francisco Javier Sánchez Cantón, se conocía el contenido de *La librería de Velázquez*, basándose en el inventario de sus bienes hecho a su muerte. Entre los 156 libros que poseía (italianos, españoles y algunos latinos) figuraban obras vinculadas concretamente al mundo de la mitología, de la iconología y de la emblemática. En relación con el primero destaquemos dos ejemplares en italiano y uno en español de *Las Metamorfosis* de Ovidio; también, la *Philosophía secreta* del Bachiller Pérez Moya. Se citan, por otra parte, un par de libros que llevan el título de *Iconología* y que serán del mismo autor, Cesare Ripa; uno, considerado de Peregrino; el otro ejemplar tenía estampas. Además figuraban los *Hieroplyphica* de Pedro Valeriano. La cultura de Velázquez se presentaba a un nivel más que satisfactorio. Las obras que poseía podían inspirarle a la hora de pintar *Las Hilanderas*, como iremos viendo.

De las Parcas a las nupcias de Thetis y Peleo

Insistamos en cómo, sutilmente, se fue filtrando la mitología al valorar los cuadros. Así llegamos a una sorprendente declaración de Ortega y Gasset. En un libro sobre Velázquez, publicado en Suiza en 1943, refiriéndose a la que considera obra máxima, *Las Hilanderas*, y fijándose en las mujeres que se afanan en el primer plano del lienzo, dice: “Ignoro por qué no se ha reconocido siempre una Mitología, siquiera sea la de representar las Parcas, tejiendo con sus hilos el tapiz de cada existencia”. Se trata de una hipótesis que luego, en 1954, a la vista del hallazgo de María Luisa Caturla y del trabajo de Angulo (que comentaremos enseguida) pierde vigor; pero que, en el fondo, renace involucrada en un texto latino “que valió siempre como un aria de bravura entre los humanistas: *Las Nupcias de Thetis y Peleo* que es el poema más remilgado de Catulo. La escena acontece delante de unos tapices que las jóvenes de Tesalia contemplan. Ante estos 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”.

Reconozcamos que, gracias a Ortega, por primera vez (al margen de que en el tapiz del fondo se hubiese identificado *El rapto de Europa* inspirado en un cuadro del Tiziano) la pintura dejaba de ser una estampa de la realidad cotidiana. Ahora los personajes de carne y hueso empiezan a no ser lo que parecen. En el texto de 1954 Ortega escribía: “Justi dijo que era el primer cuadro en que se representaba un taller. La beatería socialista de comienzos de siglo acogió con fervor esta fórmula”. Es obvio que se refería a la postura del filósofo Cohen en 1911 que reseñamos ya. Un artículo de Garagorri amplía cuanto llevamos dicho sobre esta cuestión.

La precoz intuición que tuvo Ortega en 1943, viendo en *Las Hilanderas* un cuadro de tema mitológico, provocaría una áspera reacción en José López Jiménez que, bajo el seudónimo de Bernardino de Pantorba, publicó una importante monografía sobre Velázquez en 1955, ocho años después de que aparecieran las decisivas aportaciones de María Luisa Cartula y de Angulo. En el umbral del tercer centenario de la muerte del artista (1960) el juicio que vamos a transcribir puede servir de canto de cisne de la visión realista del cuadro. Pantorba se expresa con estas ácidas palabras: “la seductora fraseología de Ortega y Gasset ha

contribuido no poco a esta nueva interpretación de una obra (*Las Hilanderas*) que es tan sencilla y clara de asunto... honradamente hablando, los cuadros de Velázquez no se prestan a ingeniosas exégesis ni a deslumbrantes juegos de palabras. No tienen dobles ni ocultas intenciones. Sus temas se explican perfectamente por sí mismos. Todo esto escrito por Ortega, de que el cuadro es una obra mitológica, de que debe reconocerse en él una mitología... parecemos no más que literatura. En nuestro libro de información y crítica ceñida, no debemos conceder espacio a tan pomposas imágenes”⁶.

La fábula de Aragne

Llegamos ya a las aportaciones capitales de Angulo. En 1947, y en un librito que no tiene desperdicio sobre el arte de componer de Velázquez, fijó los nexos sorprendentes que existen entre *Las Hilanderas* y una de las escenas del Génesis representada en la bóveda de la Capilla Sixtina. Está centrada por un recuadro (con el Padre Eterno en uno de los momentos de la creación) y por los famosos “ignudi”. La actitud de éstos es rigurosamente la misma que la de las mujeres que, en el lienzo velazqueño, manejan el torno de hilar y la devanadera. Pero hay además un detalle de digno de señalarse: la presencia de un disco o círculo que se corresponde con el óculo que hay en el segundo ámbito de *Las Hilanderas*, sobre el tapiz con *El rapto de Europa*, precisamente en uno de los trozos de lienzo añadidos.

En la aportación que acabamos de comentar no se abordó el estudio temático del cuadro. Este se llevó a cabo en un artículo publicado al año siguiente, en 1948. Angulo, partiendo de la observación atenta del tapiz del fondo, dedujo que los dos personajes situados ante él (uno con casco y otro moviendo el brazo), y no dentro de él como en algún caso se supuso, serían Palas y Aragne, en el momento en que la diosa va a convertir a ésta en araña, castigando su soberbia. Concluiría así la contienda que nos cuenta Ovidio entre las dos mujeres, para ver cual tejía mejor. Mientras la primera enalteció a Zeus, su padre, Aragne se dedicó a mostrar sus aventuras amorosas empezando por aquella en que, transformado en toro, raptó a Europa para poseerla. No podemos detenernos en el magistral análisis iconológico que trata de explicar otros aspectos del cuadro cargados de interrogantes como la presencia del contrabajo⁷. Baste recordar, como prenda de la agudeza con que fue hecho, el descubrimiento realizado unas semanas después por María Luisa Caturla, del inventario de Don Pedro de Arce que registraba una *Fábula de Aracne* por Velázquez, en fecha tan temprana como 1664. A este artículo de Angulo habría que sumar otros dos suyos en relación con el tema y con el cuadro. La identificación del cuadro inventariado con el que se exhibe en el Prado no convenció a todos los especialistas en Velázquez; sorprende que entre ellos se encuentre Camón Aznar.

La búsqueda de símbolos soterrados

La publicación de los trabajos de Angulo no iba a impedir que se realizaran nuevas propuestas relacionadas con la iconografía de *Las Hilanderas*. En 1949 Charles de Tolnay trató de percibir en el cuadro una alegoría de la Arquitectura, Escultura, Pintura y Música con la presencia de Palas Atenea; la hipótesis tuvo poco eco. En 1960, con motivo de las conmemoraciones centenarias, hallamos un trabajo sugestivo de José María de Azcárate. Fue el primero que quiso ver un transfondo político en las figuras que pueblan los dos ámbitos del lienzo. Acudiendo a la *Iconología* de Ripa imaginó que Velázquez había simbolizado la Obe-

diencia a la Monarquía representándola a través de la "Mujer descalza y arremangada que da evidentes muestras de rapidez del cual irá envolviendo lana, haciéndolo girar de una a otra parte". A este símbolo (¡que lejos estamos de la interpretación "socialista" de Cohen!) añadiría otros, inspirados, no solo en Ripa, sino en los *Hieroglyphica* de Valeriano, que Julián Gállego resumió en estos términos: "El gato, a sus pies (de la hilandera), simbolizaría la libertad; al fondo, Minerva es el Gobierno y Aracne la Contricción, pero al mismo tiempo simbolizan el Castigo y la Concordia. El Castigo aparece templado por el instrumento musical (violón), que alude, asimismo, a la medicina popular contra la picadura de la tarántula, esto es, contra la soberbia y la desobediencia. Las tres damas son (según Valeriano) las tres partes indivisas de España. Moraleja: en los sucesos de 1656-58, España asume una postura dominante, pero conciliadora, ante la rebelión de los catalanes y los asuntos franceses..."⁸.

La interpretación de Azcárate, aun estando llena de agudezas, podrá parecer harto rebuscada. Pero tiene la virtud (en la "peregrinación" que estamos realizando) de penetrar en una cantera, la de los símbolos y emblemas, que ahora está haciendo furor. Reconozcamos que en los retratos de Felipe IV se prodigaron las visiones alegóricas de la Monarquía, mezcladas con la exaltación de hechos concretos: buen ejemplo lo encontramos en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (en la que Velázquez tuvo una intervención decisiva) y donde, como bien sabemos, los cuadros de batallas contemporáneas (con *Las Lanzas a la cabeza*) convivían con los retratos ecuestres de la familia real y los trabajos de Hércules de Zurbarán que, sin duda, aludían a las glorias del monarca.

De la historia de Lucrecia a nuevas "lecturas" del cuadro

Pasados casi veinte años de la publicación del trabajo de Azcárate vuelven a formularse propuestas sobre sus claves iconológicas. En 1980, Madlyn Kahr llamó la atención sobre unos grabados de Goltzius, inspirados en *Las Décadas* de Tito Livio, con la historia de Lucrecia. No cabe negar que uno de ellos, con la virtuosa protagonista rodeada de sus damas, compone un grupo donde la presencia del torno de hilar, la devanadera, la rueca y otros útiles, ocupando un ámbito similar al del cuadro velazqueño, resulta sugestivo. Pero aunque nuestro pintor hubiera contemplado esta estampa y conocido la fortuna que el tema tuvo entre los maestros del Renacimiento, cuesta mucho aceptar que se hubiera inspirado en él.

El docto ingeniero Angel del Campo y Francés (que con vocación y apasionado entusiasmo desarrolló una compleja teoría sobre *Las Meninas*) abordó, en 1983, el estudio de *Las Hilanderas* mostrando, una vez más, sus profundos conocimientos de geometría y matemáticas, a fin de descifrar las claves de su composición. No somos capaces de seguirle en sus complejos cálculos; pero sí de comprender la defensa que hace de las proporciones del cuadro considerando parte de él los trozos de tela añadidos con que ha llegado a nosotros. Por otra parte deben conocerse y valorarse las razones que aduce al discrepar de las tesis de Madlyn Kahr y de Angulo, así como de la identificación realizada por María Luisa Caturla. Confesaremos honradamente que nos convence cuanto dice sobre la primera. La sana crítica que hace constituye un buen punto de partida para internarse en el campo de la iconología. No tenemos espacio para resumir sus consideraciones; el lector debe leerlas y emitir su propio juicio. Digamos tan solo que postula la presencia de temas independientes en los dos ámbitos del cuadro, observando "la yuxtaposición de equivalencias simbólicas, dentro de sus tramas específicas, (que) convierten en *alegoría* lo que en conjunto pudiera ser una comparación definitoria entre la *tercería* y la *honestidad*: una especie de *parábola pagana*".

En 1985 John Moffitt, apasionado y tenaz estudioso de Velázquez, publicó un artículo en el que, retomando ideas de De Tolnay, quiso ver en el primer ámbito del cuadro la plasmación de un oficio artesanal, de carácter servil, y, en el segundo, la exaltación de las Artes Liberales con toda su nobleza. Todo ello adorado con textos y comentarios como el que hace sobre el instrumento musical.

Nuevos símbolos sobre la monarquía

El recorrido que estamos haciendo nos alecciona sobre la tendencia, evidente desde 1960, por descubrir en *Las Hilanderas* un lenguaje de símbolos. Quien llegó más lejos por este camino fue, seguramente, el profesor Santiago Sebastián que recurrió en 1984 a la emblemática para interpretar el cuadro, haciendo gala de su gran conocimiento del tema. Parte de una sugestiva, aunque aventurada hipótesis. Según ella, en el lienzo subyace “una alegoría sobre los vicios y pecados del príncipe...”. Estos “pueden ser la lujuria y la soberbia, y tanto la fábula de Palas y Aracne como la de las ‘Sirenas’ son modelos paradigmáticos de lo que ocurrirá al poderoso que caiga sobre tales seducciones”... La nueva “lectura” de la obra carga el acento en el significado de las tres damas que se ven en la estancia del fondo y que contemplan el desafío de Palas y Aracne. Según Sebastián “constituyen la clave del cuadro y como hasta ahora no fueron identificadas, no se pudo alcanzar una ‘lectura’ correcta ni menos una interpretación... tales figuras proceden de un pasaje del libro quinto de Ovidio...”. Se trataría de unas sirenas presentadas en forma de doncellas y que recibieron diversos nombres... “eran discretísimas, una en música de voz, otra en tañer de flauta, la tercera en tocar cítara o vihuela, con tanta gracia que ninguno que la oía no quedase arrobado de tanta melódica dulzura”, según Sánchez de Viana, comentarista de Ovidio. La fábula de Palas y Aracne contenía finalmente (siempre según las hipótesis que extractamos) “una enseñanza moral que era aplicable a la sociedad española de mediados del siglo XVII y... al rey”... “La clave de *Las Hilanderas* se encuentra en un tratado de emblemática publicado en Madrid un lustro antes de que se realizara el cuadro. Gracias a este lenguaje emblemático... sabemos que fue realizado pensando probablemente en... Felipe IV”... “Juan de Solórzano... publicó en 1651 su *Emblemata Regio-política*, y en su emblema 14 nos presenta al rey manejando un telar”. Confesemos que este grabado resulta muy sugerente.

La teatralidad del cuadro

Desde los tiempos de Justi, aunque de un modo discontinuo, se han venido señalando los valores escenográficos que existen en la composición de *Las Hilanderas*. Nos referiremos a esta cuestión, destacando solo algunas aportaciones significativas. Mis Trapier, en 1948, aludió al carácter teatral de la pieza del fondo, que no tendría que ver con el taller de Santa Isabel. Pero fue en 1951 Everett Hese quien, estableciendo nexos entre Calderón y Velázquez, induce a la contemplación del lienzo como una plasmación dramática de la pugna entre Palas y Aracne. Sintetizando esta visión, con palabras de Santiago Sebastián, cabría imaginar la representación en dos actos: “El primero realista, con el ‘desafío’ entre la diosa y la mortal Aracne, mientras que la figura de la izquierda parece descender el telón del teatro cortesano, el segundo acto, ya en el escenario superior, con la ‘disputa’”⁹.

Si repasásemos el riguroso análisis que hizo del cuadro Mestre Fiol, en 1974, con los problemas espaciales que aduce, veríamos como subyace en ellos ese factor teatral que estamos destacando, aunque las metas

que se propone en su artículo sean diferentes. Tiene razón, cuando establece sus conclusiones, al transcribir una fina observación de Emilio Orozco referida a *Las Hilanderas*, al margen de que no suscriba la duplicidad aludida en ella: "Velázquez ha procedido como en nuestro teatro barroco: presentando un acontecer extraordinario, de ficción o fábula, que tiene lugar y desarrollo dentro del plano de la realidad cotidiana, o con la duplicidad que supone las acciones paralelas de amos y criados en las comedias de capa y espada, o incluso en el hecho de presentar la representación teatral dentro de la escena, como *El gran teatro del mundo* de Calderón"¹⁰.

Para no resultar prolijos no nos extenderemos con este tema, que queda fuera del título de nuestro trabajo, y que ha sido tratado por última vez, en 1989, en un sustancioso artículo de Jesús Cantera Montenegro.

Breve colofón sobre las telas añadidas

En nuestro recorrido hemos dejado sin tratar numerosas cuestiones relacionadas con *Las Hilanderas*, sobre todo las que afectan a aspectos tan capitales como la composición, valores pictóricos, tratamiento de luz y de la atmósfera, etc. No era nuestro propósito internarnos en ellas. Pero hay un tema conflictivo que no podemos dejar de enunciar por ser de rigurosa actualidad. Se ha suscitado con motivo de la restauración del cuadro y en torno a él giró un simposio internacional celebrado en el Prado en 1983 y que dio origen a una magnífica publicación en la que intervinieron la Dra. Garrido, del Laboratorio del Prado, y las restauradoras Dña. María Teresa y Dña. Rocío Dávila. Nos referimos a las telas añadidas que presenta el lienzo y que han planteado el problema de si se deben o no a Velázquez.

Para expresarnos con la mayor brevedad recordemos que las medidas del cuadro, dadas en los inventarios transcritos al principio, varían mucho, aunque es evidente que las del de 1664 se acomodan al lienzo sin añadidos. Es obvio que el pintor recreó sus telas en muchas ocasiones, con cambios de texturas; pero si lo hizo en ésta tendría que haber sido después de haberse realizado una primera medición, quizás cuando estaba ya en poder de Don Pedro de Arce. Recordemos una vez más que fue Beruete el primero en denunciar los añadidos, llamando la atención sobre los daños y restauraciones sufridos tras el incendio del Alcázar, aunque no está demostrado que estuviera allí en 1734.

La cuestión palpitante gira en torno a si las tiras superior y laterales del cuadro lo mejoran o no, si las añadiría en suma su propio creador. Ortega y Gasset (que no era experto en la materia, pero que se distinguió por su fina intuición) observó: Sin las tiras "no es verosímil que Velázquez acomodase en la breve área del 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"¹¹. Añadamos que ilustres pintores, miembros de la Academia de San Fernando, se pronunciaron inequívocamente a favor de la presencia del espacio superior abovedado y del óculo, dignos del genio de Velázquez. En relación con este motivo rememoremos la composición de la Sixtina que, según Angulo, inspiró a nuestro pintor, porque en ella está prefigurado. El punto de vista de Angel del Campo, basado en el estudio de las proporciones que convienen al cuadro, debe ser tenido en cuenta ahora. Los cambios de pigmentos, señalados en los análisis de laboratorio, no constituyen un argumento decisivo de que sean del siglo XVIII. Cuanto va dicho no significa, por nuestra parte, un rechazo contundente de que el cuadro hubiese sido recreado en el "siglo de las luces", como suponen personas responsables. Pintores como Mengs, tenían talento para completar el lienzo añadiéndole las tiras que hoy tiene en sus cuatro lados (también en el

inferior). Pensamos, simplemente, que los interrogantes deben seguir abiertos. Nos parece bien que la pintura se haya exhibido, por temporadas, suprimiendo la visión de la tela añadida (ocultándola bajo el marco) o con ella.

BIBLIOGRAFIA

Además de las obras citadas abreviadamente en el texto o en las notas, se recogen algunas publicaciones que contienen aportaciones o puntos de vista novedosos sobre *Las Hilanderas* y que no han podido ser comentadas. Sin embargo el repertorio dista mucho de ser exhaustivo.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego.: *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad, 1947.

— “*Las Hilanderas*”. *Archivo Español de Arte*. Núm. 81, pp. 1-19, 1948.

— “Las fábulas mitológicas de Velázquez”. *Goya*. Núms. 37-39, pp. 104-119. Madrid, 1960.

— ver Menéndez Pidal, Gonzalo.

AZCARATE Y RISTORI, José María de.: “La alegoría de *Las Hilanderas*”. *Varia Velazqueña*, Vol. I, pp. 344-351, 1960.

BERRUETE, Aureliano de.: *Velázquez*. París, 1898.

BORELIUS, Aron.: *Etudes sur Velázquez*. Linköping, 1949. Entre las pp. 67-74 ver: “Encore une fenêtre sur *Las Hilanderas*”.

BROWN, Johnatan.: *Velázquez*. Pp. 252-253 y 301-303. Nueva York-Madrid, 1986.

CAMON AZNAR, José.: *Velázquez*. Madrid, 1964. Vol. II, p. 856.

CAMPO Y FRANCES, Angel.: “La trama de *Las Hilanderas*”. *Traza y Baza*. Núm. 8. Pp. 5-19. Valencia, 1983 y en el *Boletín de información*. Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos canales y puertos. Núm. 67, pp. 22-31.

CANTERA MONTENEGRO, Jesús.: “La presencia del teatro en *Las Meninas* y *Las Hilanderas*”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXVI, Zaragoza, 1989.

CARISELLA, P.A.: *The satiric mode in Velázquez: an examination of las Hilanderas in the context of XVII century Spain*. Johns Hopkins, Department of the History of Art, The Johns Hopkins, Baltimore, Maryland (tesis doctoral).

— “*Las Hilanderas* and *Las Meninas*”. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Tomo III, pp. 4348. Granada, 1973.

CATURLA, María Luisa.: “El coleccionista madrileño D. Pedro de Arce, que poseyó *Las Hilanderas* de Velázquez”. *Archivo Español de Arte*. Pp. 292-304. 1948.

CATURLA, María Luisa.: “Devanadores”. *Arte Español*, tercer cuatrimestre, pp. 73-76. Madrid, 1962.

CAVALLIUS, G.: *Velázquez, Las Hilanderas. An explication of a picture regarding structure and associations*. Universitat Uppsala, 1972.

CORDOVA, R. de.: “Los que trabajan..., ¿dejarán de trabajar?”. *Suplemento de Blanco y Negro*, núm. 6, Año Nuevo de 1936, pp. 10-11. Cit. por Gaya Nuño (núm. 436) que lo califica de “Comentario de carácter entre laboral y nostálgico del pasado en torno al cuadro...”.

- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio.: *Anales de la vida y de las obras de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez*. Madrid, 1885.
- EUSEBI, Luis.: *Catálogo de los cuadros de Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado*. Madrid, en la Imprenta Real, 1919. 21 pp. Contiene la primera referencia de la pintura en el Museo.
- GALLEGO, Julián.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972.
- "Las Hilanderas o La fábula de Aracne". (Noticia sobre el cuadro en las pp. 360-367, del catálogo de la exposición) *Velázquez*. Madrid, Museo del Prado, 23 enero/31 marzo 1990.
- GARAGORRI, Paulino.: "Etimologías y etimografías. En torno a la interpretación de *Las Hilanderas* de Velázquez". *Insula*, XV, núm. 169, diciembre de 1960, p. 15.
- "La apoteosis de unas hilanderas. Pequeña historia de una ascensión con una carta de Ortega". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 132, 1961. (Transcribe una interesante carta, dirigida a él, que quedó inédita entre los papeles de Ortega y Gasset. En ella se alude al tema de las Parcas tejedoras y al juicio de Cohen sobre el cuadro en 1911).
- GARRIDO, M.C., DAVILA, M.T., y DAVILA, R.: *Las Hilanderas, proceso de restauración*. Madrid, INITEC y Museo del Prado, 1988.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio.: *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1963.
- GUILLIOL, José.: *Velázquez*. London, 1974.
- HARRIS, Enriqueta.: *The Prado. Treasure House of the Spanish Royal Collection*. P. 85. London-New York, 1940.
- *Velázquez*. Oxford. 1982, p. 158. Versión en castellano: Vitoria-Gasteiz, 1991.
- HENDY, Philip.: *Spanish Painting*. Pp. 23-24. London, 1946.
- Inventarios Reales. Carlos III 1789-1890*. I. Madrid, Patrimonio Nacional, 1988. (Cita de "Las Hilanderas", p. 16).
- JUSTI, Karl.: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Bonn, 1888. La segunda y definitiva edición, impresa también en Bonn, en 1903, fue traducida al español con el título, *Velázquez y su Siglo. Revisión y apéndice. Después de Justi, medio siglo de estudios velazquistas* por Juan Antonio Gaya Nuño. Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- KAHR, Madlin Millner.: "Velázquez's *Las Hilanderas*: A new interpretation". *Art Bulletin*. Vol. LXII, núm. 3, pp. 376-385, 1980.
- KEMENOV, V.: "La réalité et le myte dans le tableau *Les Fileuses*" *Iskusstvo*, núm. 8, 1960, pp. 61-69. En ruso. Cit. Por Gaya Nuño (núm. 852): "Monografía... recogiendo lo más importante de la investigación occidental".
- LAFUENTE FERRARI, Enrique.: *Velázquez. Complete edition*, London-New York, 1943.
- LAIN ENTRALGO, Pedro.: "La rueca de *Las Hilanderas*". *Varia Velazqueña*. Madrid, 1960, pp. 163-166.
- LLEO CAÑAL, Vicente.: "Nuevos datos sobre *Las Hilanderas* de Velázquez". *Boletín del Museo del Prado*. Vol. VI, núm. 16, pp. 22-23, 1985.
- LOPEZ REY, José.: *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre*. London, Faber an Faber, 1963.
- *Velázquez. The Artist as a Maker with a Catalogue raisonné of his extant works*. Lausanne-Paris, 1979. Fecha el cuadro entre 1644-48.
- MADRAZO, Pedro de.: *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado...*, pp. 602. Madrid, 1872.
- MADRAZO, Pedro de.: "Quelques Velazquez du Musée de Madrie: *Les Fileuses*". *L'Art*. XV, pp. 193-196, 1878.
- MAYER, August.: *Velázquez A Catalogue Raisonné of his pictures and drawins*. Londres, 1936.
- MENA MARQUES, Manuela.: "Velázquez *Las Hilanderas*. Estudio histórico-artístico del cuadro y proceso de restauración". *Boletín del Museo del Prado*. VII, núm. 20, pp. 134-135.

- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo y ANGULO INIGUEZ, Diego.: “*Las Hilanderas* de Velázquez, radiografías y fotografías en infrarrojo”. *Archivo Español de Arte*. Tomo XXXVIII, núm. 149, pp. 1-12. 1965.
- “Mengs y Velázquez” *Archivo Español de arte*. Núm. 142, 1963.
- MESTRE FIOL, Bartolomé.: “El cuadro en el cuadro” en la pintura de Velázquez. *Las Hilanderas. Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología arte y literatura*. Pp. 77-101. Núm. 4. Universidad de Barcelona, Palma de Mallorca, 1974.
- MOFFITT, John F. *Velázquez, práctica e idea: Estudios dispersos*. Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos, 1991. Sobre *Las Hilanderas*, pp. 85-99.
- OROZCO DIAZ, Emilio.: *El barroquismo de Diego Velázquez de Silva*. Rialp. Madrid, 1965.
- ORTEGA Y GASSET, José.: *Velázquez...* Berna, Iris Verlag, 1943.
- *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid, Revista de Occidente, 1950. Entre otras cosas se reproduce aquí el texto, en castellano, de la obra publicada en Suiza en 1943. Ver sobre *Las Hilanderas*, la p. 93; no recoge todavía las novedades aparecidas en 1948.
 - *Velázquez*. Tercera edición. Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- PANTORBA, Bernardino de.: *La vida y la obra de Velázquez. Estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1955.
- PONZ, Antonio.: *Viaje de España...* Tomo sexto. Trata de Madrid y sitios reales inmediatos. Madrid, Joachin Ibarra, MDCCCLXXVI. Entre las pp. 186-259, “Carta de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara de S.M. al autor de esta obra”. (Referencias a Velázquez en las pp. 205, 224 y sigt.; cita de *Las Hilanderas* en la p. 225).
- RICKETTS, C.: *The Prado and Its Masterpieces*. Edimburgo, 1903.
- SANCHEZ CANTON, Francisco Javier.: “La Librería de Velázquez”. *Homenaje a Menéndez Pidal*, 1925, pp. 379-406.
- SEBASTIAN, Santiago.: “Nueva lectura de *Las Hilanderas*. La emblemática como clave de su interpretación”. *Fragmentos*. I. Pp. 45-51, 1984.
- SENTENACH, Narciso.: “*Las Lanzas y Las Hilanderas*”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, II, 1894, pp. 61-66.
- TOLNAY, Charles de.: “*Las Hilanderas and Las Meninas*. An interpretation”. *Gazette des Beaux Arts*, XXXV, 1949, pp. 21-38. Reimpreso bajo el título: “*Les Fileuses et Les Menines*”. *Jardin des Arts*, Núm. 75, 1961, pp. 20-27.
- “Las pinturas mitológicas de Velázquez”. *Archivo Español de Arte*. Núm. 133, pp. 31-41. Madrid, 1961.

NOTAS

1. El “virus” se había ido incubando bastante antes de la Exposición: recuérdense las polémicas suscitadas con motivo de la restauración de *Las Meninas* y de la exhibición de *Las Hilanderas* en el Prado, ocultándose hábilmente, bajo el marco por estar en lienzos añadidos. Desde el otoño de 1989 hube de intervenir, bajo el protagonismo de Velázquez, en sesiones académicas, en diversas conferencias, en la “Reflexión...” sobre el pintor de los *Cursos de Verano* de la Universidad Complutense en el Escorial, en las “V Jornadas de Arte” dedicadas a *Velázquez y el arte de su tiempo* por el Centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.). Sobre Velázquez versó mi Curso Monográfico de Doctora-

do, de cuarenta lecciones (año académico 1990-1991), al reincorporarme como Profesor Emérito a la Universidad de Granada. Del pintor sevillano se organizaron finalmente, sendas intervenciones en cursos organizados por la fundación amigos del Museo del Prado (publicada en la obra *El siglo de oro de la pintura española*, Madrid, mondadori, 1991) y por la Fundación Ramón Areces ("Velazquez en la historia del tiempo").

2. Noticia aducida por Borelius y recogida por Gaya Nuño en las adiciones a la obra de Justi (p. 863).
3. Gaya Nuño (1963), p. 263.
4. Justi (1953), p. 744.
5. El curioso texto, que figuraba entre los papeles inéditos dejados por el gran pensador a su muerte, fue publicado en 1961 por Paulino Garagorri (1961), p. 10.
6. En relación con la tesis sobre las Parcas recordaremos lo dicho por Angel del Campo (1983, p. 6): "Hay que reconocer que anteriormente, en 1825, Ceán Bermúdez pensó en 'Las Parcas' y que Ortega trató de perfeccionar esta hipótesis en 1943". Los textos de Ortega, entrecorridos, se encuentran en las obras que recogemos en la bibliografía de 1950 (p. 93) y de 1960 (pp. XXI y XXII). El juicio de Pantorba fue recogido por Garagorri (1961), p. 14.
7. Sobre la iconografía de la fábula de Palas y Aracne debe recordarse el cuadro de Rubens que estuvo en la Torre de la Parada y que fue copiado por Mazo; perdidos ambos lienzos, se conserva un boceto en el Museo de Virginia reproducido por Harris (1991, fig. 172). Angulo (1952) aduce curiosos grabados sobre el tema. Fueron interesantes los análisis radiográficos realizados en 1960 y las fotografías en infrarrojo debidas a Gonzalo Menéndez Pidal (1965).
8. Azcárate (1960), pp. 344-351 y Gállego (1972).
9. Sebastián (1984), p. 47.
10. Mestre Fiol (1974), pp. 77-101 y Orozco Díaz (1965), pp. 108-115; ver además lo que dice en las pp. 126, 137, 144 y 146.
11. Ortega y Gasset (1960), p. XLVII.