

LUIS CERNUDA Y RAMÓN GAYA: MIRADAS ESPECULARES

ANTONIO CANDELORO

Universidad Católica San Antonio de Murcia

RESUMEN:

Tras el análisis de *Retrato de poeta*, poema que Luis Cernuda le dedica a Ramón Gaya en 1950, se llevará a cabo una reflexión sobre las relaciones siempre complejas y productivas entre literatura y pintura a partir de la técnica de la ékfrasis. Seguidamente, intentaremos leer los retratos que Gaya le dedica a Cernuda para ver cómo se desarrollan y se entretajan las miradas especulares entre el pintor y el poeta.

PALABRAS CLAVE:

Luis Cernuda, Ramón Gaya, ékfrasis, poesía, pintura.

ABSTRACT:

After the analysis of *Retrato de poeta*, a poem that Luis Cernuda dedicated to Ramón Gaya in 1950, a reflection will be carried out on the always complex and productive relationships between literature and painting based on the technique of ekphrasis. Then we will try to read the portraits that Gaya dedicates to Cernuda to see how the specular gazes develop and interweave between the painter and the poet.

KEY WORDS:

Luis Cernuda, Ramón Gaya, ekphrasis, poetry, painting.

1. A modo de introducción

En el ensayo *Palabras antes de una lectura*, Luis Cernuda nos ofrece una definición de lo que él entiende por «poeta»: poeta es quien «intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe» y quien escribe porque «sufre una especie de percepción más aguda de la realidad» (2002a: 604 y 602). Es lo que podemos comprobar analizando *Retrato de poeta*, un poema cuyo subtítulo evoca el cuadro que El Greco le dedicó a otro poeta, Fray Hortensio Paravicino, que, a su vez, le dedicaría al pintor de Creta algunos de sus sonetos de raigambre gongorina. Veremos de qué forma la ékfrasis se convertirá en una de las técnicas principales a través de la cuales Luis Cernuda fijará el espectáculo transitorio que percibe en el cuadro de El Greco y de qué forma ese mismo poema se configura en cuanto reflexión metalingüística y metaliteraria sobre el arte entendido como único ámbito en el que el ser humano puede trascender su

condición mortal. No es casualidad que *Retrato de poeta* esté dedicado a Ramón Gaya, que, a su vez, le dedicó a Luis Cernuda algunos de sus mejores y más memorables retratos y que, al mismo tiempo, reflexionó profundamente sobre la naturaleza de la pintura (tomando a El Greco como punto de referencia central). Finalmente, estudiaremos de qué forma la cuestión del marco, esto es, de lo que enmarca la imagen que da origen al poema cernudiano, será fundamental para interpretar la poética tanto del poeta sevillano como del pintor murciano. El marco, al delimitar lo que está dentro y lo que se queda fuera del cuadro, es la frontera a partir de la cual el mundo de significado de la obra (tanto artística como literaria) cobra todo su alcance hermenéutico.

2. Análisis del poema

La primera estrofa introduce el nudo de la cuestión que se irá desarrollando a lo largo de todo el poema: el «yo» del poeta intenta comunicar con el «yo» del fraile dominico retratado por El Greco en el cuadro evocado de forma explícita en el subtítulo del poema mismo¹. El diálogo que el poeta intenta establecer con la pintura «muda» arranca a partir de una pregunta que encierra la maravilla y la sorpresa de quien contempla al retratado en un contexto y un espacio geográfico inesperado²;

¹ Luis Cernuda volverá a adoptar la técnica de la écfrasis en sendos poemas: uno, anterior a este, *Escultura inacabada (David-Apolo, de Miguel Ángel)*, de 1949, perteneciente a la recopilación *Vivir sin estar viviendo*; y otro posterior, *Ninfa y pastor, por Tiziano*, de 1960, que forma parte de la recopilación *Desolación de la quimera* y que cierra el *corpus* de *La realidad y el deseo*. Hay que subrayar que no solo el arte plástico (pintura y escultura), sino también el cine y la misma literatura son fuentes de inspiración y de reescrituras intertextuales por parte de Luis Cernuda: véase el poema *Dostoievski y la hermosura física* (literatura) y *Mozart* (música), ambos de *Desolación de la quimera*; o *Nocturno yanqui*, que es un poema escrito casi aplicando una especie de montaje cinematográfico y perteneciente a la misma recopilación de *Retrato de poeta*, esto es, a la titulada *Con las horas contadas*; o también el juvenil *Sombras blancas*, de la recopilación *Un río, un amor*, de 1929, inspirado en la película *Sombras blancas en los mares del Sur* (1928) de W. S. Van Dike (título original: *White Shadows in the South Seas*). Con esto queremos decir que todo tipo de arte se convierte, para Luis Cernuda, en fuente y motivo de inspiración para su propia poesía, igual que para su admirado T. S. Eliot; sobre este aspecto, véase *Tradition and the Individual Talent* (1919), en Eliot (1997). Analizan *Retrato de poeta* los siguientes estudiosos: Monegal (1991), Calles (2005: 183-194), Pineda (2009 y 2018), además del esclarecedor ensayo de López (2007) sobre las relaciones intertextuales entre el poema de Cernuda y la poesía de Fray Paravicino. Sobre los fenómenos de écfrasis y las relaciones entre poesía y pintura, véase también Pittarello (2020: 65-82 y 83-100, respectivamente).

² Sobre la pintura «muda» y la poesía «elocuente» y el significado múltiple que ha ido adquiriendo el sintagma horaciano *ut pictura poesis* a lo largo de los siglos y de la reflexión filosófica sobre las relaciones entre pintura y literatura, véase, entre otros, Taravacci y Cancelliere (2016), en particular,

Cernuda se topa con el cuadro de El Greco en el Museum of Fine Arts de Boston en 1950, cuando ya lleva casi dos décadas lejos de España (y cuando ya ha vivido parte de su exilio por Inglaterra y EE.UU.)³. La sorpresa al ver este cuadro provoca la pregunta nada retórica y dotada de un claro eco dantesco: «¿También tú aquí, hermano, amigo, / maestro, en este limbo?» (Cernuda, 2002a: 450-453)⁴. Tampoco es casualidad que Cernuda recurra al término «limbo»: *Limbo* se titula otro de los poemas de *Con las horas contadas*, el que Cernuda le dedica a Octavio Paz y en el que el poeta se percibe como «fantasma de sí mismo»⁵. La condición del exiliado es la de quien –cual alma en pena– no pertenece todavía al mundo del más allá, porque todavía no ha muerto, ni tampoco al de los vivos, precisamente porque no encaja con los demás seres humanos y se percibe como un fantasma. La segunda pregunta evoca a España: el poeta se pregunta si a Fray Hortensio Paravicino lo trajo allí la «locura de los nuestros» (v. 3) o la «codicia» (v. 4) de los que no saben cuidar el patrimonio nacional, el que se hereda gracias a los ancestros. Son muchos los críticos que, acertadamente, han estudiado este poema en función del tema del exilio y de la guerra civil; y no nos cabe duda de que la desilusión y la rabia que exudan y se desprenden de la lectura del poema tienen una vinculación directa con la amargura de quien dejó atrás Sansueña por culpa de una guerra cainita⁶; pero lo que nos interesa en este contexto es ver cómo se articula la dicotomía vivo/muerto, limbo/mundo terrenal a partir del diálogo imposible que el poeta quisiera entablar con el sujeto retratado en 1609 por El Greco. Así lo confirman los últimos tres versos de esta primera estrofa: «Tú no puedes hablarme, y yo apenas / si puedo hablar. Mas tus ojos me miran / como si a ver un pensamiento me llamaran» (vv. 6-8). La dicotomía proverbial de la pintura muda y de la poesía que habla se articula en estos tres versos a través de un contraste dramático: el poeta sabe que el sujeto retratado no puede hablar, es consciente de que él todavía no ha muerto y, por ende, sigue

el magnífico ensayo de Ciccuto (2016:45-62); Monegal (2000), en particular, la reflexión de Krieger (2000: 139-160) y Riffaterre (2000: 161-183); en el caso específico de Luis Cernuda es fundamental (y volveremos sobre él, por habernos inspirado una nueva hipótesis interpretativa) el ya citado ensayo de Pineda (2018), además de sus anteriores trabajos sobre la éfrasis cernudiana (2000 y 2010).

³ Sobre los avatares de este exilio y sus efectos sobre la producción literaria del autor, véase Rivero Taravillo (2011).

⁴ La situación existencial del exilio (interior y físico) y el sentido de extraterritorialidad de quien habla y evoca ese encuentro fortuito podrían aludir a los de Dante en el canto XV del *Infierno*, cuando, en el séptimo círculo, el destinado a los sodomitas (los violentos contra sí mismos), este se topa con Brunetto Latini, el autor del *Tesoro* y maestro literario del mismo Dante (junto con Virgilio y Guido Cavalcanti): véase Alighieri (2015: 88, vv. 22-24 y vv. 29-30).

⁵ Véase Cernuda (2002a: 460-462): «Viviendo aquí serías / fantasma de ti mismo» (vv. 8-9).

⁶ Sobre este aspecto, el tema del exilio y el origen del término Sansueña y sus reflejos en la obra cernudiana véanse Mainer (2006: 70-77) y Londero (2020).

teniendo todavía la posibilidad de hablar; pero el diálogo es imposible, y, al mismo tiempo y paradójicamente, parece surgir gracias a la misma mirada del retratado, pues el fraile dominico, a través de su mirada aguda e inteligente, parece invitar al lector y espectador a pensar o, mejor dicho, a «ver un pensamiento» (v. 8). Como si el pensar fuera un acto que implica la visión del mundo externo o como si mirar y pensar fueran actos paralelos y simétricos. A partir de la segunda estrofa, esto es lo que ocurre: el yo del poeta empezará a pensar mirando y a mirar pensando tanto dentro como fuera del cuadro, dando así lugar a un cortocircuito que problematiza el mismo concepto de escritura poética y de écfrasis y que, seguidamente, traslada en el primer plano el antiguo debate sobre las relaciones entre pintura y literatura. El «limbo» en el que viven tanto el fantasma de Cernuda como el fantasma pintado (y, por ende, de segundo grado) de Fray Hortensio Paravicino se convierte en el lugar ideal en el que mirar es pensar y pensar es mirar.

Así empieza la segunda estrofa: «Y pienso. Estás mirando allá. Asistes / al tiempo aquel parado, a lo que era / en el momento aquel, cuando el pintor termina / y te deja mirando quietamente tu mundo / a la ventana» (vv. 9-13). Es a partir del primer verso y de la afirmación en presente de indicativo, «Y pienso», introducida por una simple conjugación, cuando la segunda estrofa retoma y amplía cuanto narrado en la primera: el acto de pensar se concreta, en este caso, a través del acto de trasladarse al contexto «real» en el que El Greco pintó a su amigo escritor. Es como si el «yo» del poeta adquiriera el punto de vista del «yo» retratado para literalmente entrar dentro del cuadro, que, evidentemente, cobra vida (se anima) precisamente gracias al uso de los verbos del campo semántico de la vista declinados en presente de indicativo y en la segunda persona del singular: «asistes», como si el fraile volviese a mirar la realidad que lo rodeaba en el mismo momento en el que El Greco estuvo retratándolo. Es como si el poeta animara el cuadro en el mismo momento en el que El Greco ya no pinta y deja al sujeto objeto del retrato «mirar» quietamente «su mundo» a través de la ventana. El punto es que no hay ventanas dentro del retrato de El Greco evocado ya desde el subtítulo del poema: si lo miramos detenidamente, lo único que cobra relieve, por lo que al espacio arquitectónico se refiere, es la enorme silla (ligeramente inclinada) en la que está sentado el hombre de letras:



Fig. 1. El Greco, *Fray Hortensio Félix Paravicino* (1609) [acuarela]

Esa ventana invisible es fruto de la imaginación del espectador que lee con los ojos de la mente un elemento físico que no está en el cuadro original (además, la mirada del fraile no se dirige hacia ninguna ventana, sino que mira de forma directa al pintor y, por ende, al espectador que se pone en el foco del cuadro mismo). Luis Cernuda ha franqueado la frontera del marco para entrar dentro del cuadro y animarlo a través del punto de vista de quien es sujeto del retrato. Y la animación imaginativa prosigue con todo lujo de detalles, a través de la descripción pormenorizada de elementos del paisaje que, objetivamente, no se pueden ver ni adivinar si nos limitamos a contemplar la imagen que está física y objetivamente dentro del cuadro. Esto es lo que ven los ojos de la mente del poeta a raíz del cuadro del pintor griego: «aquel paisaje bronco / de rocas y de encinas, verde todo y moreno, / en azul contrastado a la distancia, de un contorno tan neto que parece triste» (vv. 14-16). Cernuda entra

dentro del cuadro imaginando lo que podría estar mirando Fray Paravicino desde la ventana de su celda (¿o desde la del laboratorio de El Greco? Porque, ¿dónde pintó el cuadro el autor?) en el momento mismo en el que el artista deja de pintar («cuando el pintor termina», se afirma en el verso 11).

Pero, ¿qué paisaje es ese que pinta con sus palabras el poeta al contemplar una ventana que no existe? Podemos afirmar que Cernuda utiliza los colores para evocar un paisaje que bien podría estar asociado con Toledo o con Castilla La Mancha: si prevalecen «rocas» y «encinas», desde el punto de vista de los «objetos» que pueblan la flora, y si destacan el «verde», el «moreno» y el «azul» en contraste neto con ambos en la distancia, es bastante probable que aquí Cernuda esté recreando el paisaje árido de la meseta castellana. Un paisaje, repetimos, colocado literalmente fuera del cuadro, a partir del momento en el que el poeta entra metafóricamente dentro del mismo. La tercera estrofa complica ulteriormente la descripción pictórica y visual de lo que se supone que está viendo el fraile en 1609 desde ese espacio indefinible que podría coincidir con su celda pero también con el despacho de El Greco. A través de una enumeración desarrollada (como suele ser típico en Cernuda) por una serie de encabalgamientos, el poeta imagina que su conterráneo esté contemplando además de «aquella tierra», «la ciudad aquella» y «la gente aquella» con énfasis evidente atribuido a la deixis desplazada de alguien que se ve desde la extraterritorialidad del cuadro, «El brillante revuelo / [...] de terciopelo y seda, de metales / y esmaltes, de plumajes y blondas» (vv. 18-20). Es un momento central: el «yo» que describe al sujeto retratado imagina al mismo en el acto de contemplar elementos que son metonimia de la riqueza, de lo que atrae la vista por su esplendor físico y por su brillantez tangible: se trata de objetos y tejidos caros, de elementos decorativos típicos de las clases sociales más altas y aristocráticas; si el paisaje exterior coincide con el desierto reseco de la meseta castellana, el paisaje interno evocado implícitamente por esta enumeración subraya, de forma neta y dicotómica, el lujo extremo y la *vanitas* de quien ejerce el poder (político y económico). Si el «terciopelo» y la «seda», incluso visualmente, contrastan con el tejido pobre del sayo del fraile, tal y como lo retrata El Greco, los «metales», los «esmaltes», los «plumajes» y las «blondas» evocan el ambiente de la Corte con todos sus males endémicos (el despilfarro de dinero en el nombre de la apariencia; el desprecio hacia quienes mueren de hambre; la ostentación hacia quienes profesan un estilo de vida casto y puro como el que caracteriza la orden a la que pertenecía Fray Paravicino)⁷.

⁷ Una notación de corte filológico y, al mismo tiempo, cromático: «blondas» no indica solo el «Encaje de seda del que se hacen y adornan vestidos de mujer y otras ropas» (*Diccionario de la Lengua Española*), sino también el color rojo de esa misma seda. Tal y como nos indica el *Diccionario de Autoridades*, es: «Voz Francésa nuevamente introducida en nuestro idioma, para significar el color extremadamente rúbio, que toca casi en blanco. Usanla mucho los Peluqueros por ser color próprio de

Pero el poeta no se limita a contemplar lo que está contemplando el fraile: imagina también el porqué de su mirada (de esa mirada que sí podemos ver en el retrato): «Por eso tu mirada / está mirando así, nostálgica e indulgente» (v. 24). La mirada que mira: podría ser un título perfecto para encuadrar *Retrato de poeta* y, al mismo tiempo, la *mise en abyme* de estos versos⁸. Pero ¿qué implican esos dos adjetivos?, ¿por qué el fraile estaría mirando con nostalgia e indulgencia todos estos elementos típicos de la Corte?, ¿sufriría él también el encanto de lo que no dura, de las vanidades terrenales que ofuscan el entendimiento o la fe religiosa? Cernuda, de momento, no nos ofrece ninguna respuesta cierta. El texto se abre hacia múltiples hipótesis interpretativas. Lo que sí es cierto es que, de la cuestión de la mirada, pasamos con la cuarta estrofa al otro polo, el de la palabra: si Fray Paravicino merece un retrato como este de El Greco es también por sus méritos en cuanto experto en el uso de la palabra y del *ars retorica*.

La cuarta estrofa, con la repetición insistente del término «palabra» (cuatro ocurrencias en el arco de ocho versos), se presenta como elogio o alabanza de la capacidad tanto oratoria como retórica de Paravicino. Y si en los primeros cuatro versos el término «palabra» evoca la fuerza de la retórica para embellecer la realidad (se la compara con los «joyeles») y, al mismo tiempo, para provocar la muerte de los enemigos (se la compara con las «espadas» que «tiñen de sangre» el campo rival), en el último se asocia directamente al «verso» y a la «plática», esto es, al arte de componer rimas y a la de redactar sermones⁹. De ahí la importancia que cobran los dos libros que podemos contemplar en el retrato: como la crítica ha subrayado reiteradamente, el tomo más grueso y pesado podría ser un misal, mientras que el libro en octavo podría ser una de las recopilaciones de los poemas del mismo autor¹⁰.

cabellos». Podemos comprobar, entonces, como el «verde», el «moreno» y el «azul» que se atribuyen al paisaje exterior y castellano se reverberan en los colores evocados a través del segundo listado: «terciopelo», «seda», «metales», «plumajes» y, finalmente, «blondas» en su doble acepción (la que le podía dar El Greco o Paravicino y la que pervive en 1950, cuando Cernuda redacta el poema). La paleta de colores que maneja el poeta en cuanto «pintor literario» es muy variada y heterogénea, como vemos, no solo en relación con el espacio, sino también con el tiempo.

⁸ La ventana es el elemento arquitectónico y geométrico *par excellence* que permite la misma, como demostrado por los historiadores del arte. Véase Stoichita (2000: 41-52).

⁹ No es casualidad que Miguel de Cervantes en 1614, igual que El Greco en 1609, subraye y exalte la capacidad retórica del fraile. Véase su *Viaje del Parnaso*, cap. IV, vv. 289-297: «Aquel que en elevadas fantasías / y en éstasis sabrosos se regala, / y tanto imita las acciones mías, / es el maestro Hortensio, que la gala / se lleva de la más rara elocuencia / que en las aulas de Atenas se señala; / su natural ingenio con la ciencia / y ciencias aprendidas le levanta / al grado que le nombra la excelencia» (2016: 109). Le debo a Carla Perugini esta observación.

¹⁰ Véase el interesantísimo estudio de Cerdan (2013), en el que el autor (y editor de la obra poética completa del fraile dominico) reconstruye los avatares de las copias del retrato de El Greco.

Sin embargo, es precisamente porque no podemos leer ni el título ni el autor de los dos libros citados visualmente dentro del cuadro lo que nos impide dar una respuesta unívoca: ¿Qué está leyendo en ese momento Fray Hortensio Paravicino? ¿Por qué El Greco quiere que aparezca con dos libros entre las manos? ¿Qué página está marcando el dedo interpuesto en el volumen más pequeño? Basta con «citar» un texto escrito en un cuadro para desatar las preguntas sin respuestas de los espectadores del mismo; cuando un pintor introduce la imagen de un libro está implícitamente creando un halo de misterio alrededor de lo que está leyendo el personaje retratado (la pintura evoca la palabra escrita y al no explicitarla la convierte en algo que enciende la curiosidad del espectador)¹¹.

La quinta estrofa recalca el efecto embaucador de las palabras: sí, por un lado, las palabras pueden «someter» a la «muchedumbre»¹², también pueden crear la ilusión de la fe (la religión no ya percibida en cuanto revelación, sino en cuanto ilusión vana): «Esa palabra [...] / le recuerda / cómo va nuestra fe hacia las cosas / ya no vistas afuera con los ojos, / aunque dentro las ven tan claras nuestras almas» (vv. 34-37). Dentro y fuera del cuerpo, los ojos de la cara no nos permiten ver lo que sí consienten los ojos de la mente: en nuestras «almas» las cosas se ven de forma nítida. Para Cernuda las palabras pueden modificar y trastocar la verdad interior que solo se alcanza a través del conocimiento íntimo, el que cada uno tiene que ejercitar sin depender de la vista física. La vista será el eje alrededor del cual se irá desarrollando también la sexta estrofa: «Yo no las veo ya, y apenas si ahora escucho, / gracias a ti, su dejo adormecido [...]» (vv. 41-42). En el exilio, Cernuda no solo no consigue ver esas palabras que salvan, que no manipulan, ni trastocan la verdad interior, sino que tampoco puede escucharlas. El exilio provoca un alejamiento acústico del idioma materno como subraya Eloy Sánchez Rosillo en su ensayo sobre Cernuda (1992: 45-46). Será solo en México cuando Cernuda podrá volver a escuchar hablar castellano. La vida en EE.UU. (y en Inglaterra) le impide volver a escuchar su lengua materna. Y eso aumenta, de forma inversamente proporcional, sus ganas de hablar y de comunicarse en español. Lo demuestra el refrán que cita en los versos 44-45: «En los nidos de antaño / no hay pájaros, amigo»¹³. El pasado español, encarnado

¹¹ Sobre este nudo véase el fascinante ensayo de Feo (2019).

¹² Véase Pineda (2009): en este artículo la autora investiga y analiza los versos en los que más explícita es la referencia a las técnicas retóricas de los ejercicios espirituales de raigambre ignaciana.

¹³ Tampoco es casualidad que este mismo refrán sea una de las últimas frases que pronuncia Don Quijote cuando, al tomar consciencia de su locura, vuelve a ser Alonso Quijano y, por ende, a acercarse de forma irrevocable a su propia muerte: véase Cervantes (2004, I: 1333). El mismo refrán lo utiliza Cervantes en el «Prólogo al lector» de *Ocho comedias y ocho entremeses* en Cervantes (2016: 271). Cernuda le dedica a Cervantes sendos ensayos: *Cervantes*, en 1940, y *Cervantes, poeta*, de 1962. En el primero, que es también una apasionada alabanza del genio del manco de Lepanto, Cernuda recurre a un símil pictórico para hablar del *Quijote*: «Tal Velázquez no sólo pinta las figuras y el fondo, a semejanza

por este retrato de El Greco, uno de los representantes más emblemáticos del arte español en el mundo, ya no resurge ni puede resurgir en el tiempo presente del testigo ocular. El verso 46 es lapidario: «Tan caídos estamos que ni la fe nos queda». Y es sorprendente que Cernuda confiese su ateísmo a un fraile dominico que pocos versos antes exalta en cuanto maestro en el arte de la retórica. El diálogo adquiere una connotación trágica: «Me miras, y tus labios, con pausa reflexiva, / devoran silenciosos las palabras amargas» (vv. 47-48). Cernuda proyecta en el fraile amigo su desolación y su pesimismo agnóstico: ya no hay fe (ni en la religión ni en el futuro) que pueda convertirse en apoyo espiritual y moral, Cernuda imagina que el mismo fraile dominico esté «devorando» en su interior «palabras amargas», palabras que desmentirían su fe en Dios y en la Iglesia.

La séptima estrofa se centra en el oído: «Dime. Dime», un imperativo reiterado que, obviamente, no conseguirá ningún tipo de contacto y comunicación real y física entre emisor y receptor (aquí sí podemos afirmar que Cernuda pone en tela de juicio la capacidad del lenguaje visual de poder entablar un diálogo con el lenguaje verbal, como si pintura y literatura pertenecieran a dos universos cuya semántica y cuya sintaxis nunca podrán conjugarse de forma armoniosa). El poeta quisiera escuchar palabras «sutiles», «hondas» y «afectuosas», esas palabras que ya no está acostumbrado a oír en su odisea personal e íntima. La soledad y la nostalgia pasarán a ocupar el primer plano: «Mi oído guarda largamente la nostalgia / de su mundo extinguido. Yo aquí solo, / aun más que lo estás tú, mi hermano, mi maestro» (vv. 52-54). Estos versos, que, a su vez, retoman los lexemas con los que Cernuda identifica al retratado en los versos iniciales y a través del clímax: («hermano, amigo, / maestro», vv. 1-2) son una explícita declaración de derrota, porque, como afirma Edward Said: «Ver a un poeta en el exilio –en contraposición a leer la poesía del exiliado– es ver las antinomias del exilio personificadas y soportadas con una intensidad única» (2005: 180). La vida pasada se compara con un «mundo extinguido»; el poeta se percibe como «concha vacía» mientras sufre una soledad más devastadora que la del fraile dominico retratado por El Greco. Los dos versos siguientes auspician un «acorde» imposible porque implica una unión irrealizable: «Mi ausencia en esa tuya busca acorde, / como ola en la ola. Dime, amigo» (vv. 55-56).

Para Cernuda el «acorde» no es solo un término musical, sino el instante fuera del tiempo (intemporal o atemporal) en el que el «yo» se olvida de su propia identidad para gozar el disfrute y el placer que solo el arte (o, en su caso, el sexo) nos puede regalar, tal y como explicará en el poema en prosa escrito en 1956 y titulado

de otros pintores antes que él sino el aire y la luz donde se mueven los protagonistas de sus lienzos, con las transformaciones que dentro del aire vivo sufren, elevando la pintura de los ojos a pintura de la inteligencia, y haciendo de ella cosa mental, como quería Leonardo de Vinci, así Cervantes describe a Don Quijote: primer ser novelesco entero y cabal de que tenemos noticia» (Cernuda, 2002b: 679).

precisamente *El acorde* y con el que se concluye *Ocnos* (2002a: 613-614). Ese deseo irracional e imposible de «acordarse» con el espíritu, la soledad y la nostalgia que el poeta reconoce en su «otro-yo» pintado, ese afán de ser «como ola en la ola» (y la aliteración de la consonante líquida no hace más que enfatizar el efecto sonoro del oleaje del mar) adquiere rasgos trágicos precisamente porque ese «Dime, amigo» final está condenado a quedar sin respuesta ni réplica verbal alguna.

La octava estrofa se construye a través de nuevas preguntas retóricas que interpelan al sujeto retratado (es un monólogo que quiere hacerse diálogo a toda costa pero sin éxito): «¿Recuerdas? [...] ¿Lo recuerdas?», insiste el que contempla a su maestro y amigo. A pesar de esto, el poeta se siente unido por la misma pasión artística al fraile dominico, la «misma pasión que aquí me trae / frente a ti» (vv. 60-61), y, al mismo tiempo, por «prisión» «menos pía» que la que pudo atar a Paravicino (vuelve el contraste entre el hombre ateo o que desconfía de la fe y el hombre de fe que utiliza la palabra para elaborar sus sermones y ayudar a sus feligreses).

La novena estrofa consiste en la aceptación del mutismo de la figura del cuadro: «Amigo, amigo, no me hablas» (v. 65). Es también la estrofa que desarrolla a través de rápidos, pero intensos brochazos, la éfrasis, esto es, la descripción más cercana a lo que se puede contemplar en el cuadro de El Greco. El *punctum*, en el sentido que Roland Barthes (1990) le atribuye al término en sus investigaciones estéticas sobre la fotografía, surge de «la mano delicada» que marca «con un dedo / el pasaje en el libro, erguido como a escucha / del coloquio un momento interrumpido» (vv. 67-69), versos en los que se pueden vislumbrar ecos quedevescos (del soneto *Retirado en la paz de estos desiertos*, donde sí se realiza la comunicación muda pero eficaz entre el lector vivo y los autores muertos: «vivo en conversación con los difuntos»).

La décima estrofa une las dos soledades (del poeta vivo y espectador y del poeta muerto hace siglos y contemplado por este) para englobar una reflexión general y filosófica sobre tiempo y eternidad, sobre arte y poesía, sobre la voz poética y el silencio. Tras haber descrito el «norte», la ciudad en la que vive en ese momento, como lugar macabro donde el mismo poeta se ve como «sombra» que anda entre las «sombras»¹⁴, el poeta reflexiona sobre su vida y la de su alter ego en relación con el enigma del tiempo y el del arte: si en el cuadro Paravicino vive «otra vida que el pintor te infunde», y gracias a esa segunda vida que crea la obra de arte «existes hoy», el poeta se pregunta, en relación con su tiempo: «Yo ¿estoy viviendo el mío?» (v.

¹⁴ En este caso, los versos podrían evocar la parte más dantesca de *The Waste Land* de T. S. Eliot, obra en la que el poeta compara Londres con una «Unreal City» donde desfilan tantos muertos que «I had not thought death had undone so many»: véase Eliot (2018: 54-55, vv. 60-63). Los versos –como nos desvela en las notas el propio poeta– son traducción de los versos 55-57 del canto III del *Infierno*: «[...] si lunga tratta / di gente, ch'io non avrei mai creduto / che morte tanta n'avesse disfatta»). Sobre la influencia determinante de T. S. Eliot en la obra de Cernuda, véase Hughes (1988).

82). La duda (existencial y hamletiana) surge precisamente tras la comparación entre la vida eterna (o atemporal) que el arte de El Greco le transmite (para siempre) al sujeto retratado y la vida frágil del espectador que, al estar todavía sujeto a las leyes terrenales (el paso imparable del tiempo y, de forma directamente proporcional, el acercamiento cada vez más inminente de la muerte) se percibe como fantasma, esto es, como alguien que no sabe a ciencia cierta si está viviendo su vida y su tiempo.

La undécima estrofa es una vuelta de tuerca del concepto de mirada: el poeta ya no mira al sujeto retratado, sino que se mira a sí mismo gracias a aquel y se pone la pregunta más compleja: «¿Yo?». No sigue ningún verbo, sino una nueva y triste metáfora sobre la voz humana entendida como «eco» y como «instrumento» que reverbera las voces de los demás: «El instrumento dulce y animado, / un eco aquí de las tristezas nuestras» (vv. 81-82), con nuevo y reiterado eco quevedesco.

3. Écfrasis y retratos: las miradas especulares (entre Cernuda y Gaya)

Volvamos, entonces, a mirar el cuadro que inspira a Cernuda el poema cuyo título evoca ya de por sí el procedimiento típico de la écfrasis: *Retrato de poeta*. ¿Qué relaciones establece Cernuda entre su escritura y ese cuadro? ¿Qué relaciones surgen entre poesía y pintura a partir de la écfrasis que parece llevar a cabo el poeta sevillano? ¿De qué forma el destinatario del «retrato», Ramón Gaya, puede ayudarnos a entender mejor la poética de Cernuda, además de los significados involucrados en este poema en concreto? La reflexión atañe el estatuto ontológico de dos artes diferentes: si, por un lado, la poesía es arte del tiempo, basada en el despliegue pausado y temporal de los versos, esto es, del lenguaje verbal, por el otro, la pintura es arte del espacio, basada en el despliegue fragmentado y físico de la imagen, de lo que aparece dentro del cuadro, de lo que constituye el encuadre del mismo. Como subraya acertadamente Murray Krieger, lo que está en juego en el ejercicio (o proceso) ecfrástico es «el estatuto semiótico del espacio y de lo visual en el vano intento representacional de las palabras de capturarlos dentro de su secuencia temporal» (2000: 142). Se trata, entonces, de analizar el porqué de la actitud dialogante del poeta (el diálogo, en este caso concreto, es un intento –aunque frustrado– de secuenciar en el tiempo lo que se contempla en el espacio); se trata, también, de ver cómo Gaya puede ser la clave para esclarecer de qué forma Cernuda subvierte, en realidad, el mismo concepto de écfrasis y rompe cualquier principio de verosimilitud.

En el desdoblamiento de las voces del poeta, entre el «yo» contemplador (del retrato) y el «tú» del sujeto retratado, asistimos al combate dialéctico que Cernuda desarrolla a partir de la percepción de su propia mortalidad (bajo las leyes del tiempo y de la muerte) y de la inmortalidad que el arte le confiere a Fray Paravicino: si

el poeta vivo, al contemplar el rostro y la postura de su «hermano», «amigo» y «maestro», se pregunta retóricamente si está viviendo su vida (el título de la recopilación, *Con las horas contadas*, es bastante explícito, en este sentido), al final del acto de contemplación se da cuenta de que su *alter ego* pictórico vivirá para siempre, precisamente gracias al (y a través del) retrato que le dedica El Greco. La vida del sujeto retratado dura *sub specie aeternitatis* gracias al arte del pintor que ha inmortalizado su carácter a partir del dibujo de su rostro y de su cuerpo (es un rostro que hipnotiza porque transmite inteligencia y curiosidad férvida e intelectual; tampoco podemos pasar por alto el hecho de que se trata de un cuerpo capturado –o encuadrado– en el acto misterioso de leer); en el polo opuesto, la vida del sujeto contemplador se percibe como caduca y condenada al sufrimiento, a la duda y, finalmente, a la muerte precisamente porque está *in fieri*. El poema *Retrato de un poeta* es, precisamente, el esfuerzo de alguien que sueña con eternizar su vida al contemplar la vida eternizada por el arte de El Greco. Sin embargo, es precisamente de aquí de donde surge la importancia del destinatario: Ramón Gaya, a quien Cernuda dedica este poema y uno de los primeros artistas en pintar al mismo Luis Cernuda; en este sentido, el poeta sevillano, igual que Paravicino, sí ha podido ser retratado en una obra que eterniza¹⁵.

El esfuerzo que comentamos arriba de poder entrar en el cuadro y el paralelo y frustrante de verse obligado a salir constantemente del mismo; el deseo frustrado de hacer que el cuadro hable y que el retratado dé respuestas verbales a las preguntas del poeta vivo; el salto mortal entre estar dentro del cuadro y, al mismo tiempo, verse siempre fuera del mismo (con la importancia que cobra en este caso la presencia del marco, al delimitar explícitamente las fronteras entre lo que está «dentro» y lo que está «fuera» –por no hablar de la tercera dimensión que evoca Cernuda al evocar el paisaje que podría estar mirando Paravicino en el momento en el que, sentado frente al pintor, El Greco lo está inmortalizando–) son todos elementos que escenifican visualmente el drama que está en el centro de la poética de Cernuda: el que estalla cuando el que percibe la realidad (empírica) se da cuenta de que sus deseos (su versión idealizada de lo real) nunca coinciden con la misma. Y entonces, a raíz de este razonamiento, tendríamos que preguntarnos: ¿cómo eternizó Ramón Gaya a Luis Cernuda?, ¿cómo lo retrató y por qué lo retrató de esa manera?

En el dibujo y en el óleo sobre lienzo que le dedica en 1932 Gaya representa a su amigo y compañero de viajes durante la experiencia de las Misiones Pedagógicas con camisa y corbata, elegantemente vestido, mirando hacia afuera del marco, hacia su derecha:

¹⁵ Tampoco podemos olvidar que Ramón Gaya realizó una copia de *Retrato de caballero anciano* de El Greco destinada al Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas de 1932-33.



Fig. 2. Ramón Gaya, *Retrato de Luis Cernuda* (1932) [óleo sobre lienzo]

En el caso del óleo sobre lienzo, Cernuda está retratado en el acto de fumar: el cigarrillo minúsculo que sostiene entre los dedos podría evocar tanto la concentración como la relajación del que mira y divaga con la imaginación y el pensamiento; en el caso del dibujo, casi un borrador para la obra citada, Cernuda lleva chaqueta y chaleco, no está fumando y sigue mirando hacia su derecha; el codo parece apoyar en la mesa de trabajo del pintor, porque encima de la misma se entrevé (aunque solo esbozado) el marco de un cuadro «invisible» (porque todavía no pintado). La mirada sigue siendo la misma: la de alguien entre concentrado y embelesado, la de alguien que o bien está pensando en algo o bien mira hacia el horizonte para evadirse de la realidad que lo rodea, alguien, en todo caso, que, a diferencia del fraile retratado por El Greco, nunca mira directamente al pintor. Su mirada es huidiza, se dirige hacia una realidad invisible por estar ubicada literalmente fuera del cuadro, igual que la ventana irreal que Cernuda inventa dentro del cuadro del pintor griego¹⁶. Si miramos detenidamente estos primeros retratos, podríamos aplicar a los mismos lo que el poeta afirma del cuadro de El Greco: Gaya lo deja «mirando quietamente tu mundo /

¹⁶ Según Gaya el retrato no es un género pictórico: «El retrato no es, pues, un género, sino una actitud. El pintor ha tropezado, de pronto, no ya con la naturaleza viva, sino con un enigma aún mayor, es decir, ha tropezado con su prójimo, con su próximo, casi consigo mismo» (Gaya, 2010: 209). Si Cernuda se ve reflejado en el retrato de Fray Paravicino, entonces, Gaya se refleja en la mirada de Cernuda. Sobre el retrato y los enigmas que entraña, véanse Nancy (2006) y Gombrich (2003: 15-67).

a la ventana» (vv. 12-13); de ahí también que podamos aplicar a Cernuda los mismos adjetivos que él adopta para hablar de la mirada de Fray Paravicino: «nostálgica, indulgente» (v. 24).

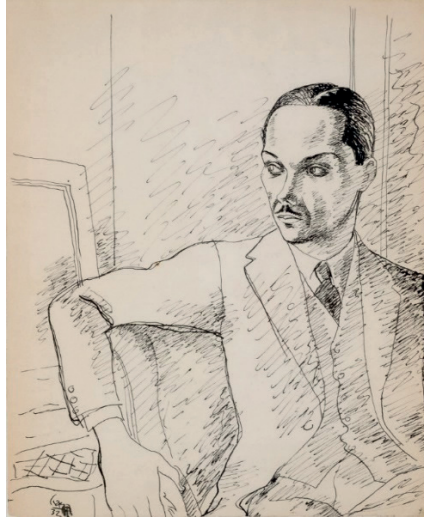


Fig. 3. Ramón Gaya, *Retrato de Luis Cernuda* (1932) [dibujo]

En 1935, esto es, tan solo tres años después de estas dos obras pictóricas, Ramón Gaya nos ofrecerá otro retrato, esta vez verbal, del poeta sevillano. Antes de que Luis Cernuda imparta una conferencia en Alicante sobre Bécquer, esto es lo que escribe Gaya sobre su amigo poeta, rememorando sus primeros encuentros: «Comprendí ya entonces que una sombra le acompañaba a todas partes, un perro inseparable y misterioso, su vida misma quizá, el boceto de una vida no vivida» (2010: 708-709). Si en un principio es la «sombra» lo que llama la atención de Gaya, algo que evoca una vida no vivida, o el envés inaprensible del que no vive su vida, luego será otro término perturbador el eje alrededor del cual el pintor intenta desentrañar el alma de Cernuda: «Más tarde [...] he sido amigo de Cernuda y de su perro fantasma. El fantasma he podido comprobar que es su propia vida, la vida que le acompaña, la vida que no se funde con él jamás» (2010: 708). He aquí la clave para desentrañar el enigma: en la visión de Gaya (en una descripción que parece aplicar de forma paulatina un procedimiento ecfrástico), Luis Cernuda anda constantemente acompañado por un «perro fantasma»; él mismo no consigue vivir su propia vida, no puede fundirse con la vida que vive. Y añade el pintor murciano: «Por eso Cernuda es hoy todavía como un niño. Porque su vida le ha sido robada, alguien o algo gasta al lado suyo la vida que le pertenece, y él, Luis Cernuda, sigue intacto en su jardín

intacto, embelesado, ensimismado, preso, preso en sí» (2010: 709). La soledad del poeta y su vida fantasmal quedan reflejadas en una acuarela en la que Ramón Gaya retrata al poeta sevillano no en un jardín, sino en la playa:



Fig. 4. Ramón Gaya, *Luis Cernuda en la playa de Almería* (1934) [acuarela]

Lo que nos llama la atención en este caso es la ausencia total de los rasgos faciales: Cernuda es apenas un cuerpo semidesnudo y cuyo codo izquierdo está apoyado en la arena de una playa desierta. La obra evoca el silencio del que contempla el mar, o de quien está cerca del mismo, más que el sonido musical del oleaje que se puede contemplar en la parte superior de la derecha del cuadro. Y junto con el silencio, es la soledad total y abismal del que se encuentra mirando hacia el horizonte sin límites lo que nos atrapa y captura nuestra atención¹⁷. Si comparamos esta imagen de Cernuda con la de los dos retratos de 1932, comprobaremos que en 1934, para Gaya, Cernuda es ya su «perro fantasma» o el fantasma de sí mismo, un naufrago que ya ni se levanta ni actúa, un naufrago que se limita a contemplar lo que ven sus ojos en ese momento de descanso¹⁸.

¹⁷ Esta acuarela es también la imagen de la portada de la recopilación de Pittarello (2020), un conjunto de estudios sobre la importancia de las imágenes en la poesía española moderna y contemporánea. También en la portada del ensayo de Sánchez Rosillo de 1992 se evoca al sujeto de la monografía a partir de un dibujo de Ramón Gaya en el que lo que más sorprende al espectador es precisamente la desaparición total de los ojos, de la mirada y de la boca del sujeto retratado. Lo que vemos es solo la silueta del perfil de Cernuda, igual que en la acuarela citada. Sobre la importancia de la mirada en Cernuda, véase también Lucifora (2011-2012).

¹⁸ Por la postura del codo y del brazo izquierdo incluso podríamos imaginar que Gaya retrata a Cernuda en el acto de leer; en ese caso el naufrago estaría perdiéndose en el horizonte virtual que le brindan las páginas de un libro. Sería, por lo tanto, un fantasma que, inmerso en la naturaleza, lee y se evade de lo que lo rodea gracias a la literatura.

Y así es como Gaya describe a El Greco, el pintor del retrato del que arranca *Retrato de poeta*:

El Greco, como se sabe, vivió de isla en isla –Creta, Venecia, Toledo–, pero sin ser natural de ninguna, extranjero en todas, desterrado original, isla él mismo. En otra parte lo he llamado «náufrago», pero se trata de un náufrago permanente, perenne, sin perdición ni salvación posibles. Todas sus islas son... provisionales. El Greco fue un extranjero total, un extraño total. (2010: 82)

¿No podríamos aplicar esta misma descripción también al «náufrago» Luis Cernuda que aparece en el cuadro citado? ¿No fue acaso también el poeta sevillano –igual que el pintor murciano– un «extranjero total» y un «extraño total»¹⁹?

Fue probablemente Ramón Gaya uno de los primeros críticos literarios en darse cuenta y en percibir la dicotomía existencial (imbuida de connotaciones trágicas) entre el hombre que vive la realidad y el hombre que sueña con el deseo: «el perro fantasma» de Cernuda se configura en cuanto «otro-yo» que le roba su propia vida al poeta (y el hecho de que Gaya en ambos retratos nos muestre a un Cernuda que mira hacia otro lado es emblemático, en este sentido, del esfuerzo del pintor por captar la imagen verdadera del retratado)²⁰. Esta imagen freudianamente

¹⁹ Gaya subraya el elemento pasional de la pintura de El Greco: «El Greco es una naturaleza sensual, lujuriosa, incluso pecaminosa y también... endemoniada, aunque sin cuerpo ni suelo donde encarnar y posarse» (2010: 84). Este elemento pasional nos permite vislumbrar por qué Cernuda subraya y cita determinados objetos, tejidos y elementos «lujuriosos» del paisaje que imagina que el fraile pueda estar contemplando desde la ventana; y también por qué Cernuda pone en relación la fe del fraile con el ateísmo implícito de su postura frente a la religión. Sobre la importancia de El Greco en la literatura no solo hispánica, sino universal, véase el enciclopédico y detalladísimo estudio de Alarcón Sierra, especialmente donde el autor analiza el poema de Cernuda (2014: 119-121). Sobre una visión mucho más ortodoxa de la pintura de Doménikos Theotokópoulos, véase Marañón (2014), donde el famoso médico compara los retratos que El Greco le dedicó a Fraile Hortensio Paravicino con sus sonetos y con la influencia de Góngora sobre estos: «Se ha dicho que Góngora, a la vez huía de la realidad y se aproximaba al realismo; lo mismo que El Greco, que unía, en el mismo lienzo, la gloria celestial e inefable, con los hombres hechos de carne y vestidos con galas y armaduras» (2014: 156).

²⁰ «[...] podría haber algo de cierto en la vieja pretensión platónica, tan sucintamente expresada en la respuesta de Max Liebermann a un modelo insatisfecho: “Este cuadro, querido señor, se le parece más de lo que usted se parece a sí mismo”» (Gombrich, 2003: 67). Y hablando de «parecidos», le agradezco nuevamente a Carla Perugini su enorme generosidad y su ojo de águila por haberme señalado (en una conversación telefónica entre Italia y España) otro «parecido» francamente inquietante: el del Fraile Paravicino con el Doctor Pozzi, médico londinense de finales del XIX retratado por Sir John Singer Sargent en su *Dr. Pozzi at Home*, de 1881. El mismo médico se convierte en protagonista principal de la última novela de Julian Barnes (2019), donde el retrato de Singer Sargent es la imagen de la portada de la novela: la expresión de la cara, la postura del cuerpo, la mano en el pecho (que podría evocar el otro cuadro de El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, de 1580), la intensidad de la mirada

perturbadora reaparece en el artículo «El marco vacío» de Juan Luis Panero: en este texto que es, al mismo tiempo, un recuerdo emotivo y un homenaje póstumo a Luis Cernuda, Panero utiliza el mismo término de Gaya para referirse al poeta sevillano: «fantasma» (Panero, 1994: 246-248). Recordando una escena vivida en EE.UU., en California, el poeta vivo relata lo que le contó Berenice Randall, una simpática mujer que conoce tras una lectura pública en la Universidad de San Francisco. El exmarido de Berenice trató a Cernuda en el Mount Holyoke College, cuando este daba clases allí. Panero nos cuenta la sorpresa de la mujer al entrar en el despacho del poeta sevillano. En la mesa ordenada aparece un marco, de oro, elegante, limpio, pero se trata de un marco que no enmarca: tras el cristal, no hay ninguna imagen. El marco señala el fantasma de una imagen, igual que la foto que rememora al final Panero, una fotografía donde aparecen sus padres y el poeta («Felicidad Blanc, Luis Cernuda y Leopoldo Panero»), los tres muertos, en el presente de quien escribe y evoca a través del recuerdo, y los tres «paseando sonrientes por Hyde Park. Londres, 1947» (1994: 248). Panero lo escribe en 1991, esto es, cuarenta y cuatro años después de aquel recuerdo fotografiado. Es como si el marco de oro de Cernuda en EE.UU. se convirtiera en imagen-síntoma del dolor y de la melancolía que tiñe de nostalgia los recuerdos del que escribe sobre Luis Cernuda²¹. Así termina, de hecho, el texto:

Un marco dorado y vacío donde nadie habitaba, otro plateado donde tres fantasmas sueñan a un fantasma que les sueña. Por la ventana se alarga un atardecer gris. A esas realidades cambiantes: primavera, verano, otoño, invierno, los hombres enfrentamos nuestros frágiles sueños en un marco vacío o en un marco sin vida (1994: 248).

La pregunta sigue intacta: ¿qué miraba o veía Cernuda dentro de ese marco vacío? ¿Qué imágenes proyectaba en esa superficie hecha de cristal transparente?: «¿Habrá una imagen de mayor despojamiento y soledad que ésta, que, en el fondo, es el mejor retrato de Cernuda?», se pregunta retóricamente Rivero Taravillo en su biografía del poeta sevillano²².

No es casualidad que Juan Luis Panero incluya este recuerdo de Luis Cernuda en la sección de su libro titulada *La soledad de la inteligencia*. Tampoco es casualidad que también Ramón Gaya forme parte de esa misma sección: en las páginas 233-235 nos ofrece un retrato personal de Ramón Gaya del que subraya su soledad y aislamiento:

y la exaltación de cierta belleza viril a partir del elemento de la barba son todos rasgos icónicos que permiten rescatar un parecido notable entre el médico del siglo XIX y el fraile y poeta del XVII.

²¹ Sobre el concepto de «imagen-síntoma», véase Didi-Huberman (2010).

²² Véase Rivero Taravillo (2011: 184-185). Véase Londero sobre la tensión dicotómica constante de la obra de Cernuda: «Una sinfonia di opposti, questa è l'opera di Luis Cernuda» (2008:185).

Alejado voluntariamente de las verbenas y saraos (realismo social o abstracción, *op* o *pop*, «modernidad» o «posmodernidad», etcétera) con que avispados mercaderes de cuadros, despistados funcionarios de la cultura y soporíferos predicadores de la crítica nos obsequian cada temporada, su pintura sólo le pertenece a él. (Panero, 1994: 233)²³

Y entonces volvamos a contemplar el cuadro de El Greco del que surge *Retrato de poeta*. El cuadro funciona como pretexto, pues la écfrasis que lleva a cabo el poeta sevillano se aleja de lo que vemos para adentrarse dentro del cuadro e iluminar espacios invisibles por estar literalmente fuera del mismo. Cernuda rompe el principio de verosimilitud para proyectarse en la mente y en la imaginación de Fray Paravicino y encontrar un eco a su voz que establece con el sujeto retratado un diálogo imposible y mudo; en este caso, podemos ver como la memoria «juega dinámicamente en todos los cuadros –materiales y psíquicos» (Didi-Huberman, 2018: 163), igual que la escritura rememorativa de Juan Luis Panero cuando relata el recuerdo del «marco vacío» del despacho de Cernuda²⁴. Y por eso podemos afirmar que el acto de cruzar el marco del cuadro de El Greco es un acto creativo que problematiza el mismo concepto de écfrasis. Si, como afirma Ramón Gaya, «Cernuda es el Poeta, el caso más puro de poeta –no de poeta puro– que existe en España. Nada tiene que ver con su realidad. Porque Cernuda no vive, sino que late» (2010: 708), entonces *Retrato de poeta* es un ejemplo emblemático de ese latido pasional y creativo: la «ilusión descriptiva» de la écfrasis «compete de lleno a la literatura, puesto que, como toda literatura, el objeto ilusorio que aquella nos presenta –objeto de una inversión en el sentido psicoanalítico– reproduce el estado del ánimo del sujeto que mira» (Riffaterre, 2000: 174). Y, finalmente, no hay «objeto» más «ilusorio» que un marco vacío, el lugar ideal en el que recrear la realidad o imaginar otra realidad acorde al deseo del que lo contempla²⁵. Y en este sentido entendemos por qué para Cernuda la

²³ Sobre este aspecto, véase el fascinante estudio de Pittarello (2018: 5-37).

²⁴ Como nos recuerda Sonia Madrid (2007), Cernuda nunca quiso ni aceptó ilustraciones que decorasen o enmarcasen sus poemas.

²⁵ Sobre la cuestión del marco resulta fundamental Ortega y Gasset (1966: 307-311), citado por Pineda (2018: 167-168). Cuando el filósofo afirma lo siguiente: «Cuando miro al cuadro ingreso en un recinto imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño», está implícitamente evocando lo que S. T. Coleridge definió en su día (en su *Biographia Literaria*) «the suspension of disbelief», «suspensión» necesaria para entrar dentro del mundo de la ficción. Sobre este nudo véase también los ensayos del filósofo italiano Iacono (2005, con Aldo Gargani) y Iacono (2010). Sobre cómo nuestro cerebro elabora los datos que decodifica a partir de la vista, véase Rovelli: «È in termini di quanto già sappiamo che cerchiamo di dare senso a quanto arriva alle nostre pupille» (2020: 191). Sobre por qué los marcos son rectangulares, véase Falcinelli: «Il rettangolo si rivela un metro perfetto: è pratico, facile, organizzato; somigliando a una finestra consente di rappresentare il mondo in

pintura (y el arte, en general) no es una meta, sino un medio para entrar en contacto consigo mismo. Como afirma María Zambrano: «La pureza de la pintura, como de toda arte, como del pensamiento, consiste en servir de intermediaria, no en erigirse en absoluto» (2010: 40).

Bibliografía

- Alarcón Sierra, Rafael, *Vértice de llama: El Greco en la literatura hispánica: estudio y antología poética*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.
- Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, versión poética y notas de Abilio Echevarría, prólogo de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 2015.
- Barnes, Julian, *The Man in The Red Coat*, London, Random House, 2019.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1980), Barcelona, Paidós, 1990.
- Calles Moreno, José María, «Cernuda y El Greco: otro ocaso radiante (*Retrato de poeta* y su contexto en el exilio republicano “español”)», en Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez y José Manuel Trabado Cabado (eds.), *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, AKAL, 2005, págs. 183-194.
- Campa Mercé, Carlos, «Meditando sobre el marco: Simmel en Ortega», en *Espéculo*, n.º 40, 2008; recuperado de: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/medmarco.html> (fecha de última consulta: 30/12/2020).
- Cerdan, Francis, «Paravicino y el Greco: un soneto inédito y un retrato desconocido», en *Criticón*, n.º 117, 2013, págs. 5-28.
- Cernuda, Luis, *Poesía completa. Obra completa*, vol. I, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002a.
- Cernuda, Luis, *Prosa I. Obra completa*, vol. II, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002b.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.

modo credibile, e anche di fare economia» (2020: 71). Sobre la importancia de la ventana a la hora de pintar la realidad exterior es fundamental Leon Battista Alberti que, precisamente a partir del ejemplo de la ventana, fundará su teoría (al mismo tiempo estética y filosófica) de la perspectiva en su tratado *De pictura* de 1432. La teoría de Ortega y Gasset –como observado por la crítica– tiene puntos de contacto con Georg Simmel (Campa Mercé, 2008).

- Cervantes, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses*, en *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Penguin Random House, 2016.
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso y otras poesías*, ed. de Laura Fernández García, Barcelona, Penguin Random House, 2016.
- Ciccuto, Matteo, «Vicende moderne dell'antico patto fra parole e immagini. Per una storia dell'ut pictura poesis», en Pietro Taravacci y Enrica Cancelliere (eds.), *Ut Pictura Poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, Trento, Università di Trento, 2016, págs. 45-62.
- Didi-Huberman, George, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (1990), Murcia, CENDEAC, 2010.
- Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.
- Eliot, Thomas S., *The Sacred Wood*, London, Faber & Faber, 1997.
- Eliot, Thomas S., *Collected Poems (1909-1962)*, London, Faber & Faber, 2018.
- Falcinelli, Riccardo, *Figure*, Torino, Einaudi, 2020.
- Feo, Michele, *Cosa leggeva la Madonna? Quasi un romanzo per immagini*, Firenze, Polistampa, 2019.
- Gaya, Ramón, *Obra completa*, ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, prólogo de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- Gombrich, Ernst H., «La máscara y la cara», en Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg y Max Black (eds.), *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 15-67.
- Hughes, Brian, *Luis Cernuda and The Modern English Poets. A Study of the Influence of Browning, Yeats and Eliot on his Poetry*, Universidad de Alicante, Alicante, 1988.
- Iacono, Alfonso Maurizio y Gargani, Aldo, *Mondi intermedi e complessità*, Pisa, ETS, 2005.
- Iacono, Alfonso Maurizio, *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Krieger, Murray, «El problema de la éfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo, y la obra literaria», en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco, 2000, págs. 139-160.
- Londero, Renata, «La diversa verità di Luis Cernuda», en Luis Cernuda, *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)*, ed. de Renata Londero, Milano, Medusa, 2008, págs. 171-188.
- Londero, Renata, «Luis Cernuda habla con España, de camino al exilio: una lectura de "Elegía española I" y "II" (1937-1938)», *Orillas*, n.º 9, 2020, págs. 407-419.

- López Martínez, María Isabel, «Cernuda, Paravicino y El Greco: *Menage à trois*», en *Anuario de Estudios Filológicos*, n.º xxx, 2007, págs. 195-211.
- Lucifora, María Clara, «El afán de ver. Pensamiento poético en *Como quien espera el alba*, de Luis Cernuda», en *Archivum*, n.º LXI-LXII, 2011-2012, págs. 273-304.
- Madrid, Sonia, «Adversus Cernuda», en *Tonos Digital*, n.º 7, 2007; recuperado de: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum7/portada/monotonos/cernuda3.htm> (fecha de última consulta: 30/12/2020)>.
- Marañón, Gregorio, *El Greco y Toledo* (1956), Barcelona, RBA, 2014.
- Mainer, José Carlos, *Moradas de Sansueña (lecturas cervantinas de los exiliados de 1939)*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes-Universidad de Valladolid, 2006.
- Monegal, Antonio, «Pre-texto e intertexto en *Retrato de poeta*, de Luis Cernuda», en *Boletín de la Fundación FGL*, n.º 9, 1991, págs. 65-75.
- Monegal, Antonio (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco, 2000.
- Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Ortega y Gasset, José, «Meditación del marco», en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Revista de Occidente, 1966, págs. 307-311.
- Panero, Juan Luis, *Los mitos y las máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- Pittarello, Elide, «Ramón Gaya, el pensamiento de la pintura», *Artes del ensayo*, n.º 2, 2018, págs. 5-37.
- Pittarello, Elide, *Poesía e imagen*, Murcia, EDITUM, 2020.
- Pineda, Victoria «La invención de la éfrasis», en VV.AA., *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, págs. 249-260.
- Pineda, Victoria, «Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el “tú” en *Retrato de poeta* de Luis Cernuda», en *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, n.º 8, 2009; recuperado de: <http://journals.openedition.org/trans/321> (fecha de última consulta: 30/12/2020).
- Pineda, Victoria «La éfrasis como *exemplum*: clave y diseño de *Ninfa y pastor, por Tiziano* de Luis Cernuda», *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 87, vol. 4, 2010, págs. 431-453.
- Pineda, Victoria, *Éfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia*, Barcelona, Calembur, 2018.
- Riffaterre, Michael, «La ilusión de éfrasis», en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco, 2000, págs. 161-183.
- Rivero Taravillo, Antonio, *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Barcelona, Tusquets, 2011.
- Rovelli, Carlo, *Helgoland*, Milano, Adelphi, 2020.
- Said, Edward, *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona, Debate, 2005.

- Sánchez Rosillo, Eloy, *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- Stoichita, Victor, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*, Barcelona, Del Serbal, 2000.
- Taravacci, Pietro y Cancelliere, Enrica (eds.), *Ut Pictura Poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, Trento, Università di Trento, 2016.
- Zambrano, «La pintura en Ramón Gaya», en VV. AA., *El silencio del arte. Temas religiosos en la obra de Ramón Gaya*, Murcia, Fundación Caja Murcia/Museo Ramón Gaya, 2010, págs. 32-40.