

Con maña y lana: las Parcas, Penélope y Ariadna

«Ella, entretanto, tejía su gran tela en las horas del día y volvía a destejerla de noche a la luz de las hachas.»

HOMERO, *Odisea*



Las Parcas hilando el destino de la reina

La reina María de Médicis no sólo fue acusada de participar en el complot para asesinar a su esposo, el rey francés Enrique IV, sino que además mantenía una tensa relación con su hijo Luis XIII. Así las cosas, la soberana francesa tenía más de un motivo para querer ofrecer una imagen positiva de sí misma, razón por la cual encomendó a Pedro Pablo Rubens la creación y ejecución de un conjunto de telas, un total de veintiún lienzos que tenían por objetivo plasmar y enaltecer su vida.

El cuadro con el que comienza la serie muestra el período inmediatamente anterior al nacimiento de la reina. En él, Júpiter y su esposa Juno descansan en una nube en el cielo. La diosa se arrima cariñosa a su esposo y lo mira con languidez. Bajo la pareja de divinidades aparecen tres figuras femeninas casi desnudas que se afanan con el huso: se trata de las Parcas, las diosas romanas del destino (o, lo que es lo mismo, las Moiras griegas). El hilado y el hilo resultante de dicha acción simbolizan la vida humana. Cloto, la más cercana a Júpiter y Juno, comienza a hilar el hilo de la vida, su hermana Láquesis se ocupa de distribuirlo y, finalmente, Átropos lo corta, poniendo de este modo fin a la vida del hombre. Sin embargo, no es así en el caso de María de Médicis, ya que a todas luces la diosa Juno engatusa a su esposo para que interrumpa la acción de las Parcas. Influida por ella, Júpiter se encargará de que María de Médicis (1575-1642) disfrute de una larga vida. De esta forma el cuadro define el ámbito en el que se desarrollará la existencia de la soberana.

Ya Homero menciona a las Parcas o Moiras, las cuales por aquel entonces todavía eran el símbolo del destino, o *moira*, al que estaban sometidos incluso los propios dioses. Sin embargo, posteriormente su significado fue cambiando a medida que Zeus (o Júpiter) se volvía más poderoso, y las Parcas terminaron siendo las *secretarias* de Júpiter, que era quien les dictaba el destino. Así es como Pedro Pablo Rubens hace aparecer a las tres hermanas en su cuadro: el hilado y la decisión de cortar el hilo de la vida son *cosa del jefe*, del dios Júpiter, y las Parcas sólo son responsables de satisfacer su deseo.



Pedro Pablo Rubens, 1577-1640

Las Parcas hilando el destino de la reina (De Parcen spinnen de levensdraad van Maria de Medici), 1622-1625

PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE



Cristina de Pizán, 1365-hacia 1430
De Claris Mulieribus, Ms. Fr. 12420, fol. 71 (*Gaia Caecilia*), siglo XV
PARÍS, BIBLIOTECA NACIONAL

Gaia Caecilia

En su obra sobre mujeres célebres, Cristina de Pizán habla de Gaia Caecilia, una reina romana que será objeto de grandes alabanzas en el epílogo.

En esa obra, De Pizán hace referencia a Giovanni Boccaccio, que escribió un tratado muy similar en torno al año 1362.

La soberana, que resulta fácilmente reconocible por la corona, se afana ante un telar mientras sus damas preparan o hilan la lana, en primer plano. La escena no ha de tomarse en sentido estrictamente realista, ya que para proporcionar hilo a una buena tejedora hacían falta más hilanderas de las que aparecen en esta miniatura. Al fin y al cabo se teje a mucha más velocidad de la que se hila. Dicho sea de paso, con excepción de algunas mejoras y modificaciones estructurales, el telar en el que trabaja Gaia Caecilia mantuvo su forma casi intacta hasta el siglo XVIII.

La urdimbre –o, lo que es lo mismo, *basse lisse*– se coloca en sentido horizontal, y por aquel entonces también existían telares cuyos hilos se disponían en vertical, en cuyo caso se habla de *haute lisse*. Un pedal hace que la urdimbre suba y baje alternativamente, de manera que, entre hilo e hilo, se crea un espacio por el cual se introduce la lanzadera, un pedazo de madera donde va colocado el carrete. Durante este procedimiento la lana se va desenrollando, para así poder pasar con comodidad un hilo por todo el ancho del telar. Si la lanzadera se introduce en un sentido, los hilos levantados bajan y los otros suben. El hilo ya pasado queda firmemente sujeto en la urdimbre para, a continuación, ser apretado contra los nudos mediante una carda. De este modo se puede confeccionar un tejido a gran velocidad.

Merece la pena destacar que en esta ilustración la reina trabaja con sus damas, es decir, con sus sirvientas. A pesar de su elevada posición la soberana es trabajadora, diligente y virtuosa.

La bruja

En este grabado de difícil interpretación de Alberto Durero, que data de los primeros años del siglo XVI, se puede ver que el huso y la rueca no sólo son atributos de la mujer virtuosa y temerosa de Dios.

Un macho cabrío grande y poderoso surca el cielo de derecha a izquierda con las patas extendidas. Sentada a horcajadas sobre él, pero mirando en dirección contraria, una mujer de avanzada edad con el cabello suelto ondeando al viento, es decir, algo imposible. Con la mano derecha se aferra a uno de los imponentes cuernos del animal mientras con la izquierda sostiene una gran rueca con el correspondiente copo y el huso clavado en él. En el suelo, del que salen una especie de agujijones, descansan cuatro traviesos angelotes.

¿Qué significado puede tener este grabado? Es probable que con él Durero hiciera alusión a un antiguo título de Afrodita/Venus: la Afrodita Epitragidia, la Afrodita que va a lomos de un macho (cabrío) o tras él.

El culto a la Afrodita Epitragidia iba unido a la sexualidad humana, y la actividad sexual de la cabra es proverbial. En su obra, Durero convirtió a Afrodita/Venus, en la Antigüedad siempre joven y hermosa, en una mujer vieja y fea. El artista, que vivió a caballo entre la Edad Media y el primer Renacimiento, una época de transición, se dejó llevar aquí por la tradición medieval, según la cual las diosas de la Edad Antigua eran figuras ética y moralmente corrompidas. Con este telón de fondo, Durero reinterpreta a Afrodita/Venus para convertirla, tanto en su calidad de diosa como de mujer, en una bruja y desacreditarla.

Las representaciones de la Antigüedad, que Durero debió de ver en forma de monedas, litografías o de pasta de vidrio, a menudo mostraban a Afrodita con una tea fina y larga, de manera que cabe la duda de si Durero sencillamente malinterpretó la antorcha al ponerle en la mano a su bruja una rueca, o si escogió sin más la rueca como utensilio simbólico de la mujer. Sin embargo, una cosa está clara: en este grabado en cobre, la virtud y el temor de Dios carecen de importancia.



Alberto Durero, 1471-1528
La bruja (Hexe), grabado en cobre, 1502-1505



Diego de Silva y Velázquez, 1599-1660

Las hilanderas, hacia 1657

MADRID, MUSEO DEL PRADO

Las hilanderas

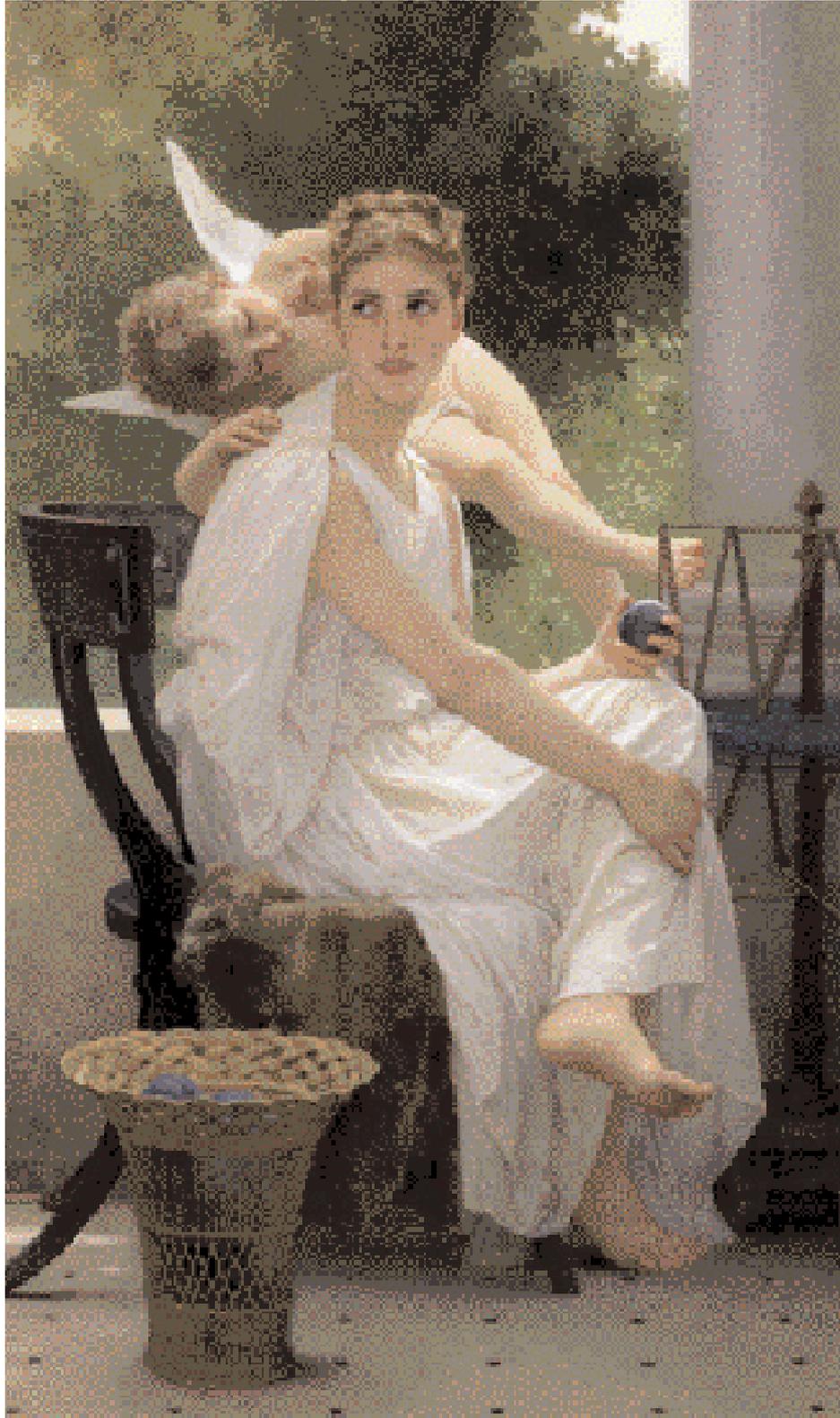
A diferencia de las costumbres de su época, en la obra de Velázquez, sin duda el pintor español más importante con anterioridad a Goya y Picasso, rara vez aparecen temas tomados de la mitología y la historia antiguas. En su último período creativo, el artista pintó algunos cuadros cuya interpretación sigue planteando serias dificultades incluso en nuestros días. Entre ellos, además del célebre *Las Meninas*, de 1656, se encuentra *Las hilanderas*.

Durante mucho tiempo el observador creyó estar contemplando la escena de un taller de tapices, en la cual, en primer plano, tres mujeres preparan la lana para luego poder tejer. Sin embargo, es extraño que sólo tres mujeres proporcionaran hilos de lana a una tejedora, pues el trabajo de hilar era mucho más lento que el de tejer y, en consecuencia, se hubieran necesitado muchas más hilanderas.

En el año 1940 esta interpretación dio un giro radical cuando Enriqueta Harris y, poco después, Diego Angulo Íñiguez supieron ver en *Las hilanderas* el mito de Aracne. Aun así, se trata de una recreación muy caprichosa de la antigua leyenda, dado que Velázquez situó la escena principal al fondo.

En el mito, Aracne, la tejedora mortal, retó a tejer a Atenea, diosa de las artes e inventora del arte de tejer. Y si bien el tapiz de Aracne resultó ser tan bueno e impecable como el de la diosa, la joven escogió mal el tema: plasmó los amores de los dioses, lo que hizo montar en cólera a Atenea, que convirtió a la arrogante Aracne en una araña (en griego *arachne*).

Según la interpretación de Harris, al fondo, en el centro, se encuentra Aracne y, a su lado, a la izquierda, Atenea con su armadura. Ambas se hallan delante del tapiz de la primera, en el que se vislumbra el rapto de Europa. Aquí Velázquez rinde homenaje al pintor Tiziano (1489/1490-1576), dado que se trata de la copia de uno de sus cuadros. El artista español nos muestra el instante anterior al veredicto de la competición: la diosa ya ha levantado un brazo con aire amenazador y monitorio. Por lo demás, en cuanto a las hilanderas que aparecen en primer plano, debía de tratarse de las famosas tres Parcas, las diosas que tejen los hilos de la vida y la fortuna de los hombres y, dependiendo de la leyenda, también de los dioses.



William-Adolphe Bouguereau, 1825-1905
Penélope (El trabajo interrumpido) [Pénélope (Le Travail interrompu)], 1891
UNIVERSIDAD DE AMHERST, MEAD ART MUSEUM

Penélope (El trabajo interrumpido)

La Penélope de Bouguereau es bella... y joven. ¿Quién sabe cuánto lleva esperando a su esposo? Al fin y al cabo, Ulises hubo de pasar fuera de Ítaca los diez años que duró la guerra de Troya y diez más de aventuras antes de regresar a su lado.

En la ilustración, Penélope ocupa una silla de taracea en una columnata al aire libre. A modo de cojín, la reina, ataviada con una ligera y vaporosa túnica blanca, se sirve de una piel de lobo u oso. Ha cruzado las piernas con cierto descaro, enseñándole al observador los desnudos pies. Entre ella y el espectador se sitúa un hermoso cesto alto de mimbre, el denominado cálato, lleno de brillantes ovillos de lana azul. La propia Penélope sostiene uno de ellos en la mano, y a su lado, una gran devanadera con una artística pata torneada.

Es como si hasta hace un instante Penélope hubiese estado devanando lana. Sin embargo, ahora se detiene, se aparta de la devanadera y se vuelve hacia el observador, aunque no lo mira directamente: sus ojos están dirigidos hacia arriba, con expresión meditabunda. Eros (Amor) se le ha acercado por detrás y le hace cosquillas en la oreja con una pajita. Pese a que Penélope da la impresión de no ver al dios del amor, sí nota su presencia. Tal y como refleja su rostro, sin duda está pensando en su amado ausente, al que añora.

Ella, que permaneció en Ítaca, esperó a su esposo pacientemente, año tras año, hasta que éste regresó, por ello es el prototipo de la esposa casta y fiel que no accede a los deseos de sus pretendientes.

Si bien Bouguereau escogió a la Penélope de la famosa *Odisea*, de Homero, la historia que cuenta el cuadro es producto de la fantasía del pintor. Llama la atención el amor por el detalle en los elementos que remiten a la vida cotidiana, como el cesto, la devanadera y la silla. Para plasmar estos objetos con el mayor realismo posible y, de esa manera, recrear un entorno clásico que cautiva en el acto al observador, antes Bouguereau hubo de estudiar a fondo obras de arte de la Antigüedad.

Penélope y los pretendientes

No sólo Ulises, rey de Ítaca, era conocido por ser un héroe sagaz: su esposa, Penélope, no le iba a la zaga en cuestión de engaños astutos. Mientras Ulises libraba la guerra de Troya y a continuación un sinfín de aventuras le impedía regresar a su patria, su avispada, bella y fiel esposa lo esperaba pacientemente. Sin embargo, en la corte de Ítaca ya se habían dado cita importunos pretendientes que la instaban a contraer matrimonio, pues no era costumbre que una mujer gobernara sola. Pero Penélope sólo amaba a su Ulises y quería preservar la herencia para el hijo que tenía con él, Telémaco, de manera que fingió tejer un sudario para su suegro, Laertes. Cuando lo hubiese terminado, aclaró a sus cortejadores, escogería a uno de ellos. «Ella, entretanto, tejía su gran tela en las horas del día y volvía a destejerla de noche a la luz de las hachas» (Homero, *Odisea*).

Aunque finalmente una criada delató a su señora, ésta acabó teniendo suerte, ya que poco después volvió junto a ella su anhelado Ulises. John William Waterhouse nos muestra a Penélope tejiendo. La túnica roja con la que la reina está sentada ante el telar no parece encajar del todo con su virtud, pues el color es demasiado llamativo. Además, el paño en el que trabaja en modo alguno es sencillo: tal y como se puede ver en el plegador del telar, el tejido es de un azul vivo y presenta un complicado estampado. Mientras una de las sirvientas de Penélope hila, es probable que la otra se ocupe del devanado.

La parte derecha del cuadro está dominada por los pretendientes. En las ventanas se apiñan los personajes más singulares: uno de ellos le ofrece flores a Penélope y porta una corona de hiedra, señal de que rinde culto al dios del vino, Dionisio; otro trata de ganarse a la soberana con un collar de perlas que guarda en una cajita dorada, y un tercero ha llevado una cítara, un instrumento musical semejante a una lira, y entona una canción de amor. El cuarto pretendiente se limita a contemplar a Penélope con devoción.

Sin embargo, ninguno de ellos, por mucho que se esfuerce, conseguirá que la esposa de Ulises se digne mirarlo. La mujer les da la espalda descortésmente, prefiere mantenerse fiel a su esposo y convertirse así en la encarnación de la lealtad y la castidad.



John William Waterhouse, 1849-1917
Penélope y los pretendientes (Penelope and the Suitors), 1912
ABERDEEN, MUSEO Y GALERÍA DE ARTE