

LA ARQUITECTURA LITERARIO- PICTÓRICA: UT PICTURA POESIS

María del Carmen Silvestre Salamanca
Universidad de Extremadura

Introducción

La lectura es considerada como pieza fundamental dentro del marco educativo y cultural de nuestra sociedad. En este aspecto, se pretende con esta propuesta didáctica, ampliar el método de descodificación de escritos literarios mediante otras vías menos comunes pero más impactantes que permitan, dominar los mecanismos lingüísticos para la interpretación de textos. En este nivel, el UT PICTURA POESIS apuesta por un proceso de enseñanza-aprendizaje mixto y global del arte.

Según García Berrido, *existe la necesidad de extender los análisis más allá de su ámbito comúnmente ensayado de la lengua literaria en sentido estricto de material verbal inmanente, y establecer la, posible articulación de una estructura metodológica así constituida, a los textos plásticos de la pintura, objetos artísticos ajenos al dominio de las lenguas naturales*¹.

El texto poético se define por poseer una organización de material comunicativo-lingüístico y por la expresión y comunicación de la imaginación.

Esto también es aplicado a la pintura, la cual se explica desde la experiencia semiótica de los análisis de textos. Muchos cuadros pertenecientes a un gran número de autores, han empleado los mensajes animados de poeticidad para ensalzar la sugerencia poética.

La creación de tratados sobre arte y literatura desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII señalan una estrecha relación entre estas artes, (es la etapa de más

¹ García Berrido. *Ut Pictura Poesis*. Poética del Arte Visual. Madrid. Tecnos. D.L.1998

producción de estudios sobre los lenguajes comparados). Sin embargo, aún en el siglo XX, estos métodos siguen vigentes.

Es por tanto la imagen simbólica en el siglo de Oro, el epicentro de los procesos de cultura más significativos. El conocido lema *Ut Pictura Poesis* condensaba el espíritu del movimiento intelectual de la estética renacentista, manierista y barroca.

De este modo, la aplicación y comprobación de estos dos lenguajes comparados, la llevaremos a la práctica desde la teoría con el estudio analítico de un lienzo de Velázquez (*Las Hilanderas*) que demuestran la fusión de estas artes y lenguajes comparados “como un poema/cuadro” y “pincel/pluma”.

(Cuadro/Imagen)²

El estudio detallado de esta obra viene a demostrar la desarticulación del lenguaje tradicional basado en la relación de significante-significado. La necesidad y combinación de las dos artes (pintura/poesía; poesía/pintura) ha sido demostrado en el cuadro de Velázquez- con claras connotaciones literarias.

Durante mucho tiempo, *Las Hilanderas* fue considerado como un cuadro de costumbres, una escena amable que representaba unas obreras de tapicería trabajando en el taller. Sin embargo, el cuadro encierra una temática mitológica como se justifica a continuación.

El intertexto literario sería la *Fábula de Aracne*, narrada por Ovidio en sus Metamorfosis. En su contenido, Aracne era una hábil tejedora de Lidia que al sentirse admirada por las mujeres de su provincia, deseó competir con los dioses y en concreto con Palas Atenea (que presidía las artes y oficios). Palas, disfrazada de vieja, intenta disuadir a la muchacha de su insensato propósito, pero su esfuerzo es vano, por lo que decide aceptar el reto. La victoria sonríe a la diosa y en castigo por su soberbia, la tejedora de Lidia es convertida en araña

² Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Las Hilanderas*.

Estudio de composición

En el primer plano las figuras están llenas de realismo. La joven de la derecha, puede ser interpretada como Aracne, mientras que la que aparece a la izquierda con la pierna descubierta podría encarnar a Palas Atenea disfrazada de anciana, pero que con su juvenil pierna nos descubre su verdadera personalidad y nos aclara la intención mitológica del cuadro velazqueño.

Un segundo plano representa una figura de mujer a contraluz; parece recoger madejas del suelo. Ocupa el centro del cuadro y es el punto de mayor penumbra. Se trata de un tramo de sombra entre dos escenarios o planos luminosos.

El plano del fondo representa una estancia donde tres damas, vestidas a usanza de la época del pintor, contemplan un tapiz.

La escena popular y costumbrista permite al autor adoptar la escena al marco de una fábula mitológica, relacionada con la artesanía: la disputa de Palas y Aracne.

Dada la distribución del cuadro, se atisba desde un primer momento ese paralelismo entre ambas escenas: en primer término, el estrato profano; en el fondo, el alegórico. El estilo del autor se muestra naturalista al tratar una escena en dos planos que contrastan en el tratamiento del tema, pero que coinciden en el mito (paralelismo sintáctico).

Estos dos problemas de rango y jerarquía diferentes, constituyen la médula del cuadro. Como siempre, la zona de rango superior l fondo, gozando de una brillante iluminación que la justifica y ensalza. Del ámbito primero se salta bruscamente al segundo, ceñido a un marco más estrecho. La estructura corresponde bien a la índole de dos niveles, que en el cuadro se conjugan mediante la representación indirecta de la fábula (técnica de los espejos: plano inferior subordinado y reflejo del plano superior de fondo).

Fue quizás, este juego equívoco tan barroco, lo que confundió al público de la época atribuyendo el cuadro a una escena de costumbres y no al mito. Nuestro pintor reúne en esta técnica de lo elevado y lo cotidiano, un contraste de público (culto y popular) al que iba dirigido.

Velázquez comienza a estructurar el espacio con exhaustivo estudio. La estructura compositiva se plantea dinámicamente en tres planos visuales, donde la luz es la clave de la separación estrófica de nuestro poema/cuadro.

Comenzando por el primer plano, distribuido por un recorrido de izquierda a la derecha, donde observamos una composición sintagmática (igual que en el texto):

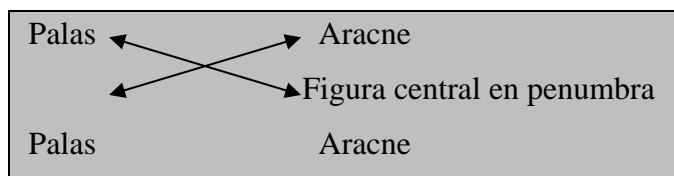
- **Primer plano:** hilanderas
- **Segundo plano:** intermedio entre el taller de trabajo y el de exposiciones (lo protagoniza la figura central).
- **Tercer plano:** sala de exposiciones (ambientación mitológica y nobiliaria).

La estructura empieza a ser discontinua. A ella tienen, que adaptarse las figuras con la misma discontinuidad. En el primer ámbito entramos cinco figuras, cuatro de ellas forman el proscenio, y la más caracterizada, la joven y la afanosa devanadera, está de espaldas. Hace frente a estas figuras una mujer agachada que recoge unas madejas del suelo (de lo que nos ocuparemos posteriormente). La mujer que recoge la cortina, entabla con la expresividad de su rostro un diálogo interno dentro del texto, que lo aparta como algo individual y particular en la escena.

Pero las figuras que más interesan son Aracne y Palas en un primer plano. Palas, disfrazada de vieja, deja entrever la frescura de su imagen joven a través del descubierto sensual de la pierna (sinécdoque): contigüidad del significado, su juventud frente al disfraz, mientras que Aracne, llena de movimiento, se opone a su rival.

La postura se presenta vis a vis, de espaldas y de frente, alcanzándose de esa posición de antítesis entre ambas. Este enfrentamiento dual (que marca el tema de rivalidad y competición) se logra de forma paralela al segundo grupo. Velázquez vuelve a repetir el expediente en la estancia en la que se desarrolla la escena alegórica, donde

otras cinco figuras, entre las cuales Palas y Aracne se presentan de espaldas y de frente. Este paralelismo sintáctico muestra la similitud de ambos planos de reiteración temática. El paralelismo de la primera y segunda escena está unido mediante la equivalencia del quiasmo en colocación de figuras:



Esta representación ensalza de nuevo esa oposición binaria de contrastes en los personajes. El quiasmo supone esa bifocalidad y fusión del mito, en el que la figura que recoge madejas conforma el segundo plano (centro de interrelación entre el primer y el tercero).

En el segundo plano, esta figura que se encuadra también en el primer plano, constituye el paso entre las dos salas. Así pues, la figura a contraluz, eje central de la escena y eje central del quiasmo, crea (igual que la infanta en *Las Meninas*) un efecto de intersección entre dos planos o estructuras.

En el tercer plano, sintácticamente y de la izquierda a derecha, aparecen en un plano anterior al lienzo, tres jóvenes, de las cuales dos están de espaldas al espectador. *En Velázquez la propensión a la estructuración del espacio mediante la orientación de las figuras es muy importante*³. Por esta razón, las figuras de espaldas son las que miran hacia lo hondo de la escena y nos hacen mirar a nosotros. Aparecen como elementos reiterativos, que reinciden sobre la temática central a través de su colocación en el lienzo. Ayudan a esa perspectiva barroca que nos sumerge hacia el fondo del cuadro, arrastrando con su dinamismo y acentuando la impresión de espacio convergente y focal. Al igual que la luz que enfoca las escenas más relevantes, la composición se apoya en la estructuración y colocación de sus elementos y recursos. De esta manera, observamos que la joven que vuelve la vista hacia la primera escena, es el único personaje del segundo plano que no atiende al lienzo, sino que mira la primera escena. La importancia de este giro se mueve con una intención:

³ Chueca Goitia, F. “El espacio en la pintura de Velázquez”, en *Velázquez Varia* (Julián Gallego). Barcelona. Anthropos.1998.

- El autor potencia de este modo la importancia de la primera escena (a la que mira el personaje). Sin embargo, Velázquez se dirige más profundamente hacia el espectador. La infanta, mira la escena que *parece costumbrista* pero mira y se comunica también con el lector/espectador implícito, con la función de llamar la atención de esa asimilación de los dos planos. Está dentro de la técnica barroca de *comunicación directa con el público*. En esta figura, al igual que la figura central en penumbra, son dos elementos claves para ese público lento de analogías. Son objetos de reiteración que aparecen como anáforas, apuntando sobre un mismo punto: la reelaboración popular del mito.

De fondo, el tapiz de Rubens pinta la fábula de Aracne con Palas Atenea. El tapiz configura el intertexto clásico de Ovidio, que a la vez de tener un tono literario, posee el matiz pictórico. Es decir, nuestro autor, elabora el mito mediante la pintura del tapiz/lienzo de Rubens, que a la vez es observado en la segunda escena e interpretado y observado en el primer plano. A través de la técnica de los espejos mediante intertextos (literarios y pictóricos), Velázquez logra plasmar el sentido de su obra. El cuadro como una dilogía, es decir, el mito desde dos puntos de vista. Es el **cuadro** dentro del **cuadro**, obteniéndose de este modo la meta-pintura.

Hay en el cuadro elementos importantes que merecen su detenimiento como son: la rueca, las madejas, el gato y la arquitectura de la estancia.

La *rueca*, metonimia de la parte por el todo, simboliza el mito de Aracne, que al estar en manos de Palas, contribuye a esa diosa ocupando el instrumento de hilar.

El realismo es el testimonio inconfundible del poder de su captación esencial de la realidad. Este aspecto está visto en las madejas y el gato. Las madejas, también metonimia de la parte por el todo, muestran esa contigüidad del significado entre ellas – Aracne y su final -. La araña también teje hilos, que en el fondo es lo que conforma las madejas. Es importante que Aracne sostenga en una mano una madeja, símbolo de su oficio y de su trágico final.

El gato, al igual que el perro en *Las Meninas*, es el símbolo de lo *elemental* por el que empieza la pintura figurativista. Es un elemento de lo cotidiano que apunta a lo común y con la *araña*.

La luz también proclama esa técnica de contrarios opuesta al tenebrismo de la sala. Es junto con el efecto de movimiento (plasmado en todas las figuras que parecen instantáneas en su actividad y gesticulación) dos de los recursos más barrocos del lienzo.

Así pues, se puede concluir, que lo que a simple vista parecía ser una representación de un taller de telar, es en su profundidad un entramado bastante elaborado de temáticas y técnicas.

La combinación del mito en su duplicidad y la fusión barroca de lo común/cotidiano con lo sublime, encierra esa sinonimia de significados del cuadro, donde dos estructuras sintácticas diferentes guardan el mismo sema. Esta mixtura de contrastes (en el enfoque del mito) está reforzada por las técnicas de claroscuro, en los cuales, la luz es un elemento modificador y graduador de los tonos. Se observa, que bajo la técnica de contrastes se conjuga la temática reforzada por medio de otros elementos pictóricos. Sin embargo, el mito guarda para el pintor otra simbología.

De su arte emplea el texto/lienzo como arma, el lienzo como metapintura y como metatexto. A partir de un texto literario, reelaborará su propia reivindicación de texto pictórico. Dilucidamos que el “cuadro está dentro del cuadro y el texto dentro del cuadro” a través de una técnica de espejos. Así pues, es evidente la fusión entre poesía (texto) y pintura (lienzo) consiguiendo la tan requerida para los artistas barrocos: el VT PICTURA POESIS.

Bibliografía

- García Berrido, VT *Pictura Poesis. Poética del Arte Visual*, Madrid. Tecnos. DL.1988.
- Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española* (El siglo de Oro de la literatura española). Gredos. Madrid, 1983.
- Lee, R.W. VT *Pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid. Cátedra. 1982.
- De la Flor, F.R. *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid. Cátedra. 1982.
- Gallego, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid. Cátedra. 1978.
- Orozco Díaz, Emilio. *Temas del Barroco: poesía y pintura*. Granada. 1989.
- Gallego, Julián. “El espacio en la pintura de Velázquez por F. Chueca Goitia” en *Velázquez Varia*, Barcelona. Anthropol