

KARIN HELLWIG

Aby Warburg y Fritz Saxl
descifran *Las hilanderas*

Un episodio español
en la Biblioteca Warburg de Hamburgo

Edición revisada y aumentada

Traducción de Virginia Maza

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica



PRÓLOGO

Javier Portús

De entre todas las obras de Velázquez son, sin duda, *Las meninas* y *Las hilanderas* aquellas que han generado una bibliografía más amplia. La causa hay que buscarla, por supuesto, en su extraordinaria calidad, en la ambición y complejidad de sus composiciones, y en la capacidad que han tenido para generar numerosas respuestas artísticas a lo largo de estos siglos. Pero esa abundancia de acercamientos también ha sido propiciada por la ambigüedad de sus contenidos; de manera que son obras que ofrecen importantes dificultades de lectura, lo que constituye todo un reto y un estímulo para las distintas generaciones de historiadores o pensadores que se acercan a ellas. En ese sentido, resulta elocuente la comparación con el volumen de bibliografía generado por otra obra igualmente crucial pero cuyo tema no ofrece tantas dificultades o alternativas, como es *La rendición de Breda*.

En el caso de *Las hilanderas*, los escollos a los que se han ido enfrentando los historiadores son muchos y variados, y se relacionan tanto con el contenido de la obra como con la identificación de los planos espaciales de la misma, o con la existencia de diferentes niveles de realidad dentro de un cuadro en cuyo último término hay un tapiz que ha generado dudas sobre si incluye o no a las dos figuras que discuten al fondo...

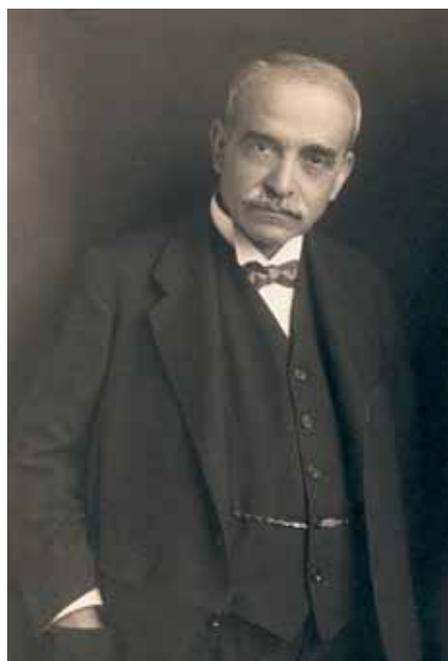
La interpretación de la obra ha sido una labor lenta, en la que han convivido pasos en direcciones a veces opuestas y que todavía no ha concluido, pues siguen abiertas numerosas interrogantes. Pero la historia de ese proceso nos enseña una cosa: cuando se trabaja con seriedad y rigor, y no se pierde de vista el horizonte que marca el método histórico, es posible dar pasos importantes hacia adelante y ofrecer respuestas convincentes a preguntas complejas. El proceso por el que se llegó a una lectura correcta del tema del cuadro y a la identificación tanto del contenido del tapiz del fondo como de la pintura en la que está basado fue brillantemente analizado hace unos años por Karin Hellwig, que nos enseñó cómo a partir de una obra aparentemente tan oscura fue posible arrojar luz cierta sobre asuntos muy importantes.

Hizo ese viaje a Italia en mayo de 1927, a continuación de la estancia en España, y en parte tuvo como efecto una prolongación de los estudios que había realizado en Madrid, pues pudo seguir las huellas de pinturas de Velázquez y el Greco, tanto en Módena como en Parma, adonde fue expresamente porque sabía que allí transcurrió una de las etapas del periplo italiano del cretense. La carta en la que describe a Warburg su propio viaje, y en la que también hace reflexiones sobre los cuadros de Velázquez de Viena —su ciudad natal— y sobre la posibilidad de que en *Las lanzas* se hubiera escrito un capítulo más de la relación entre Rubens y Velázquez, constituye un buen resumen de uno de los principales legados de ambos. En ella vemos a Saxl informar sobre sus gestiones para proporcionar a su colega una reproducción adecuada de una moneda con tema mitológico; hablarle entusiasmado de lo que ha significado para él el contacto con los paisajes y el ambiente italiano, en contraste con la aspereza de España; sacar conclusiones de ello desde el punto de vista histórico e histórico-artístico; entregarse con dedicación a los estudios iniciados en Madrid; viajar a Venecia para tratar de entender mejor, a través de las pinturas del Palacio Ducal, *Las lanzas* y el Salón de Reinos, etc. Más allá del indudable interés y de las bondades del método prospectivo de ambos, que ya se ha incorporado definitivamente a la historia del arte, Warburg y Saxl aportan con sus respectivas trayectorias e intereses vitales un ejemplo de compromiso con su propia vocación de historiadores; de amplitud de miras y libertad a la hora de enfocar sus perspectivas de estudio; de capacidad para cuestionar tópicos historiográficos; y de fe en el trabajo riguroso y metódico. El libro que el lector tiene en sus manos nos permite asomarnos, a través de las cartas que se reproducen al final, a un momento del diálogo intelectual y personal entre ambos, presidido por las características que acabamos de mencionar; y su texto principal nos explica clara y perspicazmente cómo un trabajo bien hecho, en el que se mezclan el respeto por método, la imaginación, la inteligencia y el conocimiento, condujo a la identificación del tema de *Las hilanderas*.

INTRODUCCIÓN

El 18 de julio de 1927 Aby Warburg (1866-1929) hizo una anotación en el *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (Diario de la Biblioteca Warburg de Estudios Culturales), y en ella ofrecía la primera interpretación convincente de *Las hilanderas* de Diego Velázquez¹. Decía así: «Ayer pude por fin ayudar a nuestro Saxl con sus cacerías cortesanas españolas: el tapiz del fondo del cuadro de las tejedoras representa, a mi juicio, a Palas y Aracne, por lo que no sería ningún “Liebermann” sino una alegoría del arte de tejer»².

Aparte de este breve apunte, no se han conservado otros escritos en los que el erudito de Hamburgo (fig. 1) explicara las consideraciones que lo llevaron a esta conclusión. Ni siquiera hay constancia de que Warburg hubiera dedicado más aten-



1. Aby Warburg en 1925. Londres, The Warburg Institute Archive.

¹ Véanse HELLWIG 2004, WARNKE 2005, WARNKE 2005/2007 y HELLWIG 2006.

² «Gestern konnte ich endlich unserm Saxl bei seinen spanischen Hofjagden helfen: der Teppich im Hintergrund auf dem Weberinnenbild stellt meines Erachtens Pallas und Arachne dar, also eine allegorische Verherrlichung der Webekunst und kein “Liebermann”.» WARBURG 2001, p. 121.

ción al pintor de cámara de Felipe IV antes de ese momento, y cabe preguntarse cómo pudo llegar a tan ingeniosa interpretación aparentemente de la nada. Un repaso del contexto histórico, metodológico, temático y biográfico en el que se produjo la anotación deja claro que, en efecto, tuvieron que coincidir diversas circunstancias para hacer posible ese resultado. Reconstruir el camino que condujo a Warburg y a su colaborador Fritz Saxl a resolver el enigma de *Las hilanderas* resulta no menos complejo que el propio resultado y tiene algo de novela de detectives.

Aby Warburg

La interpretación de *Las hilanderas* que Warburg parece haber improvisado es un logro notable que no se puede explicar ni comprender si no se tienen en cuenta las investigaciones que se desarrollaron en los años 1926 y 1927 en la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (en adelante, mencionada por las siglas KBW o como «la biblioteca») y la orientación metodológica compartida con Saxl. Ya en *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»* (*El nacimiento de Venus y La Primavera* de Sandro Botticelli), título con el que publicó su tesis doctoral en 1893, Warburg había resuelto un rompecabezas iconográfico importante, al relacionar ambas obras con testimonios literarios de la mitografía humanista de la corte de los Medici³. Lo consiguió buscando una explicación a las formas de los elementos accesorios, como el ropaje, los adornos y los cabellos, con un movimiento aparentemente inmotivado. Identificó las fuentes en imágenes y textos de la Antigüedad clásica; además, determinó que también otros artistas del primer Renacimiento volvían siempre a formas de esa Antigüedad en la representación de los sentimientos extremos de pasiones, es decir, para las emociones. En su estudio, Warburg concluía que los artistas del primer Renacimiento consideraban falta de expresión el lenguaje visual (*Bildsprache*) del medievo y, en consecuencia, reactivaron tipologías iconográficas (*Bildtypen*) de la Antigüedad para comunicar movimiento y *pathos*. Warburg acuñó la expresión *Pathosformeln* («fórmulas emotivas»)⁴ para designar estos movimientos humanos de

³ Véase WARBURG 1893/1998.

⁴ Warburg utilizó el término *Pathosformel* por primera vez en 1905 en la conferencia titulada «Dürer und die italienische Antike» (Dürero y la Antigüedad clásica italiana). Identificó una primera «fórmula emotiva» en la sirvienta que, con paso dinámico, aparece portando frutas en el ciclo de frescos de Ghirlandaio del coro de la basílica de Santa Maria Novella de Florencia, la llamada «Ninfa fiorentina».

EL CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO DE *LAS HILANDERAS* EN 1927

La anotación de Warburg en el *Tagebuch der KBW* del 18 de julio de 1927

Al igual que *Las meninas*, *Las hilanderas* es una de las obras monumentales que Diego Velázquez produjo en la década de 1650, la última de su vida¹. El cuadro muestra una habitación y, en primer plano, se ve a varias mujeres que están hilando y devanando lana. Reina un ambiente sosegado de trabajo. El centro lo constituye un grupo formado por tres de ellas, sentadas en primer plano formando un semicírculo. A sus pies se ha acomodado un gato que se queda dormido. De estas tres figuras centrales, la de la izquierda, una anciana, trabaja en una rueca que gira a velocidad vertiginosa; la sensación de movimiento la transmiten las finas vetas de luz que impiden ver los radios. Situada de frente al observador, vuelve la cabeza hacia la izquierda. A nuestra derecha, una mujer más joven (de espaldas, mirando hacia el interior del cuadro) devana el hilo que recoge en un ovillo. Entre ambas, en el centro y algo más atrás, una tercera mujer también joven se inclina hacia el suelo, en dirección al observador, para recoger los restos de lana que luego peinará. Otras dos mujeres se unen a este grupo de tres, dispuesto de una manera muy elaborada. La mujer que aparece a la izquierda del todo se inclina para conversar con la anciana y descorre una cortina. A la derecha, otra mujer entra en escena por una puerta y deja una cesta sobre el suelo, junto a la que está de espaldas ocupada con el devanado. Reconocemos que la habitación es un taller de hilado por los útiles y materiales que allí se encuentran: hay un ovillo de lana, lana en rama sobre el suelo o colgada de la pared, una pila de tapices a la izquierda y una escalerilla apoyada contra la pared.

¹ Véase MUSEO DEL PRADO 1996, p. 420.

El mito de Aracne en *Las hilanderas*

Warburg, que había estudiado con Justi en Bonn, también se basó en las conclusiones que expuso este último en su monografía sobre Velázquez, obviamente sin conocer las aportaciones de Michel y Ricketts³⁷. Así, las alusiones al tema de Europa en el tapiz podrían haberlo conducido más rápidamente al trasfondo mitológico de la disputa que está teniendo lugar delante: la contienda entre Palas Atenea y Aracne. Ovidio relata el incidente en el libro VI, 1-145, de las *Metamorfosis*. Después de que la lidia Aracne se jactara de poder rivalizar con Palas Atenea, inventora del arte de tejer, la diosa se le apareció en forma de anciana para advertirle de las consecuencias de su arrogancia. Como Aracne no quiso retractarse, comenzó el duelo entre la mortal y la diosa para determinar cuál de las dos podía tejer los tapices más hermosos. Palas Atenea representó en el suyo escenas en las que los dioses castigaban a los mortales por su arrogancia. Aracne, por su parte, eligió episodios de inmoralidad de los dioses y, precisamente, lo que tejió en su primer tapiz fue el rapto de Europa por Zeus. Como Atenea no pudo encontrar el más mínimo defecto en el tapiz de Aracne, lo rompió y golpeó con rabia a la mortal, que, en su desesperación, intentó ahorcarse. La diosa, apiadándose de ella, la transformó en araña, para que así pudiera seguir tejiendo toda la eternidad.

Las dificultades que tuvieron a lo largo del siglo XIX los historiadores y estudiosos del arte para interpretar la escena mitológica pueden atribuirse, en primer lugar, a que el tema de Palas Atenea y Aracne había sido relativamente poco representado en el arte³⁸. Además, Velázquez no había seleccionado el habitual momento del castigo de Aracne, en el que ya ha comenzado la metamorfosis en araña, sino que eligió el inmediatamente anterior, cuando la diosa enfurecida amenaza a la mortal y le anuncia su condena. La interpretación se hizo aún más difícil porque el pintor creó una estructura espacial compleja en la que intervienen varias personas y en la que no era (ni es) fácil distinguir dónde están actuando Palas Atenea y Aracne. Por último, los detalles de la escena del fondo apenas se distinguían en las reproducciones del cuadro en las publicaciones del siglo XIX y principios del XX, por lo que incluso las interpretaciones iconográficas requerían en realidad un examen del original.

³⁷ Véase GOMBRICH 1970/1986, pp. 25-42.

³⁸ Véase HEINTZE Y HAGER 1961.

KBW, HAMBURGO 1927: VELÁZQUEZ Y LA PINTURA ESPAÑOLA DEL BARROCO COMO NUEVO TEMA DE ESTUDIO

España como etapa de la «ruta migratoria»

Una condición necesaria para la interpretación que ofreció Warburg de *Las hilanderas* fue la estancia de Saxl en Madrid en la primavera de 1927, que dedicó sobre todo al estudio de Velázquez¹. Hasta ese viaje, solamente la España medieval había contado entre las áreas de interés de la KBW. En la concepción de Warburg y Saxl sobre la pervivencia de la Antigüedad clásica en la primera Edad Moderna y la «migración de las imágenes» (*Bildwanderung*) durante el medievo asociada a ella, la Península Ibérica tenía una relevancia capital como etapa del «mapa de rutas migratorias» (*Wanderstrassenkarte*)². La Península constituía una etapa de mediación entre culturas, a través de la cual la tradición astronómica de la Antigüedad, transformada en ideas astrológicas tras su recepción en Oriente Próximo y la India, había encontrado el camino de regreso a Italia y, de allí, al resto de Europa³. Partiendo de la pregunta sobre la relevancia del influjo de la Antigüedad en la cultura del Renacimiento, Warburg y Saxl encontraron una respuesta sólida en la astrología o, más exactamente, en la migración de los símbolos de las estrellas fijas que, a lo largo de varios siglos, pasaron de Grecia a Asia Menor, Egipto, Mesopotamia y Arabia, y desde allí de vuelta a través de España⁴.

¹ Sobre la estancia de Saxl en España en la primavera de 1927, véase HELLWIG 2008.

² Sobre el papel de España en el *Atlas Mnemosyne*, véase HELLWIG 2010; sobre las «rutas migratorias», véase WEDEPOHL 2005.

³ En esta «ruta migratoria» (según palabras de Saxl en una carta dirigida a la editorial Teubner), «Zeus había pasado de Atenas a Alejandría y a la India y de ahí a la Europa medieval a través de Persia y la España musulmana». SAXL, carta al editor B. G. Teubner, 1930, WARBURG 2000/2003, p. IX.

⁴ Véase WARBURG 1912/1998.



7. Recto y verso de la postal enviada por Saxl a Warburg durante su estancia en Madrid, escrita el 30 y el 31 de marzo de 1927. Vista de Madrid - Fuente de Cibeles. General Correspondence (GC). Londres, The Warburg Institute Archive.

Warburg se entusiasmó realmente por el tema cuando Saxl, en una carta fechada el 18 de abril de 1927, le comentó que había descubierto que las representaciones de las *Metamorfosis* de Ovidio habían tenido una gran relevancia en España a mediados del siglo XVII, quizá incluso más que en Italia²⁹. Con esta observación había tocado un asunto al que Warburg se dedicaba en ese momento: la imagen de la Antigüedad clásica (*Antikenbild*) en los pintores barrocos de los Países Bajos y la importancia de las *Metamorfosis* y sus ediciones ilustradas en la fijación (*Prägung*) de esa imagen. El interés de Warburg por las fuentes iconográficas de la Antigüedad en Velázquez queda patente en sus comentarios sobre el estudio de Francisco Javier Sánchez Cantón *La librería de Velázquez* de 1925³⁰. Saxl y Warburg habían conocido el artículo a finales de abril de 1927, el uno en Madrid y el otro en Hamburgo. Saxl, que había recibido personalmente una separata, le habló sobre ella a Warburg valorando la aportación del director del Museo del Prado como un «muy buen trabajo»³¹. Prácticamente al mismo tiempo, pero en Hamburgo, Warburg había descubierto también el artículo en el tercer volumen del *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, que había adquirido para la biblioteca³². Los dos investigadores reconocían que el trabajo marcaba un punto de inflexión en la investigación sobre Velázquez. En efecto, a partir de la publicación de su biblioteca, Velázquez pasó a ser entendido como una persona de formación humanista que también se interesaba por la teoría del arte y las ciencias naturales. Esto hizo revisar la imagen que imperaba de él, la de un pintor con una obra puramente naturalista y sin grandes aspiraciones intelectuales³³.

²⁹ Carta de Saxl, Madrid, a Warburg, Hamburgo, 18 de abril de 1927, WIA, GC, recogida en «Documentos» I, núm. 5. En este contexto, también mencionó el *Mercurio y Argos* de Velázquez, que, en su «impetuosidad y singularidad», sólo podía compararse con el «Rembrandt tardío».

³⁰ SÁNCHEZ CANTÓN 1925.

³¹ Postal de Saxl, Madrid, a Warburg, Hamburgo, 21 de abril de 1927, WIA, GC, recogida en «Documentos» I, núm. 6.

³² Carta de Warburg, Hamburgo, a Saxl, Madrid, 22 de abril de 1927, WIA, GC, recogida en «Documentos» I, núm. 7.

³³ El 29 de marzo de 1922 el director de la Biblioteca Nacional de Madrid, Francisco Rodríguez Marín, presentó parte del inventario de bienes de Velázquez, que había descubierto en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, en una conferencia sobre Francisco Pacheco, el maestro de Velázquez, que publicó en 1923. Dos años después, Sánchez Cantón sacó un estudio sobre la biblioteca del pintor en el que identificó por primera vez los cerca de 154 volúmenes que figuraban originalmente en el inventario, a menudo de forma sumaria o, por estar anotados de oído, con datos incorrectos. Véase SÁNCHEZ CANTÓN 1925.

WARBURG ENTRE 1924 Y 1927: ESTUDIOS SOBRE LA IMAGEN DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA DE REMBRANDT Y RUBENS

La imagen de la Antigüedad clásica de los artistas del Barroco

El interés de Warburg por Velázquez se dirigió obviamente hacia las fuentes de la imagen de la Antigüedad clásica (*Antikenbild*) empleadas por el pintor y, en relación con ello, hacia la recepción de Ovidio en la España del Siglo de Oro. Para poder comprender cómo llegó a la interpretación de *Las hilanderas*, es crucial no sólo tomar en consideración los resultados que obtuvo, sino también rastrear el hilo de su razonamiento en el estudio de la imagen de la Antigüedad en Rembrandt y Rubens, y la influencia de las ilustraciones de Antonio Tempesta en ella.

Cuando regresó a Hamburgo en agosto de 1924 tras su estancia en Kreuzlingen, Warburg se dedicó al estudio de Rembrandt, que era un tema nuevo para él. Con esta investigación extendía el asunto de la «pervivencia de la Antigüedad» —y, con ello, también la de las «fórmulas emotivas»— al campo de la pintura barroca¹. Como señalaba en una carta del 22 de enero de 1927 a Carl Neumann, una autoridad en Rembrandt, fue la investigación de Saxl la que en un principio le puso «indirectamente» sobre la pista de *La conspiración de los bátavos bajo Claudio Civilis* (1660-1661)². Esta obra formaba parte de la decoración

¹ En la introducción a la conferencia del filólogo clásico Karl Ludwig Reinhardt del 24 de octubre de 1924 sobre las *Metamorfosis* de Ovidio en la KBW —el primer acto público al que Warburg asistió tras su regreso de Kreuzlingen—, éste definió «la idea y la tarea del instituto y de su propio trabajo científico» con las siguientes palabras: «Una cuestión concreta, que me ha parecido de gran relevancia e insuficientemente investigada desde mi primera estancia en Florencia en 1888, debía ser [...] el foco de interés: la cuestión de la influencia de la Antigüedad clásica en la cultura de épocas posteriores». WARBURG 1924/2010, p. 680.

² Véase carta de Warburg, Garmisch Partenkirchen, a Carl Neumann, Heidelberg, 22 de enero de 1927, WIA, GC. En cuanto al punto de partida de la investigación, Warburg menciona en la carta que Saxl lo llevó



14. Peter Paul Rubens, *Quos ego: Neptuno aplacando a los vientos enfurecidos*.
Hacia 1635. Óleo sobre lienzo, 326 × 384 cm. Dresde, Gemäldegalerie.

y muestra el rapto de la hija de Júpiter y de Ceres a manos de Plutón como una escena con varios personajes. Además del raptor y la raptada, que van en el carro tirado por corceles, presenta a Palas Atenea y Diana (las dos diosas que trataron de impedir la tropelía) y Venus (la diosa por cuya orden Cupido hirió a Plutón con su flecha en el momento en el que vio a Proserpina). Los personajes están muy juntos (en la versión posterior, más incluso que en la primera) y alineados de izquierda a derecha, como en un bajorrelieve antiguo. El violento asalto de Plutón a Proserpina, en la mitad derecha del cuadro, tiene su correspondencia en el intento de Atenea y Diana de impedirlo, en la mitad izquierda. A la derecha, el dios agarra a Proserpina, que se resiste desesperadamente extendiendo los brazos. A la izquierda, Palas lleva el escudo en la zurda y sujeta con la otra mano a Plutón para tratar de detenerlo. Al hacer que Palas agarre a su oponente por el hombro con un gesto vigoroso y que éste mire

SAXL EN 1927: ESTUDIOS SOBRE VELÁZQUEZ

El curso sobre pintura española

El camino que va desde la investigación de Warburg sobre la imagen de la Antigüedad en Rembrandt y Rubens, con la competente ayuda de Saxl, hasta su interpretación de *Las hilanderas* todavía es largo y pasa por el tiempo que dedicó el vienés a estudiar en profundidad a Velázquez. Lo hizo en la primavera de 1927, durante su estancia en Madrid y a lo largo del semestre de verano para preparar el curso sobre la pintura española del Barroco, una tarea que quedó documentada en un legajo de notas sobre el tema¹. Saxl se familiarizó con el pintor a través de la obra de Justi *Diego Velázquez und sein Jahrhundert* (Diego Velázquez y su siglo); tanto es así que viajó a Madrid con un ejemplar de la tercera edición (de 1922-1923) en su equipaje² y leyó con fascinación los dos pesados volúmenes, que consideraba una aportación histórico-cultural de primer orden³. Se mostró particularmente impresionado por la reconstrucción de los primeros años del pintor, aunque reprochaba al profesor de Bonn que valorase la última época de Velázquez sobre todo con ojos de historiador, dejando a un lado la historia del arte⁴. Además, Saxl llevaba consigo la primera edición —profusamente ilustrada— del volumen dedicado a Velázquez por Walter Gensel en la serie *Klassiker der*

¹ Véase SAXL «Spanish Notes», cuadernos 1, 3 y 4, WIA. Saxl tomaba notas para el curso en hojas sueltas que luego archivaba en cuadernos. En ocasiones incorporaba también bocetos de los cuadros, en los que se centraba en la estructura espacial y en la composición. Las anotaciones realizadas en España comprenden un total de 119 folios rectos. Véase SAXL «Spanish Notes», cuaderno 1.

² Las indicaciones de página de la obra de Justi que aparecen en las anotaciones hechas por Saxl en Madrid se refieren a la tercera edición del *Velázquez*, la de 1922-1923.

³ Carta de Saxl, Madrid, a Warburg, Hamburgo, 2 de abril de 1927, WIA, GC, recogida en «Documentos» I, núm. 2.

⁴ Carta de Saxl, Madrid, a Warburg, Hamburgo, 18 de abril de 1927, WIA, GC, recogida en «Documentos» I, núm. 5.



20. Joos van Winghe, *San Pablo en Corinto con Aquila y Priscila*. 1585-1590. Lápiz negro, pluma a tinta marrón y aguada marrón, y realces de clarión sobre papel verjurado, 343 x 460 mm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

El profundo conocimiento que Saxl tenía de la pintura y del grabado en Holanda, Flandes y el norte de Italia, así como su interés por los gestos emotivos y los movimientos expresivos, lo conduciría hasta una imagen que no ha sido tomada en cuenta por los estudios velazqueños hasta hoy. Saxl aludía a un dibujo del holandés Joos van Winghe como «una imagen técnica del arte de tejer»⁴⁰. Aunque Saxl no menciona el título, debía de referirse a *San*

⁴⁰ Saxl anotó de forma abreviada información sobre varias láminas, de las cuales sólo he identificado el dibujo de la Biblioteca Nacional de España y la lámina de Van Winghe. Véase SAXL «Spanish Notes», cuaderno 1, fol. 89, recogido en «Documentos» II y III. El dibujo de Madrid (Dib/15/17/33), donde aparece una hilandera sentada frente al observador, no muestra ninguna similitud con las figuras del cuadro de Velázquez. En un punto dice: «Dibujo de los Uffizi como Tiziano grabado por A. Scacciati / en: *Proseguimento de Disegni della Real Galleria* Tomo II. núm. 63 / una imagen técnica del arte de tejer. El mismo dibujo Joos van Winghe Mus. Boymans Repr. Kleinmann». SAXL «Spanish Notes», cuaderno 1, fol. 92, recogido en «Documentos» II y III. Con el apunte «Repr. Kleinmann», Saxl se refería a la carpeta «Handzeichnungen alter Meister der Holländischen Schule» (Dibujos de antiguos maestros de la escuela holandesa), H. Kleinmann & Cie. Haarlem, serie VI (anterior a 1899). La carpeta sin fecha apareció sin texto y no se publicó en su totalidad. En el Kupferstichkabinett de los Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz zu Berlin, los materiales se



23. Diego Velázquez, *Las lanzas o la rendición de Breda* (detalle). Hacia 1635.
Óleo sobre lienzo, 307,3 x 371,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

de regreso desde España, Saxl, todavía impresionado por los cuadros del Prado, advirtió similitudes entre el *Encuentro del rey de Hungría, Fernando, con el cardenal-infante Fernando de Austria tras la batalla de Nördlingen*, de Rubens (véase fig. 24) y *La rendición de Breda* de Velázquez (fig. 23). Además, dedujo que la composición del encuentro de los dos Austrias sirvió de patrón para el reproducido por Velázquez en la *La rendición de Breda* (entre Ambrogio Spinola, comandante de las tropas españolas, y Justino de Nassau, comandante del ejército derrotado en Breda) y comunicó su hallazgo a Warburg. Éste respondió con entusiasmo: «¡Rubens – Velázquez! Un hallazgo maravilloso y de

LAS «CHARLAS SOBRE VELÁZQUEZ» EN LA KBW EN JUNIO Y JULIO DE 1927: RUTAS HACIA LA SOLUCIÓN DEL ENIGMA DE *LAS HILANDERAS*

Warburg ante la imagen enigmática de Justi

Las «charlas sobre Velázquez» que Warburg esperaba ansioso tener con Saxl en Hamburgo no llegaron hasta el 30 de mayo de 1927. Aunque Saxl ya había regresado de España a mediados de mes, no se reunió con Warburg hasta finales de mayo, ya que éste se encontraba recibiendo un tratamiento en Karlsbad¹. En los meses de junio y julio, los dos pasaron la mayor parte del tiempo en Hamburgo y tuvieron numerosas ocasiones para conversar. La sibilina entrada de Warburg en el *Tagebuch* citada en la Introducción, en la que ofrece una interpretación de *Las hilanderas* como alegoría del arte de tejer, está datada el lunes 18 de julio de 1927, pero se refiere a un hallazgo del día anterior, cuando dio a Saxl aquella referencia decisiva. Cuesta creer que Warburg se guardara el descubrimiento durante mucho tiempo, ya que Saxl iba a ocuparse del cuadro en su curso pocos días después, o el martes 19 o el viernes 22 de julio², y cabe pensar que en los días anteriores los dos mantendrían un intenso intercambio de ideas sobre la obra maestra de Velázquez.

El venerado profesor de Warburg, Carl Justi, se había dedicado con ahínco al estudio de *Las hilanderas* y fue el primero en formular una serie de preguntas que no pudo responder. Es de suponer que el asunto interesaba a Warburg. Tenía a Justi en alta estima desde

¹ Warburg se había marchado el 5 de mayo de 1927 y regresó a Hamburgo el 30 de ese mismo mes. Véanse las anotaciones de Bing el 5 de mayo de 1927 y de Warburg el 30 de mayo de 1927. Véase WARBURG 2001, pp. 88 y 95.

² Para la entrada del diario del 18 de julio de 1927, véase WARBURG 2001, p. 121. De las notas con el esquema del curso (cuaderno 3), así como las notas para la clase (cuaderno 4), se desprende que Saxl hizo su exposición sobre *Las hilanderas* en una de las dos últimas sesiones.



31. Peter Paul Rubens según Tiziano, *El rapto de Europa*. 1628-1629.
Óleo sobre lienzo, 182,5 x 201,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

La figura de Palas en el cuadro de Velázquez guarda una gran similitud con la del grabado de Tempesta, así como con la de *Palas y Aracne* y *El rapto de Proserpina* de Rubens. Igual que el italiano, Velázquez redujo la acción a dos personajes, presentando a la diosa de pie. Sin embargo, modificó la posición del cuerpo de Palas, que no aparece de tres cuartos, como en el grabado de Tempesta, sino de perfil, como en el cuadro de Rubens. Para la figura de Aracne, el sevillano sigue por un lado a Tempesta, al presentarla de pie frente a la diosa, pero también a Rubens al girarla de frente hacia el espectador y con los brazos extendidos, y al abstenerse de representar su incipiente metamorfosis en araña. Velázquez, sin embargo, no hace que Palas golpee a la ya abatida Aracne con gesto furibundo como Rubens, sino que, como Tempesta, se limita a hacer retroceder a la mortal ante la diosa amenazante, sin

SAXL DE 1927 A 1932: RESULTADOS SOBRE EL GRECO Y PLANES PARA VELÁZQUEZ QUE NO SE LLEGARON A MATERIALIZAR

Proyectos de estudios sobre Velázquez (1927-1928)

Tras finalizar el curso sobre pintura española el 29 de julio de 1927, Saxl prosiguió con su investigación sobre *Las hilanderas*. En primer lugar, recogió la sugerencia de Warburg, quien, muy interesado por el asunto de los tapices, le propuso buscar un ejemplo cuyo tema fuera la imagen que aparece al fondo del cuadro¹. Saxl trató de esclarecer si en la colección de Felipe IV había habido algún tapiz con el mito de Palas y Aracne. Siguiendo la recomendación de Warburg, seguramente empezó por consultar el libro de Alphonse Wauters sobre manufacturas de Bruselas en busca de representaciones de este tema por parte de Urbanus Leyniers, sus precursores y sus sucesores².

Al no hallar lo que buscaba en la obra de Wauters, el 24 de agosto de 1927 Saxl remitió una consulta a Heinrich Göbel, autor de varias obras de referencia sobre tapices, una consulta sobre el contenido del que aparece en *Las hilanderas*³. Göbel, que en ese momento

¹ «Por ejemplo, habría que ver si la serie de tapices no se menciona en Wauters (*Brüsseler Tapisserie*) con el taller de Leyniers, que trabajó para España durante generaciones». WARBURG 2001, p. 121. Con el ensayo sobre Velázquez de Émile Michel, Warburg también pasó por alto que éste ya había investigado en 1895 si la colección real de Madrid incluía un tapiz con el rapto de Europa o si en la fábrica de la calle Santa Isabel se había elaborado alguno con este tema, aunque no llegase a ninguna conclusión. Véase MICHEL 1895, p. 108, nota 1. Sobre el interés de Warburg por los tapices, WARBURG 1907/1998.

² Véase WAUTERS 1878.

³ Carta de Göbel, Kolbert, a Saxl, Hamburgo, 1 de octubre de 1927, WIA, GC, en respuesta a una consulta de Saxl que no se ha conservado. Véase GÖBEL 1923-1934. En 1928, se publicaron los volúmenes 2.1 y 2.2 sobre los tapices de Francia, Italia, España y Portugal.



39. *Galo cayendo*. Siglo I a. C. Mármol, 73 cm de altura. Copia romana de un original helenístico. Venecia, Museo Archeologico Nazionale.

que el Greco había recurrido a diferentes modelos anticuarios para expresar en su cuadro el sufrimiento extremo de las figuras³⁹. También determinó que Jusepe Leonardo se había inspirado en el *Laocoonte* del Greco para las dos figuras situadas en primer plano en *La serpiente de metal* (fig. 40), identificando de paso a un sucesor español del pintor de Creta⁴⁰. La investigación de Saxl sobre el Greco muestra con claridad cómo llegó a respuestas que anticiparon los resultados de investigaciones posteriores partiendo de preguntas sobre la tradición artística o sobre las fuentes iconográficas de la Antigüedad clásica en las obras del pintor.

³⁹ Véase SAXL 1927-1928 y 1928-1929, p. 96.

⁴⁰ Según Saxl, esto demuestra que los miembros de la generación posterior encontraron el *Laocoonte* «tan emotivo y grave que lo tomaron como modelo para la elevación de la cruz, la erección de la serpiente de metal». SAXL 1927-1928 y 1928-1929, p. 96.

EL WARBURG INSTITUTE DE LONDRES, DE 1940 A 1952: CONTINUACIÓN DE LAS «CHARLAS SOBRE VELÁZQUEZ»

El intercambio entre Saxl y Enriqueta Harris

A finales de los años treinta, Saxl tuvo la oportunidad de continuar las antiguas «charlas sobre Velázquez» con Warburg en el Warburg Institute de Londres, esta vez con la historiadora del arte británica Enriqueta Harris (1910-2006)¹ (fig. 42). La interpretación que Warburg y Saxl habían ofrecido para *Las hilanderas* como «alegoría del arte de tejer» había quedado en el apunte del *Tagebuch* y en las notas para el curso de Saxl, sin llegar al conocimiento público, por lo que después de 1927 la obra aún se seguía interpretando como un «cuadro de género» con una fábrica de tapices². En el transcurso de la década de 1930 no hubo nuevos hallazgos sobre el contenido de *Las hilanderas*³, pero en 1940 Harris volvió a poner sobre el tapete la interpretación de esta obra con un comentario sobre las figuras del fondo. En su libro *The Prado. Treasure House of the Spanish Collections*, dedicado a cuadros famosos del museo, escribía el siguiente párrafo acerca de *Las hilanderas*:

The scene is the tapestry factory of Santa Isabel in Madrid; in the background, through an arch, is a room in which some ladies of the court are inspecting a tapestry. It is a scene with which the artist was no doubt very familiar in his

¹ Véanse GLENDINING 2002, p. 24; y GLENDINING 2006, p. 15.

² Como había hecho Justi, el cuadro se siguió clasificando como «Genre picture». Véase MAYER 1936, p. 30.

³ En 1931, el historiador de arte británico Philip Hendy (que desconocía las conclusiones del trabajo de Michel en 1895 y de Ricketts en 1903) volvió a identificar el tema del tapiz en el fondo de *Las hilanderas* como un rapto de Europa en su ficha sobre *El rapto de Europa* de Tiziano en el catálogo del Isabella Stewart Gardner Museum de Boston. «Velázquez paid his tribute by painting Titian's canvas into the background of *The Spinners*.» Véase HENDY 1931, pp. 370-375. Su descubrimiento no fue conocido por la investigación velazqueña hasta 1948.



42. Miguel Ángel, *El Juicio Final* (detalle de dos *ignudi*). 1511. Fresco de la bóveda de la Capilla Sixtina. Ciudad del Vaticano, Palazzo Apostolico.

mente en 1948, el año de la muerte de Saxl. Angulo había publicado una aportación clave en 1947, señalando los modelos formales de varios cuadros de Velázquez y documentando así por primera vez la deuda del sevillano con los maestros del Renacimiento¹³. Ya el descubrimiento del inventario de bienes de Velázquez publicado en 1925, en el que figuraban los 156 títulos de su biblioteca, había cambiado la imagen del artista¹⁴. Los numerosos tratados de arte y arquitectura, así como las obras científicas que poseía el pintor, atestiguaban su predilección por las ciencias exactas y demostraban que, pese a no ser un erudito, era un hombre reflexivo e interesado por la literatura. En relación con *Las hilanderas*, Angulo demostró en 1947 que el artista había elegido las figuras de dos *ignudi* de Miguel Ángel de la Sixtina como modelos para el *contrapposto* de las dos hilanderas del primer plano, y lo interpretó como un homenaje al florentino. Al encontrar estos modelos formales, el historiador dejó claro que *Las hilanderas* no podía ser en absoluto la «instantánea» de una escena cotidiana de una fábrica de tapices, esto es, un «cuadro de género» que capturase espontáneamente un momento real. Por el contrario, Velázquez presentaba una cuidadosa composición

¹³ ANGULO 1947. Sobre los estudios que Angulo dedicó a *Las hilanderas* véase PORTÚS 2007, pp. 30-34.

¹⁴ Véase SÁNCHEZ CANTÓN 1925.

DOCUMENTOS

3. Carta de Warburg, Hamburgo, a Saxl, Madrid, 6 de abril de 1927, mecanuscrito, 2 folios

Carissimo Don Federico:

Los negocios, lo primero. Mi hermano Max cumplirá sesenta años el 5 de junio. Ha sido una enorme alegría recibir su postal y la carta. Nada mejor se me ocurre que las nuevas y apasionantes impresiones artísticas bajo las que usted se encuentra. Tiempo hace que necesitaba avivar el espíritu y espero gozoso nuestras charlas sobre Velázquez. El que además experimente en tales circunstancias a mi venerado maestro Justi con todo el empuje prehistórico de su sintética erudición es una añadidura sumamente agradable. Puedo imaginar perfectamente que se alojaron en una pensión de tres al cuarto, motivo por el cual le telegrafíe en el día de ayer. Sé que en los viajes hay que superar el mimetismo bohemio, pero confío en que las tentaciones disminuyan por cuadruplicado. Cuando mi «tía Käthe»²⁷ me regaló el libro hace treinta años no presté atención al pasaje sobre Calderón. ¿No hay antiguas ediciones ilustradas de Calderón? Ya conocía al pintor Baccio del Bianco como *festaiuolo*²⁸. Sería estupendo que encontrara algún boceto en la colección de dibujo. Si ve que no es posible conseguirlo con unos días más, prolongue el tiempo de su estancia sin presión alguna. Eso sí, el día 2 o 3 de mayo a más tardar, tendré que ir a Karlsbad²⁹ para pasar allí cuatro semanas. Por cierto, no se preocupe pensando que debería haber visto más; al fin y al cabo, acordamos que debía considerar este viaje a España como una misión de reconocimiento.

Por aquí estamos muy ocupados y contentos. Mi estado físico es algo mejorable y nuestra Vitamina³⁰ tendrá que aguantar que la buena de la señorita Samson³¹ la amoneste para que coma alimentos terrenales más contundentes. Sin embargo, no bajo la guardia porque ahora tiene que trabajar al máximo. Me divierte estar algo más involucrado en la sala de lectura. La señorita Wegener³², que quería venir desde Friburgo, ha llegado y está resultando ser una persona muy simpática e inteligente, a la que oriento en difíciles cuestiones de grifos³³.

²⁷ No ha sido posible identificarla.

²⁸ Luigi Baccio del Bianco (1604-1657), pintor, arquitecto y escenógrafo italiano activo en Madrid.

²⁹ Karlovy Vary, balneario en Bohemia, donde Warburg solía ir por cuestiones de salud.

³⁰ Se refiere a Gertrud Bing (1892-1964), filósofa y colaboradora de Warburg y Saxl en la KBW a partir de otoño 1921.

³¹ Gertrud Samson (1891-1979), médica y amiga de Gertrud Bing.

³² Harriet Wegener (1890-1980), historiadora y economista alemana, empleada desde 1924 del Institut für auswärtige Politik de Hamburgo.

³³ Warburg y Saxl utilizaban la expresión «cuestiones de grifos» (*Greiffragen* en alemán) para referirse a asuntos complicados o problemas complejos.

ABY WARBURG, FRITZ SAXL Y SU LEGADO INTELECTUAL: DE LA BIBLIOTECA DE HAMBURGO AL INSTITUTO EN LONDRES*

* Este álbum ha sido compuesto por la editorial a partir de imágenes pertenecientes sobre todo al Warburg Institute Archive de Londres y, en menor medida, a la Warburg-Haus de Hamburgo. Los textos derivan de las páginas web de ambas instituciones (www.warburg.sas.ac.uk y www.warburg-haus.de). A ellas remitimos para mayor detalle sobre la historia resumida en las páginas siguientes.



Aby Warburg hacia 1912. Londres, The Warburg Institute Archive.



Fritz Saxl en 1923.
Londres, The Warburg Institute Archive.

En el equipo de colaboradores que Warburg fue reuniendo cobró cada vez mayor importancia Fritz Saxl (Viena, 1890-Londres, 1948), con quien entró en contacto a partir de 1913. A Saxl se debe en buena medida la conversión de la biblioteca en centro de investigación a principios de los años veinte, mientras Warburg se recuperaba en Suiza de la depresión nerviosa causada por la Primera Guerra Mundial. Como Warburg, Saxl dio clases en la Universidad de Hamburgo, donde tuvo como colegas a Erwin Panofsky y Ernst Cassirer. Tras la muerte de Warburg en 1929, Saxl le sucedería al frente del Instituto como mejor discípulo y heredero.