

DESCENDIMIENTO DE ADA SALAS: UN VIAJE ESTÉTICO ENTRE DOS ARTES

GILLES DEL VECCHIO

Universidad Jean Monnet

DEFINIR EL ARTE es una tarea ardua que puede generar debate hasta el infinito. Digamos sencillamente que el arte no deja de ser una modalidad expresiva adoptada por un artista. Ahora bien, cada modalidad impone sus códigos, sus normas, sus reglas y en muchos casos también su tradición. El escultor transmite sus emociones mediante la forma, el tamaño, la textura de la materia labrada. El autor despliega un amplio abanico de recursos métricos, retóricos, sintácticos y semánticos. En cuanto al pintor, juega con las escalas de planos, la perspectiva, la estructura del lienzo o la paleta cromática. A pesar de estos rasgos específicos, las diferentes modalidades de expresión artística pueden influirse y compaginar. Numerosas son las estatuas esculpidas desde la Antigüedad que remiten a mitos literarios perfectamente identificables por el espectador. Otro ejemplo mucho más cercano, en el año 2015, se expuso en la Universidad Jean Monnet, la producción pictórica del pintor cubano Alarcón Echenique en torno a varios episodios del *Quijote*, con motivo del 400 aniversario de la publicación de la primera parte de la obra maestra cervantina. El viaje también se puede efectuar en sentido contrario, quiero decir del cuadro al

texto, como perfectamente lo demostró Unamuno (1920) con *El Cristo de Velázquez*. A semejante viaje intelectual nos invita la poetisa Ada Salas en un reciente poemario publicado en 2018 y titulado *Descendimiento*¹. La particularidad de dicho poemario es que una obra iconográfica inspira el conjunto de la producción lírica. De hecho, varios poemas solo se pueden apreciar a la luz de la obra del pintor Van der Weyden (1435-1440). Este aspecto justifica la integración, al final del poemario, de una reproducción en blanco y negro de la obra del pintor flamenco de la primera mitad del siglo XV. El título común, o prácticamente común, une las dos producciones artísticas. Esta identidad compartida no es anecdótica, ni sirve exclusivamente para afirmar que la pintura inspiró el texto. También es una manera de relacionar las dos producciones como si pertenecieran a un mismo linaje. De hecho, hasta me atrevería a afirmar que los poemas *descienden* de la pintura.

Centraré mi trabajo sobre uno de los poemas de Ada Salas en concreto, por considerarlo uno de los que se detiene con más insistencia en la obra flamenca y que apunta, y procura interpretar, un número considerable de detalles pictóricos. Esta iniciativa de la voz lírica obliga a un continuo y productivo vaivén entre texto e imagen. Quiero hablar del poema titulado «(Écfrasis –ahora sí–. *Inventario*)». Mi objetivo es recalcar en un primer tiempo los elementos de la pintura que estructuran el poema, antes de proponer un análisis pormenorizado del texto. Terminaré observando cómo van fusionando las modalidades líricas y pictóricas.

¹ SALAS, Ada (2018): *Descendimiento*, Valencia, Editorial Pre-textos. Cito por esta edición. El poema analizado, «(Écfrasis –ahora sí–, *Inventario*)», se encuentra en las páginas 44-45 de dicha edición. Los estudios sobre la obra poética de Ada Salas de José Luis Morante (2020: 13-30), Rafael Morales Barba (2020: 31-44), Ricardo Virtanen (2020: 45-61) y Nuria Rodríguez Lázaro (63-87) son posteriores al envío de este artículo y aparecieron publicados en el núm. 46 de los *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*.

REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE UN EPISODIO BÍBLICO

Me permito recurrir a las teorías de Genette que, siguiendo el sendero inicial del «dialogismo textual» de Bajtín (1978) –teoría difundida, adaptada e interpretada posteriormente por Kristeva (1969) que por primera vez se refiere a la noción de intertextualidad–, opta por proponer una forma de regulación del concepto a menudo explotado de forma abusiva. Fue a partir de esta clasificación de Genette [1982: 13] cuando aparecieron términos como transtextualidad, metatextualidad, paratextualidad o architextualidad: «J’entends par là [hipertextualidad] toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire». La intertextualidad transferida al universo de las artes pictóricas evoluciona en intericonicidad. En cuanto al hipotexto, al tratarse del caso que nos interesa hoy, optaremos por designarlo mediante el término de hipodocumento.

Esta obra de la primera mitad del siglo XV constituye un buen ejemplo de la tradición flamenca: Dyer [2007: 82]. El título impone una fuerte e inconfundible orientación religiosa. *El descendimiento* remite claramente a la pasión de Cristo, y más concretamente a la penúltima de las 14 estaciones del *Vía crucis*: Jesús condenado a muerte, Jesús carga la cruz, primera caída de Jesús, encuentro de Jesús con su madre, Simón ayuda a Jesús, Verónica le limpia el rostro, segunda caída, encuentro con las mujeres de Jerusalén, tercera caída, Jesús despojado de sus vestiduras, crucifixión, muerte, descendimiento, puesta en el sepulcro.

Un criado, todavía encaramado en la escalera sostiene el brazo de Cristo; en la parte derecha, José de Arimatea (notable judío que reclamó a Poncio Pilato el cuerpo de Cristo) y un servidor bajan humildemente la mirada; en el centro, Nicodemo, uno de los prime-

ros discípulos de Jesús, sujeta el cuerpo inerte; en la parte izquierda, Juan evangelista ayuda a la madre de Cristo vencida por el dolor. En el extremo derecho está María Magdalena, que como pecadora se prosterna a los pies de Cristo; en el lado opuesto, en torno a la Virgen desmayada, figuran las dos hermanas de María: María Cleofás y María Salomé (Madre de Juan Evangelista). La gran diversidad así lograda sugiere que el dolor es unánime ya que afecta a hombres o mujeres, a familiares o no, a los discípulos o a personajes menos implicados, a ricos comerciantes o a humildes criados. Más allá de la gran diversidad así subrayada, varios elementos contribuyen a federar el conjunto. La inclinación de los cuerpos o de las cabezas subraya el intenso dolor. Por otra parte, el conjunto se estructura en torno al cuerpo de Cristo. En fin, todos los personajes representados están en contacto, se superponen en la obra sin ocultarse unos a otros, en señal de solidaridad y de convergencia de ánimo. El efecto producido por el conjunto es tanto más impactante cuanto que la obra representa a los personajes en tamaño natural. La ausencia de perspectiva hacia el fondo produce un efecto de encierro que aumenta el dolor al impedir cualquier posibilidad de escapatoria. El dolor es implacable e inevitable en este valle de lágrimas. Tal vez sea lo que sugieren este fondo dorado, esta moldura que delimita la obra y esos adornos en los ángulos superiores, ya que todo transcurre como si el conjunto de la escena representada se desarrollara en una especie de caja. No hay otra salida que la de la pasión, el dolor y la muerte. La dimensión divina de Cristo no solo se manifiesta en la obra por la fácil identificación del hijo de Dios mediante varios elementos (barba, profunda llaga chorreando sangre en el lado derecho, heridas en las manos y en los pies, corona de espinas), sino también porque el personaje sobresale y se diferencia claramente respecto a los demás. Es el único cuerpo representado sin vida. Cromáticamente, su palidez lo aísla también del resto del conjunto. Esa tez que sugiere la ausencia de vida solo se refleja en el rostro de María, el personaje más afectado

por el dolor por el vínculo materno que la une a Cristo. De hecho, cabe observar el paralelismo de las líneas que establecen los cuerpos de Cristo y de María para poner de realce el vínculo estrecho de filiación que los une. El brazo colgante de Cristo parece buscar el contacto de la mano de la Virgen. A nivel de la estructura global, el cuerpo de Cristo se encuentra precisamente en el cruce de dos ejes: una línea curva dibujada por el cuerpo y otra vertical delimitada por la cruz y reforzada por la forma peculiar de la tabla.

La obra del siglo XV invita pues a reflexionar sobre los sentimientos, las emociones, el dolor, la pasión y la muerte. Son, al fin y al cabo, elementos que federan a la condición humana. También deja entrever una luz esperanzadora ya que este cuerpo sin vida que provoca tanto dolor y sufrimiento no es el de un hombre cualquiera. Jesús es simultáneamente Dios, hombre y resucitado. La obra del siglo XV restituye esta dimensión proteiforme mediante unos detalles plásticos: el color oro del fondo corresponde al color tradicionalmente asociado a Dios; la urna funeraria sujeta por el servidor situado detrás de José de Arimatea revela la dimensión humana; en cuanto a la resurrección, la significa la cercanía de la calavera y de las flores o hierbas en el suelo. La resurrección futura es imposible de ignorar para un cristiano y vincula una intensa fuente de esperanza. Estas orientaciones son precisamente las que pueden haber influido a la voz lírica del poema que vamos a considerar a continuación.

CAMBIO DE MODALIDAD: EL DESCENDIMIENTO LÍRICO

Genette [1987: 76], otra vez, en un agudísimo estudio sobre los indicios paratextuales que rodean una producción literaria (título, subtítulo, dedicatorias, epígrafes, prefacios, títulos internos, notas), asimila la elección de un título al acto de bautizar. Según el famoso crítico elegir un

título / bautizar una obra implica una preferencia, una orientación cultural, un compromiso, una tradición. Y en efecto, el título del poemario le sugiere al lector una doble pista, bíblica –al referirse a uno de los episodios de la pasión de Cristo–, y plástica –al compartir el título con la obra del pintor flamenco. En cuanto al título del poema, recurre a un léxico que anuncia la puesta en relación del documento iconográfico con el texto (Écfrasis), así como la estrategia adoptada para llevar a cabo el proyecto (Inventario). También añade otro dato (ahora sí) como si el título anticipara la impaciencia del lector deseoso de descubrir esta etapa, o como si la voz poética hubiera procedido a varios intentos previos. El sustantivo «inventario» deja suponer una enumeración exhaustiva y neutra que excluye en teoría cualquier tentación interpretativa. Veremos que varios versos del poema se proponen sugerir pistas de interpretación a pesar de todo, como si la voz lírica a fuerza de observar, de contemplar y de recolectar datos para su «inventario» acabara percibiendo un posible significado.

El poema se organiza en torno a tres movimientos. Una primera parte que incluye los versos 1-22 (desde «Hay una» hasta «el sufrimiento»). La segunda parte abarca los versos 23-42 (desde «Y tú el espectador» hasta «tan pequeña»). El último movimiento empieza con el verso 42 («Para ser») y llega hasta el verso 51 («Y ese Dios no está muerto»). ¿Cómo justificar esta estructura? El primer movimiento se limita a ofrecer una descripción aparentemente desprovista de interpretación. La segunda parte toma en consideración la presencia de la mirada del espectador y subraya una serie de elementos sorprendentes. La última parte propone una posible interpretación del conjunto.

HAY una
calavera.
No hay ningún animal.
Son cuatro las mujeres seis los hombres.
Apenas un vestigio de paisaje

El principio impone una neutralidad absoluta de la voz lírica que bien parece atenerse al objetivo anunciado del inventario: «Hay», «No hay», «Son cuatro...». La puesta a distancia de la voz poética pretende sugerir que se aborda la tabla flamenca con método y objetividad sin precipitarse en una interpretación azarosa. Se establece una jerarquía en los elementos observados que da la preferencia a la dimensión humana. En efecto, se empieza considerando los objetos («una calavera») y a continuación el mundo animal aunque solo para anunciar su ausencia («No hay ningún animal»). La aparición de los personajes representados se aplaza como si se situaran en la cumbre de la pirámide simbólica materializada por la organización ternaria (calavera / animal / hombres y mujeres). Los personajes gozan de un tratamiento privilegiado respecto a los elementos mencionados anteriormente ya que la voz poética hace de ellos el sujeto del verbo (son versus hay / no hay), los presenta en un endecasílabo, proporciona detalles genéricos (hombres, mujeres), y cuantifica los elementos con exactitud (cuatro, seis), cuando la cuantificación de los elementos relativos al paisaje es mucho más aleatoria (cuatro / tres / florecillas). La escasez de elementos naturales resta vida al conjunto y este dato viene a completar la imagen del cuerpo sin vida y la presencia de la calavera. Todo expresa la ausencia o la poquísima cantidad: «Hay una calavera»; «No hay ningún animal». Los detalles relativos al paisaje se concentran en la parte inferior (debajo de los pies). Son tan poco visibles que resulta difícil enumerarlos con certeza (cuatro / tres). También es de interpretar el tamaño especialmente discreto de dichos detalles pictóricos como lo indica el diminutivo (florecillas). Estos primeros detalles aparentemente anodinos invitan a considerar la noción de humildad que volverá a surgir en la tercera parte a la hora de proponer unas pistas de interpretación. El vocabulario concentrado en estos versos delimita un campo léxico de lo diminuto y de lo humilde: «pies», «debajo» –es decir en contacto con el suelo: el adjetivo «humilde» deriva del latín

humilis que a su vez deriva de *humus*, es decir suelo o tierra–, «vestigio», «apenas», el diminutivo «-illas»:

[...]
–cuatro
tres
floreillas
debajo de los pies
de Magdalena–. [...]

Lo que sigue del primer movimiento deriva hacia unas consideraciones de orden técnico o plástico. Ya no se trata de enumerar lo que figura o no en la tabla, sino de apreciar globalmente el efecto producido:

[...] Luego están
el dorado
lo extraño de esa rara tracería
–de su
delicadeza así
como de orfebre–. Como un
elemento ilusorio. Como si esto ocurriera
en la
profundidad
de un espacio dramático
–la caja
donde ocurre
el sufrimiento–.
[...]

A pesar de la voluntad inicial de mantenerse a distancia para dar objetivamente cuenta de la escena plasmada por el pintor flamenco, la voz lírica no tiene más opción que la de compartir con el lector / espectador el impacto que produce la obra. Predomina el refina-

miento característico del arte de Van der Weyden mediante una selección léxica que subraya la maestría del artista: «tracería», «delicadeza», «orfebre». El grado de tecnicidad alcanzado es tal que desestabiliza a la voz poética que procura verbalizar su percepción haciendo hincapié en su propia turbación: «extraño», «rara tracería», «elemento ilusorio». La dificultad vienen a compensarla dos tentativas de comparación como para trasladar la experiencia nueva hacia algo más familiar: «Como un», «Como si esto». Sin embargo, la iniciativa no deja de reflejar la dificultad para verbalizar la sensación provocada por la observación. Se cierra esa primera parte del poema con una referencia a la estructura de la obra consistente en representar la escena enmarcada, hasta podríamos decir encajonada, dentro de una estructura cerrada («profundidad», «espacio dramático», «caja») que parece comunicarle al espectador que resulta absolutamente irrisorio pretender huir del sufrimiento, palabra precisamente con la que se cierra esta primera unidad.

Paulatinamente, el primer movimiento nos ha guiado de la descripción más distante a unas primeras consideraciones sobre posibles interpretaciones: el refinamiento plástico puesto al servicio de la expresión de un dolor con el que debemos enfrentarnos. La segunda unidad nos llevará más allá aún con la toma en consideración de la presencia del espectador. La mención de esta nueva entidad individualizada es precisamente lo que delimita el principio de una nueva etapa:

[...]
Y tú el espectador.
Los zapatos la piel
–qué raros
los zapatos–
la frente y los mechones -uno
a uno

marcados los cabellos-. Las piernas. Ese rojo.
Los clavos que salen del encuadre
-el horror
que no encuentra lugar-. Unos cuerpos
que pesan
y flotan sin embargo
que pueden que podrían
tropezarse
que parecen a punto
de caer uno encima del otro
-difícil
sostenerse
para siempre en el llanto-. [...]

Con la ayuda o complicidad del espectador –que bien podría ser un desdoblamiento de la voz lírica– la observación se hace más aguda. Esto justifica que la voz poética se interrumpa con frecuencia para apuntar los elementos o aspectos más destacados. Un movimiento es perceptible dentro de esta estrategia, un movimiento que nos lleva de lo más palpable y prosaico (los zapatos: «qué raros / los zapatos»; el pelo: «[...] uno / a uno / marcados los cabellos») hacia una lectura mucho más meditativa (el sufrimiento: «el horror / que no encuentra lugar [...]; el dolor: «difícil / sostenerse / para siempre en el llanto [...]).

Las consideraciones anteriores sobre la estructura cerrada provocada por la caja de fondo dorado dentro de la cual se inserta la escena vienen a ser completadas por una nueva serie de comentarios relativos esta vez a la estructura interna:

[...] Unos cuerpos
que pesan
y flotan sin embargo
que pueden que podrían

tropezarse
que parecen a punto
de caer uno encima del otro
[...]

El comentario relativo a la estructura del conjunto subraya un aspecto fundamental. En efecto, el cuadro invita a observar la yuxtaposición de unos cuerpos sabiamente alineados. Todos se superponen, pero ninguno oculta al otro. Esta manera de proceder sugiere la cercanía y por lo tanto también el hecho de compartir algo aunque solo fuera dolor. Lo que estamos presenciando es una escena solidaria de dolor compartido. Algunos personajes están a punto de caer, pero la solidaridad del conjunto lo impide. El oxímoron «pesan y flotan» expresa precisamente esta tensión entre el ser y el parecer, entre lo que podría suceder y que nunca se confirma. Esta contradicción, este equilibrio frágil pero eficiente es lo que anuncia el tema principal del cuadro: la muerte, pero una muerte a punto de ser superada por la vida.

La repetición yuxtapuesta de un sustantivo aislado en una unidad sintáctica particularmente breve sugiere el paso hacia lo que constituye el tercer movimiento del poema:

[...] Y la cruz. Esa cruz
tan pequeña. Para ser
un humano es preciso
-nos dice-
sufrir hasta la muerte.
También estar desnudo. O que la
desnudez
es tan sólo divina.
Y no existen los dioses.
Y ese cuerpo no sufre.
Y ese Dios no está muerto.

La palabra cruz remite al episodio bíblico considerado y que federa el poema y la producción plástica. Los códigos están claramente establecidos, de ahí que la referencia al tamaño (tan pequeña) no resta absolutamente nada al vigor semántico que nos orienta hacia las nociones de dolor, de pasión y de sufrimiento. Este dolor al que parece estar condenada la humanidad desestabiliza como lo sugiere el desajuste entre unidad sintáctica y métrica:

[...] Para ser
un humano es preciso
-nos dice-
sufrir hasta la muerte.

Se cierra el poema con la formulación de tres opciones interpretativas. En primer lugar, se trataría de suscitar la meditación o por lo menos la reflexión del destinatario en torno al carácter efímero de la vida. La referencia a la desnudez, por otra parte, invita a cierta humildad, una humildad que tendría que guiar la totalidad de los actos del ser humano. En fin, en una última etapa, la voz poética afirma sus dudas en cuanto a la capacidad del ser humano de atenerse a semejante programa:

También estar desnudo. O que la
desnudez
es tan sólo divina.

Los tres últimos versos constituyen un remate conclusivo. Dios es único. Solo Dios es capaz de tanta abnegación y de superar semejante prueba. También Dios ignora el sufrimiento e incluso la muerte. Sin embargo, no por eso debe el vulnerable y pecador humano dejar de inspirarse en el episodio doblemente explotado. A falta de disponer de la pureza divina, el hombre por lo menos debe procurar fijarse

como meta el concepto de medida, de moderación, de equilibrio. De hecho, el equilibrio es lo que predomina en estos versos:

Y no existen los dioses.
Y ese cuerpo no sufre.
Y ese Dios no está muerto.

La perfección es absoluta en materia de equilibrio: tres unidades sintácticas, tres versos, tres heptasílabos sin encabalgamientos, desaparecen las interrupciones sintácticas, las tres frases remiten a Dios, las tres integran una negación, la anáfora impone tres veces el nexa «y» al principio del verso.

LA FUSIÓN ICONO LÍRICA

El interés esencial de este refinado poema no estriba exclusivamente en la reflexión que le inspira la tabla flamenca a la voz poética, ni tampoco en la relación entre hipodocumento e hipertexto. La composición va mucho más allá al trasponer lírica y textualmente unos procedimientos pictóricos que favorecen la perfecta visualización de la obra de Van der Weyden a lo largo de los versos.

La referencia a otra modalidad artística es un aspecto que federa al poema y a la tabla flamenca del siglo XV. En efecto, la obra de Van der Weyden es la producción de un pintor y el uso del óleo favorece la restitución precisa de muchos detalles como los pliegues de la vestimenta, las heridas de Cristo o el refinamiento de los zapatos de Nicodemo y José de Arimatea. Sin embargo, el alineamiento y la postura de los diferentes personajes así como la ausencia de profundidad y el hecho de representar a los protagonistas en tamaño natural remite sin lugar a dudas a la técnica de la escultura. Este viaje entre dos formas estéticas complementarias se observa también en el poema ya que el objeto lírico deriva de la obra iconográfica. Pero más

allá de esta evidencia, la voz lírica se refiere también a otra modalidad artística:

[...] Como si esto ocurriera
en la
profundidad
de un espacio dramático
—la caja
donde ocurre
el sufrimiento—.

La polisemia del adjetivo «dramático» favorece una doble lectura. Lo dramático remite al dolor representado en la tabla y evocado en el poema, pero tampoco se puede descartar la dimensión teatral de la palabra. En este caso, es teatral la postura fijada y por tanto artificial de los personajes que expresan su dolor. El espacio cerrado ya analizado adquiere aquí las características de un escenario. De hecho, el sustantivo «espectador» vale tanto para el que contempla una obra de pie en un museo como para quien lo hace desde la cómoda butaca de un teatro.

Esta permeabilidad de las fronteras me lleva a considerar un segundo aspecto también característico de la voluntad de inyectar en el poema unos rasgos estructurales de la tabla. Me refiero a la dualidad, a veces explícita y otras veces mucho más discreta. El poema se abre oponiendo lo que «hay» y lo que «no hay». Sigue revelando el número de hombres y de mujeres representados. Al principio del segundo movimiento surge un «tú», contrapunto del «yo» poético. Los detalles físicos que por su aspecto sorprendente merecen un inciso también son dos: «los zapatos» y el pelo («mechones», «cabellos»). La expresión lírica de la dualidad responde a varios elementos, algunos estructurales, de la tabla: coexisten hombres y mujeres, un grupo se hace cargo del cuerpo de Cristo mientras otro atiende a la Virgen

desmayada. También conviene establecer una diferencia entre los personajes vinculados por una relación de consanguinidad – concentrados a la izquierda– y los demás –reunidos en la parte derecha.

El resultado global desemboca sobre una forma de equilibrio a punto de romperse pero que se consigue preservar. Los personajes más afectados por este aspecto son el criado en la escalera, el cuerpo de Cristo llevado en brazos, el cuerpo de la Virgen sostenida por los que la rodean. Esta ruptura que parece inminente se manifiesta en el poema a través de las múltiples rupturas sintácticas y de los encabalgamientos que dan perfectamente cuenta de este frágil equilibrio, así como de la emoción que impide una fluidez desprovista de sensibilidad:

*HAY una
calavera².
[...]
–cuatro
tres
floreillas
debajo de los pies
de Magdalena–. Luego están
el dorado
lo extraño de esa rara tracería
–de su
delicadeza así
como de ofèbre–. Como un
elemento ilusorio. Como si esto ocurriera
en la
profundidad*

² Las cursivas son del autor del artículo.

de un espacio dramático
[...]
–qué raros
los zapatos–
la frente y los mechones –*uno*
a uno
marcados los cabellos–. Las piernas. Ese rojo.
[...]
También estar desnudo. *O que la*
desnudez
es tan sólo divina.
[...]

Los numerosos incisos integrados en la composición lírica actúan como pausas que le permiten a la voz poética reflexionar a propósito de un aspecto significativo según su punto de vista, o sorprendente, o desconcertante, o digno de interés:

[...]
–cuatro
tres
floreillas
debajo de los pies
de Magdalena–. [...]

[...]
–de su
delicadeza así
como de orfebre–. [...]

[...]
–la caja

donde ocurre
el sufrimiento–.

[...]

[...]
–el horror
que no encuentra lugar–. [...]

[...]
–difícil
sostenerse
para siempre en el llanto–. [...]

Estos paréntesis narrativos –de hecho, el título del poema está transcrito entre paréntesis– subrayan la emoción de la voz poética, emoción que también invade a los personajes de la obra del siglo XV y que se percibe mediante las posturas inclinadas, la palidez en el caso de la Virgen, las miradas. El juego de simetría que se establece entre los personajes que ocupan los extremos de la tabla (Juan Evangelista y María Magdalena) subraya con más intensidad si hiciera falta la noción de encierro ya comentada. La inclinación de sus cuerpos respectivos dibuja dos líneas curvas simétricas que sugieren la forma de dos paréntesis que imponen un límite más dentro del marco ya delimitado.

Terminaremos esta tercera parte analizando la presencia muy marcada de la simbología del número 3, tanto en el poema como en la tabla. ¿Qué interés presenta el número 3 dentro del contexto bíblico al que remite la tabla flamenca? El bautizo del cristiano se hace en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Estas mismas entidades son las que se mencionan al hacer la señal de la cruz. Los tres elementos constituyen lo que se designa como la trinidad. Dios es único, y sin embargo existe bajo estas tres dimensiones.

De ahí la integración frecuente, y no exclusivamente en las dos creaciones que analizamos hoy, de elementos que remiten a esta trinidad, a esta dimensión ternaria. En la tabla de Van der Weyden abundan los detalles que la significan. La forma peculiar del soporte de madera es un primer ejemplo. Al no tratarse de un simple rectángulo, se delimitan tres unidades: la zona estructurada por la cruz en el centro, la prolongación de dicha zona central a la izquierda y a la derecha del cuerpo de Cristo. La repartición de los personajes recuerda también la relevancia ternaria subrayada por el pintor: en la zona central figuran tres personajes: el joven criado, Nicodemo y Cristo; en la parte derecha se concentran otros tres personajes: José de Arimatea, un servidor y María Magdalena; en la parte izquierda, los personajes son cuatro, sin embargo solo tres están de pie, y tres de ellos son personajes femeninos. El cuerpo de momento sin vida de Cristo pero a punto de resucitar nos recuerda que Cristo es Dios, hombre y resucitado. Las heridas de Cristo son visibles en el costado derecho, en los pies y en las manos.

En cuanto al poema de Ada Salas, hemos considerado que se estructuraba en torno a tres movimientos: una primera parte esencialmente descriptiva, un segundo movimiento que orienta al lector hacia unos detalles relevantes y que toma en consideración la presencia de un espectador, y una tercera y última unidad que propone una interpretación global.

El título del poema no puede ser más ternario: «(Écfrasis –ahora sí–. *Inventario*)». El elemento central transcrito entre guiones sugiere la estructura de la tabla con esa zona central que sobresale del conjunto. Los primeros versos dibujan una pirámide de tres niveles en cuya cumbre dominan los personajes: calavera > animal > mujeres y hombres:

HAY una
calavera.

No hay ningún animal.
Son cuatro las mujeres seis los hombres.
[...]

La palabra «tres», en el verso 7, no comparte el espacio métrico con ningún otro elemento. Las pistas propuestas al final del poema orientan hacia tres opciones: 1 para ser humano es preciso sufrir hasta la muerte; 2 también es preciso estar desnudo; 3 tal vez solo Dios sea capaz de superar semejante prueba:

[...] Y la cruz. Esa cruz
tan pequeña. Para ser
un humano es preciso
–nos dice–
sufrir hasta la muerte.
También estar desnudo. O que la
desnudez
es tan sólo divina.
[...]

En cuanto al remate final, la perfección ternaria de los versos excusa cualquier tipo de comentario suplementario:

Y no existen los dioses.
Y ese cuerpo no sufre.
Y ese Dios no está muerto.

La observación de la organización métrica también contribuye a darle al número tres una presencia relevante. En la segunda parte de este trabajo, ya hemos procedido al análisis de las múltiples rupturas perceptibles en los versos del poema. El desajuste entre la unidad sintáctica y la unidad métrica sugiere la emoción que se apodera de la voz lírica hasta tal punto que esta última no dispone de otra opción que

expresar la emoción de manera entrecortada, como si se le anudara la garganta frente a semejante espectáculo. Ahora bien, varias de estas rupturas, de estos encabalgamientos, aíslan en el verso un número muy reducido de sílabas que desembocan en la formación de un trisílabo: «HAY una», «la caja», «qué raros», «a uno», «que pesan», «difícil», «nos dice».

CONCLUSIÓN

«(Écfrasis -ahora sí-. Inventario)» es una muestra lírica que concentra el refinamiento perceptible en el conjunto del poemario *Descendimiento* de Ada Salas. La delicadeza casi sensual del texto lírico le permite a la voz poética transmitir sus impresiones, sus emociones, a veces su desconcierto frente a la contemplación de una obra iconográfica que se impone como el hipodocumento que federa las composiciones reunidas en el poemario.

La tabla flamenca orienta la reflexión y provoca la inspiración fecunda del «yo» lírico que, a base de observación y de recolección de datos e impresiones, acaba ofreciéndole al lector varias pistas de interpretación de la obra de Van der Weyden así como el marco para una meditación posterior más globalizadora.

Es pues inevitable que la tabla se transparente en el texto mediante el inventario, la mención de detalles concretos, de posturas, de colores. Pero por encima de todo, la misma estructura del poema invita a una continua visualización de la obra pictórica. Los movimientos estructurales, el muy logrado y perfectamente dosificado desajuste entre las unidades sintácticas y métricas, las oposiciones duales, la acumulación de incisos y el ritmo ternario o la presencia implícita del número tres, la totalidad de estos recursos fija la tabla del siglo XV en la retina del lector.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard.
- DYER, Geoff (2007): *Les 1001 tableaux qu'il faut avoir vus dans sa vie*, París, Flammarion.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, París, Seuil.
- ____ (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.
- UNAMUNO, Miguel (1987): *El cristo de Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe.
- VAN DER WEYDEN, Rogier (1435-1440): *El descendimiento*, óleo sobre tabla, 220 x 262 cm, 1435-1440, Museo del Prado, Madrid.