

«EL CUADRO EN EL CUADRO» EN LA PINTURA DE VELAZQUEZ

(«Las hilanderas»)

Por BARTOLOME MESTRE FIAL
Universidad de Barcelona

- (1) ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Las hilanderas*. «Archivo Español de Arte». Tomo XXI. Madrid, 1948.
- (2) OVIDIO: *Las metamorfosis*, Ed. E. D. A. F., pp. 1173-1179. Madrid, 1962.

Respecto a «Las hilanderas», en lo único que todo el mundo está de acuerdo es en admitir que aquí vemos dos estancias que se comunican a través de una abertura con arco de medio punto, y que la luz penetra por dos ventanas de la izquierda, una en cada estancia.

Acerca de la interpretación de lo demás, son muchas las hipótesis que se han emitido. Pero la que hoy priva es la de DIEGO ANGULO IÑIGUEZ (1). Sus investigaciones parten de un trabajo de Enriqueta Harris sobre el Museo del Prado, publicado en 1940, en el que sugiere que la figura de mujer situada frente a Minerva podría ser Aracne, rival de la diosa en el arte de tejer.

Tras un estudio muy meticuloso, ANGULO llega a la conclusión de que aquí se representa «La fábula de Minerva y Aracne», descrita por Ovidio en su «Metamorfosis».

Afirma ANGULO que Velázquez no precisaba de ningún amigo erudito que le diera la noticia de la existencia de este libro, puesto que ya se habían hecho numerosas traducciones a nuestra lengua; la última, de Mario Quiñones, en 1645.

Esta fábula (2), algo resumida, viene a decir que una joven de humilde cuna, llamada Aracne, natural de Lidia, había adquirido tal destreza en el arte de tejer que de todas partes acudían ninfas y mujeres para deleitarse en la maravilla de sus obras. Y no solamente agradaban las piezas hechas, sino mucho más se admiraban de verlas hacer, ¡tan grande era la destreza que tenía en su arte! Ya fuese que cardase o peinase sus lanas o que las devanase con sus hermosos dedos, ora hilase, ora bordase con la aguja, cualquiera diría que era discípula de la misma Palas. Pero, no obstante, llevaba mal que su saber se atribuyese a la enseñanza de esta diosa. «Puede venir —decía

enojada de esto— a disputar conmigo; no me niego a entrar en competencia con quien presuma saber más que yo, y si quedare vencida, me someteré a cualquier género de castigo.»

Minerva se indigna cuando la informan de la insolente conducta de Aracne, pero trata de resolver la cuestión por vía pacífica. Se disfraza de vieja y va a decirle: «Vive contenta con la fama que tienes de exceder por tu habilidad a todas las mujeres del mundo, pero no intentes competir con una diosa. Es el consejo de una vieja con experiencia. Pídele perdón por las injurias que le has hecho; ella es compasiva y quedará desagraciada si se lo ruegas.» Pero estas palabras no consiguen sino despertar la furia de Aracne, que a punto está de agredirla: «Vete de aquí, vieja temeraria, que ya deliras con tu vejez y por eso mismo te perdono. Me mantengo en lo dicho. ¿Por qué no se presenta Palas? ¿por qué no viene a competir conmigo?».

Al instante, Minerva abandona la forma de vieja y se muestra con las señales de su divinidad. Todas las ninfas y mujeres que allí estaban le tributan sus respetos. En el rostro de Aracne aparece un leve rubor. Pero sólo por un momento. Firme en su resolución y lisonjeándose vanamente de exceder a Minerva, camina hacia su ruina.

Minerva acepta el desafío y ambas preparan sus obras, urden sus telas, las atan con el lizo y se colocan en sitios convenientes. La contienda ha empezado. Con gran destreza y agilidad pasan la lanzadera por entre los hilos de la urdimbre y van tejiendo la trama, que cuidan de apretar con los dientes del peine de que suelen servirse en semejantes tareas. Las dos, con las ropas arremangadas, trabajan con una ligereza incomparable, y el deseo que cada una tiene de vencer y no ser vencida hace que no sientan la fatiga. Entretejen en sus telas hilo de color de púrpura teñido en Tiro, mezclando algunas sombras para mayor gracia.

Los fulgentes y variados colores de los tapices eran sólo comparables a los que forman el arco iris cuando los rayos luminosos atraviesan las gotas de agua suspendidas en el aire. Esa inmensidad de colores del arco iris,

que deslumbra a los ojos, proviene de un sólo color que la luz prodigiosamente diversifica.

Tal era la delicadeza de sus obras. El oro estaba allí entretejido con la seda y la lana de un modo realmente ingenioso. Y para hacerlas más perfectas, ambas dibujaron algunas historias antiguas.

Ovidio describe con minucioso detalle los temas de los tapices que van haciendo las dos rivales. Nos interesa especialmente destacar que Minerva se representa a sí misma en un tapiz con su «broquel, yelmo, lanza y escudo», o sea, tal cómo la vemos aquí representada; y que Aracne, por su parte, dibujó en un tapiz a «Europa raptada por Júpiter bajo figura de toro» (3); en otro, a Júpiter disfrazado de cisne, acariciando a Leda; y en varios más, a Júpiter con otros disfraces, en conocidas aventuras amorosas.

Como siempre, al final se impuso la ley del más fuerte. Siendo perfecta la obra de Aracne, Minerva no pudo hallar defecto alguno. Y con la ira que despierta la envidia, destroza algunos de los tapices de Aracne, alegando indignación por su osadía de haber representado aventuras amorosas de los dioses. Y con su lanzadera de boj del monte Citoro hirió muchas veces la frente de Aracne, que, con el pesar de verse tan despreciada, se echó animosa un cordel al cuello para ahorcarse. Minerva, movida a compasión, sosteniéndola aun con vida en el aire, le habló en estos términos: «Vive, insolente Aracne, pero estarás siempre colgada, y, para escarmiento de tus descendientes, comprenda la misma ley de tu pena a toda tu sucesión». Apartándose, Minerva la roció después con zumo de una hierba envenenada, que al punto le hizo caer los cabellos, nariz y orejas. Su cabeza y cuerpo fueron reduciéndose hasta hacerse minúsculos. Sus piernas se convirtieron en dedos muy delgados. Y toda ella pareció quedar reducida a dedos y vientre, del cual aun ahora sale hilo. Por eso las arañas ejecutan sutiles telas, a imitación de las que Aracne hacía cuando era mujer.

Hemos hecho esta larga descripción de «Minerva y Aracne» porque es de todo punto necesario que el lector esté perfectamente informado del contenido de esta fábula.

Algunos criterios sobre «Las hilanderas»

Creemos del mayor interés reproducir, aunque sea forzosamente en forma muy abreviada, los criterios de algunos de los especialistas que han estudiado esta obra:

DIEGO ANGULO, en su primera comunicación (4), dice que sobre el tapiz del fondo están dibujados conjuntamente el «Rapto de Europa» y las figuras de Minerva y Aracne. Y añade textualmente: «En la masa que aparece entre Aracne y una de las damas que a la derecha contemplan el tapiz se distingue la parte anterior del cuerpo del toro blanco que huye con Europa recostada sobre sus lomos. La hermosa hija de Ahaor eleva su brazo, mientras flota en el aire el manto carmín y descienden de los cielos unos genios alados.

O sea, para ANGULO, Velázquez se limitaría a reproducir el «Rapto de Europa» (de Tiziano, copiado por Rubens, actualmente en el Museo del Prado) como fondo del mismo tapiz donde se representan las figuras de Minerva y Aracne. Y considera que las tres distinguidas damas que lo contemplan son de carne y hueso, al igual que estas cinco obreras del primer término, ocupadas en labores de tapicería.

Sin embargo, a ANGULO le preocupa que no se vea la cenefa inferior del tapiz, y esto le lleva, últimamente, a modificar su criterio (5). Opina ahora que sobre el tapiz se ha representado única y exclusivamente el «Rapto de Europa», y que los diez personajes son todos de carne y hueso. Por tanto, se trataría de dos escenas reales. En la estancia del fondo: Minerva, Aracne y tres jóvenes de Lidia que han acudido para admirar sus labores. En primer término: cinco obreras del propio taller de la desdichada tejedora.

Respaldado por una amplísima documentación bibliográfica, ANGULO intenta demostrar que la presencia del contrabajo en la estancia del fondo, apoyado en una banqueta florentina, es debida a que la música había sido repetidamente considerada como el remedio más eficaz contra la picadura de la más venenosa de las arañas, la tarántula. Tiene en cuenta que en este momento Aracne todavía no ha sido convertida en araña, pero advierte que así sucederá en el último capítulo de la fábula.

- (4) ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Las Hilanderas*. «Archivo Español de Arte». Tomo XXI. Madrid, 1948.
- (5) ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Historia del Arte*. Tomo II, p. 349. Madrid, 1971.

- (6) CAMON AZNAR, J.: *Velázquez*, Tomo II. pp. 856-870 Madrid, 1964.
- (7) LAFUENTE FERRARI, E.: *Velázquez*, pp. 102-108. Ginebra. Suiza, 1960.

CAMON AZNAR (6) no está de acuerdo. Dice textualmente: «En el tapiz figuran, colocadas sin propósito histórico y unidas nada más que por su carácter mitológico, Palas Atenea, cubierta con casco y con olímpico ademán, y Europa sobre el toro. Por ningún lado aparece Aracne. De la contemplación de este cuadro podemos deducir que no se representa en él ninguna fábula mitológica.»

Para CAMON AZNAR, el verdadero tema de este cuadro es el gran poema de la mujer; la psicología femenina en el más noble momento del trabajo, lo que no le hace perder belleza ni feminidad. En las tres damas situadas en el escenario está —dice— la quintaesencia de la elegancia barroca.

Para este autor, el otro tema es la luz. Dice: «Ante el tapiz, las damas que lo contemplan son puro brillo, un fulgor coloreado que apenas concreta unos casi ingrátidos cuerpos. El rayo se hace palpable. Se delimitan su perfil y la lámina de su luz.»

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI (7) opina: «El asunto es un tema mitológico: Palas y Aracne. Pero Velázquez sigue fiel a sus métodos. Lo fantástico lo reduce a una simple alusión; aleja y diluye la anécdota. Aquí la fábula se desarrolla solamente sobre el tapiz del fondo. El verdadero tema es la luz, que juega con los cuerpos y los hace parecer irreales. Unas figuras irradian vivo fulgor y otras son tan sólo formas imprecisas que se diluyen en la penumbra. Son figuras reducidas pictóricamente a puros valores cromáticos, a formas fundidas en la luz, a «manchas lejanas», a una realidad transfigurada. Como de costumbre, Velázquez lleva la realidad cotidiana al primer término, esta vez en forma de un grupo de obreras de un taller de tapicería.»

En nuestra opinión, y como verá el lector más adelante, la interpretación de LAFUENTE FERRARI es la que más se aproxima a la que deriva del conocimiento exacto de la composición de esta obra.

Estudio iconográfico de «Las hilanderas»

Esta obra es de las llamadas de «cuadro en el cuadro». Aunque en esta obra no haya espejo, el montaje de su composición puede descifrarse con suma facilidad si se

conoce de antemano el «esquema estructural» que sistemáticamente utiliza Velázquez en sus cuadros con «espejo referencial», una variante del «cuadro en el cuadro». Este esquema fue ya expuesto en trabajos anteriores (8).

La diferencia está en que en aquellas obras Velázquez se vale del «espejo en el espejo», y aquí, del «tapiz en el tapiz».

En «La mulata», el espectador ve a Jesús a través de dos espejos, con imagen transmitida en «zig-zag».

En «Jesús en casa de Marta y María», el espectador ve a Jesús también a través de dos espejos, con la variante de transmitir la imagen en «corbata».

En «Las Meninas», la imagen de los reyes Felipe IV y doña Mariana de Austria llega al espectador a través del pintor (Velázquez), del lienzo que pinta y del espejo del fondo. Por consiguiente, al reproducir Velázquez en el lienzo la imagen exacta de los Reyes, podemos considerar que los vemos a través de «tres espejos».

Lo común a estas tres últimas obras es la presencia de un espejo sobre la pared del fondo. Este espejo no refleja «directamente» la imagen de los personajes que vemos, pero facilita «referencias» que permiten descifrar el enigma. Atendiendo a ello, hemos agrupado a estas tres obras bajo el denominador común de cuadros con «espejo referencial».

Al describir el «esquema estructural» de las composiciones con «espejo referencial», decíamos en primer lugar que la figura central del cuadro era siempre captada en actitud de diálogo anímico con el personaje principal, situado fuera del cuadro. Y por eso añadíamos en otro lugar:

«Estas composiciones no son bellas por su complejidad; son bellas por la honda curiosidad que despiertan:

En «La mulata», el espectador se ve obligado a preguntarse por qué razón estará tan ensimismada esta sirvienta. Y al descubrir que el armario le impide ver a Jesús, se explicará también la causa de su actitud.

En «Jesús en casa de Marta y María», el espectador siente curiosidad por saber quien será esta jovencita, por qué mira tan fijamente hacia su izquierda y por qué en su rostro se refleja tanta amargura.

(8) MESTRE FIOL, B.: Los tres personajes invisibles de LAS MENINAS. «Mayurqa, n.º 8». Palma de Mallorca, 1972.

El espejo referencial en la pintura de Velázquez (Jesús en casa de Marta y María) «Traza y Baza, n.º 2». Palma de Mallorca, 1973.

El espejo referencial en la pintura de Velázquez (Jesús y los discípulos de Emaus. La mulata). «Traza y Baza, n.º 3». Palma de Mallorca, 1973.

En «Las Meninas», el espectador quiere saber qué es lo que Velázquez pinta en ese lienzo que él sólo ve del revés, y a quien miran tan respetuosamente todos estos personajitos, y por qué mira con el rabillo del ojo la Infanta Margarita.»

Al aplicar estos conocimientos a «Las hilanderas», nos encontramos con un hecho singularísimo. Por primera vez notamos a faltar un detalle preciso y constante en las demás composiciones. Brilla por su ausencia la primera característica de su «esquema estructural». Aquí no existe conexión anímica entre los personajes del primer término, evidentemente reales, con los de la estancia del fondo. Ni una sola de estas cinco humildes obreras, que trabajan descalzas, levanta una ceja para mirar hacia allá. ¿Dónde está el fascinante atractivo que ejerce la mujer joven y bella y ricamente ataviada sobre la que tiene que conformarse con modestas vestiduras? La última de la derecha, en edad de ilusiones, está apoyada con las dos manos sobre un cesto, de frente al escenario, contemplando fijamente cómo devana la madeja su compañera. ¿Cómo es posible que se entretenga en un asunto tan trivial y rutinario teniendo delante un espectáculo que debería deslumbrarla?

No nos engañemos. Las figuras del fondo no pueden ser reales.

Pero, ¿cómo podremos saber cuáles figuras son de carne y hueso y cuáles no lo son? Porque en realidad, todo es pintura.

Las cinco obreras del primer término, no cabe duda, son de carne y hueso. En la estancia del fondo, al no ver la cenefa inferior, podemos afirmar que por lo menos cuatro de las cinco figuras están fuera del tapiz del «Rapto de Europa». Pero ¿son dibujadas o reales estas cuatro figuras?

Examinándolas a ellas, no lo sabremos jamás. No puede saberse salvo que se dé una condición: que la estancia del fondo y todo lo que contiene no sea real, sino figurado.

Al buscar por este camino, hemos de tener muy presentes las advertencias expuestas en «La mulata», nuestro último trabajo, a pesar de que no sean enteramente aplicables a este tipo de composición. Decíamos:

«Tres son los factores principales que dificultan la comprensión de las obras de Velázquez con «espejo referencial»:

1. Efectos ópticos falaces que inducen al espectador a cometer graves errores de perspectivas.

2. Efectos engañosos provocados por la propia «pincelada». Detalles de gran precisión e importancia pasan desapercibidos por ser tratados de forma aparentemente burda o impresionista.

3. Estas composiciones representan un caso único en la historia de la pintura; no son descifrables a través de un examen visual corriente. No van destinadas a la «retina», sino a la «imaginación». Esto exige del espectador un conocimiento previo del tema pictórico, un juicio psicológico acertado de los personajes representados, y la solución a problemas geométricos conducentes a la restitución de los espacios invisibles donde se encuentran los personajes que quedan fuera del cuadro.»

Durante muchos años, y como todo el mundo, no he dudado de que la estancia del fondo fuera real. Luego aquí deben haber unos efectos ópticos falaces que han sorprendido nuestra buena fe.

Si uno los busca, no tarda en encontrarlos. Pero, ¿quién iba a pensar que la clave de todo esto estuviera en los dos peldaños que conducen a aquella estancia o escenario?

Recomiendo al lector que siga la descripción frente a la obra original o a una buena fotografía en color.

Hay dos peldaños. Al primero lo vemos con una perspectiva completamente tangencial al bordillo, por lo que queda oculta su cara superior. Luego, ésta tendría que ser la «línea de horizonte», la de la altura de los ojos de Velázquez cuando pintaba el cuadro. Para estar más seguros, examinemos la devanadera que maneja esta obrera con blusa blanca. Sabemos que las devanaderas giran en torno a un eje de hierro soldado abajo a un pie formado por dos barras en cruz. Esta devanadera está hecha de palos de acebuche sin labrar. Observemos sus dos cuadros horizontales. En el superior, por la forma de ver el eje, comprobamos que miramos de abajo a arriba, puesto que el travesaño cercano queda por encima del distante. En cam-

bio, en el cuadro de abajo nos parece ver una sola barra, lo que indica que todas están en un plano horizontal situado a la misma altura de nuestros ojos. No cabe, pues, la menor duda; ésta ha de ser la verdadera «línea de horizonte». Este dato es de la máxima importancia y no debe nunca perderse de vista.

Si colocamos una regla sobre esta línea de horizonte, comprobaremos que el bordillo del primer peldaño está situado paralelamente y algo por encima de ella, o sea, a mayor altura del suelo.

Vamos a calcular ahora algunas medidas. Sabemos que los taburetes como el de la obrera que devana la madeja miden unos 40 cms. de altura. El cuadro inferior de la devanadera («línea de horizonte») estará, por lo menos, a 50 cms. del nivel del suelo. Y el primer peldaño, como ya hemos visto, es todavía ligeramente más alto.

Si un peldaño normal mide de 16 a 22 cms. de altura, la de este primer peldaño resulta evidentemente absurda.

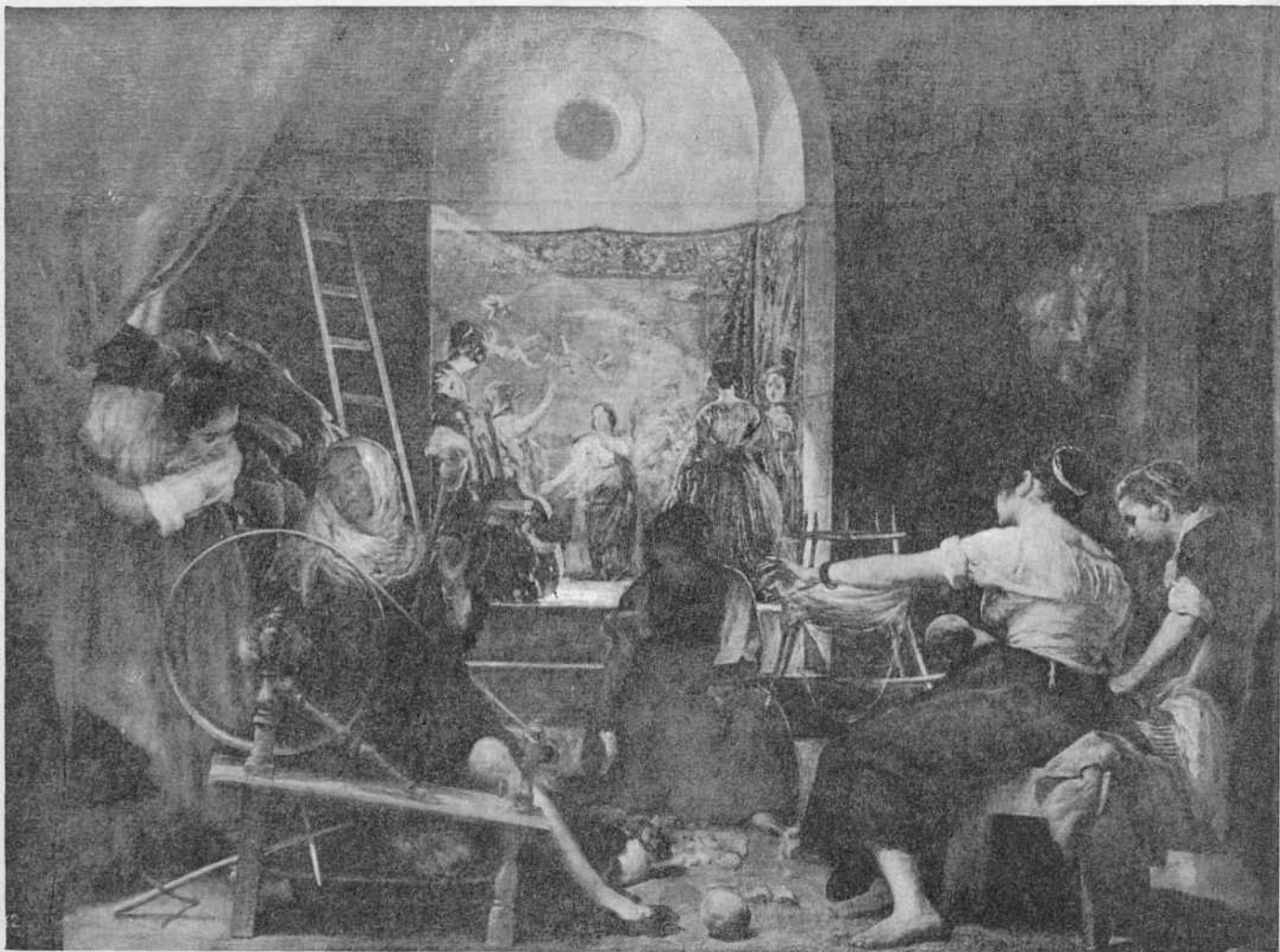
El segundo peldaño, en cambio, no mide más que unos 30 cms. de altura. Esta se deduce por comparación con la de un peldaño de la escalera de mano que vemos apoyada con su brazo derecho en la pared del fondo. Sabiendo que estos peldaños miden unos 30 cms. de altura (desde el borde superior de un peldaño al superior del siguiente), igual medida ha de tener el supuesto segundo peldaño de la estancia, puesto que son absolutamente iguales y están prácticamente a la misma distancia del espectador.

Los dos peldaños de la estancia parecen iguales, a pesar de medir uno más de 50 cms. y el otro sólo 30 cms. Esto se debe a que por detrás de la obrera del centro hay mucha lana desparramada. La altura de esta capa nos la marca exactamente dicha obrera con su mano derecha extendida en actitud de meter la punta de los dedos en una cubeta puesta en el suelo (con la izquierda parece sostener una caja con pinturas).

En resumen, tenemos:

1. «La línea de horizonte» viene indicada por el cuadro inferior de la devanadera, que está a unos 50 cms. por encima del nivel del suelo.

2. El bordillo del primer peldaño está algo por encima de la «línea de horizonte», por lo que no se ve ni podría verse su cara superior.



3. El piso de la estancia está a 30 cms. por encima del primer peldaño.

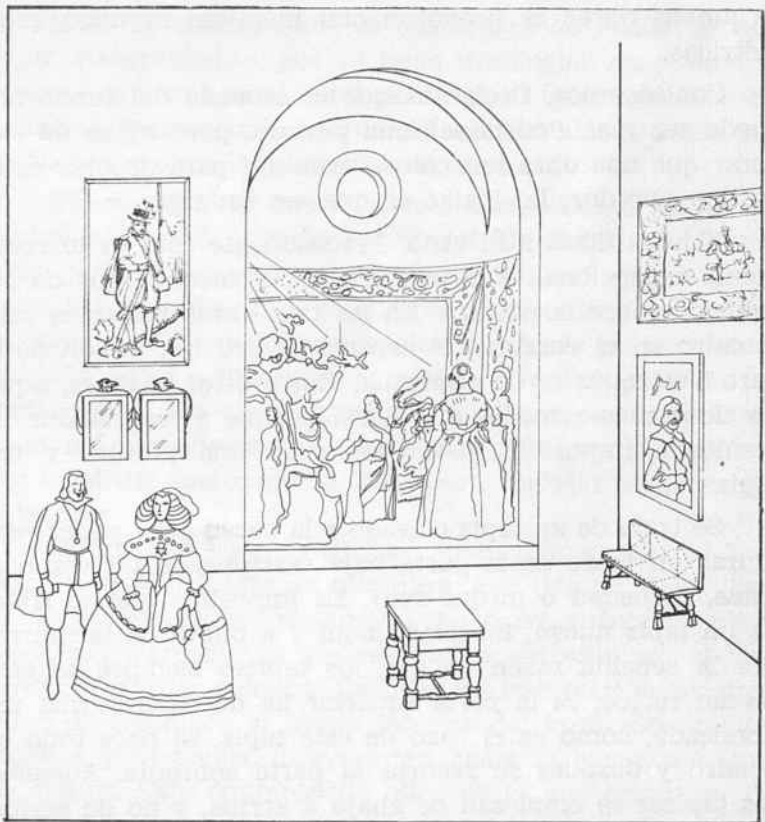
4. Es absolutamente imposible que podamos ver el piso de dicha estancia, ya que está situado a más de 30 cms. por encima de la «línea de horizonte».

5. Puesto que vemos el piso de la estancia, podemos sacar la siguiente conclusión definitiva, incontestable: no puede haber estancia ni escalera. La estancia tiene que ser figurada y la escalera sólo una ilusión óptica.

Hemos creído ver dos peldaños, pero nos hemos equi-

Velázquez: «Las hilanderas». Museo del Prado. Foto cortesía de J. Cudiol Ricart.

El tapiz de «Las hilanderas» restaurado y colocado en un sitio donde las líneas de perspectivas de la estancia figurada parecen reales a todo espectador que no esté demasiado próximo a la pared lateral derecha. Este dibujo está inspirado en una fotografía de una sala del Casón del Buen Retiro, donde hay una abertura con arco de medio punto casi idéntica en forma y tamaño a la que vemos en este tapiz (Dibujo de Abdón Pérez).



vocado. Lo que parece ser el primer escalón será una barra de madera u otra cosa, pero no un peldaño.

Detengámonos un momento para señalar un hecho de la mayor importancia. Es obvio que la ilusión óptica de ver «dos peldaños» es debida a que el espectador, por no sospechar engaño, no estudia detenidamente las líneas de perspectivas. Por la misma razón, el espectador es víctima de otra ilusión óptica muy similar cuando contempla las barras horizontal y vertical del marco del espejo de «La mulata», de la Colección de Sir Alfred Beit, de Londres. En nuestro trabajo sobre dicho cuadro, creemos haber aducido pruebas suficientes para demostrar que el «cuadrado» de «La mulata» no es un añadido, como muchos creen todavía, sino que toda la pintura tiene que ser de la propia mano de Velázquez. «Las hilanderas» nos aporta ahora un argumento de inestimable valor demostrativo. A poco que se examine, se comprobará que los efectos ópticos falaces

de ambas obras se provocan con idénticas argucias geométricas.

Continuemos. Decíamos que la estancia del fondo no puede ser real. Podría ser una pintura, pero no es de esperar que una obra tan colosal esté ahí para decorar este rústico obrador. Lo lógico es que sea un tapiz.

Y lo es. Está a la vista. Precisamente esto es lo realmente excepcional. Por primera vez Velázquez nos da la solución sobre la pintura. En las tres obras restantes con «cuadro en el cuadro», el espectador adivina la solución, pero Velázquez no la confirma. Entre otras razones, aquí no tiene más remedio que darla porque al espectador le resultaría imposible distinguir entre una pintura y un tapiz.

Se trata de un tapiz clavado a la pared para poder restaurar un trozo de la parte baja (estropeada tal vez por ratas, humedad o lo que sea). Es imposible que se trate de un tapiz nuevo, fabricado aquí y a punto de terminar, por la sencilla razón de que los tapices siempre se empiezan rectos. Si la parte superior ha de tener forma redondeada, como es el caso de este tapiz, se hace todo el cuadro y después se recorta la parte sobrante. Además, los tapices se empiezan de abajo a arriba, y no de arriba a abajo.

El dibujo de este tapiz es de los llamados de «trompe-l'oeil», que el diccionario traduce por «engañifa», especialidad muy prodigada durante el siglo XVII. Visto con la perspectiva adecuada, el «trompe-l'oeil» daba la impresión no de dibujo, sino de auténtica realidad.

Esto es lo que ocurre con el tapiz de «Las hilanderas». Aquí vemos que es un tapiz. Pero, restaurado y colocado en un sitio como el elegido en la figura que presentamos, resulta imposible, en una pintura, distinguir entre real o figurado. En una sala de verdad, momentáneamente podría dar el timo.

Respecto a esta cuestión, FERNANDO CHUECA GOITIA (9) ha dicho: «De la amplitud del ámbito primero se salta bruscamente al segundo, ceñido a un marco más estrecho. Es el mismo efecto que produce una capilla mayor iluminada vista desde la nave de una iglesia en penumbra.»

(9) CHUECA GOITIA, F.: *Varia velazqueña*, Tomo I, p. 159. Madrid, 1960.

Este es, exactamente, el efecto que se busca en este tapiz. Naturalmente, por su tema mitológico no puede colocarse en una iglesia católica. Pero, al igual que esas capillas, esta estancia ha sido diseñada a la altura de un peldaño por encima del piso de una gran sala.

Veamos qué le ocurre a este tapiz. Como ya hemos dicho, parte del peldaño habrá sufrido deterioro. Quizás muy poco. Supongamos que sólo cuatro dedos de la parte baja. Como es la regla, aquí se ha procedido a cortar por la línea que hay cambio de color, o sea, se ha cortado el peldaño entero. Después, se añade otro nuevo, y así se evita que se vea el empalme. La parte a reparar se ha dejado, aproximadamente, entre los 50 y 90 cms. por encima del nivel del suelo, altura ideal para trabajar sentadas las tejedoras.

El peldaño ha sido cortado justo a la altura del bordillo. Con hilo fuerte de estambre, que llaman «lizo», han atado los extremos del tapiz a una barra redonda de madera, precisamente lo que nos había parecido ser el bordillo del primer peldaño. Después, se irán acoplando otros hilos de estambre al borde inferior del tapiz. Los cuales, tupidos y paralelos, descenderán hasta la barra, a la que se atarán. Este conjunto de hilos es lo que constituye la «urdimbre», que la barra, llamada «bastidor», mantiene tensa con su propio peso.

De igual forma que refiere Ovidio, la tejedora pasará hilos de lado a lado, por entre los de la urdimbre. Para ello, se vale de la «lanzadera», instrumento de madera, en forma de navecilla, de 20 a 30 cms. de longitud, que lleva en su interior un carrete con hilo. Así se hace lo que se llama la «trama», y, para que quede bien tupida, la tejedora tiene que pasar repetidamente y con fuerza un peine especial por entre los hilos de la urdimbre.

La obrera de la rueca nos impide ver el lizo de la izquierda que sostiene el bastidor. Por entre dicha obrera y la del centro, el bastidor cruza libremente. Y por encima y por debajo de él, vemos directamente la pared del fondo.

El «trompe-l'oeil» queda total y definitivamente al descubierto al otro lado de la obrera del centro. Allí ya han sido acoplados los hilos de la urdimbre, verticales, con la aspereza del estambre, muy diferente del aspecto atercio-

pelado del resto del tapiz. Estos hilos van desde el borde del peldaño del tapiz al bastidor que tira de ellos. Para que no quede la más mínima duda, algunos hilos se habrán enganchado en alguna parte y levantan un trozo de urdimbre todavía no sujeta al bastidor, y a través de la brecha vemos de nuevo directamente la pared del fondo.

Prestemos ahora atención a otros detalles. Obsérvese que el borde inferior del tapiz y el bastidor son paralelos entre sí, a la «línea de horizonte» y a los bordes superior e inferior del lienzo de «Las hilanderas». Si todas estas líneas horizontales las vemos paralelas entre sí, esto demuestra que el espectador contempla la pared del fondo en «perspectiva frontal» (lo mismo que en «Las Meninas»).

Es bien sabido que en una «perspectiva oblicua» la «línea de horizonte» es la única horizontal que siempre es paralela a los bordes superior e inferior del lienzo. Las demás horizontales sufren desviación de perspectiva. Cuando un plano se aleja del espectador, las horizontales situadas por encima de la «línea de horizonte» van «descendiendo»; y las de por debajo, «ascienden». En «Las hilanderas», si el espectador contemplara la pared del fondo en «perspectiva oblicua», el borde inferior del tapiz no sería paralelo a la «línea de horizonte», sino que iría descendiendo por la parte que se alejara.

En definitiva, el espectador está colocado frente por frente de la pared del fondo. Pero sólo frente a un punto determinado. ¿Frente a qué?

En la bibliografía consultada (que no es toda, ni mucho menos), siempre se dice que el espectador está situado frente a Aracne, prácticamente colocada en el centro de la estancia superior y en el del lienzo de «Las hilanderas».

Si así fuera, este sólo dato bastaría para confirmar que la estancia del fondo no es real, puesto que tendríamos que ver casi por igual las caras internas de las dos jambas del portal, y no una mucho y a la otra nada, cómo sucede aquí.

Pero, cuidado. No hay que fiarse de las apariencias. La perspectiva del portal es correcta. Para buscar su propia posición, el espectador debe reparar en que ve las dos patas altas de la mesa de la rueca en la misma dirección, una detrás de otra, y que por la izquierda ve una cuña del tra-

vesaño largo que atraviesa los travesaños cortos de los dos pares de patas. Desde esta posición, ve la pata corta distante por entre las dos del primer término.

Si esta mesa estuviera colocada en dirección paralela al borde inferior del lienzo, el espectador estaría colocado perpendicularmente a la pared del fondo en dirección de las patas altas de la mesa. Pero no está en posición paralela, sino que se separa algo por la parte alta. Esto hace que a medida que el espectador se aleja de la mesa se aleja también de la pared lateral derecha, puesto que siempre tiene que seguir viendo las patas altas una detrás de la otra, y al mismo tiempo tiene que dar frente a la pared del fondo.

Si desde el mismo pie de las patas altas de la mesa trazamos una perpendicular a la pared del fondo, comprobamos que el portal cae muy a la derecha. Esto demuestra que aunque fuera real el portal del fondo, el espectador nunca podría ver la cara interna de su jamba cercana.

En resumen, aunque el espectador está situado frente por frente de la pared del fondo, resulta que está sobre una perpendicular que podría pasar por fuera del cuadro. Así se explica que el portal caiga tanto a nuestra derecha, a pesar de medir 3'60 m. de altura por 2'10 m. de anchura y de estar colocado a 1'25 m. de la pared lateral derecha (patrón-medida: un peldaño de la escalera de mano = 30 cms.).

Y más extraño parece esto todavía si tenemos en cuenta que la distancia entre las patas altas de la mesa y la pared lateral derecha es sólo de unos 2'50 m. (tanto si concedemos 23 cms. al pie de la hilandera como si concedemos 65 cms. a la distancia que va de pata a pata de la mesa, medida por fuera). La profundidad del obrador no puede medirse, pero no parece que entre la puerta y el fondo haya más de 4 m. Naturalmente, falta añadir la distancia comprendida entre el espectador y el primer término, que no parece fácilmente calculable.

Significado de «Las hilanderas»

Una vez descubierto el «trompe-l'oeil», todo resulta muy fácil de explicar. La interpretación correcta parece que es la que nos da JUSTI (9): «En las fiestas religiosas,

en los días triunfales, en las solemnidades con motivo de aniversarios o en honor de huéspedes extranjeros, el tapicero mayor elegía las piezas más adecuadas de entre la abundante reserva que había en el guardarropa. Velázquez, por su cargo de aposentador, intervenía también en dicha elección. Y cuando algún tapiz necesitaba ser restaurado, iban juntos a la fábrica de Santa Isabel.»

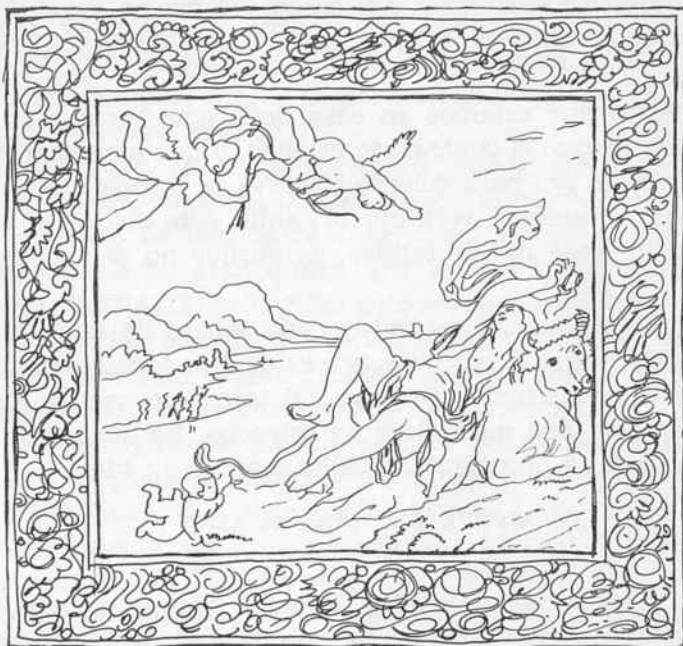
Parece, pues, lo más natural del mundo que una de esas visitas le sugiriese la idea de este cuadro. Por cierto, si uno lo examina detenidamente, comprueba que las figuras del tapiz están tratadas como tapiz, no como pinturas de personajes reales.

La interpretación del tapiz tampoco ofrece ya dificultad alguna. De acuerdo con ANGULO, aquí se representa «La fábula de Minerva y Aracne», exactamente como la describe Ovidio. Vemos a Aracne de espaldas a uno de sus tapices, el «Rapto de Europa». Y junto a ella, a tres damas de Lidia que han acudido a contemplar sus labores. En este momento, Minerva va a agredir a Aracne con su lanzadera de boj, y para no verlo, una de las damas vuelve la vista hacia su izquierda.

Sabemos, por Ovidio, que Minerva hiere repetidamente la frente de Aracne con su lanzadera de boj del monte Cítoro. Como que este instrumento resultaría un poco ridículo en manos de un guerrero tan pertrechado, Velázquez hace coincidir la mano de Minerva con un pliegue vertical del tapiz donde se representa el «Rapto de Europa», que se habrá formado al tenerlo Aracne doblado mientras tejía las otras piezas. Con este ardid, parece que Minerva mantiene una espada en alto. De ser cierto, deberíamos ver el dorso de su puño, y no el agujerito de su meñique cerrado, indicándonos claramente que la lanzadera está al otro lado del puño, no visible por seguir la misma dirección de nuestra mirada. Es también evidente la intención de ocultar en lo posible este dato al espectador, puesto que delataría inmediatamente la identidad de esta fábula.

A pesar de la enorme documentación bibliográfica aportada por ANGULO, en la que se demuestra lo arraigada que estaba en la mente popular la idea de que la música era el remedio de elección contra la picadura de

«El rapto de Europa», de Tiziano, en un tapiz (Dibujo de Abdón Pérez).



(10) CAMON AZNAR, J.: Op. cit., p. 860.

la tarántula, no me parece que la presencia del contrabajo en esta casa haga referencia a esta finalidad. En este momento todavía no sabemos si Minerva realmente descargará la mano, ni cual va a ser la reacción de Aracne, ni mucho menos la decisión que repentinamente tomará Minerva al ver que intenta ahorcarse. Tampoco conocemos la naturaleza del tóxico que inoculará la tarántula. En general, en estos casos se tarda algún tiempo en descubrir un remedio eficaz. Tendríamos que admitir que se trata de un caso realmente excepcional, puesto que el antídoto habría sido descubierto antes que la enfermedad.

Parece más verosímil la opinión de CAMON AZNAR (10), en el sentido de que el contrabajo pueda relacionarse con Minerva, diosa de la música y de las armonías líricas. Sin embargo, creo que deberíamos hacer una pequeña rectificación. Veamos: Cuando Minerva va a casa de Aracne, disfrazada de vieja, no parece lógico que lleve el contrabajo. Cuando acaba la paciencia, dice la fábula que «abandona la forma de vieja y se muestra con las señales de su divinidad». Sí, realmente puede sacar el contrabajo, que es un atributo suyo, pero no parece que esté ahora para músicas ni nada pacífico. A lo que ella echa mano es

a su uniforme castrense, con casco y todo, no vaya a ser que Aracne también le gane en el arte de la bofetada limpia.

Puesto que estamos en casa de Aracne, creo más lógico pensar que el contrabajo es suyo, y que expresamente lo ha puesto ahí para cuando Minerva se decida a aceptar el desafío. Entonces verá que si exhibe este distintivo propio de la diosa de los tejidos, es porque no se considera inferior a ella.

De todas formas, no estoy nada seguro de estar en lo cierto. De lo que sí estoy seguro es de que con este contrabajo Velázquez imita el «grito del tero», un ave de América del Sur, con moño largo y estrecho. Es tan astuto el tero, que para desorientar y salvaguardar su nido

en un lado pega el grito
y en otro pone los huevos.

O sea, que mientras el espectador busque por ahí, no es probable que encuentre la solución al problema real que esta obra plantea.

Protagonista: el tapiz

A primera vista, esta nueva interpretación de «Las hilanderas» no difiere en gran cosa de la conocida de ANGULO. Parece que todo consiste en dilucidar si unos personajes son de carne y hueso o si no lo son.

Sin embargo, el sentido de la obra sufre un giro de ciento ochenta grados. Porque ahora resulta que el tema ya no son estas obreras del primer término, ni el espacio, ni la luz, ni siquiera «La fábula de Minerva y Aracne». Y, desde luego, tampoco el «trompe-l'oeil».

El tema pictórico es el tapiz. Pero no el del «Rapto de Europa», que se adivina detrás de Aracne. El tema es el tapiz en abstracto. La elección de «La fábula de Minerva y Aracne» nos parece muy acertada, pero el tema seguiría siendo el tapiz en sí cualquiera que hubiese sido el asunto representado.

Hemos creído hasta ahora que veíamos dos focos de luz, uno en cada estancia. ¡Cuánto se ha escrito sobre eso! Ahora resulta que los dos son falsos.

Aquí no hay más que un sólo foco de luz, fuerte y difuso, que viene de arriba a abajo, y algo de izquierda a derecha y de delante a atrás, tal como señala exactamente la cabeza del gato con su sombra (misión que en «Las Meninas» cumple el mastín).

La cortina de la izquierda no parece ser un adorno de este taller, sino una cortina recién tejida que pende de una estaca o de una barra transversal, de pared a pared, y colocada a no gran altura, por lo que la luz pasa por encima de ella. Dicha cortina sólo confiere una ligera sombra a las dos obreras de la izquierda y a la del centro (aunque es difícil juzgar a esta última porque resultó chamuscada durante el incendio del Alcázar, en 1734).

Por la izquierda, parece verse la jamba lejana de una ventana. Si por ahí penetrase luz, la escalera de mano estaría iluminada por detrás, y sólo lo está por delante. Además, no puede ser una ventana porque estaría absurdamente inclinada. Quizás sean dos tapices arrollados, de color claro, adosados verticalmente a la pared, en los que la luz resplandeciera.

En definitiva, no hay más que un sólo foco de luz, amplio y potente. Pierde gradualmente intensidad de delante a atrás y de abajo a arriba. La línea límite de este foco luminoso vemos que pasa por encima de la puerta, de la cenefa del tapiz y del extremo superior de la escalera.

Pero la intensidad de la luz no está expresada en relación a su potencia lumínica, sino de acuerdo con la capacidad que tiene cada color o calidad de tejido para absorber o reflejar los rayos luminosos.

El tapiz está colocado sobre la pared del fondo. Si comparamos el grado de iluminación de la pared de cada lado del tapiz con el de la pared próxima a la puerta lateral, veremos que allí llega poca luz. A pesar de ello, el tapiz se ilumina como una hoguera y atrae hacia él la mirada hipnotizada del espectador.

Repasemos «La fábula de Minerva y Aracne» y veremos donde reside lo realmente genial de esta obra maestra de Velázquez. Mientras narra los temas de los tapices que las dos rivales ejecutan con maravillosa destreza, Ovidio, a contrapunto, canta con las mejores notas la belleza luminosa y colorística que puede irradiar un tapiz bien logrado.

Esto es lo que hace Velázquez; no se limita a representar la disputa de Aracne con la diosa, sino que, al mismo tiempo y a contrapunto, traduce pictóricamente las especiales cualidades del tapiz. Basta un poco de luz para que los brillantes colores del oro, de la seda y de la lana se diversifiquen como los de un arco iris y nos atraigan como un imán.

Delante está la realidad, esas cinco obreras bajo el foco directo y potente de la luz natural. Pero su resplandor no nos hiere como el ilusorio del fondo. Este es el tema.

CONCLUSIONES

Si pudiéramos preguntar a Velázquez por qué pintó «Las hilanderas», no me extrañaría que contestase:

—Sencillamente, fui un día a la fábrica de Santa Isabel para restaurar unos tapices. Ví este otro tapiz colgado en la pared y me pareció pictóricamente interesante. Su luz era cegadora. No hice más que retratar la escena que tenía delante.

—Muy bien —diríamos nosotros—, pero... ¿y ese «trompe-l'oeil»?

—¡Ah! —exclamaría—, no sé nada. Repito que yo pinté lo que veía. Es lo que hice siempre, copiar del natural.

Sería inútil insistir. Naturalmente que su explicación no nos iba a convencer. No creemos que copiara del natural, pero es evidente que existe esta posibilidad.

En fin, si Velázquez no quiere explicarse, tendremos que indagar nosotros mismos la justificación del «cuadro en el cuadro» en cuatro de sus principales pinturas.

Para OROZCO (11), hay en estas composiciones una «duplicidad de acción». Dice: «En este incrustar el cuadro en el cuadro, Velázquez procede de forma en cierto modo paralela a la construcción poética de Góngora, cuando pasa de un plano de la realidad a una metáfora y de ésta a otra, o metáfora prolongada —como si fuera un minúsculo poema—, que termina por atraer nuestra atención, apartándonos del término, apoyo y punto de partida de la comparación metafórica.»

Al referirse a «Las hilanderas», dice: «Velázquez ha procedido como en nuestro teatro barroco: presentando un acontecer extraordinario, de ficción o fábula, que tiene

(11) OROZCO DIAZ, E.: El barroquismo de Velázquez, p. 104-115. 1965.

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.»

No hay duda de que este criterio goza hoy de general aprobación, pero, en mi opinión, está basado en un conocimiento muy incompleto de estas obras. Esta «duplicidad de acción» parte de la base de que en «La mulata» y en «Jesús en casa de Marta y María» vemos a Jesús en pinturas o a través de sendas ventanas; de que en «Las hilanderas» hay dos escenas separadas, con personajes reales en cada una de ellas; y de que en «Las Meninas» hay un problema todavía no resuelto.

En mi opinión, esta «duplicidad de acción» es sólo aparente. Lo que ocurre es que Velázquez ha colocado al espectador en un sitio fijo dentro de la escena que contempla y le ha reducido mucho su campo visual, como si únicamente le permitiera mirar a través del ojo de una cerradura.

Si el espectador, en vez de tener que hacer cálculos sobre lo que ve en el espejo del fondo, pudiera mirar libremente para todos lados, en «La mulata» vería que ella y Jesús están separados por un armario. La mulata está aborta, su «corazón le arde» por algo que no sabe explicarse, pero es lo mismo que les ocurría a los dos discípulos de Cristo cuando iban con él por el camino de Emaús. En «Jesús en casa de Marta y María», el espectador se llevaría un chasco al comprobar que Jesús y Marta se están mirando cara a cara, a tres metros uno del otro, y que él mismo está a un paso de Cristo. En «Las Meninas», si avanzara dos pasos, vería a los Reyes en persona, situados en la habitación contigua, junto a la puerta. En «Las hilanderas» no hay nada extraordinario; lo que sucede es que el brillo del tapiz deslumbra al espectador, y, por un momento, le hace tomar por real lo que sólo es figurado.

Eso es todo. No hay por qué darle más vueltas. Solo cabe preguntarse: ¿qué es lo que Velázquez pretende demostrar? ¿es ésto un juego de jeroglíficos? ¿en qué consiste este arte, en saber manejar bien la regla y la esquadra?

No, nada de eso. La pintura de Velázquez no es geometría, sino «imaginación». La geometría no la inventó él; está en las cosas mismas y no la ve sino quién la busca.

Pero las circunstancias mandan. En las tres obras con espejo al fondo, el espectador tiene un ángulo visual muy estrecho. Parte de la escena la ve directamente, y otra parte a través de un espejo. Para comprender el asunto, no tiene más remedio que aguzar la imaginación. Al tratar de localizar al personaje que ve en el espejo, forzosamente ha de partir de esta sencilla regla geométrica: el ángulo de incidencia es igual al de reflexión. O sea, para saber donde está el personaje, primero tiene que saber donde está él.

El milagro se realiza en el preciso momento en que el espectador se pregunta: «¿donde estoy yo?». Entonces abandona el mundo real y se introduce en el espacio pictórico. Sus trabajos tendrá, pero al final sabrá exactamente «donde está él». Esto es maravilloso. En esta búsqueda, el espectador se guiará, sobre todo, por el estudio psicológico de los personajes que contempla directamente y de los que ve en el espejo. La geometría, con sus reglas fijas, no es otra cosa que el lenguaje con qué la pintura expresa al espectador si sus presunciones son o no acertadas. Y además, a modo de Tribunal Supremo, sus conclusiones son inapelables porque están por encima de los efectos ópticos falaces y de los errores de la pincelada, sean o no intencionados.

En resumen, no existe «duplicidad de acción». No hay más que «una única escena», que al espectador puede parecerle doble por contemplar una parte de ella directamente y otra parte en un espejo; o por un propio error de apreciación, como le sucede en «Las hilanderas».

Al tratar de hacer un estudio más concreto sobre estas cuatro obras, hay que partir de un hecho conocido de antemano: están realizadas en grupos de a dos, como dos tiros de escopeta con «doble». El grupo de «La mulata» y «Jesús en casa de Marta y María» fue realizado entre 1618 y 1620; el de «Las Meninas» y «Las hilanderas», en 1656 y 1657, respectivamente.

Las dos primeras obras son muy similares en todo. Ambas están realizadas con «espejo en el espejo», y en ellas predomina el «jeroglífico» sobre el «valor formal de

su utilidad». Es decir, aunque tienen el gran mérito de su originalidad, quizás podrían conseguirse otras obras igualmente bellas sin necesidad de recurrir a este artificio.

En las otras dos obras ocurre todo lo contrario; el «jeroglífico» es lo esencial. Es lo que permite expresar la idea.

El jeroglífico de «Las Meninas» consta de dos partes. En la primera, el espectador tiene que descubrir que está situado dentro de la habitación contigua, a algo más de un metro por detrás del umbral de la puerta.

Esto, de por sí, ya es extraordinario. Pero lo realmente genial es lo que viene después. Por primera vez en la historia de la pintura, el espectador es introducido en escena para presenciar una película cinematográfica que dura probablemente más de media hora. Esta es la sorpresa. Aunque no lo parezca, el gran tema de «Las Meninas» es el «movimiento».

La película empieza sin la presencia en escena de la Infanta Margarita y don José Nieto. Los curiosos están colocados junto a la pared, en columna de a dos: Mari Bárbara y Nicolasillo Pertusato; las dos Meninas; y doña Marcela de Ulloa con el caballero guardadamas. Durante tal vez media hora, no lo sabemos exactamente, hemos visto a Velázquez yendo y viniendo de detrás del lienzo. Al salir, siempre se para en el mismo sitio (por donde ahora está la Infanta Margarita). Algunos espectadores ya dan muestras de cansancio. El perro está medio dormido. En este momento aparece la Infanta acompañada de don José Nieto, que, seguidamente, se retira por donde entró. Las dos Meninas salen al centro para recibir a la Infanta, con una reverencia. Una de ellas le ofrece una bebida. Al salir Velázquez, su sitio está ocupado. Sin darle importancia, va hacia atrás e inclina el cuerpo y la cabeza para examinar el detalle que le interesa. La película es detenida justo en el preciso momento en que el espectador puede deducir donde han de estar los Reyes, puesto que la luz que incide sobre sus cabezas y hombros en el retrato es idéntica a la que brilla sobre la Menina doña Mariana Agustina Sarmiento y la Infanta Margarita, lo que significa que han de estar frente por frente de esta pareja, dentro de la mitad invisible del círculo luminoso que te-

nemos delante. Un minuto después, posiblemente el espectador ya no podría entender nada.

Esto demuestra que cuando Velázquez quiso expresar el movimiento, lo expresó mejor que nadie. ¿Qué es el movimiento representado por otro artista del Barroco o de cualquier otro estilo? Una pirueta en el aire o un salto de unos pocos metros. Al tocar tierra, ya no sabemos que pasará. La comparación, por tanto, es ridícula.

En «Las hilanderas», ya se ha dicho, el tema es el tapiz. Es un homenaje que Velázquez le dedica. Se trata, por tanto, de hacer resaltar sus especiales cualidades de colorido y luminosidad. Esto parece muy fácil, pero un pintor no pensará lo mismo. Si del tapiz hacemos todo el cuadro, lo que va a salir será un cromó. Si como tal tapiz es colocado sobre la pared de una sala, por muy bien pintado que esté, el espectador lo juzgará como tema secundario y pronto dejará de prestarle atención.

Es un asunto que invita a la meditación. ¿Hay posibilidad humana de superar a Velázquez en el objetivo que persigue? Se admiten ideas. Es un bonito pasatiempo.

Veamos cómo lo resuelve Velázquez. Coloca el tapiz en el sitio peor iluminado de la estancia. Para resaltar su luminosidad, lo hace contrastar con una pared tosca y ennegrecida. Para hacer una alusión al tema, coloca en primer término este grupo de obreras que al mismo tiempo es todo lo contrario de un ambiente palaciego, y donde predominan los colores oscuros y las telas bastas para que absorban la luz. Y, por último, recurre al «trompe-l'oeil» para dar al espectador la impresión de realidad y no pueda apartar la mirada de aquel ambiente distinguido y un tanto sorprendente por la presencia de un guerrero y un contrabajo.

Cuando el espectador descubra que sobre el tapiz del fondo se ha representado el «Rapto de Europa» y sospeche que dos de las figuras puedan ser Minerva y Aracne, tendrá que ir a consultar esta fábula en «Las metamorfosis», de Ovidio. Allí se enterará de lo que hace el rayo luminoso con el oro, la lana y la seda, y verá esto reproducido en el chorro de luz que incide sobre el tapiz y las elegantes damas que lo contemplan.

(12) BARDI, P. M.: *Velázquez*, p. 13. Barcelona, 1970.

Cuando descubra, por fin, que no hay estancia ni chorro de luz, sino tan sólo un tapiz casi en penumbra, comprenderá enseguida el auténtico significado de este cuadro y la extraordinaria habilidad de su autor para hacérselo entender.

En fin, creo haber vislumbrado una imagen de Velázquez muy distinta de la tradicional. Nunca se le ha negado su gran habilidad para el retrato, pero nunca tampoco se le ha considerado medianamente dotado de posibilidades para idear una composición un tanto complicada. Es raro que aparezca un libro donde no se cite aquella famosa frase atribuida a Felipe IV: «Dicen que no sabes pintar más que cabezas». A lo que respondió Velázquez: «Es un gran honor, Señor, puesto que hasta la fecha no he visto a nadie que sepa pintarlas.»

En un libro publicado en nuestros días (12), todavía se recoge esta opinión de A. BREAL, emitida en 1904: «A Velázquez le falta imaginación. Es incapaz de una invención cualquiera. Y esa debilidad de imaginación es lo que constituye su fuerza».

Evidentemente, en el «ranking» mundial de los grandes pintores con ideas, Velázquez ha figurado siempre en uno de los últimos lugares.

Pero esto cambiará. Algún día cambiará.

NOTA DEL AUTOR

Quiero expresar mi agradecimiento a D. Jaime Mora Puigserver y a D. Manuel Quesada Fuentes por el asesoramiento prestado en materia de tapicería, y al Prof. Dr. Santiago Sebastián por su inestimable colaboración.