

# CERNUDA, TRAS LOS CLÁSICOS INGLESES Y ESPAÑOLES

---

METAFÍSICA, MÍSTICA Y MEDITACIÓN  
EN LA POESÍA DE LA ETAPA INGLESA

ADALID NIEVAS ROJAS

**Tutora: Dra. Montserrat Escartín Gual**

**Grau en Llengua i Literatura Espanyoles**

**Facultat de Lletres - Universitat de Girona**

**06/06/2014**

# Índice

INTRODUCCIÓN.....	3
1. <i>A un poeta muerto (F.G. L)</i> . Elementos de predisposición y posibles fuentes .....	11
2. La poesía meditativa de Luis Cernuda .....	22
2.1. <i>La visita de Dios</i> . El esquema meditativo y algunos ecos clásicos .....	22
2.2. <i>Violetas</i> . Meditación, contemplación y unificación de la experiencia.....	28
3. <i>Atardecer en la catedral</i> y <i>El ruiseñor sobre la piedra</i> . Dos poemas en la estela de las tradiciones meditativa, metafísica y mística .....	31
3.1. <i>Atardecer en la catedral</i> .....	31
3.2. <i>El ruiseñor sobre la piedra</i> .....	46
4. <i>El águila</i> . La mirada de Cernuda hacia el neoplatonismo de sus clásicos .....	53
5. <i>El éxtasis</i> . La confluencia de dos tradiciones asimiladas.....	65
CONCLUSIONES.....	74
BIBLIOGRAFÍA .....	77

## INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo es un estudio sobre la presencia y asimilación de la tradición hispánica en la obra poética de Luis Cernuda escrita entre 1938 y 1946; es decir, la producida durante los años de exilio en Gran Bretaña. El abandono de su tierra natal y el descubrimiento de la tradición lírica inglesa no supusieron para el sevillano un alejamiento de la tradición propia, sino todo lo contrario. El encuentro con la literatura inglesa y con los críticos de la misma implica, por parte de Cernuda, una revalorización de sus clásicos que sobrepasará la eventualidad de un simple homenaje poético –esto fueron, en cierto modo, las composiciones del libro *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928), escritas por las mismas fechas en que mientras sus compañeros de generación reivindicaban la obra de Luis de Góngora, él se apegaba a la de Garcilaso–.

Dicha revalorización, cabe decirlo, quedaría limitada a una parte de nuestra lírica, a aquella que le proporciona a Cernuda una serie de elementos por los cuales halla familiar algunos aspectos de la tradición poética inglesa. Se trata de un conjunto lírico que, según el pensamiento poético cernudiano, estaría integrado por Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, a los que reuniría en el estudio *Tres poetas clásicos*, de 1941, pero también por Jorge Manrique, Francisco de Aldana y Andrés Fernández de Andrada, los integrantes del ensayo de 1946, titulado *Tres poetas metafísicos*. Ambas obras son la manifestación crítica de esa revalorización de sus clásicos, ejercicio de recuperación de un determinado tipo de lírica, similar al que hiciera T. S. Eliot en *The methaphysical poets* (1921).

La religación al mundo tradicional que el crítico angloamericano hace con los metafísicos ingleses del siglo XVII debió ser contemplada por Cernuda con gran admiración, y le revelaba, además, las causas de su rechazo a la poesía que por entonces se practicaba en España: esta había perdido el enlace con la troncalidad de su tradición, es decir, se encontraba desligada, desde la explosión del Barroco, de aquella realización remota en la que Cernuda se reconoce nada más entrar en contacto con la lírica inglesa. De ahí ese descenso al centro mismo de la tradición española que lleva a cabo nuestro poeta, una tradición que se define, según se deduce de los dos estudios del sevillano, por el aislamiento espiritual, por su atención a lo que parece imagen de una realidad trascendente, por alojar en el verso un pensamiento que no está sometido a la expresión verbal –sino al contrario– y que forma con el sentimiento un todo inseparable.

Que Cernuda acuda, en concreto, a esos nombres de su propia tradición pone de manifiesto también la evolución de su línea poética. Es cierto que la obra escrita en sus años de juventud responde a la tendencia generacional del momento (siempre vuelta hacia lo francés), pero desde el instante en que descubre, de la mano de Hölderlin, la hondura poética de la tradición nórdica, busca e incorpora a su producción lírica elementos de la corriente europea de la que España se había separado, dejando atrás

toda esa línea poética que ahora recoge Cernuda desde Gran Bretaña vinculada a la desarrollada por esa misma tradición europea.

Se ha dicho que la etapa de madurez de Cernuda comienza a vislumbrarse en *Invocaciones*, y que se confirma a partir de *Las nubes*, habiéndose estudiado el papel fundamental que tiene, en este punto de inflexión de la trayectoria poética cernudiana, el encuentro con la lírica inglesa y, especialmente, con su Romanticismo. Se ha llegado a afirmar, incluso –desde Octavio Paz en 1964, hasta Harold Bloom en 2002–, que Cernuda es un poeta europeo, “en el sentido en que no son europeos Lorca o Machado”,<sup>1</sup> o que es “el menos cristiano y, ciertamente, el menos español de los poetas españoles”, pues “puede parecer más un poeta romántico inglés”.<sup>2</sup> Poco se ha dicho, sin embargo, sobre la importancia de la tradición hispánica en la etapa de madurez de Cernuda, que se abre, en efecto, a partir de *Las nubes* (1937-1940). Y en absoluto se ha rastreado minuciosamente (salvo contadísimas excepciones), la presencia en la obra escrita durante los años ingleses de aquellos clásicos españoles a los que vuelve el sevillano cuando descubre la tradición europea.

Es innegable que la experiencia de la poesía inglesa le aporta a Cernuda una serie de elementos con los que este no contaba en su tradición más inmediata, entre los que cabe destacar la relación entre pensamiento y poesía, palabra pensante y palabra poética, o lo que es lo mismo: meditación. Ahora bien, sin dejar nunca de proyectar los poemas de madurez del sevillano hacia la tradición lírica inglesa, es necesario empezar a orientarlos hacia los centros de la tradición española, hacia esa zona poética tan vinculada a la tendencia occidental que Cernuda abraza, sobre todo, a partir de 1938. Sostengo, junto con José Ángel Valente que, en ese periodo de descubrimiento de la lírica inglesa y de redescubrimiento de una línea en particular de la tradición propia “es cuando la poesía de Cernuda aporta definitivamente a la tradición española inmediata un tono de voz que, tal vez por «la afición vernácula a la redundancia y al énfasis», no había sonado con frecuencia en nuestras latitudes, sobre todo después del siglo XVII”.<sup>3</sup> Es decir: el poeta europeo que Paz y Bloom ven en el Cernuda de madurez no es, en rigor, el menos español (tampoco el menos cristiano) de los poetas españoles. La deuda profunda, de visión y sentido, con autores como Francisco de Aldana o San Juan de la Cruz que se aprecia en los libros escritos en Gran Bretaña es la mejor prueba de que el comienzo de la etapa de madurez de Cernuda requiere ser visto también a la luz de la tradición hispánica.

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, “La palabra edificante”, *Universidad de México* (México D.F.), XVIII, núm. 11 (julio 1964), págs. 7-15. Recogido en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico, Vol. 7, Tomo 1, Crítica, Barcelona, 1984, págs. 459-465.

<sup>2</sup> Harold Bloom, “Lectura del texto de Harold Bloom: «Luis Cernuda»”, en *100 años de Luis Cernuda*. Actas del simposio internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, ed. de Nuria Martínez de Castilla y James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2004, págs. 22-28.

<sup>3</sup> José Ángel Valente, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *La caña gris* (Valencia), núms. 6-8 (otoño 1962), pág. 31.

Con todo, resulta ineludible señalar que fue José Ángel Valente, en su ya clásico artículo “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, el primero en observar, con acierto encomiable, que, efectivamente,

[...] el encuentro de Cernuda con la tradición poética inglesa es a la vez un encuentro con los elementos de la tradición propia gracias a los cuales dicha experiencia iba a resultar posible y fecunda. De ahí que desde su madurez de escritor llegue Cernuda a una intensa valoración de toda una zona de nuestra lírica en la que figuran Jorge Manrique, Aldana, la *Epístola moral a Fabio* o San Juan de la Cruz.<sup>4</sup>

No hay duda de que Valente está abriendo el camino para futuras investigaciones que den cuenta detallada de las huellas de esos clásicos españoles en la poesía de los años ingleses, a la que llama, con nuevo atino, “poesía meditativa”. En cierto modo, puede entenderse, dada la importancia de las apreciaciones del artículo, que la crítica posterior se haya visto tentada a resumir (cuando no a reproducirlas por entero) las ideas que Valente desarrolla en susodicho artículo. No obstante, es imposible no sentir cierto asombro al comprobar que la mayoría de los acercamientos a esa vertiente que el crítico orensano destaca de la obra poética cernudiana se ha limitado prácticamente a eso, al resumen, a la paráfrasis, desatendiendo no solo la tarea de rastrear en los textos la confluencia de dos tradiciones poco dissociadas; sino también la necesidad de constatar, definitivamente, que gran parte de la poesía escrita por Cernuda en Gran Bretaña es, en efecto, una poesía de la meditación.<sup>5</sup> Sí que es cierto que contamos, al menos, con algunas excepciones, como es el caso de la introducción a la reciente *Antología poética*<sup>6</sup> preparada por Ángel Rupérez, quien, aun siguiendo en lo esencial a Valente, nos ofrece una lectura del poema «Río vespertino» (1944) basada en los supuestos críticos valentianos en torno a la realización meditativa. En cuanto a los estudios sobre la presencia de nuestros clásicos en la obra poética de Cernuda, destaca, más por su unicidad que por su celo comparatista, la tesis doctoral de José Miguel

---

<sup>4</sup> José Ángel Valente, *op. cit.*, pág. 32.

<sup>5</sup> Como prueba de lo que digo resulta paradigmático el artículo de Carlos Peinado Elliot, “Algunos apuntes sobre la influencia de Cernuda en Valente”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (Ejemplar dedicado a: *La poesía revelada: Luis Cernuda (1902-1963)*), núm. 669 (2002), págs. 15-17; o el apartado dedicado a la influencia en Cernuda de la poesía meditativa inglesa escrito por Agustín Delgado, en *La obra poética de Luis Cernuda*, Editora Nacional, Madrid, 1975, págs. 190-198. Pero véase también Xosé María González Xil, “Galerías, espejos, meditaciones. Imagen de Cernuda en José Ángel Valente”, en *Nostalgia de una patria imposible*, ed. de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Trabado Cabado, Akal, Madrid, 2005, págs. 343-353. Armando López Castro, en “Pensamiento y poesía en Luis Cernuda”, *idem.*, págs. 387-402, además de señalar una huella sanjuanista que ya señalara Valente (pág. 393), hace suyas unas palabras (bastante conocidas, por cierto) que no son sino de aquel. Compárese, sin ir más lejos, una frase de López Castro como: “[...] esta relación entre poesía y pensamiento es una grave carencia de nuestra modernidad” (pág. 401-402) con esta otra de Valente: “La falta de relación entre poesía y pensamiento es una carencia grave y persistente de nuestra modernidad”, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, ed. de José Ángel Valente y José Lara Garrido, Tecnos, Madrid, 1995, págs. 18-19.

<sup>6</sup> Luis Cernuda, *Antología poética*, ed. de Ángel Rupérez, Espasa, colecc. Austral, Madrid, 2002.

Serrano de la Torre, titulada *Luis Cernuda y la tradición hispánica del Siglo de Oro*,<sup>7</sup> cuyas carencias tuvo el crítico que subsanar escribiendo un libro indudablemente más completo y hondo, titulado *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*.<sup>8</sup> En este estudio, José Miguel Serrano también se apoya en las lecciones de Valente y, aunque analiza con maestría la ensayística cernudiana sobre los poetas clásicos españoles, a la hora de rastrear sus huellas solo se detiene en las de San Juan de la Cruz, quedándonos, por tanto, un trabajo sobre la influencia de un autor determinado al que, además, no se relaciona con la tradición poética que Cernuda está descubriendo.

Así, pues, desde el célebre artículo de Valente, nos encontramos ante una postura unánime en el panorama crítico de la obra cernudiana que, sin embargo, no ha sido plenamente certificada. Sabemos que Cernuda se acercó, como también se acercara su admirado Unamuno, hacia un tipo de poesía que, en rigor, puede llamársele meditativa, muy diferente de la que se hacía en España, marcada por el simbolismo finisecular de cuño francés. Sabemos que ese tipo de poesía era la que practicaban Wordsworth, Coleridge, Keats..., es decir, los poetas románticos ingleses hacia los que mirara, primero, el escritor vasco, y después, mucho más de cerca, el poeta sevillano. Sabemos que, gracias a los esfuerzos de Eliot, hacia los años treinta ya estaba normalizada la lectura de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, rescatados de la postergación que venían sufriendo desde que el Dr. Johnson los menospreciara. Sabemos que Cernuda los leyó, al mismo tiempo que leía a los románticos, y que si los buscó fue, como él mismo confiesa, porque ya los había encontrado, es decir, porque en una parte de su tradición había algo parecido. Sabemos, porque nos lo dice Valente, y porque después nos lo repite todo aquel que sigue disciplinadamente a Valente, que se establecieron relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII, y que la poesía de Donne, Herbert, Crashaw, Marvell o Vaughan pudiera estar en deuda con los tratados espirituales impulsados por la Contrarreforma.<sup>9</sup> Sabemos, además, que el neoplatonismo renacentista alcanzó a buena parte de los poetas españoles, del mismo modo que también alcanzó a los poetas metafísicos ingleses, y aun a los románticos del siglo XIX. Sabemos, en definitiva, que en la poesía meditativa que Cernuda escribe a partir de 1938 se suma la influencia conjunta de autores de tradiciones geográficamente distintas, pero aunadas por la tendencia a lo espiritual, al pensamiento, o por dejar latir bajo sus

---

<sup>7</sup> José Miguel Serrano de la Torre, *Luis Cernuda y la tradición hispánica del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad, 1998

<sup>8</sup> José Miguel Serrano de la Torre, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*, Analecta Malacitana, Málaga, 2002

<sup>9</sup> En su estudio a San Juan de la Cruz (1941), Cernuda apuntaba hacia la misma dirección: “Sería curioso relacionar nuestra poesía mística, y nuestra poesía gongorina, con el grupo de poetas metafísicos ingleses del siglo XVII: Donne, Herbert, Crashaw, Marvell [...]. ¿Existiría entre unos y otros algo más que afinidad fortuita?” (Luis Cernuda, *Prosa I*, Siruela, Madrid, 2002, pág. 500). En 1956, al traducir un poema de Marvell, el sevillano volvía sobre el tema, aunque esta vez apuntando la gran diferencia entre los poetas metafísicos ingleses y la poesía gongorina; enumerando las cualidades de la poesía de Marvell, escribía Cernuda: “[...] La índole más intelectual y menos verbal de su ingenio, si comparamos éste con el de culteranos y conceptistas españoles. [Estos] limitaban la función del ingenio a la búsqueda de asociaciones sorprendentes...” (*op. cit.*, pág. 538).

versos la existencia de una realidad trascendente. Todo esto lo sabemos, mas es necesario certificarlo. Naturalmente, este trabajo no aspira a certificar plenamente cada uno de estos puntos, pero sí a demostrar, por ejemplo, que en la tradición a la que pertenece Cernuda hay elementos que lo predisponen para sentir la experiencia de la poesía inglesa, lo cual se verá ya en el primer poema analizado, esto es, *A un poeta muerto (F.G.L)*, que, aun siendo de 1937, ya da cuenta de hacia dónde se dirigía la línea poética del sevillano.

Como se dijo al comienzo, el propósito principal de este trabajo es rastrear la presencia y asimilación de la tradición hispánica en la obra escrita por Cernuda en Gran Bretaña, lo que implica por fuerza valorar, en la medida de lo posible, la huella que simultáneamente van dejando en la lírica del sevillano las lecturas de los poetas ingleses. Para ello, se ha creído conveniente escoger una serie de poemas, escritos todos, a excepción de la elegía, entre 1938 y 1946, que ponen de manifiesto tanto el hecho, siempre señalado, pero pocas veces confirmado, de que, en efecto, es posible hablar de poesía meditativa, como el hecho, igualmente mencionado, pero pocas veces confirmado,<sup>10</sup> de que desde su madurez de escritor “llegue Cernuda a una intensa valoración de toda una zona de nuestra lírica”.

Así, hemos tratado, con el segundo y el tercer poema, de demostrar, como ya apuntara Valente, que la poesía de la etapa de madurez de Cernuda se ajusta a la praxis meditativa, fruto tal vez de los ejercicios ignacianos, que tanto influyeron en algunos sonetos de John Donne, como observó el crítico norteamericano Louis L. Martz en *The Poetry of Meditation* (1954). Esto quedará expuesto principalmente en el segundo poema que estudiaremos, titulado «La visita de Dios», una de las primeras composiciones escritas en Inglaterra que puede hacernos ver la pronta asimilación de la tradición poética inglesa. Además, este poema también ha de servirnos para entender la actitud que motivará en parte el acercamiento a esa zona de la tradición propia en la que figuran autores como Fray Luis de León, Francisco de Aldana o San Juan de la Cruz: la necesidad, en un contexto de desesperación, de una nueva fe religiosa.

En absoluto intento sugerir que es una razón teológica la que lleva a Cernuda hasta esos autores. Como veremos, la experiencia de la guerra y el destierro supone para el sevillano una búsqueda incesante de refugio espiritual mediante el cual preservar los valores con los que se ha comprometido. Así, la lucha de Fray Luis por alcanzar el ideal, o los esfuerzos de Aldana por adentrarse en el secreto de su pecho, o la actitud ética y la disciplina moral que Cernuda aprecia en San Juan serán para nuestro poeta modelo en que fundamentar su propia experiencia espiritual.

---

<sup>10</sup> Cabe insistir en que, sobre todo recientemente, se ha comenzado a estudiar la obra poética de Cernuda con relación a sus clásicos, aunque suele hacerse tratando de dilucidar influencias de autores concretos, cuando el efecto que el sevillano encuentra con ellos es “más bien uno cumulativo y de conjunto”, como afirma él mismo refiriéndose a los poetas ingleses (véase Luis Cernuda, *Prosa I*, pág. 647). Ejemplos de esos estudios son los trabajos de María Elena Martínez Abascal y de María Victoria Utrera Torremocha, citados ambos en la bibliografía.

Ni que decir tiene que, en las obras de estos poetas, se deja presentir, como advierte el propio Cernuda, la correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo.<sup>11</sup> El afán cernudiano de aprehender la suprema realidad invisible también explica su acercamiento a esa parte de la tradición propia. De esto último debe deducirse el elemento idealista que, en mi opinión, vertebra gran parte de la obra cernudiana (a este respecto, los títulos *Perfil del aire*,<sup>12</sup> *Las nubes* o *Como quien espera el alba* son especialmente significativos), elemento que se acentuará durante la estancia del sevillano en Gran Bretaña a través del neoplatonismo de sus clásicos y con las lecturas de metafísicos y románticos ingleses. De hecho, el tercer poema que estudiaremos («Violetas»), además de mostrarnos la actitud meditativa típica de los poemas de madurez, también nos revela la visión platonizante característica de Cernuda, fundamentada en el ansia de concordia y belleza.

Con el cuarto y quinto poema que seleccionamos («Atardecer en la catedral» y «El ruiseñor sobre la piedra»), ambos incluidos en *Las nubes* y, por tanto, pertenecientes a los primeros años del exilio, se ha procurado rastrear, de manera minuciosa, las huellas de esos clásicos admirados y estudiados por Cernuda. Un análisis más o menos detallado de estos poemas puede poner de manifiesto un buen número de correspondencias entre la obra del sevillano y la de los autores tratados en los ensayos *Tres poetas clásicos* y *Tres poetas metafísicos*, escritos, recuérdese, en la etapa vivida en Gran Bretaña. Además, se comprobará el acercamiento de Cernuda hacia sus místicos, cuyas concomitancias con algunos poetas metafísicos ingleses del siglo XVII serán tratadas dentro de nuestras posibilidades.

El interés cernudiano por la mística y su asimilación es tema que bien vale por sí mismo un trabajo; y un estudio definitivo sobre la influencia que tuvieron en Europa (y en especial, en Inglaterra) autores como Miguel de Molinos o Juan de Valdés, o Santa Teresa, o los tratados, por ejemplo, de Fray Luis de Granada daría pleno sentido a la etapa de madurez de Cernuda. Este trabajo, cabe decirlo, no pretende en absoluto abarcar esos puntos; solo pretende, al menos en lo que respecta al cuarto y quinto poema, evidenciar que nuestro poeta no puede ser incluido en aquella valoración que hiciera José Ángel Valente del Grupo poético del 27: “el pensamiento español que les es contemporáneo no se interesa por la mística o, en general, por el problema de la experiencia religiosa como exploración de la interioridad”. No es de extrañar, pues, que el propio Valente viera a Cernuda como “un disidente, en último término, de su generación”.<sup>13</sup> Como indicamos, nuestro poeta seguirá la estela de las tradiciones meditativa, mística y metafísica, explorando las mismas en la lírica de un Aldana o de

---

<sup>11</sup> Luis Cernuda, *Prosa I*, pág. 502.

<sup>12</sup> Brian Hughes señala el componente idealista de la primera obra de Cernuda, llegando, incluso, a calificarla de “metafísica”. De este modo, según el crítico, la lectura que el sevillano haría de los poetas metafísicos ingleses sería una especie de redescubrimiento. Véase “Cernuda and the Poetic Imagination: Primeras Poesías as Metaphysical Poetry”, *Anales de Literatura Española* (Alicante), núm. 1, (1982), págs. 317-331.

<sup>13</sup> José Ángel Valente, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, págs. 18-19.



un San Juan, así como en la de algunos poetas ingleses. En este sentido, cabrá tener en cuenta también a aquellos autores españoles, más próximos en el tiempo que, de maneras distintas, se acercaron a la experiencia espiritual, como Bécquer o Unamuno, tan admirados siempre por Cernuda.

Llegados a este punto, debo decir que, entre las muchas ambiciones perseguidas en este trabajo, se incluía la de apuntar y comentar, en un buen número de poemas de *Como quien espera el alba*, y en la serie que abre *Vivir sin estar viviendo* («Cuatro poemas a una sombra»), las huellas indiscutibles de todos aquellos clásicos en los que se reconoce nuestro poeta, al mismo tiempo que los estudia e incorpora a su escritura. Desechada nuestra ambición por exceder los límites de este trabajo, se ha optado por escoger sólo el primer poema de *Como quien espera el alba* y uno de los últimos escritos en Inglaterra, incluido en *Vivir sin estar viviendo*. El resto (lo mismo vale para algunos pertenecientes a *Las nubes*) ha quedado reducido a la mención en nota, cuando no a la difícil omisión.

Así, pues, el sexto poema que ha requerido nuestra atención ha sido «El águila», ya que constituye una de las mejores manifestaciones de la cosmovisión neoplatónica que Cernuda busca y hereda principalmente de sus clásicos. Hermosura, amor, eternidad –nociones estas de valor inestimable para el sevillano– actúan, en gran medida, según los *trattati d'amore* renacentistas, cuyas ideas bien pudieron llegarle a nuestro poeta de manera directa, o a través de nombres como San Juan, Aldana o Donne. Creemos, además, que el poema no responde a la visión helenizante adoptada por Cernuda tras el impacto de la lectura de Hölderlin, sino que viene motivado por la revisión que hacia 1941 el sevillano estaba haciendo de sus clásicos, entre los que, como veremos, pudieran hallarse también Arguijo y Góngora. Por otra parte, cabrá fijarse en que, tras un tema aparentemente de tipo mitológico, hay una serie de elementos provenientes de la mística, cuya influencia también se dejará sentir en el siguiente y último poema analizado.

Pertenece «El éxtasis», en efecto, al que tal vez sea el libro más místico de la obra poética cernudiana, esto es, *Vivir sin estar viviendo* (recuérdese, sin ir más lejos, el «Vivo sin vivir en mí», de San Juan y Santa Teresa). Pero, en realidad, si hemos escogido este poema como cierre del trabajo es porque, al estar escrito sólo tres meses antes de abandonar Inglaterra, resulta extremadamente representativo para ilustrar cómo se superponen las diferentes influencias que Cernuda ha ido recibiendo a lo largo de sus años ingleses, lo cual delata una profunda asimilación tanto de la tradición propia como de la tradición encontrada. Garcilaso, Aldana, San Juan, Donne, Shakespeare, Wordsworth, Keats..., de todos ellos podemos encontrar el rastro, ellos son quienes alimentan la etapa de madurez de Cernuda, quienes, al fin y al cabo, le aportan la voz que, como dijera Valente, no sonaba en nuestras latitudes desde el siglo XVII. «El éxtasis», al igual que «El águila», puede entenderse sin demasiado esfuerzo como un poema amoroso. Y el amor, para Cernuda, es una categoría sometida al deseo, y transferida, por tanto, a una realidad trascendente. De ahí que Cernuda, al volver sobre

sus clásicos, recoja para su lírica la poesía de amor platonizante del Renacimiento,<sup>14</sup> utilizando términos, tonos y espacios parecidos, tal ocurre en «El éxtasis».

Sin duda, nuestro poeta fue consciente de que el encuentro con la tradición inglesa le supuso al mismo tiempo un reencuentro con su propia tradición. Además, probablemente de la mano de Eliot, Cernuda entendió mejor que nunca la necesidad de saberse dentro de una, y que todo texto presupone, por fuerza, otro texto. De hecho, sin el contacto con la tradición inglesa, jamás hubiera sido posible que Cernuda escribiese, ya en 1948, sobre la pertenencia a la tradición propia, y de cómo de una se llega a otra, aunque en ese caso, porque el tema lo exigía, se estuviese refiriendo al primero de sus recorridos como poeta. En forma de ensayo dramático, Cernuda explicaba, desdoblado:

–En esos años, según usted afrancesados, era cuando él, a través de la lectura de poetas españoles, descubría su tradición y se unía a ella para siempre. Aunque no podamos escoger nuestra tradición, podemos y debemos descubrirla y hacerla nuestra, porque no basta con heredarla.

–¿Qué entiende usted por su tradición? ¿Góngora?

–Góngora es parte de ella. Precisamente por Góngora fue a Mallarmé, y por Góngora halló familiar alguna parte de la poesía francesa.

–Góngora y Mallarmé, bonita tradición española.

–Su tradición no sólo estaba integrada por Góngora, sino además por Manrique, y Garcilaso, y Aldana, y Fray Luis de León, y San Juan de la Cruz [...]. De todos ellos se encuentran huellas en la poesía de Cernuda<sup>15</sup>.

En efecto, de todos ellos hay huellas en la poesía de Cernuda; profundas, sobre todo, cuando este descubre la tradición inglesa, en un viaje que es de ida, pero también de retorno.

---

<sup>14</sup> Philip Silver, sin llegar del todo a comparar a Cernuda con Donne o Marvell, también cree que la poesía amorosa del sevillano no se entiende sin la poesía de amor platonizante del Renacimiento, la cual Cernuda heredaría de los poetas metafísicos mencionados. Silver llega a afirmar que son estos, y también Shakespeare, y el Miguel Ángel de los Sonetos “los verdaderos contemporáneos de Cernuda”, y no Salinas, Guillén o Lorca. Por lo arriesgado que resulta tal consideración, preferimos no entrar en ella. Pero, en cualquier caso, cabe añadir a los juicios del crítico norteamericano que también Garcilaso, Aldana o San Juan son, en ese sentido, contemporáneos de Cernuda. Véase, para la opinión de Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Castalia, Madrid, 1995, pág. 118.

<sup>15</sup> Luis Cernuda, “El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar”, en *Prosa I*, págs. 620-621.

### 1. *A un poeta muerto (F.G. L). Elementos de predisposición y posibles fuentes*

Pudiera sorprender mi decisión de comenzar este rastreo de las huellas de nuestros clásicos en la poesía que Cernuda escribió durante sus años en Inglaterra con un poema que se acabó de redactar en abril de 1937, es decir, un año antes de partir definitivamente hacia las Islas Británicas, en 1938. Mi decisión, empero, no es arbitraria. Creo que esta elegía contiene, sobre todo en sus últimas estrofas, una serie de elementos que ayudan a entender a qué se refería el poeta sevillano cuando escribía, a propósito de su encuentro con la tradición poética inglesa, que, “si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba predispuesto”.<sup>16</sup> Sin duda, fue Valente quien mejor supo interpretar la declaración de nuestro poeta: “Quisiera añadir, sólo como aclaración de algo que me parece necesariamente implícito en las palabras citadas, que esa experiencia tampoco habría sido posible de no haber en la tradición a la que un poeta pertenece elementos «predispuestos» para ella”.<sup>17</sup> La apreciación de Valente no puede ser más exacta. Hay, en efecto, varios elementos en la tradición de Cernuda que lo predisponen para el acercamiento a la poesía inglesa, y, más concretamente, a la de los poetas metafísicos del siglo XVII y a la de los poetas románticos del siglo XIX. Esto se debe, en mi opinión, a la influencia neoplatónica que ambas tradiciones comparten. Frente a un mundo adverso, frente a la realidad más hiriente, el ideal, afán de concordia y equilibrio, la construcción de un espacio (u *otro* espacio, como veremos) edénico y trascendente, espacio que, hacia 1937, Cernuda debía principalmente a Garcilaso, quizá a San Juan, algo a Shelley (a quien ya conocía y admiraba<sup>18</sup>) y en absoluto a Andrew Marvell o a John Donne, cuyas obras (de claro sabor neoplatónico) aún no había leído, pero que poco tiempo después habrían de dejar gran huella en su poesía.

Ese espacio al que me refiero no es otro que el que desea nuestro poeta para la sombra de su amigo muerto:

---

<sup>16</sup> Luis Cernuda, “Historial de un libro”, en *Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 2002, pág. 645

<sup>17</sup> J. Á. Valente, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *op. cit.*, pág. 31

<sup>18</sup> En 1928 Cernuda escribe: “Yo sólo podría hacer la comparación de esa obra [se refiere a la de Juan Ramón Jiménez] con la de alguno de los poetas universales -¿Dante, Goethe, Shelley?...- a que tácitamente alude”. Y en 1938, ya en Inglaterra, dice: “Lo que ahora releo en inglés son las comedias de Shakespeare, que son maravillosas para mí como nunca, en su propio idioma. Shelley, que yo admiraba mucho, ahora que lo comprendo mejor me interesa menos”, en Luis Cernuda, *Epistolario (1924-1963)*, ed. de James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, págs. 72 y 258, respectivamente.

*Tenga tu sombra paz,  
Busque otros valles,  
Un río donde el viento  
Se lleve los sonidos entre juncos  
Y lirios y el encanto  
Tan viejo de las aguas elocuentes,  
En donde el eco como la gloria humana rueda,  
Como ella de remoto,  
Ajeno como ella y tan estéril.*<sup>19</sup>

Se trata de un más allá configurado a través de la naturaleza, un *locus amoenus* que hunde sus raíces en el paisaje de la égloga virgiliana, un cielo paradisíaco que Cernuda ha tomado deliberadamente de la *Égloga I* de Garcilaso.<sup>20</sup> Reproduzco el pasaje en cuestión en su contexto inmediato:

*Divina Elisa, pues agora el cielo  
con inmortales pies pisas y mides,  
y su mudanza ves, estando queda,  
¿por qué de mí te olvidas y no pides  
que se apresure el tiempo en que este velo  
rompa del cuerpo y verme libre pueda,  
y en la tercera rueda,  
contigo mano a mano,  
busquemos otro llano,  
busquemos otros montes y otros ríos,  
otros valles floridos y sombríos  
donde descanse y siempre pueda verte  
ante los ojos míos,  
sin miedo y sobresalto de perderte?*<sup>21</sup>

Es evidente que hay en los versos de uno y otro poeta el mismo afán neoplatónico de trascender los límites físicos mediante la construcción de un espacio que, aunque definido por la alteridad, no deja de remitir a una especie de paraíso pagano, el que desea Nemoroso para su amada muerta y Cernuda para su amigo muerto. Y es ese, sin duda, un lugar de resurrección, en el que la muerte se concibe en términos positivos, llegando a cobrar incluso un valor místico. Así, pues, deseo de unión, y aprehensión de lo eterno, y, por supuesto, anhelo de un amor más allá de lo profano:

---

<sup>19</sup> Todos los poemas de Cernuda se citan a través de la edición de Derek Harris y Luis Maristany: *Poesía completa* (vol. I), Siruela, Madrid, 2005

<sup>20</sup> Por lo visto, no soy el primero en relacionar estos versos de Cernuda con los de Garcilaso. También Miguel García-Posada habló de ello en un breve artículo titulado con acierto “Ecos garcilasianos en la elegía «A un poeta muerto (F.G.L.)»”, en *Ínsula: revista de ciencias y letras humanas*, Nº 455, 1984, págs. 1-3. Sus aportaciones son valiosas en extremo, pero insuficientes, por lo que cabe completarlas.

<sup>21</sup> Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona, 2007, pág. 218 (vv. 394-407)

*Halle tu gran afán enajenado  
El puro amor de un dios adolescente  
Entre el verdor de las rosas eternas;  
Porque este ansia divina, perdida aquí en la tierra,  
Tras de tanto dolor y dejamiento,  
Con su propia grandeza nos advierte  
De alguna mente creadora inmensa,  
Que concibe al poeta cual lengua de su gloria  
Y luego le consuela a través de la muerte.*

Quizá uno de los mayores aciertos de García-Posada fue señalar, a la luz de las observaciones de Fernando de Herrera (y siguiendo la edición de Rivers) que la resurrección que propone Garcilaso tiene lugar en la “tercera rueda” (cielo o constelación consagrada a Venus), lo que llevó al crítico a relacionarla directamente con ese “*puro amor de un dios adolescente*”, y a añadir: “El cambio, de Venus a Apolo, no atenta contra esa correspondencia. En ambos poemas, en definitiva, el amor se asocia a la plenitud de los espíritus en el otro mundo”.<sup>22</sup> Creo que es imposible no estar de acuerdo con la afirmación final; ahora bien, ¿por qué a Apolo? García-Posada se limita a apuntar el cambio, sin más precisiones. Pues bien, a mi modo de ver, apenas hay cambio, porque Cernuda, además de tener a Garcilaso en mente, también tiene a Shelley, cuyo *Adonais*, el poema elegíaco escrito con motivo de la muerte de su amigo Keats, se encuentra de manera indudable en la base de la elegía escrita a Lorca. Los versos con que se abre el poema, a modo de epitafio, son reveladores para lo que venimos comentando:

*Thou wert the morning star among the living  
Ere thy fair light had fled;-  
Now, having died, thou art as Hesperus, giving  
New splendour to the dead.*

*(La estrella matutina  
Eras entre los vivos  
Antes de que tu bella luz huyera.  
Ahora, muerto, eres como Hespero:  
Das nuevo esplendor a la muerte.)*

La idea de estos versos, al parecer de reminiscencia platónica,<sup>23</sup> tuvo que serle grata a Cernuda, que escribe:

*La sal de nuestro mundo eras,  
Vivo estabas como un rayo de sol,  
Y ya es tan sólo tu recuerdo  
Quien yerra y pasa ...  
[...]*

---

<sup>22</sup> *op. cit.*, pág. 3.

<sup>23</sup> Percy Bysshe Shelley, ed. de Lorenzo Paraile, *Adonais*, Signos, Madrid, 2008, pág. 23.

*La muerte se diría  
Más viva que la vida  
Porque tú estás con ella...*

La coincidencia, como se ve, es doble: por un lado, Cernuda sigue a su modelo en lo que respecta a la imagen del poeta que iluminaba el mundo con su gracia resplandeciente; por otro, también lo sigue a la hora de situar a su amigo muerto en la esfera de Venus, pues la comparación que establece Shelley entre el Keats fallecido y Hespero hace referencia, como bien indica Harold Bloom, a la constelación de la diosa del amor: “Keats ha pasado de la esfera de Lucifer, estrella de la mañana, a la de Hespero o Venus, primera luz de la tarde”.<sup>24</sup> Por esto, me parece que Cernuda no alude a Apolo al escribir “*halle tu gran afán enajenado / el puro amor de un dios adolescente / entre el verdor de las rosas eternas*”,<sup>25</sup> sino a Adonis, el dios de la vegetación, el sentenciado amante de Venus. De este modo, la relación entre la *tercera rueda* de Garcilaso y el *dios adolescente* de Cernuda queda mejor ajustada. Además, no debemos olvidar que, en la *Égloga III*, la muerte de Elisa queda mitificada con las figuraciones que previamente tejen las ninfas en sus telas, entre las que se encuentra, curiosamente, la figuración de la muerte de Adonis contemplada por Venus.<sup>26</sup>

Que Cernuda sigue a Garcilaso en la configuración de ese espacio edénico del más allá es algo del todo innegable, sobre todo teniendo en cuenta el tipo de asimilación que hizo Cernuda del poeta toledano: “En la obra de Garcilaso aparece la vida con la serenidad de lo contemplado desde el otro lado de la muerte”; o: “En sus versos, atemperando la gracia y voluptuosidad mundana, sentimos siempre, visible o invisible, la presencia de la muerte”.<sup>27</sup> Ahora bien, como hemos dicho, el poema de Cernuda mira directamente hacia el de Shelley, quien escoge para su composición la forma de la elegía pastoral, cuyo modelo más lejano quizá se remonte a la décima égloga de Virgilio (dedicada al poeta y político Cornelio Galo). Pero parece postura unánime la de ver en el *Adonais* de Shelley la influencia de Bion de Esmirna, y su *Lamento por Adonis*, y la de Mosco de Siracusa, con su *Lamento por Bion*, obras que, dicho sea de paso, Cernuda conocía.<sup>28</sup> Y me parece justo nombrarlas porque, con ellas, empieza la tradición según la cual “un poeta asocia la muerte de otro poeta con la mitológica muerte de Adonis”.<sup>29</sup> Ya ha quedado apuntada arriba mi opinión de que el *dios adolescente* al que se refiere

---

<sup>24</sup> Cito a través de la edición mencionada de Shelley, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>25</sup> La imagen recuerda a las *inmortales rosas* de Fray Luis de León (*De la vida al cielo*, 13, vv. 13-14).

<sup>26</sup> Podría haber, incluso, cierta relación entre ese “*encanto / tan viejo de las aguas elocuentes, / en donde el eco como la gloria humana rueda...*” y aquellos célebres versos de la *Égloga III* en los que un afligido Nemoroso llama a Elisa pronunciando su nombre y este es devuelto como un eco por las aguas del Tajo. De hecho, la referencia explícita a la gloria en el poema de Cernuda, aunque presentada como negativa, coincide con esa otra gloria que lleva el río “*al mar de Lusitania*”, donde el nombre de Elisa “*será escuchado*” para siempre.

<sup>27</sup> Luis Cernuda, “Tres poetas clásicos”, *op. cit.*, págs. 490-491.

<sup>28</sup> Escribe Cernuda en su estudio a Swinburne: “En dicho poema [la elegía *Ave atque Vale*] sigue la pauta del «Lamento por Bion», de Mosco, con atmósfera y tono clásicos y paganos...”, en “Algernon Charles Swinburne”, *op. cit.*, pág. 434.

<sup>29</sup> Percy Bysshe Shelley, *op. cit.*, pág. 24.

Cernuda podría ser, en efecto, el amado de la diosa Venus. Veamos ahora otras correspondencias entre la elegía del poeta inglés y la del poeta sevillano.<sup>30</sup>

En las primeras estrofas del poema de Shelley asistimos a una especie de crisis: el poeta ha desaparecido; la naturaleza, en cambio, revive eternamente a través de sus ciclos:

*¡Ay de mí! El invierno se va y viene,  
Pero vuelve el dolor con el volver del año.  
Los aires, los arroyos reproducen  
Su canto jubiloso; golondrinas, hormigas,  
Abejas reaparecen, frescas hojas  
Y flores ornamentan el féretro  
De la Estación perdida...<sup>31</sup>*

Cernuda, de manera diferente, recoge la misma idea:

*Aquí la primavera luce ahora.  
Mira los radiantes mancebos  
Que vivo tanto amaste  
Efímeros pasar junto al fulgor del mar.  
[...]*

*Igual todo prosigue,  
Como entonces, tan mágico,  
Que parece imposible  
La sombra en que has caído.*

Pero tal vez donde más se deje sentir la influencia de Shelley sea en la presencia de un poder misterioso, vasto, sobrehumano, –“*magnánimo*” le llama Cernuda, o “*viento demoníaco*”– que impulsa al poeta por la vida.<sup>32</sup> Shelley, en efecto, también entiende que esa fuerza rige el mundo:

---

<sup>30</sup> En prueba del conocimiento que tenía Cernuda del poema *Adonais*, reproduzco unas palabras del propio poeta que evidencian hasta qué grados llegaba la meticulosidad de Cernuda a la hora de llevar a cabo su quehacer artístico: “No tienes ni idea de la jaqueca que dieron las traducciones de Shelley y Pushkin, con endecasílabos cojos ambas, mezcla incesante del «vos» y del «usted» [...]. Un ejemplo: en el *Adonais* hallé la palabra «anademas», y como, tratándose de Manolo [Altolaquirre] siempre es necesario cerciorarse, hallé que tal palabra designa una manera de cinta o diadema que ceñía la cabeza del atleta; y él había dicho algo así como que los rizos espesos de Keats estaban llenos de «anademas». Es decir: con la cabeza llena de moñitos. Si lo llego a dejar pasar...” (se refiere a la estrofa XI del poema), Luis Cernuda, *Epistolario*, pág. 847.

<sup>31</sup> *op. cit.*, pág. 25.

<sup>32</sup> Cernuda le daba a esa fuerza el nombre de “poder daimónico”, haciendo suyas, por tanto, las ideas a que alude Goethe en sus conversaciones con Eckermann. En realidad, ese *poder daimónico* responde al presentimiento de una “«idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia»”, según la frase de Fichte que cita el propio Cernuda en “Palabras antes de una lectura” (*op. cit.*, págs. 601-606), el ya clásico estudio donde el poeta trata de explicar la naturaleza de ese poder.

*Ya se fundió con la naturaleza;  
La voz de él, suena en toda su armonía,  
Del gemido del trueno al dulce pájaro  
De la noche; se siente y reconoce  
Su presencia en la luz y la tiniebla,  
En la hierba y en la roca, y se difunde  
Doquiera que palpita ese poder  
Que recogió su vida y cuyo amor  
Sin desmayo conduce y rige el mundo  
Lo sostiene en su mano y lo ilumina. (estr. XLII)*

Es esta fuerza la que eleva el espíritu, la que impulsa al poeta hacia esas esferas divinas donde alcanza lo infinito de todas las cosas. Por esto, “*para el poeta la muerte es la victoria*”, –una forma tal vez la única– de superar las barreras de lo corporal (*que se apresure el tiempo en que este velo / rompa del cuerpo*, escribe Garcilaso) y restituir así la inicial unidad espiritual superando la división entre el cuerpo y el alma. El sentimiento elegíaco, pues, se transmuta en esperanza. Así lo expresa Shelley:

*La Unidad permanece; lo vario cambia y pasa;  
La luz del Cielo brilla eternamente;  
Las sombras de la tierra se evaporan;  
La vida como cúpulas de cristal policromo  
Mancha la esplendorosa blancura de lo Eterno  
Hasta el oscuro instante en que la muerte  
La despedaza. ¡Muere, si quieres confundirte  
Con aquello que buscas! (estr. LII)*

Ese confundirse al que se refiere Shelley es descrito en el poema de Cernuda a través de una metáfora marítima que no difiere demasiado de la empleada por el poeta inglés en la última estrofa de *Adonais*. Escribe Cernuda:

*Mas un inmenso afán oculto advierte  
Que su ignoto agujón tan sólo puede  
Aplacarse en nosotros con la muerte,  
Como el afán del agua,  
A quien no basta esculpirse en las olas,  
Sino perderse anónima  
En los limbos del mar.*

Y así Shelley:

*La barca de mi espíritu es llevada  
A gran distancia de la orilla, lejos  
Del miedoso tropel cuyos navíos  
Jamás la vela a la tormenta dieron.  
Se resquebrajan la maciza tierra*



*Y los redondos cielos. Soy raptado  
A una temible lejanía oscura...*

En mi opinión, ambos poetas están usando la imagen del “mar adentro” –o alta mar– como metáfora de una realidad superior, espacio de trascendencia al que se llega mediante la muerte<sup>33</sup> (en Cernuda, la referencia al *limbo* no da lugar a dudas). Pero lo relevante de verdad, pasa por entender que esa metáfora marítima que Cernuda puede encontrar en la tradición poética inglesa<sup>34</sup> también se halla en la suya propia (así ocurría, como hemos visto, con la configuración del espacio platónico-pastoril; espacio hallado en un poema como *Adonais* pero con el que Cernuda ya estaba familiarizado a través de Garcilaso). En lo que respecta a la metáfora marítima asociada a un espacio o realidad superiores, la encontramos en nuestra tradición,<sup>35</sup> por ejemplo, en la imagen del “mar de Dios”, frecuentísima en textos de carácter místico o meditativo (piénsese en la literatura agustiniana). Sin ir más lejos, podemos verla en la *Epístola a Arias Montano*, de Francisco de Aldana: “*el alma,alzada sobre el curso humano, / queda [...] de aquel gran mar cubierta ultramundano*” (vv. 226-228).<sup>36</sup> También, en otro lugar, los sentidos “*serán del mar de Dios cubierta roca*” (v. 84). Incluso podríamos añadir otro significado a esta imagen del mar que no excluye lo anterior: aplicada al pensamiento del alma. Otra vez en la *Epístola*: “*cual pece dentro el vaso alto, estupendo, / del océano irá su pensamiento / desde Dios para Dios yendo y viniendo*” (vv. 85-87).<sup>37</sup> Y

---

<sup>33</sup> En la prosa de *Ocnos* titulada “La música” (1941), el sentido de las imágenes del *mar* y de la *ola* apunta hacia la misma dirección: “[...] Quedaba absorto escuchándola, tal quien contempla el mar. Su armonioso ir y venir, su centelleo multiforme, eran tal ola que desalojase las almas de los hombres. Y tal ola que nos alzara desde la vida a la muerte, era dulce perderse en ella, acunándonos hacia la región última del olvido”, en Luis Cernuda, *op. cit.*, pág. 585. Creo necesario matizar que el sentido de *olvido* en esta prosa no es el mismo que el que tiene en el célebre poemario *Donde habite el olvido*. Allí su significación es trágica, y remite constantemente al río Leteo. Aquí, sin embargo, es sinónimo de enajenación, muy próximo al sentido que le da San Juan: “cessó todo, y dexéme / dexando mi cuidado / entre las açucenas olvidado”. Me parece importante señalarlo porque Cernuda asimila la imagen que del *mar* ofrece la tradición mística.

<sup>34</sup> Véanse también los siguientes versos de la *Immortality Ode* de William Wordsworth: “*Our souls have sight of that immortal sea / which brought us hither, / can in a moment travel thither, / and see the children sport upon the shore, / and hear the mighty waters rolling evermore*” (vv. 168-172), en *The Oxford Book of English Verse: 1250-1900* [en línea] <[www.bartleby.com/101/536.html](http://www.bartleby.com/101/536.html)>

<sup>35</sup> No cuento con la imagen manriqueña del *mar*, tan célebre en nuestra tradición, porque no me parece que apunte hacia un mundo suprasensible. El *mar* de las *Coplas* es, en efecto, *el morir*, pero lo metafísico del poema, según Cernuda, va por otro lado, es decir, se manifiesta a través de la exaltación de los grandes actos que posibilitan la vida de la fama.

<sup>36</sup> Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 2000 (tercera edición). Todos los poemas de Aldana se citan siempre desde esta edición.

<sup>37</sup> Estos versos de Aldana dan buena muestra de aquellos elementos a los que se refería Cernuda con los que contaba en su tradición y que lo predispusieron para la asimilación de la experiencia poética inglesa. Andrew Marvell, –cuya *The definition of love* tradujo Cernuda (*op. cit.*, pág. 536-539; comentario incluido)–, escribe en *The garden*: “*The mind, that ocean where each kind / does straight its own resemblance find, / yet it creates, transcending these, / far other worlds, and other seas*” (“*El espíritu, mar que en cada especie / no tarda en encontrar sus semejanzas, / pero que crea, yendo más allá, / un sin fin de otros mundos y otros mares*”), en Andrew Marvell, *Poemas*, ed. de Carlos Pujol, Pre-Textos,

acaso la imagen que nos ofrece Shelley se corresponda enteramente con esta otra de Aldana: “*Mas pues, Montano, va mi navecilla / corriendo este gran mar con suelta vela / hacia la infinidad buscando orilla*” (vv. 124-126).<sup>38</sup>

Los ejemplos expuestos confirman la presencia en nuestra tradición de una serie de elementos que Cernuda puede reconocer en la tradición poética inglesa. Como se habrá deducido, tanto Shelley como Cernuda parten de un esquema dualista, es decir, confrontan un mundo superior a uno inferior. La configuración de un espacio ideal, edénico, basado en el mundo pastoril, que contrasta con la realidad más sórdida, o la utilización de la imagen del mar como metáfora de lo trascendente deben hacernos ver el punto en el que confluyen la tradición a la que pertenece Cernuda y aquella a la que pertenece Shelley. En realidad, no solo confluyen en un punto, sino en varios, entre los que destacan, principalmente, aquel en el que se encuentran los textos religiosos que en su día señalara Valente, y aquel del que parten las ideas neoplatónicas propagadas en casi toda Europa durante los siglos XVI y XVII. Señalar los puntos de encuentro es importante, puesto que pueden poner de manifiesto esos elementos de la tradición propia que predisponen a Cernuda para la experiencia de la poesía inglesa, y para la revalorización de toda esa zona de corte espiritual y meditativo que también existe en la poesía española.

Con todo, es preciso que insistamos en que las deudas que Cernuda tiene con algunos de sus clásicos son más profundas de lo que parecen. Una prueba de esto que digo la encontramos en una de las resoluciones clave de la elegía a Lorca: la muerte constituye una victoria. Así hemos visto expresarlo a Cernuda, y Shelley lo postula en no pocas estrofas de su *Adonais*. La muerte como liberación, resuelta en términos

---

Valencia, 2006, págs. 108-109. Nótese que muchas veces ese lugar trascendente está definido por la alteridad (*otros mundos y otros mares*), como dijimos a propósito de la estrofa de Cernuda con más ecos garcilasianos.

<sup>38</sup> La única diferencia que pudiéramos hallar –y en realidad no es tanta– la vemos en la imagen de la *orilla*. El poeta inglés se aleja de ella porque es ahí donde se encuentra el *miedoso tropel*. En cambio, la *orilla* que busca Aldana es justamente la del otro lado, la de la *infinidad*. Otro poema de Andrew Marvell, de obligada aparición en las antologías de la poesía inglesa, rebasa los límites de esta imagen de perderse o adentrarse en el mar como metáfora de una realidad superior. Se trata del poema *Bermudas*, cuyo título ya denota lo misterioso y lejano del lugar: “*Where the remote Bermudas ride / In the Ocean’s bosom unespied, / From a small boat, that rowed along...*” (“*Las lejanas Bermudas, a caballo / del abismo del mar oculto a todos, / vieron pasar remando una barquilla...*”), en Andrew Marvell, *op. cit.*, págs. 126-127. El poema describe un paisaje edénico que es obra de la divinidad, un paisaje cuya significación es prácticamente la misma que la del paisaje ideal y bucólico al que se refiere Cernuda, cuya “*ansia divina*” también le advierte “*de alguna mente creadora inmensa*”. Algo que no podemos dejar de comentar en relación a *Bermudas* es que, tal vez, sea este el poema que provoca en Cernuda este comentario en la nota dedicada a Andrew Marvell: “A diferencia de lo que ocurre con estos poetas metafísicos ingleses, en los versos de los culteranos y conceptistas españoles no hay eco de los descubrimientos geográficos del siglo anterior, los cuales aportan al poeta un material nuevo y brillante” (*op. cit.* pág. 538). De esto, se deduce un motivo más para admirar a Aldana, quien escribe: “*¡Oh grandes, oh riquísimas conquistas de las Indias de Dios, / de aquel gran mundo / tan escondido a las mundanas vistas!*” (vv. 274-276); al tiempo que también se deduce qué elementos de la tradición propia son los que *predisponen* a Cernuda para la asimilación de la experiencia poética inglesa.

positivos, Cernuda habrá de verla, por ejemplo, en la poesía de Keats,<sup>39</sup> así como en la de Herbert o en la de Crashaw.<sup>40</sup> Claro que antes ya la habría visto en Bécquer<sup>41</sup> y, por supuesto, en San Juan y en Santa Teresa, con un valor místico próximo al de los poetas metafísicos ingleses mencionados. La admiración de Cernuda por San Juan de la Cruz es bien conocida, y se remonta a los años en los que fuera alumno de Pedro Salinas, quien lo orientó hacia la lectura de nuestros clásicos.<sup>42</sup> Además, contamos con el valioso testimonio de Juan Gil-Albert, quien evoca una noche madrileña de 1936 (solo un año antes de que Cernuda escribiera la elegía), en la que

permanecemos en conversación ininterrumpida hasta la madrugada, esfumando totalmente el hielo de nuestro diálogo que debió desovillarse en disquisiciones y anécdotas [...]. De una pequeña biblioteca situada frente a mi asiento, un diván que no era sino su cama, tomó él, en un momento de nuestra charla, el San Juan de la Cruz que acababa de editar Signo, en delicado formato, y del que comentamos la misteriosa canción: «Que bien sé yo la fonte que mana y corre / aunque es de noche».<sup>43</sup>

El libro de San Juan al que se refiere Gil-Albert no es otro que el que editara Pedro Salinas en 1936, titulado *Poesías completas. Versos comentados, avisos y sentencias. Cartas*. No cabe duda, me parece, de que el interés de Cernuda por San Juan rebasaba los límites de un mero aficionado; se trataba de un acercamiento completo, progresivo, de honda asimilación. De hecho, esa misma canción de la que habla Gil-Albert se encontraría, años más tarde, en la base del poema *Vereda del cuco*,<sup>44</sup> la última composición del libro *Como quien espera el alba*. Dicho esto, no me extrañaría que tras esa concepción de la muerte como liberación, como paso hacia la trascendencia, que apreciamos en *A un poeta muerto*, estuvieran aquellas *Coplas de el alma que pena por ver a Dios*, de San Juan, que comienzan: “Vivo sin vivir en mí...”, versos que, por otra parte, inspiran, a mi juicio, el título del poemario *Vivir sin estar viviendo*, empezado, cómo no, en Inglaterra. Pero, volviendo a lo que decíamos, no me parece descabellada

---

<sup>39</sup> El poema *On death* puede ser un ejemplo.

<sup>40</sup> Para Herbert baste con *Death*, y para Crashaw *A song* y *From the flaming heart upon the book and picture of the Saint Teresa (As she is usually expressed with a Seraphim beside her)*.

<sup>41</sup> Véase la rima XXXVII.

<sup>42</sup> Luis Cernuda, “Historial de un libro”, *op. cit.*, pág. 627.

<sup>43</sup> Recogido por Carlos Ruiz Silva, en *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1979, pág. 81.

<sup>44</sup> Se trata de uno de los poemas más sanjuanistas de *La realidad y el deseo*. Debido a su profundidad, y porque exige un gran detenimiento, dejo su comentario para otra ocasión. Baste, por ahora, con señalar algunos versos del poema en los que la influencia de San Juan es muy clara: “*Es el amor fuente de todo; / hay júbilo en la luz porque brilla esa fuente, / encierra al dios la espiga porque mana esa fuente, / voz pura es la palabra porque suena esa fuente, / y la muerte es de ella el fondo codiciable. Extático en su orilla...*”; véase también el uso de este oxímoron, de reminiscencia sanjuanista: “*Oh tormento divino, oh divino deleite*”; y este otro, donde la filiación con el místico apenas necesita comentario: “*Su silencio sonoro, / su soledad poblada...*”. Como veremos, son muchas las huellas de nuestros clásicos en la obra escrita durante los años en Inglaterra, cuya influencia no cesará ya nunca. A propósito de esa canción de la que habla Gil-Albert, fijémonos en el comienzo de *Sombra de mí*, escrito en 1953: “*Bien sé yo que esta imagen / fija siempre en la mente / no eres tú, sino sombra / del amor que en mí existe / antes que el tiempo acabe*” (nótese el eco en este último verso del final de la *Epístola moral a Fabio*).

la idea de que a Cernuda pudo determinarle el conocimiento de versos como: “*el pez que del agua sale / aun de alibio no caresce / que en la muerte que padesce / al fin muerte le vale*”.<sup>45</sup> Parece, al fin al cabo, que *alibio* es en San Juan lo que en Cernuda es *consuelo* (“y luego le consuela a través de la muerte”). Además, aquel espacio edénico que el poeta desea para la sombra de su amigo Lorca, cuyos ecos garcilasianos ya quedaron anotados, también podría estar en deuda con una de las estrofas más célebres del *Cántico* de San Juan, esto es:

*Mi Amado las montañas,  
los valles solitarios nemorosos,  
las ínsulas estrañas,  
los ríos sonorosos,  
el silvo de los ayres amorosos.*

Bien mirado, la correlación *río, viento, sonidos*, de Cernuda, no se encuentra en Garcilaso; pero sí, en San Juan: *ríos, silvo, ayres*.

Como apunté antes, todo lo dicho hasta aquí debe hacernos ver que, en la tradición a la que pertenece Cernuda, hay, en efecto, elementos que lo predisponen para el contacto con la lírica inglesa. Referir, como dice Cernuda, “el esquema visible y temporal del mundo a una idea de lo invisible y eterno”<sup>46</sup> constituye, a mi modo de ver, el fundamento que comparte una zona de nuestra tradición con otra de la tradición nórdica. ¿Acaso los versos de San Juan que acabamos de citar (*Mi Amado las montañas...*) no apuntan hacia la misma dirección que estos otros conocidísimo de William Blake?:

*Ver el mundo en un grano de arena  
Y el cielo en una flor silvestre,  
Tener el infinito en la palma de la mano  
Y la eternidad en una hora.*<sup>47</sup>

No soy el primero en relacionar a San Juan de la Cruz con William Blake: ya lo hizo mucho antes Cernuda, aunque no precisamente con esos versos.<sup>48</sup> Lo que quiero decir es que la concepción de la realidad exterior como espejismo, como vislumbre de una verdad oculta, y el deseo de poseer dicha verdad será, para Cernuda, la esencia de esa parte de ambas tradiciones en la que nuestro poeta ve reflejado su propio problema poético: el conflicto entre realidad y deseo. “Sólo en la unión de los extremos podemos intuir una armonía superior a los poderes de la comprensión humana”,<sup>49</sup> asegura Cernuda en *Palabras antes de una lectura*. ¿No es eso justamente lo que Cernuda halla

---

<sup>45</sup> San Juan de la Cruz, *Poesías*, ed. de Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 2013 (1ª edición, 1983), pág. 268.

<sup>46</sup> Luis Cernuda, “Tres poetas metafísicos”, *op. cit.*, pág. 502.

<sup>47</sup> Cito por el estudio que Cernuda le dedicara al poeta inglés, en “William Blake”, *op. cit.*, págs. 273-286.

<sup>48</sup> Ver nota 133

<sup>49</sup> *op.cit.*, pág. 605.

en los versos de Blake? ¿No es eso justamente lo que Cernuda halla en su propia tradición, en el *divino balbuceo*, por ejemplo, de San Juan?: “*la música callada, / la soledad sonora...*”.<sup>50</sup>

Visto todo lo anterior, creo conveniente empezar a rastrear, en composiciones escritas durante los años ingleses, la influencia, sobre todo, de aquellos clásicos a los que Cernuda dedicara sus estudios *Tres poetas clásicos* y *Tres poetas metafísicos*, resaltando siempre el lado más espiritual –metafísico, si se quiere– de sus respectivas obras, esa zona en la que la expresión poética, lejos de aspirar a la genialidad verbal o al despliegue retórico, queda sometida al ritmo interior del pensamiento a la vez que al mismo sentimiento que la suscita. Como ya señalé, José Ángel Valente, siguiendo a Martz, y rescatando la definición unamuniana, calificó de “poesía meditativa” la obra que Cernuda escribió a partir del exilio. Así, pues, antes que nada, veamos de qué manera se articula la meditación en uno de los primeros poemas escritos en Inglaterra, y si dicha meditación pudo encontrarla Cernuda en la tradición poética inglesa.

---

<sup>50</sup> Cito ahora siguiendo el estudio de Cernuda sobre San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 498.

## 2. La poesía meditativa de Luis Cernuda

### 2.1. «La visita de Dios». *El esquema meditativo y algunos ecos clásicos*

Comencemos, pues, considerando el hecho de que en esta composición, acabada en junio de 1938, ya se pueda apreciar, en palabras de Valente, “el nuevo tono que de manera característica tiñe los poemas de madurez de Cernuda —es decir, la obra de éste posterior a 1937—”, y que responde “al movimiento peculiar del poema meditativo”, en el que “la composición de lugar y el análisis mental de sus elementos se combinan de modo típico con el poder unificador del impulso afectivo”.<sup>51</sup> Dicho esto, quizá sea necesario, primero, que identifiquemos la composición de lugar a la que se refiere el crítico con la *compositio loci* de San Ignacio, puesto que son varios los poemas de Cernuda que se adecuan a la estructura meditativa de la que habla el santo en sus *Ejercicios Espirituales*.<sup>52</sup> Además, cabe tener en cuenta la deuda de la poesía metafísica inglesa del siglo XVII con los tratados españoles de tipo espiritual (baste, por ahora, con mencionar el *Ignatius His Conclave*, de John Donne, el más conocido de los poetas metafísicos).

Leemos en los primeros versos del poema: “*Pasada se halla ahora la mitad de mi vida. / El cuerpo sigue en pie y las voces aún giran / y resuenan con encanto marchito en mis oídos*”. Vamos a entender toda la primera estrofa como una composición de lugar, aunque no estrictamente en el sentido ignaciano de “lugar corpóreo”, sino en el de espacio temporal o punto de la vida en que se encuentra el poeta. Un giro adversativo (*pero*) marcará el inicio del desarrollo meditativo, es decir, el pensamiento y análisis mental, que se extenderá hasta la séptima estrofa; después, idéntico giro adversativo marcará el inicio del coloquio (volición afectiva, afectividad del ruego, exhortación a Dios), cerrándose así una estructura tripartida que pudiera recordar, en efecto, a la los *Ejercicios* ignacianos.

Es interesante comprobar que Louis L. Martz<sup>53</sup> encuentra la misma estructura en varios sonetos de John Donne, a quien Cernuda ya conocía por las fechas en que

---

<sup>51</sup> José Ángel Valente, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *op. cit.*, pág. 35.

<sup>52</sup> Es muy probable que Cernuda leyera a San Ignacio de Loyola durante sus años en Inglaterra. En carta a Nieves Mathews fechada en 1943, el poeta escribe: “Lentamente releo a Bernal Díaz, y leo la vida de San Ignacio del padre Rivadeneira”, en Luis Cernuda, *Epistolario*, pág. 342.

<sup>53</sup> Louis. L. Martz, *The poetry of Meditation*, Yale University Press, New Haven, 1954. Este estudio es fundamental para la poesía inglesa del siglo XVII, y es de los primeros en establecer los puentes entre las letras inglesas y españolas de ese siglo. De hecho, algunas de las tesis que sostiene Valente en el artículo ya citado sobre la poesía meditativa de Cernuda vienen motivadas por la lectura de la obra de Martz. Más tarde, el propio Valente escribiría “Una nota sobre las relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII”, en *La piedra y el centro* (1982), recogido en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1991, págs. 133-155.

compuso este poema, y cuyo *Ecstasy*, como se verá, debe no poco al de nuestro poeta. Veamos ahora uno de los sonetos de Donne con que Martz ejemplifica su teoría. Se trata del soneto número siete de los *Holy sonnets*<sup>54</sup>:

*Por todos los confines de la redonda tierra,  
Oh, ángeles, tocad vuestra trompeta.  
Alzaos desde la muerte, infinidad innúmera  
De almas: recoged vuestros dispersos cuerpos.  
Todos los que las ondas destrozaron, y el fuego  
Deshará, los que guerras, fiebre, hambre, tiranía,  
Vejez, desesperanza, fortuna o ley mataron,  
Y vosotros que gozaréis de Dios con vuestros ojos,  
Y nunca probaréis el dolor de la muerte.  
Mas déjales que duerman, da espacio a su gemido,  
Señor, que si mis culpas sobrepasan las de ellos,  
Es tarde desde allí para implorar tu gracia.  
En esta baja tierra enséñame, Señor, a arrepentirme.  
Será como sellar mi perdón con tu sangre.*

Es cierto que puede verse dicha estructura tripartita, pero cabría señalar, con Julián Jiménez Heffernan, que la estructura puede ser igualmente válida para numerosos sonetos de tradición petrarquista en Inglaterra durante el siglo XVII. De hecho, según Heffernan, el soneto petrarquista “es ya una meditación en sí”.<sup>55</sup> Añade el crítico una serie de consideraciones respecto a la práctica meditativa que nuestro propósito exige que apuntemos:

La razón neoplatónica emplea una lógica de la exclusión, nunca de la inclusión. De ahí su fuerte carácter paradójico. La supervivencia de la amada a través de la escritura, la conclusión implícita o explícita en muchos sonetos petrarquistas, se expresa siempre tras un giro adversativo localizado habitualmente en el primer terceto. Dicha conclusión impugna una o dos premisas previas, alojadas en los cuartetos, y exhibe, desde una ostensible deixis pronominal, la focalización semántica en el sujeto poético. Tanto este sujeto, como el objeto de referencia transitiva o vocativa (la amada o dios) quedan automáticamente excluidos del ámbito de referencia semántica que recortan las premisas.<sup>56</sup>

Heffernan ejemplifica su descripción con un soneto de Shakespeare, demostrando que la estructura corresponde a la forma de meditación ignaciana. La exclusión a la que se refiere el crítico, de sabor inequívocamente neoplatónico, se vería, en el poeta de Stratfort, en la salvación de la amada, por medio del poema, de la fuerza

---

<sup>54</sup> Reproduzco la traducción de Blanca y Maurice Molho, en *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII*, El acantilado, Barcelona, 2000, pág. 103. Al seleccionar solo cuatro sonetos, este aparece como el segundo en la edición citada.

<sup>55</sup> J. J. Heffernan, *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Universidad de Córdoba, 1998, pág. 78. Heffernan halla en sonetos de Shakespeare, Dante y Petrarca el esquema meditativo, y reconoce la raíz de esa retórica de la exhortación (a la amada a veces, a Dios en nuestro caso) en San Agustín.

<sup>56</sup> J. J. Heffernan, *op. cit.*, pág. 78.

destructora del tiempo. “Una razón creada para profanar la razón”, apunta Heffernan, subrayando también esa misma razón en el soneto de Donne: “La referencia cósmica [la del primer verso] se adelgaza irremisiblemente para estallar en el giro del primer terceto, en un verso inicial tensado hacia el pronombre (me): «But let them sleep, O Lord, and me mourne a spece»”.<sup>57</sup> Exclusión de la amada, exclusión de los confines, intento de exclusión, en Cernuda, de Dios y de sus dones (*la hermosura, la verdad, la justicia*) de los horrores de este mundo. También hay en *La visita de Dios* dos premisas que la conclusión intenta impugnar desde una ostensible deixis pronominal:

*Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos?  
Mi sed eras tú, tú fuiste mi amor perdido,  
Mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida  
De tantos hombres como yo a la deriva  
[...]*

*No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;  
Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?  
Compadécete al fin  
[...]  
Mira las tristes piedras que llevamos  
Ya sobre nuestros hombros para enterrar tus dones:  
La hermosura, la verdad, la justicia, cuyo afán imposible  
Tú solo eras capaz de infundir en nosotros.  
Si ellas murieran hoy, de la memoria tú te borrarías  
Como un sueño remoto de los hombres que fueron.*

Es este el estallido final de una voz subjetiva, precedido, como se ha señalado, de dos premisas que corresponden a la composición de lugar y a la meditación. A propósito del *Secretum* de Petrarca, Heffernan señala: “Meditar –pensar– es ponerse algo (Verdad, Amor, Muerte) ante los ojos [...], representar ese algo, describir ese algo, y esperar pacientemente a que nos interpele”. Cernuda también espera: “*como el labrador al ver su trabajo perdido / vuelve al cielo los ojos esperando la lluvia, / también quiero esperar en esta hora confusa / unas lágrimas divinas que aviven mi cosecha*”. Y continúa Heffernan sus argumentaciones: “Petrarca queda aterrado ante la suma de horrores que San Agustín va poco a poco acumulando ante sus ojos [...] y narra al punto una experiencia de meditación nocturna que concluye con un coloquio arrebatado”. El fragmento, cuyo final, nada baladí, trae a Virgilio al discurso, es el siguiente:

ut ego per dies singulos in has cogitationes immergor precipueque noctibus, cum diurnis curis relaxatus animus se in se ipsum recolligit. Tum corpus hoc in morem morientium compono, ipsam quoque mortis horam et quicquid circa eam mens horrendum repperit, intentissime michi ipse confingo, usque adeo ut, in agone moriendi positus, michi videar interdum Tartara et que narras omnia mala conspicerere; eaque tam graviter visione conturbor, ut exterritus tremensque consurgam, et sepe, usque ad horrorem astantium, hec in verba prorumpam: - Heu quid ago? quid patior? cui me exitio fortuna reservat? Miserere, Iesu, fer opem: *eripe me his, invicte, malis... da*

---

<sup>57</sup> *op. cit.*, pág. 79.



*dextram misero, et tecum me tolle per undas; sedibus ut saltem placidis in morte quiescam.*<sup>58</sup>

No es baladí, en efecto, si ponemos al lado de esta exhortación la súplica de Cernuda, cargada de desgarradora intensidad espiritual:

*No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;  
Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?  
Compadécete al fin, escucha este murmullo  
Que ascendiendo llega como una ola  
Al pie de tu divina indiferencia.*

Agonía verbal, “palabra arrojada verticalmente hacia Dios”<sup>59</sup>, dice Heffernan refiriéndose a Donne, quien escribe:

*Thou hast made me, and shall Thy work decay?  
Repair me now, for now mine end doth haste*<sup>60</sup>

“*Exaudi, Domine, deprecationem meam, ne deficiat anima mea*”<sup>61</sup>, dice San Agustín, base, tal vez, del diálogo final del soneto espiritual barroco, cuya estructura meditativa también lleva a cabo Cernuda al ponerse ante sus ojos (*ante oculus*<sup>62</sup>) la visita de Dios, o, más concretamente, su “*divina indiferencia*”.

Pero no solo ha de servirnos esta composición como ejemplo de poema meditativo. En *La visita de dios*, es posible hallar el rastro de alguno de los clásicos españoles admirados y reseñados por Cernuda. A mi juicio, en los primeros versos del poema ya podemos percibir el eco de uno de ellos: el del autor de la *Epístola moral a*

---

<sup>58</sup> “He de confesar que me has asustado gravemente, acumulando ante mí tanta miseria; pero ojalá Dios me perdone en la misma medida en que día a día me abismo en esas consideraciones –de noche sobre todo, cuando el espíritu, libre de las preocupaciones cotidianas, se recoge en su seno. Adopto entonces postura de moribundo, me represento con cruza viveza la hora justa de la muerte, con cuantos horrores en torno a ella puede concebir mi inteligencia: hasta el extremo de que, hallándome como en el trago supremo, me parece estar contemplando ya el Tártaro y todos los males de que hablas; la visión me altera tanto que me pongo en pie, y más de una vez rompo a decir, ante el pánico de los presentes: –¡Ay de mí! ¿qué hago?, ¿qué he de soportar?, ¿qué desastres me reserva la fortuna? Apiádate de mí, Jesús, ayúdame: Sácame tú, oh invicto, de estos males... tiende tu diestra a un misero y contigo llévame por las olas, que la muerte me gane las moradas más serenas.”, en Petrarca, “Secreto mío”, *Obras I. Prosa*, coord. por Francisco Rico, Alfaguara, Madrid, 1978, pág. 61.

<sup>59</sup> *op. cit.*, pág. 92. Quizá sea interesante apuntar que el capítulo en que se insertan estas páginas lleva por título “La palabra arrojada. De San Ignacio a Donne”. Muy cerca de esa parece hallarse la palabra de Cernuda en este poema: “*Por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren / hombres callados a quienes falta ocio para arrojar al cielo su tormento*”.

<sup>60</sup> *Tú me has hecho, ¿y tendrá tu obra que decaer? / Repárame ahora, pues ahora mi fin se apresura* (Sigo ahora la traducción de Jesús Cora Alonso, en “Poems by Donne and Keon”, *Revista alicantina de estudios ingleses*, nº 8, nov. 1995, pág. 283).

<sup>61</sup> San Agustín, *Confesiones*, I, 15, 24, (ed. bilingüe) B. A. C., Madrid, 1979, pág. 94. [en línea] <<http://www.escriturayverdad.cl/textos/teologia/21.pdf>>

<sup>62</sup> “[...] y, por otra parte, tan consciente de su condición mortal como para tenerla siempre *ante los ojos*, regirse conforme a ella y, desdeñando todo lo perecedero, suspirar por una vida en la que –extraordinariamente acrecentando en su razón– deje de ser mortal...” Petrarca, *op. cit.*, pág. 58.

*Fabio*. Comienza el poema de Cernuda: “*Pasada se halla la mitad de mi vida [...] / Mas los días esbeltos ya se marcharon lejos*”. El yo de la *Epístola* reflexiona en términos parecidos: “*De la pasada edad, ¿qué me ha quedado?*”,<sup>63</sup> y desarrolla una serie de imágenes de innegable sabor clásico sobre la brevedad de lo temporal, con la referencia al verano (juventud) en contraposición al invierno (vejez): “*Pasáronse las flores del verano, / el otoño pasó con sus racimos, / pasó el invierno con sus nieves cano...*”. Cernuda interpretó que el autor de la *Epístola* “trata de renunciar a sus aspiraciones, resignándose a dejarse vivir. El poeta mira ahora el mundo como apariencia no muy convincente, de cuya irrealidad todo en torno parece advertirle: del pasado, nada queda; del futuro, nada debe esperarse”. Y añade también: “su actitud frente a la realidad es la de un racionalista desengañado”<sup>64</sup>.

Me atrevería a decir que lo que Cernuda admira de Andrada es la valentía que demuestra al renunciar a sus aspiraciones, adoptando una actitud que equilibra “esa porción espiritual y esa material que componen la existencia”.<sup>65</sup> Dicha actitud resulta de “una resignación hedonista que combina el rigor del estoico con el goce epicúreo”, mezcla de la que deriva “la medianía tópica del *aurea mediocritas*”<sup>66</sup>. Presa de una especie de materialismo metafísico,<sup>67</sup> el autor de la *Epístola*, desde una posición que le permite contemplar “la nulidad del mundo”<sup>68</sup> como “actor involuntario y espectador voluntario”<sup>69</sup> (pues “*sacra razón y pura me despierta*”), encuentra a quien temer y agradecer los beneficios: “*Temamos al Señor, que nos envía / las espigas del año y la hartura, / y la temprana lluvia y la tardía*”. Es esto, en expresión acertadísima de Heffernan, poder “contener el cielo dentro de su puño”<sup>70</sup> cuando del pasado, en efecto, nada queda, y del futuro, nada debe esperarse. Visión materialista del mundo la de Andrada; visión que desea para sí el sevillano; su realidad, sin embargo, es la de un temperamento idealizante. En consecuencia, Cernuda sí que espera: “*Como el labrador*

---

<sup>63</sup> Para el poema de Andrada sigo la edición de Dámaso Alonso, en *La «Epístola moral a Fabio», de Andrés Fernández de Andrada*, Gredos, Madrid, 1978

<sup>64</sup> Luis Cernuda, “Tres poetas metafísicos”, *op. cit.*, pág. 512.

<sup>65</sup> *idem.*, pág. 513.

<sup>66</sup> José Miguel Serrano de la Torre, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda.*, Analecta Malacitana-Universidad de Málaga, Málaga, 2002, pág. 197.

<sup>67</sup> Si lo metafísico que encuentra Cernuda en Manrique se halla en la vida de la fama (deteniéndose el río, según dice Cernuda –aunque más justo sería decir *prolongándose*, ya revestido con aguas heroicas–) y en Aldana se halla en la proyección hacia su interior (lo que para Cernuda equivale a “cruzar” ese río), lo metafísico en Andrada lo halla en su concepción de la muerte como “término de una vida fluctuante entre el ser y el no ser, que pues se contradice a sí misma, parece mejor considerarla como un aprendizaje de la muerte («Oh, si acabase, viendo como muero, de aprender a morir»). De esa constante idea de la muerte, concertándola con la vida, deduce el poeta una regla de buen morir que es también regla de buen vivir: un uso moderado y apacible de los bienes terrenos, «es cuanto debe naturaleza al parco y al discreto», *op. cit.*, pág. 513.

<sup>68</sup> J. M. Serrano de la Torre, *op. cit.*, pág. 197.

<sup>69</sup> Luis Cernuda, *op. cit.*, pág. 513.

<sup>70</sup> J. J. Heffernan, *op. cit.*, pág. 310.

*al ver su trabajo perdido / Vuelve al cielo los ojos esperando la lluvia, / También quiero esperar en esta hora confusa / unas lágrimas divinas que aviven mi cosecha*”.<sup>71</sup>

Cernuda quiere esperar, mas, “¿puedo esperar acaso?”. En su resignación, al autor de la *Epístola* un ángulo le “*basta entre mis lares, / un libro y un amigo, un sueño breve*”<sup>72</sup>. Cernuda, en cambio, está “*sin tierra y sin amigo, / en la profunda soledad de quien no tiene / ya nada entre sus brazos, sino el aire en torno*”. Y mucho menos el tiempo, “*ese blanco desierto ilimitado*” y de “*luz inmortal*” que en Andrada “puede quedar aniquilado por un gesto intelectual («*Iguala con la vida el pensamiento, / Y no lo pasarás de hoy a mañana, / ni aun quizá de un momento a otro momento*»)”<sup>73</sup>. La recreación final del “*Collige, virgo, rosas...*” de Ausonio, con un acento claramente epicureísta, es un llamamiento a la alianza entre el hombre y el tiempo, vivo uno cuando vive el otro, muerto uno cuando muere el otro, alianza, y no *amenaza*, necesaria para gozar moderadamente de los bienes terrenos (*ángulo, libro, amigo, sueño breve...*). Pero *al grande fin* que aspira Cernuda rebasa los límites temporales, por eso “*en vano sería dolerse del trabajo, la casa, los amigos perdidos...*”.<sup>74</sup> Su fin viene motivado por su realidad como hombre: la de un talante idealista. “*La hermosura, la verdad, la*

---

<sup>71</sup> Pau Gilibert Barberà analiza en un lúcido artículo la binaria tensión poética que resuena a lo largo de toda la obra cernudiana. Son muchos, como demuestra el crítico, los vaivenes del poeta sevillano; unas veces pisa la tierra, otras, se eleva por necesidad al cielo. Aparente equilibrio que finalmente se rompe, según Gilibert Barberà, en favor del idealismo platónico. Ver “Luis Cernuda: emotividad platónica *versus* mentalidad presocrático-aristotélica”, en *Nostalgia de una patria imposible*, ed. de J. Matas, J.E. Martínez y J.M. Trabado, Akal, Madrid, 2005. También son significativas las palabras de Cernuda a este respecto: “Es cierto que en determinados versos yo mismo he querido engañarme con nociones halagüeñas de inmortalidad, en una forma u otra [...]. La culpa tal vez pueda achacarla a cierto idealismo mío, espontáneo y cándido, que sólo con ayuda del tiempo puedo dominar y, tras la reflexión, orientar hacia lo materialista”, en *Prosa I*, pág. 658.

<sup>72</sup> Cernuda retomará estas imágenes en el poema “Río vespertino”, de *Como quien espera el alba*: “*Alguno en tiempos idos se acogía / al muro propio, al libro y al amigo...*”.

<sup>73</sup> Luis Cernuda, *Prosa I*, pág. 513

<sup>74</sup> En modo alguno quisiera insinuar despreocupación o falta de dolor en la persona que es Cernuda. Estos apuntes sólo hacen referencia a su quehacer poético. No obstante, sí quisiera señalar que, obviamente, este poema está escrito condicionado por unas circunstancias históricas determinadas bien patentes en la composición. Ahora bien, sin ánimo de querer trivializar el episodio de la Guerra Civil o el exilio en Londres que sufre Cernuda, debo decir que dichas circunstancias solo me interesan ahora en cuanto a su devenir en materia poética, y, más concretamente, en cuanto que recuerdan a otros hechos que también se convirtieron en materia poética de la mano de un Garcilaso, un Aldana o un Andrada, materia poética de la que, al fin y al cabo, Cernuda no pudo sustraerse. Por tanto, al leer un verso en el que se dice que “*Vano sería dolerse del trabajo, la casa, los amigos perdidos / En aquel gran negocio demoníaco de la guerra*”, no puedo sino sospechar que el sevillano pudo tener en mente, por ejemplo, aquellos tercetos de la *Elegía I* de Garcilaso que él mismo citara en el ensayo dedicado al toledano muy pocos años después (1941): “¿A quién ya de nosotros el exceso / de guerras, de peligros y destierro / no toca y no ha cansado el gran proceso? / ¿Quién no vio desparcir su sangre al hierro / del enemigo? ¿Quién no vio su vida / perder mil veces y escapar por yerro? / ¿De cuántos queda y quedará perdida / la casa, la mujer y la memoria, / y de otros la hacienda despendida? / ¿Qué se saca d’aquesto? ¿Alguna gloria? / ¿Algunos premios o agradecimiento? / Sabrálo quien leyere nuestra historia” (*op. cit.*, págs. 491-492). Quizá podamos aplicar a Cernuda sus propias palabras respecto a Garcilaso: “De la pasión que en la última puso [la espada], una vez decaída al comprender su inanidad, se beneficia la contemplación”.

*justicia*”, estos son los auténticos dones, los grandes fines a los que Cernuda aspira. La renuncia que Andrada asume tan admirablemente combinando el rigor del estoico y el goce epicúreo es una renuncia demasiado pesada para Cernuda: “*Mira las tristes piedras que llevamos / ya sobre nuestros hombros...*”. Pocos años después, en uno de sus más logrados y bellos poemas, escribirá: “*La renuncia a la luz más que la muerte es dura*”<sup>75</sup>. En efecto, es dura, y por eso jamás copiará “*el enérgico silencio*” de los hombres callados, puesto “*que me alivia este consuelo de la voz*”, de la palabra, de la palabra poética que deviene en lucha<sup>76</sup>.

## 2.2. «Violetas». *Meditación, contemplación y unificación de la experiencia*

Sorprende que apenas se haya seguido el camino iniciado por Valente cuando ejemplificaba mediante este poema (reproducido por entero en su célebre artículo) el nuevo tono meditativo que adquieren los poemas de madurez de Cernuda, en los que, como ya hemos comentado, “la composición de lugar y el análisis mental de sus elementos se combinan de modo típico con el poder unificador del impulso afectivo”. En realidad, su más valiosa observación al poema *Violetas* se fundamenta en lo que él entiende como “sentido de la composición”, esto es, “la capacidad de servidumbre del medio verbal, que no ha de tener ni más ni menos desarrollo que el necesario para que el objeto del poema agote en la forma poética todas sus posibilidades de manifestación o de existencia”. Esto lo aprecia el crítico tanto en poemas “de cierta extensión y tan claramente ajustados al esquema meditativo” (el poema anteriormente tratado, por ejemplo), como también en otros más cortos en los que se reproduce “en forma nueva la estructura expositiva, breve y cerrada del soneto barroco”.<sup>77</sup> Y he aquí el camino abierto por el cual debieran haber pasado las nociones críticas de Armando López Castro,<sup>78</sup> quien, acertando el propósito central de la mirada contemplativa (“mirada interior que tiende a salvar del olvido aquellos instantes de belleza efímera”) e incluso notando que es “gracias a la intemporalidad de la palabra poética” que la belleza logra su instante eterno, desaprovecha la ocasión de orientarlo todo hacia su debido cauce. Quiero decir,

---

<sup>75</sup> Se trata de un verso del poema “Apología pro vita sua”, incluido en *Como quien espera el alba*.

<sup>76</sup> Es curioso que Cernuda vuelva sobre la misma idea en una composición donde también pueden hallarse ecos de Andrada. Se trata del poema “Noche del hombre y su demonio”, escrito en 1942, e incluido en el libro *Como quien espera el alba*. En realidad, el poema mismo ya es una lucha en sí, una lucha del poeta desdoblado. Y del mismo modo que en *La visita de dios* el poeta dice aliviarle “*este consuelo de la voz*” (por la cual se siente vivo en la lucha), en *Noche del hombre y su demonio* dirá: “*es más digno / sentirse vivo en medio de la angustia / que ignorar con los grandes de este mundo...*”. El eco más claro de Andrada lo encontramos en la segunda estrofa: “*Entre los brazos de mi sueño estaba / aprendiendo a morir*”; en la *Epístola* leemos algo parecido: “*Oh si acabase, viendo cómo muero, / de aprender a morir antes que llegue / aquel forzoso término postrero*”, en *op. cit.*, pág. 18.

<sup>77</sup> José Ángel Valente, *op. cit.*, pág. 35-36.

<sup>78</sup> Armando López Castro, *Luis Cernuda en su sombra*, Verbum, Madrid, 2003, págs. 157-158.

que no basta con apuntar, por muy acertado que sea, que “Cernuda sigue a Keats”,<sup>79</sup> quien al comienzo de su *Endymion* dice: “*A thing of beauty is a joy for ever*”.<sup>80</sup> Como tampoco bastaría la sugerencia, igualmente válida, de que quizá esté siguiendo a Juan Ramón, quien escribe: “*las violetas con agua... -¡cómo huelen, María!- / son de una primavera sumida en un invierno; / pero en su color de tierra y de melancolía / yerra la esencia inextinguible de lo eterno*”<sup>81</sup> (poema XIX de *Elejías intermedias*).

A mi juicio, toda consideración de este tipo resulta insuficiente si no se tiene en cuenta la raíz de la cual parten estos poetas, es decir, el afán de concordia reflejado en el ansia de belleza, que, en Cernuda, es herencia de la tradición neoplatónica a la vez que de la influencia que esta tuvo en los poetas románticos ingleses, quienes introdujeron el concepto de “lo sublime” (de ahí que el *instante* alcance “a ser vivo *embeleso* en la memoria”). Sabido esto, cabe preguntarse: ¿por medio de qué procedimiento desarrolla y resuelve nuestro poeta el afán de concordia? La respuesta solo puede ser dada al hilo de las observaciones de Valente. Relacionar la estructura de *Violetas* con la estructura expositiva, breve y cerrada del soneto barroco invita a pensar que tal vez ambas compartan un mismo esquema meditativo.

Y así es, como ya apuntamos, tanto Martz como después Heffernan vieron en un número considerable de sonetos (sobre todo los compuestos en la tradición petrarquista) “una meditación en sí”, una suerte de razonamiento o silogismo del que ya hablamos a propósito de *La visita de Dios*. Y esto, por mucho que le pese a Heffernan, es, a mi juicio, fácil de apreciar en un poema como *Violetas*. Sorprende que un crítico tan sutil como Heffernan trate de echar por tierra los juicios de Valente diciendo que “en el poeta sevillano, el poema de meditación no funciona porque la consecuencia intelectual (el pensamiento) o está dado de antemano o deriva inercialmente de las condiciones empíricas expuestas”, a diferencia de los poemas meditativos, por ejemplo, de Wordsworth o Browning, “en los que la conclusión intelectual no es necesariamente deducible de las condiciones empíricas trazadas al comienzo”.<sup>82</sup> Uno espera que se le justifique lo afirmado mediante argumentos que graviten sobre el fondo del poema, que es al fin y al cabo donde se encuentra esa supuesta no meditación. Al final, no queda otra que quedarse esperando, puesto que, de pronto, comienza el crítico a tirar de criterios puramente estilísticos que no pueden sino derivar en una pueril opinión subjetiva sobre la estética: “el poema, claramente simbolista en su comienzo, funciona por la escueta elegancia rítmica de algunos endecasílabos [...]. Pero son demasiados los obstáculos. No sólo algunos irritantes manierismos estilísticos, propios de la escritura

---

<sup>79</sup> *ídem*, pág. 157.

<sup>80</sup> Este verso es citado por el propio poeta en una “nota marginal” sobre Hölderlin, en Luis Cernuda, *Prosa II*, pág. 105.

<sup>81</sup> María Victoria Utrera Torremocha también ha visto la coincidencia de sentido entre las violetas de Juan Ramón y las violetas de Cernuda, en “Juan Ramón Jiménez desde la crítica de Luis Cernuda”, *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha: Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Universidad de Málaga, 1991, pág. 264, nota 30.

<sup>82</sup> J. J. Heffernan, “ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas”, *La alegría de los naufragios*, núms. 7-8, 2003, pág. 19.

cernudiana posterior a 1937, como el “tal” comparativo o el “mas” adversativo. Sino sobre todo la forzada incrustación de lemas, en la conclusión de la segunda estrofa [...] y la tercera”.<sup>83</sup> No entraré al trapo, prefiero limitarme a señalar el corte clásico del poema: nacimiento, desarrollo y muerte, las tres fases de la vida reflejadas en la vida de unas violetas humanizadas<sup>84</sup> y, cada una, en su respectiva estrofa. En este punto, los celebérrimos versos de Ausonio se imponen:

*Conquerimur, Natura, brevis quod gratia florum:  
Ostentata oculis ilico dona rapis.  
Quam longa una dies, aetas tam longa rosarum,  
Quas pubescentes iuncta senecta premit.  
Quam modo nascentem rutilus conspexit Eous,  
Hanc rediens sero vespere vidit anum [...].  
Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes,  
Et memor esto aevum sic properare tuum.*<sup>85</sup>

Se imponen del mismo modo que la recreación que Garcilaso hiciera en el famoso soneto XXIII: “*Marchitará la rosa el viendo helado, / todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre*”, así como también el último verso de la *Epístola moral a Fabio*: “*antes que el tiempo muera en nuestros brazos*”. Sin duda, el poema de Cernuda se construye sobre el tópico clásico, cuyo desarrollo, bien mirado, no deja de ser una meditación cuyo final supone siempre una advertencia. Pero Cernuda, como bien indica Silver, aspira a “morar en el seno del instante”,<sup>86</sup> –afán de concordia, decíamos– cuya consecución se logra, insistimos, a través del análisis mental combinado con el poder unificador del impulso afectivo. El resultado es el giro neoplatónico y romántico de la conclusión. El tiempo ya no muere en nuestros brazos, sino que se sostiene un momento “*entre sus pétalos*”. Es esto lo que Valente llama “unificación de la experiencia”, culminación del proceso poético mediante el cual las violetas quedan excluidas de la fuerza aniquiladora del tiempo. La unificación de la experiencia supone una reconciliación de contrarios, como la vida y la muerte, unificadas gracias a la fijación del instante en la intemporalidad del poema.

---

<sup>83</sup> *op. cit.*, pág. 20.

<sup>84</sup> El grado de humanización con el que las violetas son presentadas ha sido estudiado por Armando López Castro, en *op. cit.*, pág. 158

<sup>85</sup> “*Lamentamos, Naturaleza, que sea tan breve el regalo de las flores: / Les arrebatas rápidamente las gracias mostradas a los ojos. / Tan larga como un solo día es la edad de las rosas, / tan pronto llegan a su plenitud, las oprime su propia vejez. / A la que el lucero brillante vio nacer, / a ésa al regresar por la tarde la vio anciana. [...] / Recoge, doncella, las rosas mientras la flor está lozana y la juventud fresca, / y acuérdate de que así se apresura también tu edad*” (vv. 41-50).

<sup>86</sup> Philip Silver, *Luis Cernuda. El poeta en su leyenda*, Castalia, Madrid, 1995, pág. 57.

### 3. *Atardecer en la catedral y El ruiseñor sobre la piedra. Dos poemas en la estela de las tradiciones meditativa, metafísica y mística*

#### 3.1. «Atardecer en la catedral»

Lo primero que conviene saber en relación a este poema es que se trata de una composición que surge tras la relectura de Unamuno.<sup>87</sup> Es más: podemos afirmar sin reparo que el poema de Cernuda bebe directamente de aquel otro de don Miguel titulado *La catedral de Barcelona*, recogido en *Poesías* (1907).<sup>88</sup> Estos datos son significativos si atendemos al hecho de que para Cernuda, Unamuno es el único referente contemporáneo que mira hacia una línea de poesía en la que es posible “alojar un pensamiento poético”,<sup>89</sup> cultivada por la tradición europea pero apenas conservada por la lírica española después del siglo XVII.<sup>90</sup> Fue Unamuno el primero en llamar “poesía meditativa” a un tipo de composición que somete la palabra al pensamiento poético, y en la que encontraríamos cierto equilibrio entre el lenguaje escrito y el hablado. Ahora bien, lo que de verdad atrajo a quien pretendiera “pensar el sentimiento y sentir el pensamiento” hacia la tradición inglesa, fueron esos aspectos del poema meditativo que tan bien definiera Martz veinte años más tarde en *The poetry Meditation*:

Un poema meditativo es una obra que crea un drama interior del alma; esta acción dramática es generalmente creada por algunas formas de autodirección, en la que el alma agarra firmemente un problema o situación deliberadamente evocados por la memoria, la presenta a la iluminación

---

<sup>87</sup> La nota de Carlos-Paregrín Otero (archivo) no admite duda alguna: “brotó de lecturas de Unamuno”, en Luis Cernuda, *Poesía completa*, pág. 796. Además, en *Historial de un libro*, Cernuda recordaba: “en Londres, movido por las emociones encontradas a que ya me referí, escribí seis más [poemas]. Entre los pocos libros que tenía conmigo, estaba la antología *Poesía española*, de Diego, y en ella releí a Unamuno y Machado...”, *op. cit.*, pág. 645.

<sup>88</sup> No es momento ahora de comparar ambos poemas. Pueden verse, sin embargo, las observaciones que al respecto apunta José Teruel Benavente en “Unamuno en Cernuda”, *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*, ed. de Ana Chaguaceda Toledano, Universidad de Salamanca, 2005, vol. 2, págs. 400-402; o también las de Stephen J. Summerhill en “Unamuno y Cernuda”, *ídem*, vol. 4, págs. 41-42.

<sup>89</sup> José Ángel Valente, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *op. cit.*, pág. 30.

<sup>90</sup> En el ya clásico artículo de Valente hay recogidas varias citas de Unamuno que vienen a corroborar esta opinión, entre ellas: “«nuestra poesía española es, en cuanto al fondo, pseudopoesía, huera descripción o elocuencia rimada, y en cuanto a la forma, música de bosquímanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo»”; o también: “«Guardo, a la vez, reflexiones acerca de la poesía meditativa, sugeridas por mis frecuentes lecturas de Leopardi, de Wordsworth, de Coleridge»”, *op. cit.*, pág. 29-30. En “Formas de lectura y dinámica de la tradición”, Valente insistirá en la misma idea: “La falta de relación entre poesía y pensamiento es una carencia grave y persistente de nuestra modernidad. Esa carencia fue intensamente sentida por Unamuno y Cernuda (un disidente, en último término, de su generación)”, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Tecnos, Madrid, 1995, pág. 19.

completa del conocimiento, y concluye con un momento de iluminación, cuando el locutor mismo ha encontrado, según un tiempo determinado, respuesta a sus conflictos.<sup>91</sup>

Cuán gratificante hubiera sido para Unamuno conocer uno de los “primerísimos eslabones”<sup>92</sup> de la poesía meditativa, esto es, a los llamados metafísicos ingleses del siglo XVII, donde apreciamos, en palabras de Martz, esa “mezcla particular de pasión y sentimiento”, observación tal vez fundamentada en aquella otra de Eliot respecto a los poetas mencionados: “la poesía de los metafísicos es una aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimiento”.<sup>93</sup> Un pensamiento para Donne, según Eliot, era una experiencia, pues modificaba su sensibilidad. Añadía el crítico angloamericano que una poesía como la de Donne, aspiraba “a la transfiguración de todo su ser”, a través de un ejercicio intelectual que poco admite de la experiencia sensible: es el espíritu quien domina. No andamos muy lejos de los *Ejercicios* impulsados en la época de la Contrarreforma. El poeta, “artífice de su propio sufrimiento liberador, dará a luz una reliquia de la sombra, una herida. Esta poesía se logra con la más dura de las ascesis: la mutilación del cuerpo por el espíritu”.<sup>94</sup> Necesario es recordar en este punto el propósito de Aldana:

*Pienso torcer de la común carrera  
Que sigue el vulgo y caminar derecho  
Jornada de mi patria verdadera;*

*Entrarme en el secreto de mi pecho  
Y platicar en él mi interior hombre,  
Dó va, dó está, si vive, o qué se ha hecho.*

*Y porque vano error más no me asombre,  
En algún alto y solitario nido  
Pienso enterrar mi ser mi vida y nombre (vv. 46-54)<sup>95</sup>*

O ese lugar inefable en el que San Juan hacia entrar a su *interior hombre*:

*Entréme donde no supe  
Y quedéme no sabiendo  
Toda ciencia trascendiendo.*

---

<sup>91</sup> Louis L. Martz, *The poetry of Meditation*. New Haven: The Yale University Press, 1955, pág. 330. Citado por Ángel Rupérez, en *Luis Cernuda. Antología poética*, Austral, Madrid, 2006, pág. 193. El prólogo de Rupérez a su edición del poeta sevillano es de los pocos –tal vez el único– centrado exclusivamente en la etapa de madurez de Cernuda, haciendo hincapié en esa actitud meditativa fruto de la estancia en Inglaterra.

<sup>92</sup> José Ángel Valente, *op. cit.*, pág. 33.

<sup>93</sup> T.S. Eliot, “The Metaphysical Poets”, *Selected Essays*, New York, 1932, págs. 245-248. (citado tanto por Valente como por Rupérez en *op. cit.*, pág. 195)

<sup>94</sup> Ángel Rupérez, pág. 194.

<sup>95</sup> Francisco de Aldana, *op. cit.*, pág. 439.



*Yo no supe dónde entraba  
Pero cuando allí me vi  
Sin saber dónde me estaba  
Grandes cosas entendí  
No diré lo que sentí  
Que me quedé no sabiendo*

*Toda sciencia trascendiendo.  
De paz y de piedad  
Era la sciencia perfecta,  
En profunda soledad  
Entendida vía recta  
Era cosa tan secreta  
Que me quedé balbuciendo  
Toda sciencia trascendiendo (vv. 1-17)<sup>96</sup>*

Necesario es recordarlos porque ambos representan un espacio de nuestra poesía en el cual llegó a desarrollarse una actividad metafísica e intelectual con la que acercarse o unirse a Dios por medio de la afirmación de un doble interior, “el único digno en nosotros de tan divino acercamiento”.<sup>97</sup> Afirmación, hallazgo podríamos decir también, de ese “hombre interior”, que ha de tener lugar entre claroscuros, en un espacio teñido con tintes crepusculares, en un *atardecer* o en una *noche oscura* que es vía por la cual alcanzar la unión y el nacimiento deslumbrante. Unamuno debió de contemplar con admiración esta ideas, “la posición del sujeto agónico o quieto en la lírica religiosa de corte afectivista o místico”, y Cernuda, atraído ya tal vez por la poética de las máscaras (la simultaneidad de identidades) que descubre en Browning y en Yeats,<sup>98</sup> no pudo sino celebrar, en su estudio al escritor vasco, precisamente esa vertiente:

[...] en Unamuno, esa lucha por Dios era paralela a la de crearse a sí mismo y no tenía otra causa que la de crearse a sí mismo y creer en sí mismo. En un poema de sus últimos años escribe: «¿Seré mi creador, mi criatura? / ¿Seré lo que pasó?». Vivo y afanándose lejos de lo que sólo era actualidad, momento que pasa y no queda, Unamuno esperaba crearse a sí mismo, o al menos crear su mito personal, y ser lo que pasó quedando. Así surge ahora de él, como un hermano inmortal, esa figura trascendente del hombre; aquella de quien, al levantarse desde la muerte hacia el Dios que esperaba, puede repetirse el verso admirable de Mallarmé: «*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change*».<sup>99</sup>

Por eso Cernuda volvió a leer a Unamuno durante los primeros meses en Inglaterra, al descubrir en él la actitud romántica y contemplativa que tan bien supo definir Carlos Blanco Aguinaga en *El Unamuno contemplativo*: “El Unamuno contemplativo es el que se deja llevar al enajenamiento atraído por el rumor de las aguas

---

<sup>96</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 264.

<sup>97</sup> Luis Cernuda, *Prosa I*, pág. 508.

<sup>98</sup> J. J. Heffernan habla al respecto en *op. cit.*, pág. 287.

<sup>99</sup> Luis Cernuda, *Prosa I*, pág. 129.

eternas de lo inconsciente; un hombre que, así como el agonista busca y necesita la limitación de lo temporal, tiende a la quietud de lo limitado eterno”.<sup>100</sup>

Visto todo lo anterior, no es de extrañar que, para el poeta sevillano, “Unamuno sea probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo”,<sup>101</sup> el único antecedente directo que ha seguido y reivindicado la estela de ese tipo de tradiciones por las que es posible vincular a ambos poetas. De hecho, el propio Unamuno reconocía haber seguido una línea de poesía que no era precisamente la que seguían sus contemporáneos: “Tengo la impresión de que mi poesía aporta algo a las letras españolas de hoy [...]. Se parece a los *musings* ingleses, a la poesía meditativa inglesa, la de Wordsworth, Coleridge, Browning, etc.”.<sup>102</sup>

Antes de señalar las posibles correspondencias entre *Atardecer en la catedral* y toda esa muestra de nuestra poesía clásica que aspira a lo trascendente, quisiera apuntar un detalle que quizá contribuya a entender mejor la práctica poética de Cernuda en su etapa de madurez. El detalle al que me refiero se encuentra en la nota de Carlos-Peregrín Otero que acompaña a este poema. Dice así: “Evocación sin experiencia reciente”. Desconozco qué pudo exactamente suscitar esa nota; ahora bien, tal vez sea posible relacionarla con unas palabras que el propio Cernuda expresa en *Historial de un libro*, recordando su trabajo como profesor en Cranleigh School, donde estuvo desde septiembre de 1938 hasta enero de 1939:<sup>103</sup>

“Por otra parte el trabajo de las clases me hizo comprender como necesario que mis explicaciones llevaran a los estudiantes a ver por sí mismos aquello de que yo iba a hablarles; que mi tarea consistía en encaminarles y situarles ante la realidad de una obra literaria española. De ahí sólo había un paso a comprender que también el trabajo poético creador exigía algo equivalente, no tratando de dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conducirlo por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado”.<sup>104</sup>

A mi juicio, de aquí a la objetivación de la experiencia al modo de Browning (quiero decir, como la que se aprecia en *Lázaro*) sí que hay sólo un paso. Pero lo que me interesa resaltar de la cita es esa idea que se desprende de que ahora, el poema es resultado de una evocación de la experiencia, y no de una “experiencia reciente” que pudiera derivar en una *pathetic fallacy*.<sup>105</sup> Si recordamos una de las observaciones de

---

<sup>100</sup> Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, México, El colegio de México, 1959, pág. 284. Citado a través de la reseña de Ana Ruth Mena de Graham, en *Thesaurus*, Tomo XVII, nº 2, 1962, págs. 452-457.

<sup>101</sup> Luis Cernuda, *Prosa I*, pág. 121.

<sup>102</sup> Carta de Unamuno a Pedro Jiménez Ilundáin, fechada en 1899, citada por Ángel Rupérez, *op. cit.*, pág. 45-46.

<sup>103</sup> Téngase en cuenta que *Atardecer en la catedral* lo concluyó el 19 de septiembre de 1938, en Londres, tras su regreso de París, por lo que cualquier referencia a aquellas fechas pudiera ser reveladora.

<sup>104</sup> Luis Cernuda, *Prosa I*, pág. 645.

<sup>105</sup> Dice Cernuda: “Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen, uno, como *pathetic fallacy* (creo que fue Ruskin quien le llamó así), lo que pudiera traducirse como engaño sentimental...”, en *op. cit.*, pág. 646.

Martz en relación al poema meditativo, podremos comprobar su fácil vinculación a la práctica poética que explica Cernuda: “[...] el alma agarra firmemente un problema o situación deliberadamente evocados por la memoria, la presenta a la iluminación completa del conocimiento, y concluye con un momento de iluminación”. Dicho esto, podemos concluir que ese camino recorrido por el poeta que poco a poco va a ir descubriéndose equivale al uso de una técnica meditativa (“metafísica” la llamó Agustín Delgado) “que consiste en avanzar en el poema a la vez que se avanza en la meditación”.<sup>106</sup> Me parece un acierto del crítico el señalar la simultaneidad de los dos avances, pues es sugerir que la escritura misma acaba siendo estancia de la meditación. Pero Octavio Paz va más allá, exponiéndolo brillantemente: “Entre vivir y pensar, la palabra no es abismo, sino puente. Meditación: mediación. La palabra expresa la distancia entre lo que soy y lo que estoy siendo; asimismo, es la única manera de trascender esa distancia”.<sup>107</sup>

En efecto: es mediante la palabra meditativa que Cernuda, al igual que muchos de sus clásicos, se acercará a la trascendencia.

En cuanto a las correspondencias que pueden detectarse entre *Atardecer en la catedral* y toda esa zona de nuestra lírica hacia la que mira Cernuda, diría que las posibilidades son inagotables. Fray Luis, San Juan, Aldana, Bécquer, Hölderlin,<sup>108</sup> Blake, Machado, Unamuno...; de todos ellos podemos encontrar reminiscencias, y sería interesantísimo establecer líneas de contacto hasta dar con el denominador común, que, intuyo, no es otro que el de la búsqueda de la trascendencia motivada por la conciencia de una realidad superior. Pero baste por ahora con la aportación de algún que otro dato clarificador, y con la mención no sólo de correspondencias textuales, de imagen o de símbolo, sino también de algunas coincidencias metodológicas y de pensamiento.

En primer lugar, quisiera aclarar que la presencia de Machado entre los poetas citados responde a “una preocupación patriótica” que lleva a Cernuda a releer los versos de su compatriota, encontrando en ellos “respuesta y alimento para aquella preocupación”.<sup>109</sup> Es sabido que, tras su primera y breve estancia en Londres, Cernuda decide regresar a España, pero será París lo más cerca que volverá a estar de su tierra. Los acontecimientos de la guerra lo llevan de nuevo a Londres, en condiciones verdaderamente precarias y con el abatimiento que produce dejar atrás un país sumido en ruinas. En ese periodo, que va desde julio hasta septiembre de 1938, y en esas circunstancias, se escriben los poemas *La fuente* (París) y *Atardecer en la catedral* (Londres); necesitado ahora el poeta de una nueva fe religiosa –cristiana– y concibiendo la muerte como una manera de lograr la anhelada unión con la realidad trascendente. No va mal encaminado Derek Harris cuando afirma que “la guerra y el destierro le hacen

---

<sup>106</sup> Agustín Delgado, *La obra poética de Luis Cernuda*, Editora Nacional, Madrid, 1975, pág. 195.

<sup>107</sup> Octavio Paz, “La palabra edificante”, en *Cuadrivio*, Seix Barral, Barcelona, 1991, pág. 127.

<sup>108</sup> No es tarea que me corresponda ahora señalar la influencia de Hölderlin en Cernuda. Aunque sería interesantísimo averiguar cuánto debe este poema a aquel otro del poeta alemán traducido por el propio Cernuda como “Fantasía del atardecer”, en *Poesía completa*, pág. 734.

<sup>109</sup> Véase la nota 87

buscar en la Iglesia un refugio de paz y la aceptación del dolor, como en *Atardecer en la catedral*”.<sup>110</sup> Ahora bien, es necesario añadir al comentario de Harris que esa búsqueda pasa primero por una intuición de lo absoluto, de esa “realidad superior” que también se presente en los versos de Unamuno y de Machado, y que sin duda nuestro poeta también encuentra en los de un San Juan, un Aldana o un Bécquer. Así pues, no ha de resultar extraño que, tras la descripción de la composición de lugar con la que se inicia el poema (lo que permite ajustarlo al esquema meditativo), hallemos ecos de aquella otra descripción que hacía Machado en el poema XCIV de las *Soledades*, sin el equivalente objetivo (*objective correlative*), claro está, que sí encontramos en el poema de Cernuda así como en toda la producción de sus años ingleses. Leemos en Machado:

*En medio de la plaza y sobre tosca piedra,  
el agua brota y brota. En el cercano huerto  
eleva, tras el muro ceñido por la hiedra,  
alto ciprés la mancha de su ramaje yerto.*

*La tarde está cayendo frente a los caserones  
de la ancha plaza, en sueños. Relucen las vidrieras  
con ecos mortecinos de sol. En los balcones  
hay formas que parecen confusas calaveras.*

*La calma es infinita en la desierta plaza,  
donde pasea el alma su traza de alma en pena.  
El agua brota y brota en la marmórea taza.  
En todo el aire en sombra no más que el agua suena.*

Y en Cernuda:

*Por las calles desiertas, nadie. El viento  
Y la luz sobre las tapias  
Que enciende los aleros al sol último.  
Tras una puerta se queja el agua oculta.  
Ven a la catedral, alma de soledad temblando.  
[...]*

*Algunos chopos secos, llama ardida  
Levantán por el campo, como el humo  
Alegre en los tejados de las casas.  
Vuelve un rebaño junto al arroyo oscuro  
Donde duerme la tarde entre la hierba.  
El frío está naciendo y es el cielo más hondo.*

Lugar sin nadie, atardecer, destellos últimos hacia las casas; calma, soledad de almas, el sonido de un agua misteriosa... y, envolviéndolo todo, la naturaleza,

---

<sup>110</sup> Derek Harris, “La poesía de Luis Cernuda”, *Poesía completa*, pág. 75.

participando de un estado anímico concreto. Pero, en el poema de Machado, la naturaleza parece ofrecer un aspecto siniestro, fruto tal vez de un escepticismo religioso que lleva al poeta a “buscar siempre a Dios entre la niebla”, mas no ha encontrarlo. En cambio, la naturaleza descrita en el poema de Cernuda, aun erigiéndose en símbolo de lo suprasensible como en el poema machadiano (tan propio de la estética del Romanticismo), parece estar a caballo entre dos aguas que, finalmente, acabarían confluyendo: por una parte, la herencia de las ideas cristianas, según la cual la grandeza de Dios se muestra en la naturaleza; por otra parte, el idealismo renacentista de corte neoplatónico, para el cual la naturaleza es reflejo de belleza del sentimiento amoroso “que va desde lo más bajo hasta lo más alto, hasta Dios”.<sup>111</sup> Así, lo siniestro en el poema de Machado se vuelve más claro y armónico en el *atardecer* de Cernuda, donde el recogimiento de los elementos de la naturaleza responde a ese otro recogimiento del alma en la catedral. Hay en esos versos un deseo de refugio y consolación que incita al poeta a traspasar el espacio sagrado en el que “*el cuerpo fatigado se baña en las tinieblas*” de la fe, esperando alcanzar con ello la comunión trascendente.

Y también en el poema *La fuente*, escrito, como apuntamos, sólo dos meses antes que el de *Atardecer en la catedral*, se abre un espacio de encuentro con lo divino “*bajo la sombra naciente de la tarde*”. En los versos de *La fuente*, hallamos lo que para Silver es el tema nuclear de la poesía cernudiana, esto es, “la sed de eternidad”. El crítico lo explica subrayando el matiz que diferencia a Cernuda de Unamuno en este punto: “no es tanto una búsqueda de inmortalidad como un anhelo de que se le otorgue el don de captar el mundo de los fenómenos *como eterno* y morar en el seno del instante que pasa sin conciencia de su pasar”.<sup>112</sup> Hay que estar de acuerdo con Silver si atendemos a la correspondencia de sentido –y textual– entre los versos que dan comienzo a ese poema de Cernuda y a la cuarta estrofa del *Cántico* de San Juan: “*Hacia el pálido aire se yergue mi deseo, / Fresco rumor insomne en fondo de verdura...*”; “*¡O bosques y espesuras / plantadas por la mano del Amado!, / ¡o prado de verduras / de flores esmaltado!, / decid si por vosotros a pasado*”. Podría pensarse que el eco proviene de la *Égloga I* de Garcilaso (vs. 216-219),<sup>113</sup> mas, ese ir de la amada tras el Amado pone de relieve un deseo de capturar parecido al deseo de Cernuda de fijar el instante que pasa. Esto, como es lógico, ocurre en la fuente: “*El hechizo del agua detiene los instantes*”. Es imposible no evocar aquí la fábula de Narciso, quien muere ahogado intentando apresar la imagen que de sí mismo no conoce, y que bien podemos identificar con ese *hombre interior* del que habla Aldana y que tanto atrajo a nuestro poeta. “*Soy divino rescate a la pena del hombre, / forma de lo que huye de la luz a la sombra, / confusión de la muerte resuelta en melodía*. Así concluye Cernuda su poema, concediéndole a la muerte un valor místico y positivo que permite abrir el espacio de

---

<sup>111</sup> Domingo Ynduráin, en su introducción a San Juan de la Cruz, *Poesía*, Cátedra, Madrid, 2013, pág. 44.

<sup>112</sup> Philip Silver, *op. cit.*, pág. 57.

<sup>113</sup> En San Juan, la influencia sí que parece de Garcilaso, según apunta Domingo Ynduráin en, *op. cit.*, pág. 44. Con todo, quizá pueda ser admisible la sugerencia de que también Fray Luis se encuentra detrás de esos versos: “*Y luego, sosegada [una fontana pura], / el paso entre los árboles torciendo, / el suelo, de pasada, / de verdura vistiendo / y con diversas flores va esparciendo*”.

encuentro con lo divino, y del que sólo es digno ese *otro* interior. Nótese que la fijación del instante también es deseada por la amada del *Cántico* en unos versos a los que por fuerza tendremos que volver:

*¡O christalina fuente,  
Si en esos tus semblantes plateados  
Formases de repente  
Los ojos deseados  
Que tengo en mis entrañas dibuxados!*

Tras esta no tan breve –como pretendía– detención en el poema *La fuente*, quisiera volver sobre *Atardecer en la catedral* y remarcar que si he traído al presente trabajo un poema de Machado ha sido para evidenciar que la necesidad de Cernuda de captar lo misterioso y de andar, por tanto, por los caminos de la trascendencia, lo llevan a interesarse nuevamente por aquellos poetas de su tradición con los que comparte ciertas inquietudes metafísicas. Por esto, me atrevería a decir que *Atardecer en la catedral* empieza donde acaba la rima LXXIV de Bécquer, uno de los poetas predilectos de Cernuda, y a quien, sin duda, siguió leyendo durante los años de exilio.<sup>114</sup> El poema en cuestión, que reproduzco por entero, es el siguiente:

*Las ropas desceñidas,  
desnudas las espaldas,  
en el dintel de oro de la puerta  
dos ángeles velaban.*

*Me aproximé a los hierros  
que defienden la entrada,  
y de las dobles rejas en el fondo  
la vi confusa y blanca.*

*La vi como la imagen  
que en leve ensueño pasa,  
como rayo de luz tenue y difuso  
que entre tinieblas nada.*

*Me sentí de un ardiente  
deseo llena el alma;  
como atrae un abismo, aquel misterio  
hacia sí me arrastraba.*

*Mas ¡ay! que, de los ángeles,  
parecían decirme las miradas:*

---

<sup>114</sup> Los ensayos que Cernuda escribe en el exilio están llenos de referencias a Bécquer. Además, fue tema de muchas de sus conferencias, como la que le menciona en carta a Juan Gil-Albert, fechada el 21 de noviembre de 1938; ver Luis Cernuda, *Epistolario*, pág. 265.

—El umbral de esta puerta  
sólo Dios lo traspasa.

No creo que haga falta señalar las coincidencias textuales entre uno y otro poema que ponen de manifiesto cuál es la fuente directa de alguna de las estrofas del poema de Cernuda. Fijémonos, eso sí, en los versos becquerianos “*la vi [...] / como rayo de luz tenue y difuso / que entre tinieblas nada*”, cuyo correspondiente textual en el poema de Cernuda lo hallamos en “*donde el cuerpo / fatigado se baña en las tinieblas*”. Aparentemente, la proximidad semántica entre *nada* y *baña* y la coincidencia del lugar de las acciones (las *tinieblas*) no parecen apuntar hacia un mismo sentido. Ahora bien, conviene tener en cuenta una posible influencia de Bécquer en esos versos, que, a mi juicio, encontraríamos en la *Subida* de San Juan, a quien, por otra parte, Cernuda tiene muy presente en *Atardecer*. Y más concretamente, conviene recordar la *Noche oscura* del carmelita, así como las tres fases de que habla en sus aclaraciones. Dice así San Juan:

Por tres cosas podemos decir que se llama *noche* este tránsito que hace el alma a la unión de Dios: la primera, por parte del término [de] donde el alma sale, porque ha de ir careciendo el apetito de todas las cosas del mundo que poseía, en negación de ellas; la cual negación y carencia es como noche para todos los sentidos del hombre. La segunda, por parte del medio o camino por donde ha de ir el alma a esta unión, lo cual es la fe, que es también oscura para el entendimiento como noche. La tercera, por parte del término a donde va, que es Dios, el cual ni más ni menos es noche oscura para el alma en esta vida. Las cuales tres noches han de pasar por el alma, o por mejor decir, el alma por ellas, para venir a la divina unión con Dios.

Y, refiriéndose a la *tercera noche*, añade: “Y pasada esta tercera noche, que es acabarse de hacerse la comunión de Dios en el espíritu, que se hace ordinariamente en gran *tiniebla* del alma, luego se sigue la unión con la esposa que es la sabiduría de Dios. [...] Y la tercera, al despidiente, que es Dios, la cual es ya inmediata a la *luz* del día”.<sup>115</sup>

Los límites de este trabajo impiden abordar toda la exégesis que rodea desde siempre tanto al verso como a la prosa sanjuanistas, así que me limitaré a comentar aspectos que fácilmente pueden extraerse del mismo texto. Por ejemplo, la idea de que sobre la vida del ser exterior, con sus apetitos y sentidos, se extiende la tiniebla que impide a los hombres adentrarse en la noche espiritual que lleva hasta la luz de lo divino, haciendo, incluso, que aquellos duerman olvidados de su origen. La misma tiniebla veía Fray Luis cuando miraba “*hacia el suelo, de noche rodeado y en olvido sepultado*” (vv. 3-5).<sup>116</sup> San Juan, por su parte, deja clara la oposición entre la *tiniebla* y la *luz*:

La causa por que le es necesario al alma, para llegar a la divina unión de Dios, pasar esta noche oscura de mortificación de apetitos y negación de los gustos en todas las cosas, es porque

---

<sup>115</sup> San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo*, Editorial Monte Carmelo, págs. 10-11 [en línea] <<http://www.montecarmelo.com>>

<sup>116</sup> Son versos de la *Noche serena*, en Fray Luis de León, *Poesías*, ed. de Antonio Ramajo Caño, RAE, Madrid, 2012, pág. 51.

todas las afecciones que tiene en las criaturas son delante de Dios puras *tinieblas*, de las cuales estando el alma vestida, no tiene capacidad para ser ilustrada y poseída de la pura y sencilla *luz* de Dios, si primero no las desecha de sí, porque no pueden convenir la *luz* con las *tinieblas*.<sup>117</sup>

Al arrimo de estas consideraciones, creo que puede entenderse mejor lo dicho anteriormente, esto es, que el poema de Cernuda comienza donde termina el de Bécquer. Este intuye, entrevé el misterio desde su umbral, sin poder llegar a traspasarlo. Por eso sólo vislumbra una *luz tenue y difusa* entre las tinieblas, que son las cosas de este mundo y de las cuales no puede desprenderse en vida. Bécquer, al igual que Cernuda, aspira al ideal, pero ha de resignarse a seguir en la lucha bajo las tinieblas de la sensibilidad romántica. Pero, nuestro poeta, sin embargo, necesitado ahora de una fe religiosa, construye el que quizá sea su único poema en el que, mediante la contemplación mística, logra desprenderse de sus pasiones en una noche de revelaciones divinas donde acaban confluyendo las noches de Fray Luis y de San Juan. “*Aquí vive el contento, / aquí reina la paz; aquí, asentado / en rico y alto asiento, / está el Amor sagrado, / de glorias y deleites rodeado*”, dice en su *Noche serena* Fray Luis, en quien debió de encontrar Cernuda algo más que un referente;<sup>118</sup> así describe el sevillano:

*Aquí encuentran la paz los hombres vivos,  
Paz de los odios, paz de los amores,  
Olvido dulce<sup>119</sup> y largo, donde el cuerpo  
Fatigado se baña en las tinieblas.*

*Entra en la catedral, ve por las naves altas  
De esbelta bóveda, gratas a los pasos  
Errantes sobre el mármol, entre columnas,  
Hacia el altar, ascua serena,  
Gloria propicia al alma solitaria.*

En cuanto a la noche sanjuanista, Cernuda parece seguir la misma metodología que apuntara el carmelita. Si la primera fase de la noche pasaba por la negación de los sentidos, en la reconstrucción de Cernuda también habrá idéntico desprendimiento:

*No hay lucha ni temor, no hay pena ni deseo.  
Todo queda aceptado hasta la muerte  
Y olvidado tras de la muerte, contemplando,*

---

<sup>117</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 13.

<sup>118</sup> En su estudio a Fray Luis, Cernuda hace una auténtica radiografía de sí mismo cuando asegura que “la paz, el sosiego, si los alcanzara, no le darían la felicidad pura que anhela: su espíritu vive de la lucha, y sólo en la lucha se siente vivir. Pertenece Fray Luis de León a una clase de espíritus heroicos divididos entre un ideal inasequible y una urgente realidad. Creen tales espíritus que alcanzarían la paz al alcanzar la posesión de su ideal; pero nosotros sabemos, y acaso ellos también lo reconozcan sin confesarlo, en el fondo de su alma, que no es el ideal mismo sino su dramático contraste con la realidad lo que da precio a su vida”, en Luis Cernuda, *op. cit.*, pág. 496.

<sup>119</sup> También en Fray Luis, en su *Oda a Francisco de Salinas*, leemos el “*dulce olvido*” y el “*desmayo dichoso*” que produce la música divina de su Maestro.



*Libres*<sup>120</sup> del cuerpo, y adorando,  
Necesidad del alma exenta de deleite.

A través de la contemplación, cuya “etimología nos recuerda que el primer *templum* objeto de pasmo y reflexión es el edificio de los cielos”<sup>121</sup>, la oscuridad prosigue hasta hacerse absoluta, y su descripción, como también observa Serrano de la Torre, no deja “de remitir a los respectivos ejemplos de San Juan en la *Subida*”<sup>122</sup>: “*Apagándose van aquellos vidrios / del alto ventanal [...] / Muere el día, / pero la paz perdura postrada entre la sombra*”.

Pasada está la primera fase de la noche, y las siguientes estrofas parecen remitir a la segunda, que, según el místico, no es otra que la de la fe:

*El suelo besan quedos unos pasos  
Lejanos. Alguna forma, a solas,  
Reza caída ante una vasta reja  
Donde palpita el ala de una llama*<sup>123</sup> *amarilla.*

*Llanto escondido moja el alma,  
Sintiendo la presencia de un poder misterioso  
Que el consuelo creara para el hombre,  
Sombra divina hablando en el silencio.*

La última estrofa, a mi juicio, es descripción de las consecuencias de la tercera y última noche, ya inminente el día, donde se completa al fin la elevación contemplativa que es íntima comunión del alma y Dios. El resultado es un renacer, el del *interior hombre* que goza ahora de la esencia divina:

*Aromas, brotes vivos surgen,  
Afirmando la vida, tal savia de la tierra  
Que irrumpe en milagrosas formas verdes,  
Secreto entre los muros de este templo,*

---

<sup>120</sup> Conveniente es aclarar, con Cernuda, que “«libres», en el poema a que alude, depende de «hombres», sobreentendidos, que entran y visitan la catedral”, en *Epistolario*, pág. 1154.

<sup>121</sup> J.J. Heffernan, *op. cit.*, pág. 43.

<sup>122</sup> J.M. Serrano de la Torre, *op. cit.*, pág. 226. No he podido comprobar los ejemplos a los que el crítico se refiere, pero es posible que aluda al comentario que hace San Juan de la canción segunda: “[...] Que, por eso, la llama aquí escala y secreta, porque todos los grados y artículos que ella tiene son secretos y escondidos a todo sentido y entendimiento. Y así, se quedó ella a oscuras de toda lumbre de sentido y entendimiento, saliendo de todo límite natural y racional para subir por esta divina escala de la fe, que escala y penetra hasta lo profundo de Dios (1 Cor. 2, 10)”, en San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 47.

<sup>123</sup> Acaso la mención a esta *llama* pueda recordar a aquella “*llama de amor viva*” con la que San Juan expresa el sentimiento amoroso, aunque el sentido con que la emplea Cernuda parece más bien ir encaminado hacia la confirmación de un *poder misterioso*, indicio de luz casi en el término de la noche. La imagen también está en Aldana (“*Señor, pues ya se encubre al mortal velo / la luz que en alto ardor de fe se mira, / que es proporción igual con tu gran llama*”, *op. cit.*, pág. 435), y ha de entenderse como expresión de un simbolismo lumínico que se remonta hasta Platón.

*El soplo animador*<sup>124</sup> *de nuestro mundo*  
*Pasa y orea la noche de los hombres.*

La aparición del mundo vegetal en esta última estrofa quizá hayamos de entenderla como la configuración de aquel momento mítico y originario que constituye el Edén, y como regreso, por tanto, a aquel estado primigenio de unidad.<sup>125</sup> Así sucede también hacia el final de la *Noche serena* de Fray Luis:

*Inmensa hermosura*  
*Aquí se muestra toda, y resplandece*  
*Clarísima luz pura,*  
*Que jamás anochece;*  
*Eterna primavera aquí florece.*<sup>126</sup>

También Fray Luis de Granada describe el paraíso como una naturaleza de actividad constante: “Allí habrá perpetuo verano, que con el frescor y aire del Espíritu Santo siempre florece”.<sup>127</sup> Así es, eternidad de la naturaleza frente a la fugacidad del ser, es este y no otro el verdadero conflicto que Cernuda resuelve mediante la luz contemplativa que le proporciona el final de la noche en el templo, convertido ya en metáfora del universo entero, como en Fray Luis: “*Morada de grandeza, templo de claridad y hermosura*”.<sup>128</sup> Es innegable que estos versos de Cernuda destilan un espíritu panteísta, ya presentido e incluso detectado a lo largo de sus poemarios anteriores, y

---

<sup>124</sup> Parece haber una reminiscencia de San Juan: “[...] y el ventalle de cedros ayre daba”. Y en la estrofa siguiente: “*El ayre del almena...*”. El valor de este aire o soplo quizá pueda explicarse a través de esta descripción que hace Erasmo: “Assí que no puede ombre gozar de Dios en medio de las tentaciones y de los bullicios de las cosas del mundo que andan en el ánima, pero después de la tempestad del demonio, si tuvieres perseverancia, luego se seguirá un frescor de un ayre delgado de verdadera consolación espiritual que Dios embía, y quando este ayrezico corriere así blandamente...”, en San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 214.

<sup>125</sup> En *Cordura*, poema escrito al mes siguiente, y colocado en el poemario detrás del de *Atardecer en la catedral*, la contemplación del sujeto lírico le permite entrever “*por los claros / del cielo, la amarilla / luz de un edén perdido [que] / aún baja a las praderas*. El poema no desmerece en absoluto nuestra atención, puesto que revela la crisis religiosa de nuestro poeta, sus dificultades para dar con la *presencia* y la *figura* de las que hablaba San Juan. El afán de “*hallar un alba pura / comunión con los hombres*” persiste, al modo neoplatónico, como en *Atardecer*, mas por la *cordura* parece no poder seguir aquel aforismo de San Juan que el propio Cernuda citara en su estudio al carmelita: “Si quieres poseer a Cristo, jamás le busques sin la cruz” (*op. cit.*, pág. 500). En efecto, la búsqueda espiritual, su afán, persiste, pero con “*la cruz sin nadie*”. “*Quedéme y olvidéme / el rostro recliné sobre el amado*”, alcanza a decir San Juan, a diferencia de Cernuda, quien “*por ese amor espero, despierto en su regazo*”. El ideal, insisto, persiste, aunque amenazado por la realidad.

<sup>126</sup> Fray Luis de León, *op. cit.*, pág. 58.

<sup>127</sup> Fray Luis de Granada, *Obras del V.P.M. Fray Luis de Granada*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1863, pág. 244 [en línea] <<https://www.books.google.es>>. Es muy probable que Cernuda conociera los tratados del escritor dominico, o al menos eso parece cuando lo cita en un estudio sobre Vicente Aleixandre: “[...] A nadie extrañará eso, cuando de pluma no menos austera y casta, por ejemplo, que la de Fray Luis de Granada...”, en Luis Cernuda, *Prosa II*, pág. 208.

<sup>128</sup> *op. cit.*, pág. 53.

sobre todo en *Invocaciones*. Mas, si el panteísmo anterior a *Las nubes* era decididamente pagano, ahora, durante los primeros años del exilio, ha de resultar de la nueva fe cristiana que lleva al poeta a buscar refugio en la *catedral*, así como a servirse de toda una zona –a veces teológica, a veces poética–, pero siempre espiritual dedicada al Dios cristiano. De ahí que apreciemos en un poema como *Atardecer* un acercamiento al motivo de la *noche oscura* que acaba siendo clara, motivo que Cernuda no sólo debió de encontrar entre sus místicos, sino también entre los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, como Henry Vaughan, quien escribe:

*There is in God (some say)  
A deep, but dazzling darkness; As men here  
Say it is late and dusky, because they  
See not all clear;  
O for that night! Where I in him  
Might live invisible and dim*<sup>129</sup>.

Y así como sentimos al término de la noche el surgimiento de una naturaleza “*que irrumpe en milagrosas formas verdes*”, también sentimos en Andrew Marvell una fuerza divina que “*gave us this eternal Spring*” y que “*hangs in shades the Orange bright, / like golden Lamps in a green Night*”<sup>130</sup>. De estos ejemplos se deduce que Cernuda pudo hallar en los metafísicos ingleses el panteísmo de la cultura europea, esto es, grecolatina,<sup>131</sup> pero coordinado en cierto modo con la fe cristiana. Philip Silver afirma que lo que movió a Cernuda a ir en busca de esos autores fue “su interés en la tradición de la poesía de amor platónico”.<sup>132</sup> A mi juicio, el neoplatonismo es moneda corriente en casi toda la poesía europea de los siglos XVI y XVII, y pese al interés de Cernuda por esa corriente, corregida, dicho sea de paso, por poetas como Donne y como Marvell hacia lo carnal (giro cernudiano también, y que conlleva a transformar el amor en deseo), creo que lo que de verdad acerca a nuestro poeta hacia los metafísicos ingleses es justamente su configuración de un espacio que da buena cuenta de una realidad superior, poesía que, como la de Aldana, Fray Luis o San Juan, se asienta sobre una base espiritual –de ideal– y de pensamiento, que no solo responde a un anhelo de

---

<sup>129</sup> “*Hay en Dios, dicen unos, una tiniebla densa, /pero deslumbradora; / así los hombres de aquí abajo dicen / que es tarde y está oscuro / cuando no pueden verlo todo claro. / ¡Oh feliz esa noche, / donde pudiera yo vivir con él / invisible, en la sombra, anochecido!*”, en Blanca y Maurice Molho, *op. cit.*, pág. 211.

<sup>130</sup> “*Nos regaló esta eterna primavera [...]. En la sombra colgó la fúlgida naranja, / dorada luminaria en verde noche*”, *op. cit.*, pág. 191. Cabe recordar, además, aquel poema de Marvell titulado *The garden*, en el que se describe la belleza de un Edén mítico, lugar de soledad, serenidad y meditación, y en el que todo lo que existe se reduce a “*a green thought in the green shade*”.

<sup>131</sup> Sobre Marvell, por ejemplo, escribe T.S. Eliot: “Marvell's best verse is the product of European, that is to say Latin, culture”, en “Andrew Marvell”, *Selected Essays: New Edition*, Harcourt, Brace and World, New York, 1950, pág. 251.

<sup>132</sup> Philip Silver, *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica*, Taurus, Madrid, 1985, citado a través de J.J. Heffernan, *op. cit.*, pág. 291.

trascendencia religiosa, sino a un compromiso ético que deviene finalmente en una visión del mundo, en una postura personalísima ante la vida.

Pero retomemos el hilo del acercamiento cernudiano a nuestros místicos y, en especial a San Juan, cuya influencia directa en *Atardecer* todavía no hemos señalado. Por lo evidente que resulta, no quisiera detenerme en esa *música callada* que es la catedral, idéntica a aquella otra *música callada* que es el Amado; en cambio, sí que me detendré en ese verso que constata: “*Cerca de Dios se halla el pensamiento*”. Comentemos, antes que nada, que es el propio Cernuda quien relaciona las dos fuentes que originan ese verso: “[...] Y no es esa su coincidencia única con Blake: «un pensamiento vale más que el mundo», escribe San Juan: «un pensamiento llena la eternidad», escribe Blake”.<sup>133</sup> Fue Valente el primero en señalar la fuente sanjuanista,<sup>134</sup> aunque bien es cierto que lo hizo a partir de dos versos que fueron escritos después del que aparece en *Atardecer*: “*si sólo un pensamiento vale el mundo*”, de *Río vespertino* (1944), y “*como si un pensamiento valiese más que el mundo*”, de *El retraído* (1946). Valente, al igual que Cernuda, se limita a la mención de la correspondencia entre los versos de uno y otro poeta, lo cual no es nada reprochable si tenemos en cuenta que el propósito del artículo es el de abrir una vía para futuras investigaciones. Hecha esta salvedad, es necesario atestiguar que, en efecto, durante los primeros meses en Inglaterra Cernuda lee a Blake, y aunque Donne le “queda un poco lejos todavía”, su mera alusión parece indicio claro de que ha comenzado a leerlo.<sup>135</sup> No es en absoluto banal que hablemos, a propósito del verso cernudiano, de John Donne, quien escribe en su *The ecstasy*:<sup>136</sup> “*If any, so by love refin’d, / that he soules language understood, / and by good love were grown all minde...*”.<sup>137</sup> La formulación, como en todos los casos, puede variar; pero el sentido siempre es el mismo. San Juan lo expresa claramente: “sólo Dios es digno de él”, es decir, del pensamiento; así, “para lo insensible, lo que no sientes; para lo sensible, el sentido; y para el espíritu de Dios, el pensamiento”.<sup>138</sup> O lo que es lo mismo: para trascender, para traspasar el umbral y superar las tinieblas, análisis mental, esto es, meditación y contemplación, ascesis intelectual. El siguiente párrafo que transcribo, extenso pero necesario, define brillantemente el proceso:<sup>139</sup>

---

<sup>133</sup> Luis Cernuda, en “William Blake”, *Prosa I*, pág. 282.

<sup>134</sup> José Ángel Valente, *op. cit.*, pág. 37.

<sup>135</sup> Luis Cernuda, *Epistolario*, pág. 259. Las cartas en las que menciona a ambos autores están datadas en octubre, solo un mes después de haber escrito *Atardecer en la catedral*.

<sup>136</sup> Recuérdese que es este uno de los poemas más representativos de la poesía de Donne, y que años más tarde habría de ser el punto de partida de *El éxtasis* de Cernuda.

<sup>137</sup> “*Si alguien tan refinado por amor, que entendiera / la lengua de las almas, alguien que, convertido / por un amor perfecto en pensamiento puro...*”, *op. cit.*, pág. 75.

<sup>138</sup> San Juan de la Cruz, *Avisos espirituales*, “Dichos de luz y amor”, *Obras completas*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 2003, pág. 97.

<sup>139</sup> La explicación forma parte del prólogo de Maurice Molho a su edición –ya citada– de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII (págs. 14-15). Aunque se esté refiriendo a la poesía metafísica, sus palabras coinciden plenamente con la actitud adoptada por Cernuda en este poema.

Esa poesía exigirá el libre juego de todas las facultades intelectivas del hombre, el dominio puro y simple del espíritu por el espíritu. Se trata, pues, de una verdadera «discreción», o sabiduría intelectual, que no admite ni un ápice de experiencia sensible. Al erigirse en rey, el espíritu domina y anula la vida de los sentidos, que llegarán a considerarse como el principal obstáculo para ascender los primeros peldaños del conocimiento poético. Una vez abolida la traba corporal, una vez liberada la conciencia, asistimos al laborioso despliegue de una inteligencia, que, concentrada en sí misma, se esfuerza sin tregua en poseerse hasta la última raíz [...]. Se ha creado un desierto interior, y desde la Nada pura se alza la apoteosis de una inteligencia que, a fuerza de insostenible tensión, bordea su propia muerte [...].

[Esta] poesía aspira a herir nuestros ojos con su insólita luz. Primero nos deslumbra, nos ciega. Luego poco a poco una especie de claridad se hace en nosotros. Nuestro espíritu se agarra desesperadamente al espíritu del poeta. De pronto la luz irrumpe: nuestros ojos ven. El poeta, torturado en su labor creadora, tiene el derecho de exigirnos un esfuerzo sostenido, para alcanzar, escalón por escalón, los grados más altos de la pasión intelectual. Esta unión, a la que sólo llegaremos por el dolor, constituye una nueva modalidad del Ejercicio Espiritual, ya que excluye toda representación de los sentidos, toda tarea imaginativa. Un ejercicio reducido a esa «desnudez desnuda de toda imagen» de la que hablaban nuestros místicos del siglo XVI.

Ya para finalizar, fijémonos en que los versos que inmediatamente siguen al de “*cerca de Dios se halla el pensamiento*” funcionan como indicadores de la elevación del alma contemplativa que se irá produciendo a lo largo del poema. Las imágenes empleadas son las de la *llama* y el *humo*, cuya tendencia a elevarse resultan excelentes para expresar la ascensión hacia Dios:

*Algunos chopos secos, llama ardida  
Levantán por el campo, como el humo  
Alegre en los tejados de las casas.*

Es emocionante ver hasta qué punto Cernuda está asimilando la lectura de sus místicos, no solo la de Fray Luis y la de San Juan, sino también la de Santa Teresa o la de ese otro “místico no profesional” –como él le llama– que es Francisco de Aldana. Cuánto debieron de sugestionarle aquellos versos del *Divino* en los que leemos: “*puede del sol pequeña fuerza ardiente / desde la tierra alzar graves vapores / a la región del aire allá eminente*”;<sup>140</sup> o aquellas palabras de Santa Teresa recogidas en el *Libro de la vida*:<sup>141</sup> “Coge el Señor el alma, digamos ahora, a manera que las nubes cogen los vapores de la tierra y la levanta toda de ella (lo he oído así, esto de que cogen las nubes los vapores o el sol) y sube la nube al cielo y la lleva consigo”.<sup>142</sup> Como puede apreciarse, el acercamiento de Cernuda a esa parte de la tradición propia que explora los caminos de la trascendencia le proporciona todo un caudal de imágenes y expresiones que, si bien pudieran encontrarse algunas en la producción anterior, ahora estarán sometidas al

---

<sup>140</sup> Francisco de Aldana, “Epístola a Arias Montano”, *op. cit.*, pág. 443.

<sup>141</sup> Es sabida la admiración de Cernuda por Santa Teresa, pero no estará de más atestiguar, por ejemplo, su conocimiento de *Las moradas* o del *Libro de la vida*. Escribe Cernuda en carta dirigida a Silver: “La leí hace muchos años y me quedó en el recuerdo vivamente [se refiere a la frase de Santa Teresa «porque entre estar y estar hay diferencia», usada en el poema *La ventana* (1944)]. Probablemente es de *Las moradas*, o si no, de la *Vida*. No creo que esté en el *Libro de las fundaciones*, que es uno de los suyos que más sugerencias me deparó...”, en Luis Cernuda, *Epistolario*, pág. 893.

<sup>142</sup> Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Algaba, Madrid, 2007, pág. 179.

ejercicio espiritual o meditativo, serán “instrumento privilegiado del espíritu, puñal siempre afilado que desgarrar las tinieblas de la torpeza humana”.<sup>143</sup>

### 3.2. «El ruiseñor sobre la piedra»

Es curioso que no se haya visto este poema como una de las manifestaciones más claras del regreso de Cernuda a su tradición. Esto, como es lógico, no se desprende de esa supuesta nostalgia de la propia tierra de la que hablaban algunos críticos contemporáneos a Cernuda;<sup>144</sup> sino de un elemento mucho más superficial, aunque no por ello exento de una gran significación: el Escorial, objeto de la contemplación (nombrado desde la primera estrofa), es expresión artística y de fe que se erige en representación de un tiempo mítico al que ahora, desde Glasgow, vuelve los ojos nuestro poeta. Es el tiempo de nuestros Siglos de Oro, el mismo que el del reinado de Felipe II, figura sobre la que Cernuda proyectará su experiencia emotiva en los otros dos poemas que, junto con este, conforman lo que se ha venido llamando la “Trilogía de Felipe II”.<sup>145</sup> Desde la perspectiva crítica de Silver, es posible afirmar que, para Cernuda, aquel tiempo “es también un Edén, no de inocencia sino de credo religioso, donde la inmortalidad del alma es artículo de fe”.<sup>146</sup> Así, entendemos que tras la experiencia asoladora de la guerra y el destierro, nuestro poeta configura un espacio ideal representado en el monasterio, imagen de armonía eterna y consolatoria, que conlleva necesariamente evocaciones ascéticas y religiosas. Volver los ojos al pasado implica volver sobre la propia tradición, a la lectura, por ejemplo, de Fray José de Sigüenza, “el mejor prosista español probablemente”,<sup>147</sup> quien escribe:

[...] Pusose tambien la vltima mano en la fuente del claustro, que le faltaua el adorno de las figuras que agora tiene; creció la obra de la compañía casi hasta la vltima piedra; solose la plaça que está delante el pórtico y pusieronse todos los antepechos, y porque no faltase obra emprendiose vna llena de piedad y de grandeza, que fue hazer vna Iglesia en el pueblo del Escorial, que la que tenia ya de vieja se venia al suelo, y hizose vn hermoso templo en poco mas de quinze meses, que quien lo

---

<sup>143</sup> *op. cit.*, pág. 14.

<sup>144</sup> En carta a Philip Silver el poeta escribe: «El ruiseñor» etc. no es un poema del que tenga vanidad de autor; se presta a creer en mi nostalgia de mi tierra, cosa de la que algunos se hacen eco, y en la que yo no creo. Aparte de otros puntos de desagrado en los que no voy a entrar ahora, en Luis Cernuda, *op. cit.*, pág. 859.

<sup>145</sup> Los poemas son “Águila y rosa” (*Con las horas contadas*) y “Silla del rey” (*Vivir sin estar viviendo*). El primero, publicado en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, XIX (oct. de 1957), constaba de la siguiente nota: “Águila y rosa es la parte primera; Silla de rey es la segunda, y *El ruiseñor sobre la piedra* [...] la tercera”. El dato está apuntado en la edición de D. Harris y L. Maristany, en *op. cit.*, pág. 812.

<sup>146</sup> Philip Silver, *op. cit.*, pág. 258.

<sup>147</sup> En carta Nieves Mathews (1942), el poeta confiesa estar releuyéndolo “por cuarta o quinta vez”, Luis Cernuda, *Epistolario*, pág. 328.

vió de repente auiendo hecho esta breue ausencia, juraua que no era fabrica de hombres, sino algunos Angeles la auian plantado alli en vna noche: tambien dire alguna cosa del a su tiempo. Y assi quedo esta fabrica de todo punto perfeta en lo de las partes de dentro y de fuera.<sup>148</sup>

No me cabe la menor duda de que el poeta sevillano se sirvió del testimonio del padre Sigüenza para llevar a cabo su larga meditación sobre el Escorial (sobre todo en *Silla del rey*), así como de la imaginería religiosa que le proporcionaban las lecturas de Fray Luis de Granada, Fray Luis de León o San Juan de la Cruz. Es verdad que existe cierta dificultad a la hora de distinguir si una determinada imagen proviene de uno de estos autores o directamente de la Biblia.<sup>149</sup> Pero, en cualquier caso, algo es evidente: el sujeto de *El ruiseñor sobre la piedra* aspira a la trascendencia mediante la contemplación del templo, que, como es de suponer, tiende hacia la elevación, del mismo modo que las imágenes con las que se compara, recogidas por Cernuda de su tradición, literaria o religiosa.

“*Lirio sereno en piedra erguido / junto al huerto monástico pareces*. Así comienza el poema, con la imagen indudablemente religiosa del *lirio*: “Aprended de los lirios del campo cómo crecen; ni Salomón con toda su gloria fue vestido así como uno de ellos” (*Mt.*, 6, 28-29).<sup>150</sup> Pero es su aparición en el *Cantar* (“Yo soy rosa de Sarón, y él *lirio* de los valles [...]. Mi amado es mío, y yo suya; él apacienta entre *lirios*”<sup>151</sup>) la que refieren Fray Luis de Granada o San Juan de la Cruz.<sup>152</sup> También el “*fruto de granada, recio afuera, / mas propicio y jugoso en lo escondido*” constituye una imagen de sentido religioso que Cernuda emplea deliberadamente. Podemos ver las granadas como adorno arquitectónico en el templo de Salomón (*IRe.*, 7, 18-20); pero, sin duda, el valor que Cernuda les ha conferido es el mismo que advierte Fray Luis de Granada:

Pues el artificio de una hermosa granada, ¡cuánto nos declara la hermosura y artificio del Criador! El cual, por ser tan artificioso, no puedo dejar de representar en este lugar. Pues primeramente él la vistió por defuera con una ropa hecha a su medida, que la cerca toda, y la

---

<sup>148</sup> Fray José de Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la orden de San Jerónimo*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1909, citado a través de REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. <<http://www.rae.es>>

<sup>149</sup> Conviene recordar en este punto la lectura cotidiana que el poeta hace de la Biblia. Derek Harris sitúa dicha lectura durante los años ingleses (en la versión clásica inglesa de *King James*), en *op. cit.*, pág. 41. También el propio Cernuda lo menciona en *Historial de un libro*: “Entre mis lecturas de esos años quisiera mencionar cómo, ya en Glasgow, había comenzado a leer, por costumbre, una vez acostado, algunos versículos de la Biblia en traducción inglesa; de dicha lectura quizá debe quedar huella...”, *op. cit.*, pág. 648.

<sup>150</sup> No hay duda de que el versículo es conocido por Cernuda. En *El Sarao* (1942), leemos: “¿No nos preocupamos demasiado de lo útil y lo práctico, olvidándonos de vivir? Quizá sea incomprensible hoy para nosotros la verdad de aquellas palabras divinas: «Reparad hoy en los lirios del campo, cómo crecen, que no trabajan ni hilan; mas os digo que ni Salomón en su gloria fue vestido así como uno de ellos»”, en “Tres narraciones”, *Prosa II*, pág. 350.

<sup>151</sup> *Cant.*, 2, 1-16

<sup>152</sup> Véase, respectivamente, Fray Luis de Granada, *Obras del V.P.M. Fray Luis de Granada*, Volumen II, M. Rivadeneyra, Madrid, 1848, págs. 326 y 550 [en línea]; y San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1998, pág. 269.

defiende de la destemplanza de los soles y aires, la cual por defuera es algo tiesa y dura, mas por de dentro más blanda, porque no exaspere el fruto que en ella se encierra, que es muy tierno.<sup>153</sup>

El significado de ese fruto *escondido* es descifrado por San Juan en su aclaración a la estrofa 37 del *Cántico*:

Las granadas significan los divinos misterios de Cristo y altos juicios de Dios y las virtudes y atributos que del conocimiento de éstos se conocen en Dios. Porque, así como las granadas tienen muchos granos, todos nacidos y sustentados en aquel seno circular, así cada virtud y atributo y misterio y juicio de Dios contiene en sí gran multitud de granos de efectos y ordenaciones maravillosas de Dios, contenidos y sustentados en el seno esférico o circular de virtud y misterio que pertenece a aquellos tales efectos.<sup>154</sup>

Es ese misterio lo que Cernuda presiente, atracción hacia una realidad superior que en nada se asemeja al “*mundo práctico y útil*”. Nuestro poeta tiene enfrente “*la sombra nórdica*”; detrás, la horrible sombra de la guerra, por lo que la meditación ha de resultar por fuerza de la evocación (como “*quien mira a lo lejos*”<sup>155</sup>), de traer a la memoria un objeto de contemplación (re-creación al mismo tiempo) que pueda satisfacer el anhelo de comunión trascendente. El Escorial, por tanto, es imagen perfecta porque encierra el misterio, la verdad auténtica que es para el poeta la verdad de sí mismo. Si los esfuerzos del místico están puestos en el conocimiento directo de Dios, los del poeta no han de estar puestos en lugar muy distinto. “*Hacia el pálido aire se yergue mi deseo*”, declaraba el sujeto del poema *La fuente*. También hacia el aire se yergue el monasterio, con idéntico reflejo en las aguas raptoras del instante eterno:

*Así, Escorial, te mira mi recuerdo.  
Si hacia los cielos anchos te alzas duro,  
Sobre el agua serena del estanque  
Hecho gracia sonrías. Y las nubes  
Coronan tus designios inmortales.*

[...] *hoy va mi recuerdo más arriba, a la sierra  
Gris bajo el cielo azul, cubierta de pinares,  
Y allí encuentra regazo<sup>156</sup>, alma con alma.*

Recuérdese que, en San Juan, “*mi Amado las montañas*”,<sup>157</sup> y que en Aldana, “*un monte dicen que hay sublime y alto, / tanto que, al parecer, la excelsa cima / al cielo muestra dar asalto*”.<sup>158</sup> Es evidente que Cernuda ha asimilado el simbolismo

---

<sup>153</sup> Fray Luis de Granada, *op. cit.*, Volumen I, pág. 208.

<sup>154</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 397.

<sup>155</sup> Ver nota 91 (cita de Martz).

<sup>156</sup> Parece haber un eco de la última estrofa de la *Noche oscura*: “*Quedéme y olvidéme / el rostro recliné sobre el amado...*”. Sigo ahora la edición de Ynduráin, *op. cit.*, pág. 262.

<sup>157</sup> Véase la estrofa 14 del “*Cántico*”, *op. cit.*, pág. 252.

<sup>158</sup> *Epístola a Arias Montano*, vv. 304-306, en Francisco de Aldana, *op. cit.*, pág. 452.



religioso de sus clásicos, arraigado profundamente tanto en la tradición cristiana como en la tradición pagana.<sup>159</sup> De esta asimilación deriva la construcción de un espacio que es manifestación de lo que Derek Harris ha llamado “jardín escondido”, lugar “donde puede existir el acorde místico entre el poeta y el mundo”.<sup>160</sup> Y sin duda, como venimos afirmando, la configuración de ese lugar debe mucho a la propuesta ascética poetizada por San Juan:

*Gozémonos, Amado,  
y vámonos a ver en tu hermosura  
al monte y al collado,  
do mana el agua pura;  
entremos más adentro en la espesura.*

*y luego a las subidas  
cavernas de la piedra nos yremos  
que están bien escondidas,  
y allí nos entraremos,  
y el mosto de granadas gustaremos.<sup>161</sup>*

No era casual la mención al fruto de granada que es “jugoso en lo escondido”. Y, para gustarlo, y con ello entrar en comunión con la armonía divina, el espacio creado por Cernuda, insisto, debía alzarse con términos parecidos a los del carmelita: “*Tus muros [...] con su luz borran la sombra / nórdica donde estoy, y me devuelven / a la sierra granítica en que sueñas / inmóvil, por la verde foscura de los montes [...]. Vivo estás como el aire / abierto de montaña, / como el verdor desnudo / de solitarias cimas*”. La cuestión ahora no es discutir hasta qué punto coinciden los elementos textuales de estas estrofas. Lo importante, en realidad, pasa por entender la distinción implícita que Cernuda aprecia en San Juan –y también en Aldana– entre apariencia exterior engañosa (realidad que se desdeña) y autenticidad interior (realidad metafísica a la que se aspira), distinción que queda reflejada en la contextura estética y moral de *El ruiseñor sobre la piedra*. El poeta sevillano se desmarca del “horrible mundo práctico y útil” a través de la renuncia y la ascensión también vistas en sus clásicos, trasluciéndose así uno de los elementos primordiales de la obra de madurez: “el subsuelo ético en que se fundamenta su propia meditación poética”.<sup>162</sup> Meditar sobre el Escorial, evocarlo, es también un intento de asirse a la belleza inútil que simboliza el monumento para distinguirse del utilitarismo anglosajón, versión contemporánea de una realidad enemiga de la que también intentaron distanciarse románticos y místicos, del mismo modo que un “racionalista desengañado” como Andrada. En este sentido, la imagen del ruiseñor, cuya

---

<sup>159</sup> En relación al símbolo del monte como espacio sagrado y alejado del mundo basta con recordar aquel al que los ángeles incitaban a Lot (*Gen.*, 19, 15-17), el Sinaí de los Diez Mandamientos o el archiconocido Sermón del monte. En la tradición pagana, el monte Olimpo ocupa un lugar privilegiado.

<sup>160</sup> *op. cit.*, pág. 77.

<sup>161</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 257.

<sup>162</sup> José Ángel Valente, *op. cit.*, pág. 37.

consistencia como motivo temático se mantiene a lo largo de toda la tradición occidental, aparece en Cernuda como representación de una actitud ética y de una disciplina moral muy parecidas a las del autor de la *Epístola moral a Fabio*, quien escribe:

*Más quiere el ruiseñor su pobre nido  
de pluma y leves pajas, más sus quejas  
en el bosque repuesto y escondido,  
  
que agradar lisonjero las orejas  
de algún príncipe insigne, aprisionado  
en el metal de las doradas rejas* (vv. 46-51)

La simple mención a las quejas hace suponer que el ruiseñor de la *Epístola* está en deuda con la imagen que del ave se tiene desde Virgilio (*Geórgicas*, IV, 515-516); ahora bien, definirlo por su humildad, o presentarlo como símbolo de gratuidad y desinterés hace que podamos relacionarlo con el ruiseñor de Cernuda (tan distinto al de Virgilio y sucesores), que, como el Escorial, no “*busca aplauso humano [...], en la noche de estío, / porque su sino quiere / que cante, porque su amor le impulsa*”. No hay duda de que la naturaleza de ambos ruiseñores se contraponen a ese mundo de poder y ruido, incapaz para la contemplación, y del que nada pueden esperar estos poetas. Es evidente que la meditación moralizadora de la *Epístola* atrae a Cernuda por lo que tiene de renuncia voluntaria de las “*esperanzas cortesanas*”, que “*prisiones son do el ambicioso muere*”, y que poco difieren de esa “*vieja añagaza diabólica / de esclavizar al hombre / al infierno del mundo*”.

Pero hay también en Cernuda una visión estética del mundo, cuya proyección en lo poético es herencia del naturalismo romántico, que lleva a poetas como Wordsworth, Coleridge o Keats “a elogiar el canto solitario del ave como contrapunto de la sordidez humana”.<sup>163</sup> En consecuencia, no es de extrañar que, tras el ruiseñor de Cernuda, también se asome el ruiseñor del último de los poetas románticos mencionados, cuya famosísima *Ode to Nightingale* no debió de ser desconocida para el poeta sevillano.<sup>164</sup> Keats, igual que Cernuda, aspira a la armonía divina, y confía en que el encanto de la melodía del ruiseñor lo aleje de ese mundo “*where men sit and hear each other groan; / where palsy shakes a few, sad, last gray hairs*”. En realidad, estamos ante una creación de ideas en forma de meditación, sueño o evocación para lograr la plena identificación entre el sujeto y el objeto poéticos. En la oda de Keats, los anhelos quedan frustrados:

*Forlorn! the very word is like a bell  
To toll me back from thee to my sole self!*

---

<sup>163</sup> Gabriel Insausti, “El arpa y el ave: dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda”, en *Rilce. Revista de filología hispánica*, Universidad de Navarra, 2004, pág. 75.

<sup>164</sup> Refiriéndose a la época en que escribe *El ruiseñor sobre la piedra* (1939-1940), dice Cernuda: “Continué la lectura, ya comenzada la primavera anterior, de algunos poetas ingleses. Leía, simultáneamente, alguna comedia de Shakespeare, Blake, Keats”, en *op. cit.*, pág. 646.

*Adieu! the fancy cannot cheat so well  
As she is fam'd to do, deceiving elf.  
Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades  
Past the near meadows, over the still stream,  
Up the hill-side; and now 'tis buried deep  
In the next valley-glades:  
Was it a vision, or a waking dream?  
Fled is that music:—Do I wake or sleep?*

En cambio, la unificación de la experiencia sí es posible en Cernuda por medio de un acto voluntario en el que los sentidos y los poderes del alma son reducidos a unidad en la obra hecha. Meditación, sueño, evocación, canto son solo nombres de un único proceso: el poético, el de la palabra creadora de realidades sempiternas:

*Así te canto ahora, porque eres  
Alegre, con trágica alegría  
Titánica de piedras que enlaza la armonía,  
Al coro de montañas sujetándola.  
Porque eres la vida misma  
Nuestra, mas no perecedera  
Sino eterna, con sus tercos anhelos  
Conseguidos por siempre y nuevos siempre  
Bajo una luz sin sombra.  
Y si tu imagen tiembla en las aguas tendidas,  
Es tan solo una imagen;  
Y si el tiempo nos lleva, ahogando tanto afán insatisfecho,  
Es tan sólo como un sueño;  
Que ha de vivir tu voluntad de piedra,  
Ha de vivir, y nosotros contigo.*

Escorial y poema, obras de arte hechas inmortales por el hombre, que, al crearlas, “también se crea a sí mismo, y gana una inmortalidad personal que es otra versión del acorde trascendental”<sup>165</sup>.

En esto consiste el *ocio* del poeta, cuya identificación con el ruiseñor y el monumento tanto recuerda, digámoslo ya, a la identificación que establece San Juan entre el hombre que aspira a Dios y el pájaro solitario. Leemos en Cernuda:

*Tú conoces las horas  
Largas del ocio dulce,  
Pasadas en vivir de cara al cielo  
Cantando el mundo bello, obra divina,  
Con voz que nadie oye  
Ni busca aplauso humano,  
Como el ruiseñor canta  
En la noche de estío*

---

<sup>165</sup> Derek Harris, *op. cit.*, pág. 80.

*Porque su sino quiere  
Que cante, porque su amor le impulsa.  
Y en la gloria nocturna  
Divinamente solo sube su canto puro a las estrellas.*

*Así te canto ahora...*

Y en San Juan:

Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente. Las cuales ha de tener el alma contemplativa: que se ha de subir sobre las cosas transitorias no haciendo más caso de ellas que si no fuesen, y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra compañía de otra criatura.<sup>166</sup>

A mi modo de ver, la filiación sanjuanista es clara, y mucho más si atendemos también a la primera descripción que se hace del ave en el poema de Cernuda:

*Ruiseñor claro entre los pinos  
Que un canto silencioso levantara.*

---

<sup>166</sup> Reproduzco la versión que el propio Cernuda cita en su estudio a San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 500. Se trata del Dicho 120 de *Dichos de luz y amor*. Pero es en las glosas al *Cántico* donde encontramos la versión más larga de este motivo simbólico explicado a raíz de esta frase de David: “*Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto*”, que, según San Juan, “quiere decir: Recordé y fui hecho semejante al pájaro solitario en el tejado (*Ps* 101,8)”. Luce López Baralt, en “Para la génesis del «pájaro solitario» de San Juan de la Cruz”, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2009, rastrea las huellas del misticismo musulmán en la descripción sanjuanista del ave. En este sentido, cabe decir que Cernuda había leído, ya en 1935, al místico sufí Ibn al-'Arabī, como lo atestiguan las “Páginas de un diario” (*Prosa II*, pág. 767), donde escribe estas palabras del escritor árabe: “«No busques de Dios otra cosa que Él, ni tu aspiración tienda a otro objeto que a Él. Aunque se te ofreciera todo lo que en el mundo existe, no te detengas. Tómallo por cortesía, pero persevera en tu búsqueda. Dios, en efecto, te probará de ese modo, y si te detienes, Dios se te escapará; en cambio, cuando tengas a Dios, nada te faltará.» ABENARABI”. Sería interesante un estudio que señalara cuándo Cernuda está recordando a uno o a otro místico.

#### 4. *El águila*. La mirada de Cernuda hacia el neoplatonismo de sus clásicos

El primer poema de la serie octava de *La realidad y el deseo* se construye sobre una serie de elementos que revelan también una lectura muy asimilada de la tradición clásica, y, más concretamente, de aquellos textos influidos por la filosofía neoplatónica, tan afín a los intereses de nuestro poeta. No diré que los caminos de la trascendencia que llevan al *acorde* hayan de estar adscritos por fuerza a un contenido religioso; ahora bien, asegurar, como asegura D. Harris, que a partir de *Como quien espera el alba* “Cernuda [...] rechaza la busca de «eternos dioses sordos» a favor de la serenidad que le otorga la contemplación de la naturaleza, desatento ya al ansia de un consuelo natural”<sup>167</sup> me parece un desatino del todo increíble.<sup>168</sup> Quizá sea por esto que el especialista en Cernuda se limita a señalar como fuente de *El águila* el poema de Hölderlin *Ganymed*, y a añadir que “the gods are decadent, tired of immortality and amusing themselves with the antics of man”.<sup>169</sup> Sí que es cierto que los dioses del poema cernudiano sufren el “*hastío / de sentirse inmortal*”, pero de ninguna manera ha de verse en esa condición el rechazo a una realidad superior que es necesaria para preservar los valores en que cree nuestro poeta; como el amor o la hermosura, en la que “*la eternidad trasluce sobre el mundo*”.

En realidad, hay que entender la primera estrofa como una reelaboración del tópico platónico del *theatrum mundi*, un espectáculo humano al que asisten los dioses para entretenerse y librarse de su hastío: “*Vuestras vidas recrean nuestro ocio*”. Debido a ese hastío, los dioses crean al hombre, trasunto mortal de lo divino, pero en su hermosura descubren la cualidad de su propia esencia (“*¿es la hermosura, / forma carnal de una celeste idea, / hecha para morir?*”), por lo que caen enamorados hasta su obra con la intención piadosa de salvarlos de la muerte a través de una íntima unión que tanto recuerda a las uniones místicas. Es verdad que la envoltura del poema puede hacernos pensar que se trata solo de una reconstrucción del mito de Ganimedes, un ejemplo más, junto con *Urania*,<sup>170</sup> de la pervivencia aún en la poesía de los años

---

<sup>167</sup> *op. cit.*, pág. 76.

<sup>168</sup> Véase, sin ir más lejos, los poemas *Apología pro vita sua* o *Noche del hombre y su demonio*, ambos colocados después del de *Las ruinas*, poema en el que Harris se basa para emitir semejante juicio.

<sup>169</sup> Derek Harris, *A study of the poetry*, Tamesis, Londres, 1973, pág. 71.

<sup>170</sup> Este poema, de cuño inequívocamente neoplatónico, apenas ha sido tratado por la crítica, y los pocos acercamientos que se han hecho han venido a concluir que responde a esa necesidad de Cernuda de representar los valores en que cree a través de los dioses antiguos (véase, por ejemplo, Derek Harris, *op. cit.*, pág. 71 o Jesús Bermúdez Ramiro, “El mundo clásico en la poesía de Luis Cernuda”, *Cultura*,

ingleses del mundo clásico que desde *Invocaciones* venía apareciendo en la obra del poeta sevillano. Pensar esto, sin embargo, sería reducir demasiado las posibilidades hermenéuticas que ofrece el texto en favor de una visión helenizante del mismo; nada más lejos de la realidad. Se impone, por tanto, la necesidad de rastrear las apariciones del mito en una tradición literaria que va desde Homero hasta Hölderlin, pasando por Arguijo y por Góngora, y de las cuales Cernuda es en buena parte deudor, aunque el resultado final de su poema evidencie un texto construido sobre una serie de motivos de raigambre claramente neoplatónica (bien patentes, como se verá, en su propia tradición mística) y a partir de una técnica de objetivación aprendida del Romanticismo.

En primer lugar, conviene que aclaremos que la hermosura y juventud que definen a Ganimedes son rasgos estimadísimos por nuestro poeta: “por eso siempre lo antepuse [el amor] a toda otra consideración, ayudado además por aquel atractivo poderoso que, como ya dije, tuvo siempre para mí la hermosura física juvenil”.<sup>171</sup> Es natural, pues, que Cernuda recoja para el muchacho de su poema la descripción que de él hicieran Homero (*Ilíada*, XX, 231-235) u Ovidio (*Metamorfosis*, X, 155-160), por poner dos casos de la cultura clásica. Dice, por ejemplo, el primero: “Por su parte Tros tuvo tres hijos perfectos: Ilo, Asáraco y Ganimedes, semejante a un dios, que fue el más hermoso de los hombres mortales. Y a éste lo raptaron los dioses para servir el vino a Zeus a causa de su belleza, a fin de que estuviera con los inmortales”.<sup>172</sup> En Cernuda, son los siguientes versos los que dan cuenta de la hermosura del joven:

[...] *Tu edad estaba  
Florida de esa gala que los hombres  
Ostentan sólo un día, en los umbrales  
De Juventud.*

Aquí, la reminiscencia de la *Soledad I* de Góngora parece clara: “Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa...”. Recuérdese, además, su soneto *A Júpiter*, donde hace alusión a la belleza de Ganimedes con motivo de “la muerte de Miguel de Guzmán, hijo del duque de Medina Sidonia”:

---

*lenguaje y representación*, Universitat Jaume I, Vol. VII, 2009, págs. 29-30). La opinión es válida e incluso justa; no obstante, creo que sería importante señalar las correspondencias entre ese poema de Cernuda y aquel soneto de Aldana titulado “Marte en aspecto de Cáncer”, pues, la Venus del soneto, cuya representación pone de relieve el concepto de la Venus benéfica y pacífica (Urania) simboliza, en palabras de Lara Garrido, “la efectividad de la concordia venusina que para los neoplatónicos era la única fuerza capaz de neutralizar el principio destructor representado por Marte” (*op. cit.*, pág. 233-234). En vista de esto, quizá podamos entender mejor el hecho de que a nuestro poeta le “Conforta el conocer que en ella [Urania] mora / la calma vasta y lúcida del cielo / sobre el dolor informe de la vida, / sosegando el espíritu a su acento [...]”. Al fin y al cabo, lo que desea Cernuda no es otra cosa que neutralizar ese principio destructor, según concluye: “Si en otros días di curso enajenado / a la pasión inútil, su llanto largo y fiebre, / hoy busco tu sagrado, tu amor, a quien modera / la mano sobre el pecho, ya sola musa mía, / tú, rosa del silencio, tú, luz de la memoria”.

<sup>171</sup> Luis Cernuda, *op. cit.*, 659.

<sup>172</sup> Cito a través del libro de Natale Conti, quien hace un repaso del mito en las obras griegas y latinas, en *Mitología*, Universidad de Murcia, 2006, págs. 694-696.

*Tonante monseñor, ¿de cuándo acá  
Fulminas juvenetos? Yo no sé  
Cuánta pluma ensillaste para el que  
Sirviéndote la copa aun hoy está.*

*El garzón frigio, a quien de bello da  
Tanto la antigüedad, besara el pie  
Al que mucho de España esplendor fue,  
Y poca, mas fatal, ceniza es ya.*

*Ministro, no grifaño, duro sí,  
Que en Líparis Estéropo forjó  
(Piedra digo bezahar de otro Pirú)*

*Las hojas infamó de un alhelí,  
Y los Acroceraunios montes no.  
¡Oh Júpiter, oh, tú, mil veces tú!*<sup>173</sup>

Al reproducir este soneto no trato de sugerir como fuente del poema de Cernuda la composición gongorina; ahora bien, si tenemos en cuenta que, solo dos meses después de haber escrito *El águila*, Cernuda emprende la escritura del poema *Góngora*, no es descabellado que pensemos que nuestro poeta pudo familiarizarse con el mito a través de la lectura de su compatriota. Es más: quizá en esa familiarización pudiera destacar también otro poeta sevillano, cuyo soneto sobre Ganimedes llegó a editar en 1936 el propio Cernuda.<sup>174</sup> Se trata de Juan de Arguijo, y su poema es el siguiente:

*No temas, oh bellísimo troyano,  
viendo que arrebatado en nuevo vuelo  
con corvas uñas te levanta al cielo  
la feroz ave por el aire vano.*

*¿Nunca has oído el nombre soberano  
del alto Olimpo, la piedad y el celo  
de Júpiter, que da lluvia al suelo  
y arma con rayos la tonante mano?*

*¿A cuyas sacras aras humillado  
gruesos toros ofrece el teucro en Ida,  
implorando remedio a sus querellas?*

*El mismo soy, no al águila eres dado  
en despojo. Mi amor te trae; olvida  
tu amada Troya y sube a las estrellas.*<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Luis de Góngora, ed. de Ramón García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004

<sup>174</sup> Véase la nota final correspondiente a *Tres sonetos sevillanos*, en Luis Cernuda, *Prosa II*, pág. 812.

<sup>175</sup> Juan de Arguijo, *Cruz y raya: revista de afirmación y negación*, núm. 36 - marzo (1936), pág. 109. Este y otros poemas de Arguijo fueron editados por Cernuda en esta revista.

Como puede apreciarse, Cernuda no es ajeno a la imagen que de Ganimedes presenta la tradición como modelo de belleza y juventud que enamora a los dioses. En cuanto al soneto de Arguijo, a nuestro poeta parece atraerle también el hecho de que sea el mismo Júpiter quien asume la voz poética, lo cual queda confirmado con “*El mismo soy*” del comienzo del último terceto. Dudo que podamos saber si la elección de proyectar la experiencia sobre una situación legendaria (tal ocurre en el poema de Cernuda) deriva del empleo de la técnica objetivadora recién aprendida de los poetas ingleses (“particularmente de Browning”<sup>176</sup>) o del acercamiento al poema de Arguijo. En cualquier caso, lo importante pasa por entender que, al ceder al dios – metamorfoseado en águila– la voz poética, Cernuda está revelando su ansia de un consuelo sobrenatural, ofreciendo de ese dios una imagen piadosa a la vez que enamorada en la que mito y misticismo se confunden. La hermosura del mortal Ganimedes desata el *amor divino*, pero hay algo que perturba mucho más a los dioses: la corrupción de esa hermosura a causa del paso del tiempo. Así, el joven es poseedor de una increíble belleza, pero condenada a extinguirse con la llegada de la muerte inexorable. O quizá no. La condición de sujeto pasivo que a Ganimedes le es aplicada en el poema cernudiano, tan favorable para la contemplación, denota, a mi juicio, algo de la doctrina de la gracia preveniente, “parte integral de la filosofía neoplatónica”,<sup>177</sup> y que ha de entenderse como la capacidad del hombre, dada por Dios, para a Él acercarse, esto es, la posibilidad de la búsqueda anterior a la creencia. De este modo, Ganimedes, o mejor aún, su hermosura, *puede* salvarse. En este punto, es necesario señalar una de las diferencias más relevantes entre la reelaboración cernudiana del mito y la presentación más generalizada que ha ofrecido de este la tradición: Ganimedes no es, en la composición de Cernuda, un cazador, así como tampoco es víctima de raptó alguno.<sup>178</sup> Y es necesario señalarlo porque tanto el lugar donde se encuentra el Ganimedes de Cernuda, como los elementos que lo rodean son los idóneos para presentarlo con esa actitud de contemplación y búsqueda que pone de manifiesto la gracia preveniente a la que me refería más arriba. He aquí la presentación del joven y su ámbito:

*Te descubrí, parejo al chopo tierno  
De esbelta plata verde estremecida  
Al viento<sup>179</sup> matinal junto a la fuente,  
Jugando por los prados de la tierra.  
Tus ojos dulcemente contemplaban  
La nube gris y húmeda que asciende  
El aire soberano, diadema  
Azul de las montañas, donde el ave  
Entre la nieve tiene nido.*

<sup>176</sup> *op. cit.*, pág. 647. Es de notar que Cernuda no incluía *El águila* entre los poemas que menciona como ejemplos representativos de esa técnica.

<sup>177</sup> Francisco de Aldana, *op. cit.*, pág. 433.

<sup>178</sup> Contrariamente a como ocurre en la mayoría de las versiones; baste el ejemplo de Virgilio en *La Eneida* (V, 252-253).

<sup>179</sup> Véase la nota 124



*Como el hortelano fiel mira la planta  
Crecer alta y pomposa día a día,  
Lleno de gozo y esperando el fruto,  
Así yo te miré.*

Sin duda, nuestro poeta ha colocado al bello joven en el marco de un *locus amoenus* que es imposible no relacionar con aquel otro espiritualizado que describiera Fray Luis en su famosa *Oda a la Vida retirada*:

*Del monte en la ladera,  
por mi mano plantado tengo un huerto,  
que con la primavera,  
de bella flor cubierto,  
ya muestra en esperanza el fruto cierto.  
Y como codiciosa  
por ver y acrecentar su hermosura,  
desde la cumbre airosa  
una fontana pura  
hasta llegar corriendo se apresura. (vv. 41-50)*

Creo que no me equivoco cuando veo en ese fruto que se espera (tanto en una como en otra composición) el fruto de la unión a la que se aspira, y que se adquiere mediante la contemplación de la vida retirada o “*con embeleso solitario*”. Ni que decir tiene la imagen de la fuente, otro elemento más de esa naturaleza perfecta para el reencuentro del hombre con lo divino, presente tanto en los versos de Fray Luis como en los de San Juan: “*¡O christalina fuente...!*”, o “*¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre...*”. No hay duda de que Ganimedes está predispuesto para la búsqueda metafísica, lo cual es posible solamente gracias a la acción que llevan a cabo los dioses con la mirada, principio determinante para el desarrollo del poema y por el cual queda directamente entroncado con la tradición neoplatónica.

Dicho ya lo anterior, podemos decir sin problema que la inclinación de Ganimedes por los espacios superiores, esto es, su capacidad para mirar hacia las montañas “*donde el ave virgen tiene nido*” se produce gracias a esa “*luz eterna*” que “*baja enamorada hasta su obra*”, primer verso del poema que ya apunta hacia una dirección muy clara: hacia la que apuntan también las ideas de León Hebreo, por ejemplo:

Nuestros ojos y virtud visiva, con el deseo de sentir la luz, nos guía a ver la luz y el cuerpo del sol, en el cual nos deleitamos. Empero si nuestros ojos no fueran primero alumbrados de ese sol y de la luz, nunca nosotros pudiéramos alcanzar a lo ver, porque sin el Sol imposible es que el Sol se vea.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> León Hebreo, *Diálogos de amor*, Zaragoza, 1593, pág. 258 [en línea]. <<http://books.google.es>>. También Elías L. Rivers se apoya en este texto de León Hebreo para justificar que el soneto LXIII de Francisco de Aldana (*op. cit.*, pág. 433) plantea la doctrina de la gracia

El dios que presenta Cernuda es, como hemos visto, de una “*luz enamorada*”. La causa de ese amor, como dice Bembo, no es otra que la hermosura:

Mas hablando de la hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos amor, diremos que es un lustre o un bien que mana de la bondad divina, el cual aunque se extienda y se derrame sobre todas las cosas criadas como la luz del sol, todavía cuando halla un rostro bien medido y compuesto [...], infúndese en él, y muéstrase hermosísimo, aderezando y ennobleciendo aquel sujeto, donde él resplandece acompañándole, y alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso [...]; y así con esto trae sabrosamente a sí los ojos que le ven, y penetrando por ellos se imprime en el alma de quien le mira, y con una nueva y extraña dulzura toda la trastorna y la hinche de deleite, y encendiéndola, la mueve a un deseo grande de él.<sup>181</sup>

La hermosura, además, es gracia digna de ser percibida solamente por los sentidos espirituales, que son la vista y el oído;<sup>182</sup> dice Hebreo:

[...] Pero la gracia que deleite y mueva el ánimo a propio amor (que se llama hermosura) no se halla en los objetos de los tres sentidos materiales, que son gusto, olfato y tacto, sino solamente en los objetos de los dos sentidos espirituales, vista y oído [...] porque en el objeto de la vista, por la espiritualidad de ella, se halla gracia, la cual por los claros y espirituales ojos suele entrar y mueve ánima a amar aquel objeto que llamamos hermosura.<sup>183</sup>

A mi modo de ver, Cernuda participa en este poema de las teorías neoplatónicas recogidas en los *tratatti d'amore* de Castiglione, Ficino, Hebreo, etc., que tanta huella dejaron en la producción lírica renacentista. Admito que mi conocimiento sobre el tema es todavía escaso, pero creo que no resulta muy difícil detectar en el poema de Cernuda la influencia de toda esa tradición, especialmente cuando vemos que la segunda estrofa empieza con “*Te descubrí*”, estrofa en la que se describe la belleza de Ganimedes y su contemplación, para venir a confirmar poco después lo inevitable: “*Así yo te miré*”. La mirada de Júpiter ha sido correspondida por la de Ganimedes, y ha infundido en el joven hermosura: “*Tu edad estaba florida...*”. También en San Juan vemos que la mirada del Amado produce hermosura:

*Mil gracias derramando  
pasó por estos sotos  
con presura;  
y, yéndolos mirando,  
con sola su figura  
vestidos los dexó de hermosura.*

O en esta otra estrofa, también del *Cántico*:

---

preveniente. Como se verá, pueden encontrarse algunas correspondencias entre el soneto de Aldana y el poema de Cernuda.

<sup>181</sup> Cito por la edición de Domingo Ynduráin de San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pág. 200.

<sup>182</sup> Al sentido del oído hacen referencia la *armonía* y las *gracias musicales* del cuerpo del joven Ganimedes.

<sup>183</sup> *op. cit.*, pág. 171.

*Quando tú me miravas,  
su gracia en mí tus ojos imprimían;  
por esso me adamavas,  
y en esso merecían  
los míos adorarlo que en ti vían.*<sup>184</sup>

Así, pues, en el poema de Cernuda, la belleza del joven se erige en representación carnal de la belleza divina, coincidiendo, por tanto, a través de la mirada, con la Idea de belleza en su sentido platónico. Además, no me parece descabellado pensar que en esta recreación cernudiana del mito se produce una especie de inversión de funciones: no es el amado la pieza cazada, sino el amante, herido de amor, lo que supondría la identificación cazador-presa, extendida por toda una larga tradición tanto en lírica amorosa como religiosa.<sup>185</sup>

Ahora bien, aunque el encuentro de miradas parezca que vaya a derivar en la transformación de los amantes,<sup>186</sup> todavía existe entre ellos un inmenso desequilibrio. Así, puede verse cómo la voz autorreflexiva –meditativa– de Júpiter comienza, hacia el final de la segunda estrofa, un ejercicio intelectual en el que podemos apreciar esa combinación de pasión y pensamiento tan típica de la etapa de madurez de nuestro poeta. La reflexión, obviamente, se origina a partir de la mirada:

*Y al mirarte pensaba en las futuras  
Áridas estaciones, despojando  
De armonía tu cuerpo liso y rubio,  
Nutrido por las gracias musicales.*

Esta conciencia de la transitoriedad de la belleza del joven es lo que conduce a Júpiter a querer imponer su voluntad para impedir, en términos de Aldana, la *terrena pesadumbre*. En este sentido, es oportuno que tengamos en cuenta el siguiente soneto del *Divino*, cuya voz poética, si se me permite el atrevimiento, diré que bien podría ser la de Ganimedes en el caso de que se expresara en el poema:

*Señor, que allá de la estrellada cumbre  
todo lo ves en un presente eterno,  
mira tu hechura en mí, que al ciego infierno  
la lleva su terrena pesadumbre.*

*Eterno Sol, ya la encendida lumbre  
do esté mi abril florido y tierno*

---

<sup>184</sup> *op.cit.*, estrofas 5 y 32, respectivamente.

<sup>185</sup> Recuérdese, sin ir más lejos, el poema de San Juan *Tras de un amoroso lance*.

<sup>186</sup> Para la presencia de este motivo en la obra de Cernuda, véase el acercamiento de Inmaculada García Gavilán, en “La transformación de los amantes: reminiscencias de un motivo clásico en la lírica amorosa de Luis Cernuda”, *Nostalgia de una patria imposible*, págs. 303-313. Sin detenerse demasiado, García Gavilán deja abiertas unas cuantas puertas para futuros estudios sobre la filiación clásica de la obra del poeta sevillano.

*muere, y ver pienso al más nevado invierno  
más verde la raíz de su costumbre.*

*En mí tu imagen mira, ¡oh rey Divino!,  
con ojos de piedad, que al dulce encuentro  
del rayo celestial verás volvella,*

*que a verse como un vidrio cristalino  
la imagen mira el que se espeja dentro,  
y está en su vista dél su mirar della<sup>187</sup>.*

Sinceramente, leyendo estos versos, me cuesta creer que Cernuda no los conociera. No sé hasta qué punto puede considerarse este soneto como fuente de *El águila*, pero, dejando aparte el impulso cristiano que motiva el poema de Aldana, las coincidencias son innegables. En ambas composiciones se hace referencia al *tempus fugit* (o al *memento mori*) con la imagen de la estaciones. Y, en ambos poemas, la salvación de la *hechura* u *obra* pasa por la mirada resplandeciente de la divinidad. Incluso me atrevería a decir que, en los dos, sol y dios vienen a ser lo mismo. En el texto de Cernuda, no solo parece confirmarlo el número considerable de alusiones vinculadas al campo semántico de la luz (“*La luz enamorada baja...*”, “*para dejar [...] brillar más puro el resplandor celeste*”, etc.), sino también el uso de la imagen del sol como ejemplo de salvación:

[...] *En la hermosura  
La eternidad trasluce sobre el mundo  
Tal rescate imposible de la muerte.  
Así rescata el sol, con melodía  
De luz purpúrea entre las cimas altas,  
Las sombras imperiosas de la noche.*

Y acaso pueda verse aquí un eco del *Salmo CIII* de Fray Luis, en el que no solo se hace referencia al sol y a la noche, sino también al ave que anida en lo alto y al cedro, cuyo significado es el mismo que el de dicho árbol en el último verso del poema de Cernuda:<sup>188</sup>

*De allí se viste el bosque y la arboleda  
y el cedro soberano;  
adonde anida la ave, adonde enreda  
su cámara el milano.  
Los riscos a los corzos dan guarda,  
al conejo la peña.  
Por Ti nos mira el sol, y su lucida  
hermana nos enseña*

---

<sup>187</sup> *op. cit.*, pág. 433.

<sup>188</sup> El cedro es muy celebrado en la Biblia por su majestuosidad y altura; baste con *Sal.*, 92. 12 o *Ez.*, 31. 3-6. Pero mejor San Juan, para quien “el alto amor es significado por el cedro, y este es el del matrimonio espiritual”, en *Cántico espiritual*, ed. de Eulogio Pacho, Monte Carmelo, Burgos, 1998, pág. 231.

*los tiempos. Tú nos das la noche oscura  
en que salen las fieras;  
el tigre, que ración con hambre dura  
te pide, y voces fieras.  
Despiertas el aurora, y de consuno  
se van a sus moradas.*<sup>189</sup> (vv. 37-50)

Pero retomemos el hilo. Decíamos que la meditación llevada a cabo por Júpiter sobre la transitoriedad de la belleza de Ganimedes lo impulsaba a ejercer su voluntad, la cual queda expresada en los siguientes versos:

[...] *Vino de oro* [la hermosura]  
*Que a dioses y poetas embriaga,  
Abriendo sueños vastos como el tiempo,  
Quiero hacerla inmortal. Amor divino  
Sombras de espacio y tiempo pone en fuga.*

No hay duda alguna: por ese *amor divino* Júpiter está dispuesto a eternizar la belleza del joven Ganimedes. La unión mística, por tanto, tiene que producirse. Y digo “mística” porque los motivos elegidos para el desenlace parecen venir directamente de la tradición a la que pertenecen San Juan y Francisco de Aldana. La mención al vino invita en un primer momento a recordar la función de Ganimedes como copero de los dioses, que es tal vez la imagen más documentada que se tiene del joven en el Olimpo. Ahora bien, identificar el vino con la hermosura, describir el efecto de ese “beberse la belleza”, “*abriendo sueños vastos como el tiempo*”, facilita que pensemos, por ejemplo, en ese dejarse ir de San Juan, quien también emplea para ello la imagen del “*adobado vino, / emisiones de bálsamo divino*”:

*En la interior bodega  
de mi Amado beví, y, quando salía  
por toda aquesta vega,  
ya cosa no sabía,  
y el ganado perdí que antes seguía.*<sup>190</sup>

Otro motivo, ya en la invitación final lanzada al joven, que proviene de toda la corriente neoplatónica mencionada antes (y que, sin duda, está presente en la poesía mística) es el de la correspondencia de las miradas, el encuentro, al fin, que permite “la aprehensión con lo eterno a través del cuerpo del amado”;<sup>191</sup> o, lo que es lo mismo, pero en versos de San Juan: “[...] *amado con amada, / amada en el amado transformada*”. Y así en los de Cernuda:

---

<sup>189</sup> Fray Luis de León, *Poesías*, ed. de Javier San José Lera, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008

<sup>190</sup> *Cántico*, estrofas 25-26.

<sup>191</sup> Inmaculada García Gavilán, *op. cit.*, pág. 306.

*Mira la altura y deja que te envuelva  
La mirada luciente de los dioses:  
Eterno es ya lo que los dioses miran.  
Asciende en el abrazo de mis alas  
Por la escala estrellada de los aires,  
Tendiendo tu hermosura inmarcesible  
Al pie del dios, como la rosa joven  
A la sombra sagrada de los cedros.*

El eco de Aldana deviene en estos versos en algo más que mero eco:

*Mira el Autor de la estrellada cumbre  
donde las vidas gozan sin materia,  
aquél que habita inaccesible lumbre,  
el sumo Dios de la región etérea;  
los ojos con piadosa mansedumbre  
vuelve, para mirar nuestra miseria.  
¡Oh bendita visión, bendito el cuándo  
nuestro invisible Dios nos vio mirando!<sup>192</sup>*

La correlación entre la eternidad y la imagen de la luz (*mirada luciente-eterno es ya lo que los dioses miran*) también se da en el autor de la *Epístola a Arias Montano*:

*Digo que la sin un punto principiante  
línea infinita que en sí misma vuelve,  
el rayo de su luz glorificante,  
el rayo que en su luz todo se ensuelve  
(no porque quede atrás ni se adelante,  
la edad en él, pues cuanto acá revuelve,  
es un presente allá)...<sup>193</sup>*

De todo esto lo que me interesa subrayar es que, en realidad, entre la unión que se describe en el poema de Cernuda y la unión mística apenas hay diferencia. Se trata de una unión por amor representada en el símil especular, lo que trae a la memoria las palabras de San Pablo (2 Cor., 3. 18): “Y nosotros todos, con el rostro descubierto, reflejando como en un espejo la gloria del Señor, su imagen misma, nos vamos transfigurando de gloria en gloria como por la acción del Señor”.

Cabe señalar, además, que el movimiento de ascenso y descenso que se aprecia en los versos “*Asciende en el brazo de mis alas / por la escala<sup>194</sup> estrellada de los aires, / tendiendo tu hermosura inmarcesible / al pie del dios*” es proceso típico de las

---

<sup>192</sup> Francisco de Aldana, *op. cit.*, pág. 310.

<sup>193</sup> *op. cit.*, pág. 333.

<sup>194</sup> Sin duda, nos encontramos ante una elevación contemplativa, llevada a cabo también mediante la imagen de la escala, la cual hace referencia a la de Jacob (*Gen.*, 28. 11-19). Es, además, utilizada por el propio Aldana: “*Pero, con todo, llega al bajo suelo / la escala de Jacob, por do podemos / al alcázar subir del alto cielo*” (*Epístola a Arias Montano*, vv. 112-114).

experiencias místicas, en cuya base quizá se encuentre la célebre sentencia de Mateo (Mt. 23. 12): “Y cualquiera que se humille será ensalzado”.<sup>195</sup>

Así, pues, por todo lo visto, quizá podamos afirmar que el primer poema de *Como quien espera el alba* es resultado del acercamiento de nuestro poeta a su propia tradición, a toda esa zona de corte espiritual –metafísica, si se quiere– a la que pertenecen Francisco de Aldana, Fray Luis de León o San Juan de la Cruz. No es casual, como se señaló al principio, que la fecha de redacción de este poema (del libro, en general) coincida con la fecha de redacción del ensayo *Tres poetas clásicos* (1941), y al que poco después le seguiría el de *Tres poetas metafísicos* (1946). Es muy probable, como ya insinuara Valente, que el redescubrimiento<sup>196</sup> de esa zona en particular de la tradición propia tenga su origen en el descubrimiento de la tradición lírica inglesa. Quizá yo no pueda entender aún de qué manera sucedió el recorrido de una tradición a otra, pero es indudable que Cernuda halló en la poesía metafísica inglesa del siglo XVII una serie de motivos que le eran especialmente gratos, provenientes muchos de ellos de la misma tradición neoplatónica –y petrarquista– a la que se adscribe buena parte de nuestros poetas del Siglo de Oro. Véanse, si no, los siguientes versos de John Donne, pertenecientes a su hermoso poema *The good-morrow*, cuya filiación con los versos finales del poema de Cernuda apenas necesita comentario:

*My face in thine eye, thine in mine appeares,  
and true plaine hearts doe in the faces rest,  
where can we finde two better hemispheares  
without sharpe North, without declining West?  
What ever dies, was not mixt equally;  
if our two loves be one, or, thou and I  
love so alike, that none doe slacken, none can die .*<sup>197</sup>

La trascendencia a la que aspira Cernuda también pasa por el amor. Apreensión de lo eterno mediante la vista del y de lo amado. Emotivamente lo confiesa el poeta:

¿Cómo puedo pensar en escribir, ni en lo que ese amor me puede dejar, cuando lo único que quiero de ese amor es la «la presencia y la figura», como dice San Juan de la Cruz; la presencia constante hasta que mi afecto muera o muera yo antes que mi afecto? Qué pobre me parece ahora

---

<sup>195</sup> Otra vez en Aldana: “*Como la hermosísima judía / que, llena de doncel, novicio espanto, / viendo Isaac que para sí venía, / dejó cubrir el rostro con el manto, / y descendida presto del camello / recoge humilde al novio casto y santo, / disponga el alma así con Dios hacello / y de su presunción decienda altiva, / cubierto el rostro y reclinando el cuello*” (*Epístola a Arias Montano*, vv. 247-255).

<sup>196</sup> Se trata, en efecto, de un redescubrimiento, como lo confirman estas palabras del propio Cernuda: “Durante mucho tiempo lo he leído [...], y sólo hoy comienzo a entrever cuál sea el verdadero contenido de su lirismo” (se refiere a San Juan de la Cruz), en “Tres poetas clásicos”, *op. cit.*, pág. 497.

<sup>197</sup> *En tus ojos mi rostro, / en los míos el tuyo se retrata, / y los rostros reflejan / dos corazones simples y leales. / ¿En dónde encontraríamos mejores hemisferios, / sin crudo Norte o declinante Oeste? / Sólo mueren las mezclas desiguales: si nuestro dos amores son uno, o tan idénticos / que ni el tuyo ni el mío cede al otro, / ninguno de los dos puede morir.* (traducción de Blanca y Maurice Molho, en *op. cit.*, pág. 49).

toda literatura, en comparación con este afán de eternidad muda amorosa, de mirar frente a frente en silencio otros ojos y entrarse por ellos, y anegarse en ellos en vida y en muerte.<sup>198</sup>

Sinceramente, no se me ocurre mejor exégesis que la concentrada en estas palabras para una total comprensión del siguiente poema. Las expresiones “afán de eternidad muda”, “mirar frente a frente en silencio otros ojos” y “anegarse en ellos en vida y en muerte” cobrarán carácter enteramente poético en *El éxtasis*, cima de la asimilación que nuestro poeta ha ido haciendo durante los años en Inglaterra, tanto de la tradición propia como de la tradición poética inglesa.<sup>199</sup> Como veremos, las lecturas de Garcilaso, Aldana, San Juan, Donne, Wordsworth y Keats se superponen, trasluciéndose en los versos cernudianos todo el aparato de cuño neoplatónico que actúa también sobre la poesía de cada uno de estos referentes.

---

<sup>198</sup> Carta dirigida a Gregorio Prieto, fechada el 20 de agosto de 1944, en Luis Cernuda, *Epistolario*, pág. 384.

<sup>199</sup> Sin duda, la influencia de nuestros clásicos se acentúa en los poemas escritos entre 1941 y 1946, que son, en definitiva, los que componen los libros *Como quien espera el alba* y *Vivir sin estar viviendo*. Acabamos de confirmar la presencia innegable de la tradición clásica en el poema con que se abre el primero de los libros; a continuación, haremos lo mismo con uno de los últimos poemas escritos en Inglaterra, perteneciente al segundo de ellos. Señalar la profunda huella que dejó, durante el periodo mencionado, la revalorización de esa parte de la tradición propia hacia la que mira Cernuda es tarea que exige mucho más tiempo del que permite este trabajo.



## 5. *El éxtasis*. La confluencia de dos tradiciones asimiladas

Cualquier acercamiento a esta composición no puede prescindir de los comentarios que al respecto dejara apuntados el propio Cernuda. En realidad, no son más que meras aclaraciones, a veces confusas, a las preguntas que le hiciese Philip Silver; pero, aun así, no dejan de ser reveladoras para los fines de este trabajo. Escribe Cernuda:

«El éxtasis» (el título viene de *The Extasie*, de Donne) es ejemplo flagrante de *wishful thinking*: muerte y resurrección; tras la muerte, resucitar y encontrarse uno desdoblado, ¿en quién? En uno mismo y su amor, o en uno mismo y en su doble juvenil, o en uno mismo y su otro yo –como quiera–. Algo vago y confuso, según creo y creía al tiempo de escribir esos versos. La reunión y el paraje de la misma recuerdan deliberadamente el final de una égloga de Garcilaso: «Busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos, etc.» («Égloga I»). Rectifico lo de confuso: creo que al escribir esos versos, intentaba resolver la dificultad del desdoblamiento dejándolo misteriosamente vago.<sup>200</sup>

La sola mención al final de la *Égloga I* de Garcilaso nos devuelve, por fuerza, al punto de partida, es decir, a la elegía *A un poeta muerto*, escrita, recuérdese, un año antes del exilio en Inglaterra. Philip Silver, en su ya clásico estudio sobre Cernuda, señaló la analogía entre el cierre de *El éxtasis* y el del poema escrito a Lorca,<sup>201</sup> pero cabe lamentarse, junto con Miguel García-Posada,<sup>202</sup> que el crítico norteamericano no diera más precisiones. Lo cierto es, sin embargo, que tampoco García-Posada se detiene en este poema, pues solamente lo utiliza, a raíz de la carta citada, para confirmar el préstamo garcilasiano que se aprecia en la elegía. Así las cosas, no queda otra que comenzar a decir que, si la deuda de Garcilaso en *A un poeta muerto* ya se trataba de una deuda profunda, espiritual, de visión y sentido, y no de una ingenua *imitatio* (pues esto era, al fin y al cabo, la *Égloga* escrita en 1927<sup>203</sup>), ahora, en *El éxtasis*, la asimilación garcilasiana alcanza plena hondura<sup>204</sup> y se combina con la recreación de otras fuentes, españolas algunas (como Aldana o San Juan), pero también pertenecientes

---

<sup>200</sup> Luis Cernuda, *Epistolario*, pág. 906.

<sup>201</sup> Philip Silver, *op. cit.*, págs. 157-158.

<sup>202</sup> Miguel García-Posada, *op. cit.*, pág. 3.

<sup>203</sup> Me refiero a la incluida en el segundo libro de *La realidad y el deseo*, titulado «Égloga, Elegía, Oda» (1927-1928). García-Posada también la entiende como un simple “homenaje poético”.

<sup>204</sup> Nótese que la estructura sintáctica, a diferencia del pasaje en cuestión de la elegía, ya no recuerda tanto a la empleada por Garcilaso, indicio, en mi opinión, de la independencia total de Cernuda respecto a su modelo, aun estándolo siguiendo como pieza clave que es de la tradición que incorpora y recrea.

a la tradición poética inglesa (como Donne, Wordsworth o Keats). Veámoslo detenidamente a partir de la primera estrofa:

*Tras el dolor, la angustia, el miedo,  
Como niño al umbral de estancia oscura,  
Será el ceder de la conciencia;  
Mas luego recobrada, la luz nueva  
Veré, y tú en ella erguido.*

Conviene, en primer lugar, que recordemos que Cernuda explicaba el sentido de este poema en clave de muerte y resurrección. Y así es: los elementos del primer verso informan de las sensaciones negativas que aparecen ante la muerte, ya sea por su inminencia hacia el final de una vida o por el conocimiento que de ella tenemos cuando dejamos de ser niños. No es casual, pues, que esos elementos queden fuera (*pro fanum*) del recinto misterioso, sagrado incluso, donde ingresará el sujeto del poema tras la cesión de la conciencia. Poco podemos saber de ese recinto, apenas definido, y del que solo se nos describe su oscuridad; pero la mención al *umbral* nos recuerda a aquel otro en el que aguardaba el sujeto de la rima LXXIV de Bécquer.<sup>205</sup> También los espacios que esboza San Juan parece que se concentren en esa *estancia oscura*: “*en parte donde nadie parecía*”; “*Entréme donde no supe / y quedéme no sabiendo / toda ciencia tracendiendo*”.<sup>206</sup> Como el mismo título indica, estamos ante un *éxtasis*, un salirse fuera de sí al que le precede un ingreso (en la muerte, claro.) “*Mas luego recobrada, la luz nueva / veré, y tú en ella erguido*”. El surgimiento de esta nueva luz de la resurrección - espiritual- emparenta definitivamente este poema con la tradición mística; mas el encuentro nada tiene que ver con la concepción cristiana: se trata de un encuentro “con su amor”, el encuentro de “uno mismo con su doble juvenil”, bajo una atmósfera enteramente pagana.<sup>207</sup> Las siguientes estrofas describirán dicho encuentro, y la necesaria unión de las dos almas (pues el cuerpo ya fue cedido) a través de una cosmovisión neoplatónica que nuestro poeta hereda, sobre todo, de uno de los sonetos más célebres de Aldana y del poema de John Donne que el propio Cernuda reconoce haber tenido en cuenta.

Ahora bien, no accederemos al sentido último del poema si no aludimos, primero, a la poesía romántica de Wordsworth, y, más concretamente, a su *Immortality Ode*, cuyas concomitancias con el poema cernudiano, no son, en absoluto, fortuitas, sino que responden a una coincidencia total de pensamiento en lo relativo a los periodos de infancia y juventud.

La huella de Wordsworth la encontramos en el segundo verso de la primera estrofa: “*como niño al umbral de estancia oscura*”. Esta referencia al *niño* a las puertas

---

<sup>205</sup> Recuérdese que ya hablamos de esta rima a propósito del poema *Atardecer en la catedral*.

<sup>206</sup> San Juan de la Cruz, *op. cit.*, págs. 261 y 264 respectivamente.

<sup>207</sup> Además del espacio edénico, propio de la égloga, que de pronto se dibuja en el cierre del poema, no podemos olvidar el mito de Narciso que los versos cernudianos evocan deliberadamente, incluido, como veremos, el descenso a las aguas.

de la muerte constituye una bellísima construcción oximórica inspirada en uno de los versos que funcionan como epígrafe de la *Immortality Ode*: “*The Child is Father of the man*”. Que Cernuda conocía estos versos es algo del todo innegable; nada más comenzar su *Historial de un libro*<sup>208</sup> escribe: “Ya entrado en la edad madura, volviendo sobre mi niñez y adolescencia, percibí cómo todo en ellas me había preparado para la poesía y encaminado hacia ella. Y, como un poeta lo dijo: «el niño es padre del hombre».<sup>209</sup>

Ampos poetas vuelven, en efecto, sobre su infancia y adolescencia, años en los que el tiempo no existe, gloriosos años de inocencia y capacidad visionaria que desaparecen con la edad adulta.<sup>210</sup> La oda de Wordsworth es un canto a esos atributos edénicos de la infancia, y a la vez un lamento por la pérdida de los mismos. A mi juicio, ese niño al que hace referencia Cernuda no es otro que el padre del hombre, y su imagen *al umbral de estancia oscura* no es sino su muerte, quiero decir, la del niño que ya pierde la percepción de lo divino y resplandeciente porque empieza a ser adulto (así, “*será el ceder de la conciencia*”). A este respecto, la primera estrofa del poema de Wordsworth puede sernos especialmente útil:

*There was a time when meadow, grove, and stream,  
The earth, and every common sight,  
To me did seem  
Apparelled in celestial light,  
The glory and the freshness of a dream.  
It is not now as it hath been of yore;—  
Turn wheresoe'er I may,  
By night or day,  
The things which I have seen I now can see no more. (vv. 1-9)<sup>211</sup>*

El canto de Wordsworth parece, en efecto, un canto elegíaco ante la pérdida del misterio y la gloria de la infancia, cuyo desarrollo tiene lugar, como vemos, en una especie de Edén trascendente que recuerda al de los versos finales del poema de Cernuda. El lamento del poeta inglés prosigue, y alcanza la cota más alta de la nostalgia a través de la siguiente formulación en clave de pregunta retórica fundamentada en el tópico del *ubi sunt*:

*Whither is fled the visionary gleam?*

---

<sup>208</sup> No deja de ser interesante que se haya relacionado esta especie de “biografía literaria” con el ejercicio que llevó a cabo el propio Wordsworth en *The Prelude*. De ello habla José Miguel Serrano de la Torre, *op. cit.*, págs. 154-157.

<sup>209</sup> Luis Cernuda, *op. cit.*, pág. 625.

<sup>210</sup> En *El tiempo*, uno de los poemas en prosa incluidos en la primera edición de *Ocnos* (1942), el sevillano evocaba esos años de inocencia en los que presentía “la vida misteriosa de las cosas”. Como veremos, las alusiones al “*absoluto silencio*” o al “*rumor del agua*” (*Poesía completa*, pág. 560) remiten a otros poetas, y seguirían apareciendo en poemas como *El éxtasis*.

<sup>211</sup> William Wordsworth, *Antología Bilingüe*, ed. de Ramón López Ortega, Román Álvarez Rodríguez, Antonio López Santos y Jayne Marie Stoelting, Universidad de Sevilla, 1978, pág. 9.

*Where is it now, the glory and the dream?* (vv. 56-57)<sup>212</sup>

Parece como si el poeta fuera a sucumbir en cualquier momento ante la imposibilidad de recuperar esa visión personal y universal propia del niño. No obstante, una esperanza emerge en el poema de Wordsworth: gracias al recuerdo de aquellos días el hombre aún puede percibir alguna vislumbre divina; así nos lo confirma el poeta:

[...] *But for those first affections,  
Those shadowy recollections,  
Which, be they what they may,  
Are yet the fountain-light of all our day,  
Are yet a master-light of all our seeing;  
Uphold us, cherish, and have power to make*

*Our noisy years seem moments in the being  
Of the eternal Silence: truths that wake,  
To perish never...* (vv. 153-161)<sup>213</sup>

[...] *The innocent brightness of a new-born Day  
Is lovely yet...* (vv. 199-200)<sup>214</sup>

Este dilatado excursus en los versos de Wordsworth solamente pretende ilustrar que tanto el poeta inglés como Cernuda añoran el tiempo edénico de su juventud y de su infancia, y que mientras uno trata de recuperarlo a través del recuerdo,<sup>215</sup> el otro trata de recuperarlo a través de la muerte. Wordsworth asegura que mediante recuerdo “*the innocent brightness of a new-born Day / is lovely yet*; Cernuda, por su parte, asegura que tras la muerte “*la luz nueva veré / y tú en ella erguido*”. Este yo juvenil trae con su presencia “*el mundo nuevo / hasta mí, con el poder de un dios*”, pues, como recuerda Wordsworth, a través de la visión infantil los aspectos naturales parecían “*apparelled in celestial light*” (v. 4). Como puede apreciarse, ambos poetas envuelven su meditación sobre la infancia o la juventud en términos platónicos,<sup>216</sup> inventando “la existencia de un mundo intemporal y objetivo legible en el entorno natural”<sup>217</sup>: “*The rainbow comes and goes, / and lovely is the rose* (vv. 10-11), expresa Wordsworth, gozando de la visión interior que aún le puede ofrecer el recuerdo. “*Sonreirán tus ojos [...], / con encanto / de una rosa que es ella y recuerdo de otra rosa*”, afirma Cernuda, desarrollando un

---

<sup>212</sup> *op. cit.*, pág. 14.

<sup>213</sup> *op. cit.*, pág. 20.

<sup>214</sup> *op. cit.*, pág. 22.

<sup>215</sup> No quisiera insistir en una obviedad, pero, por si acaso, téngase en cuenta el título completo del poema: *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*.

<sup>216</sup> Sonia Santos Vila, “Wordsworth visto por Cernuda”, en *Nostalgia de una patria imposible*, cit. pág. 589. En este estudio no se relacionan los versos del poeta inglés con los del sevillano. Aun así, resulta indispensable para un acercamiento a la perspectiva crítica de Cernuda en torno a Wordsworth.

<sup>217</sup> *op. cit.*, pág. 589.

estado de espíritu unificador que en nada difiere de aquel poder “esemplástico” que Coleridge atribuyera a la imaginación.<sup>218</sup>

Podemos decir que, en *El éxtasis*, la unificación de la experiencia tiene lugar después de la muerte, en el momento justo de ese encuentro con el yo juvenil, y que está reflejada, como se ve, en los primeros versos de la segunda estrofa: “*Sonreirán tus ojos, / desconocido y conocido, con encanto de una rosa...*”. De hecho, el encuentro mismo constituye una armonización de contrarios, probablemente más intensa que la lograda por Wordsworth a través del recuerdo. Es cierto que ambos poetas elaboran la idea neoplatónica de la visión divina (*visionary gleam*, leemos en Wordsworth; *la luz nueva veré*, leemos en Cernuda), trayéndonos a la memoria, incluso, dos anécdotas biográficas muy similares. En una carta escrita en 1814, Wordsworth decía en relación a su oda: “El poema se apoya totalmente en dos recuerdos de la infancia: uno, el de un resplandor en los objetos del sentido, que ha desaparecido; y el otro, una tendencia a la no sumisión ante la ley de la muerte en lo que se refiere a nuestro caso particular”.<sup>219</sup> En *Historial de un libro*, Cernuda recordaba un hecho insólito ocurrido en su juventud: “[...] Una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera, como si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva”.<sup>220</sup> Recordémoslo: “*la luz nueva veré [...], el mundo nuevo [...], con el poder de un dios*”. Y continúa la estrofa:

*Entonces  
Miraré ese que yo sea,  
Para hallarle a la imagen de aquel mozo  
A quien dijera adiós en tiempos  
Idos, su juventud intacta  
De nuevo, esperando, creyendo, amando.*

---

<sup>218</sup> Con tanto acierto como de costumbre, José Ángel Valente equiparó “la famosa explicación del mecanismo creador de la imaginación” a la experiencia de la disciplina meditativa, pues ambas cultivan la facultad que informa lo múltiple en lo uno (la expresión es de Coleridge, *Prosa I*, pág. 313). Valente supo ver en la consecución de la unidad de los elementos dispersos “la coronación del proceso poético”, y lo ejemplificó, curiosamente, con la conclusión del poema que en el libro antecede al de *El éxtasis*. Dicho poema lleva por título *El poeta*, y el final es el siguiente: “*Para el poeta hallarla es lo bastante [la rosa] [...], / cuando en ella un momento se unifican, / tal uno son amante, amor y amado, / los tres complementarios luego y antes dispersos: / el deseo, la rosa y la mirada*”. Leído esto, conviene añadir que ese afán de armonizar contrarios (“lo idéntico con lo diferente, la idea con la imagen, lo individual con lo representativo, lo nuevo con lo familiar, un estado emotivo usual con otro desusado, el juicio firme con el entusiasmo profundo”, *op. cit.*, pág. 315) acaso sea rasgo idiosincrásico del poeta, pero, sin duda, también es atributo, como hemos ido viendo, de ese tiempo ideal que corresponde al de la niñez y al de la adolescencia. En el libro II del *Prelude*, Wordsworth escribe: “[el niño] *está pronto y vigilante, ansioso de abarcar, / en sólo una apariencia, los elementos todos / y partes de un mismo objeto, de otro modo dispersos / y enemigos de unirse*” (la traducción es del propio Cernuda, que cita estos versos en su estudio al poeta inglés, en *op. cit.*, pág. 290).

<sup>219</sup> William Wordsworth, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>220</sup> *op. cit.*, pág. 626.

Como ya viéramos en *El águila*, la mirada infunde eternidad y hermosura sobre aquello que mira, siendo, además, objeto de fusión. Fusión tras la muerte, salida de sí en busca de aquel que uno mismo ya fue, unificación, al fin y al cabo, perseguida también por Wordsworth a través del recuerdo. Tanto Cernuda como el poeta inglés ansían el ideal edénico de aquel tiempo mítico, su resplandor celeste, pero el afán de nuestro poeta por alcanzarlos sobrepasa los límites físicos que encontramos en Wordsworth. La fusión a la que aspira Cernuda necesita de una metafísica casi litúrgica, ceremonial, que dé cuenta de la muerte de dos seres cuyas almas desean unirse, como en bodas espirituales, para dar a luz una única alma ensombrecida, emanación misma de un Eros trascendente. De ahí la necesidad de acudir al poema de Donne, en el que vemos a dos seres entrelazados mediante los rayos de sus ojos (“*Our eye-beams twisted, and did thread / Our eyes upon one double string*”<sup>221</sup>), pero estáticos, presas de un hieratismo sepulcral, porque están muertos:

*And whilst our souls negotiate there,  
We like sepulchral statues lay;  
All day, the same our postures were,  
And we said nothing, all the day.*<sup>222</sup> (vv. 17-20)

La unión de las almas del poema de Cernuda se compara con una imagen que recuerda a la quietud marmórea de esas *sepulchral statues* del poema de Donne; la inmovilidad, a su vez, también afecta al tiempo:

*La hermosura que el haber vivido  
Pudo ser, unirá al alma  
La muerte así, en un presente inmóvil,  
Como el fauno en su mármol extasiado  
Es uno con la música.*

La unión es inminente, solo queda definir el espacio ideal en el que suceda. Y ese, no puede ser otro que el de un *locus amoenus* paradisiaco basado en el final de la *Égloga I* de Garcilaso:<sup>223</sup>

*E iremos por el prado a las aguas, donde olvido,*<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> John Donne, *Canciones y sonetos*, ed. bilingüe de Purificación Ribes, Cátedra, Madrid, 2007, pág. 198 (vv. 7-8)

<sup>222</sup> *op. cit.*, pág. 198.

<sup>223</sup> Como ya se ha dicho, el propio Cernuda anotó la fuente, pero no está de más proponer que también pudo basarse en la breve descripción que hace John Donne del paraje de su *éxtasis*, también idílico: “*Where, like a pillow on a bed, / a Pregnant banke swell’d up, to rest / the violets reclining head, / sat we two, one anothers best*” (vv. 1-4).

<sup>224</sup> Quisiera comentar, para facilitar la interpretación, que esas aguas a las que se refiere el poeta son las del olvido, por lo que se está aludiendo al río Leteo, de cuyas fuentes bebían los muertos para olvidar su vida terrestre. Este topos clásico es demasiado universal como para detectar a quien está siguiendo Cernuda en su reelaboración. Cabe decir, sin embargo, que Keats lo utilizó ampliamente (basta con

*Sin gesto el gozo, muda la palabra,  
Vendrá desde tu labio hasta mi labio,  
Fundirá en una sombra nuestras sombras.*

En este punto, se impone aquella declaración que hiciera el propio Cernuda: “Qué pobre me parece ahora toda literatura, en comparación con este afán de eternidad muda amorosa, de mirar frente a frente en silencio otros ojos y entrarse por ellos, y anegarse en ellos en vida y en muerte”. En efecto, el poema sucumbe, renuncia a la palabra, ya nada puede decirse (*and we said nothing, all the day*, según Donne), la unión ha traído al espacio de la égloga aquel *eternal Silence* que añoraba Wordsworth.<sup>225</sup> Es la *música callada* de San Juan la que oímos tras *la palabra muda* de Cernuda, tan absorta *como el fauno en su mármol extasiado que es uno con la música*. El afán, pues, “de eternidad muda amorosa” se ha logrado, pero, en mi opinión, la unión extática propuesta por Cernuda no ha pasado esta vez por el encuentro de miradas, sino por el encuentro de las bocas (“*vendrá desde mi labio hasta tu labio*”). En este sentido, cabe que recordemos uno de los sonetos más bellos de Francisco de Aldana:

*Galanio, tú sabrás que esotro día,  
Bien lejos de la choza y del ganado,  
En pacífico sueño trasportado  
Quedé junto a una haya alta y sombría,*

*Cuando (¿quién tal pensó?) Flérida mía,  
Traída allí de amigo y cortés hado,  
Llegóse y un abrazo enamorado  
Me dio, cual otro agora tomaría.*

*No desperté, que el respirado aliento  
Della en mi boca entró, suave y puro,  
Y allá en el alma dio del caso aviso,*

*La cual, sin su corpóreo impedimento,  
Por aquel paso en que me vi te juro  
Que el bien casi sintió del Paraíso.*<sup>226</sup>

No me interesa tanto destacar el espacio típico de la égloga que también se aprecia en este poema como la recreación del motivo erótico-místico de la *mors osculi*, que, en Aldana, “equivale a la liberación de la cárcel corporal sobrevenida en el más profundo sueño”.<sup>227</sup> En Cernuda, el *corpóreo impedimento* ha sido superado a través de

---

recordar el primer verso de su *Ode on Melancholy*). De todas formas, pudiera ser que Cernuda esté siguiendo a Baudelaire en *Le Léthé*: “*L’oubli puissant habite sur ta bouche, / et le Léthé coule dans tes baisers*” (vv. 15-16).

<sup>225</sup> W. Wordsworth, “Immortality Ode”, en *op. cit.*, pág. 20 (v. 160)

<sup>226</sup> Francisco de Aldana, *op. cit.*, pág. 196-197.

<sup>227</sup> *op. cit.*, pág. 196.

la muerte, pues no es posible elevarse a la vida inteligible sin haber renunciado antes a la vida sensible. Este beso de muerte, es, pues, un éxtasis en sí mismo, un *raptus* místico y pagano mediante el cual esas almas ensombrecidas sellan al fin la unión total y definitiva.<sup>228</sup>

Con todo, cabe preguntarse si en ese beso de amor y muerte tuvo algo que ver la lectura de una carta de Keats que el propio Cernuda tradujo, además de citarla: “Dos lujos tengo para abstraerme en mis paseos, tu hermosura y la hora de mi muerte. Oh, si pudiese poseerlas ambas al mismo tiempo. Odio al mundo: golpea demasiado las alas de mi voluntad, y quisiera poder tomar en tus labios un veneno dulce que me enviara fuera de él”.<sup>229</sup> Llama la atención que, tras la cita de esta carta, Cernuda relacione las palabras de Keats con su soneto *Bright Star*, y el hecho de que nos sugiera en nota que lo comparemos con estos dos versos de Shakespeare en *Pericles* (acto V, escena III, vv. 42-43): “That on the touching of her lips I may / Melt, and no more be seen”,<sup>230</sup> que tanto recuerdan a ese fusionarse o derretirse de las sombras a través de la unión de sus labios. Y llama la atención también que, en la lectura del soneto de Keats, veamos “*the moving waters at their priestlike task of pure ablution*”. Keats nos habla de unas aguas purificadoras, lo cual nos hace pensar que esas aguas del olvido adonde se dirigen las sombras del poema de Cernuda son también aguas de purificación. Recordemos ahora los dos últimos versos del *Cántico* de San Juan: “y la cavallería a vista / de las aguas descendía”. Son estas unas aguas espirituales, de las que pudiera parecer que bebe la mística cernudiana. Pero la auténtica divinidad de nuestro poeta no es la de San Juan. “*Enamorado irías a la muerte*”, afirma Cernuda, en el primer poema de *Vivir sin estar viviendo*.<sup>231</sup> Así es, la auténtica divinidad de nuestro poeta no es otra que la del Eros, a la cual se une a través de su opuesto, Tánatos, del mismo modo que hiciera Narciso con idéntico descenso a las aguas.

Tras todo lo dicho, parece claro que, hacia junio de 1946 –a tres meses solamente de abandonar las Islas Británicas–, Cernuda ya ha asimilado e incorporado a su poesía dos tradiciones felizmente encontradas a través suyo. La superposición de influencias, además, no pone de manifiesto dependencia por parte de Cernuda de un modelo concreto, sino todo lo contrario. La construcción poemática se fundamenta en un aprendizaje acumulativo o de conjunto, de autores de una y otra tradición lírica, que de ningún modo implica una ingenua imitación. *El éxtasis*, cuyo título, como se dijo, está tomado directamente del poema de Donne –recuérdese que Cernuda no tuvo problema en admitirlo– evidencia cómo la tradición literaria se convierte en el sustrato

---

<sup>228</sup> Sería muy interesante profundizar en el tema, ver si la recreación que hace Cernuda del tópico está relacionada directamente con la tradición petrarquista, o con los tratados neoplatónicos del Renacimiento, con las teorías, por ejemplo, de Ficino, Pico della Mirandola o Castiglione; es posible, incluso, que interfiriese la tradición inglesa. John Donne, sin ir más lejos, escribió *The expiration*, en cuyo comienzo leemos: “*So, so, break this last lamenting kiss, / which sucks two souls, and vapours both away*”, *op. cit.*, pág. 182.

<sup>229</sup> Luis Cernuda, “John Keats”, en *Prosa I*, pág. 350.

<sup>230</sup> Cito a través de Cernuda, *op. cit.*, pág. 351.

<sup>231</sup> Se trata de *La ventana*, el primero de los “Cuatro poemas a una sombra”, conjunto lleno de referencias que apuntan directamente a nuestros místicos, y cuyo estudio debería emprenderse cuanto antes.



compositivo que subyace a la obra escrita en Gran Bretaña. *El éxtasis* es, pues, recreación, texto que supera la angustia de la influencia en el sentido bloomiano, aun sirviendo fielmente a cada una de sus fuentes, ya sean hispánicas o inglesas.

## CONCLUSIONES

El objeto del presente trabajo ha consistido en la indagación de aquellas huellas que confirman la presencia y asimilación de la tradición hispánica en la obra poética de Luis Cernuda escrita durante los años de exilio en Gran Bretaña. Dicha indagación, sin embargo, no ha podido prescindir, en ocasiones, del influjo de la tradición inglesa, debido a la simultaneidad con que se da el descubrimiento y aprendizaje de ambas.

Por todo lo visto, podemos afirmar, en primer lugar, que si la etapa de madurez del sevillano viene marcada por el nuevo tono meditativo que le proporciona la tradición lírica inglesa, no menos peso tienen en ese punto de inflexión de su trayectoria poética las lecturas de sus clásicos españoles, de aquellos, sobre todo, que, en cierto modo, comparten una serie de elementos con los poetas ingleses que Cernuda descubre a partir de 1938, a saber: Garcilaso, Fray Luis, Aldana, San Juan... Así, pues, los hallazgos del rastreo llevado a cabo en este estudio ponen de manifiesto que, del mismo modo que se ha resaltado desde siempre la relevancia del encuentro que se da entre el sevillano y los románticos ingleses del siglo XIX, conviene empezar a destacar la importancia del reencuentro de Cernuda con una parte de su propia tradición.

Un análisis detallado de poemas como el realizado a lo largo de este trabajo certifica lo sostenido por José Ángel Valente en el muy citado artículo “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, cuyos supuestos críticos necesitaban ser revalidados con urgencia. En este sentido, hemos comprobado que, en efecto, en la tradición a la que pertenece Cernuda hay elementos de *predisposición* para el acercamiento a los poetas ingleses. O, dicho de otra manera: aquella realización remota de su tradición en la que Cernuda se reconoce coincide, en un buen número de aspectos, con la poesía metafísica inglesa del siglo XVII y con la romántica del siglo XIX. Meditación, aislamiento espiritual, mezcla particular de pensamiento y volición afectiva, tendencia a la armonización, o referir lo que parece imagen de una fuerza y realidad trascendentes son rasgos que definen bien el tipo de poesía que encuentra, estudia y practica Cernuda durante sus primeros años de exilio.

Hemos visto también, que la guerra y la experiencia del destierro llevan al poeta sevillano a necesitar de una nueva fe religiosa. La lectura de la Biblia durante los primeros años en Gran Bretaña, o el acercamiento a los místicos españoles, así como a aquellos textos de tipo religioso –tratados espirituales, principalmente– responden, en parte, a esa búsqueda de refugio y consolación llevada a cabo por Cernuda. Ahora bien, dicha actitud se fundamenta en un principio ético, en su compromiso por salvaguardar los valores en los que siempre creyó nuestro poeta, tan distintos de los del mundo anglosajón, práctico y materialista. Así, pues, el idealismo, inherente a Cernuda desde su primer libro, se acentúa durante la etapa inglesa; de ahí su atracción ya no solo por los poetas románticos, sino también por los poetas metafísicos ingleses y por esa zona de su propia tradición influida por las ideas neoplatónicas.

Es cierto que podemos hablar de poesía meditativa, metafísica e incluso mística en referencia a la escrita por Cernuda en Gran Bretaña. El espacio de reflexión que el sevillano reserva para sus versos o su deseo de trascendencia son clara prueba de ello. Ahora bien, más importante que buscar nombres para la poesía de madurez de Cernuda nos parece el hecho de que la lírica de esa etapa se entienda como resultado del nuevo sentido que adquiere para el sevillano la tradición. Al poeta no le ha de bastar con heredarla, sino que ha de descubrirla, y hacerla suya; solo así formará parte de ella. De este modo, es necesario notar también esa conciencia de la tradición (“The historical sense”, en palabras de Eliot<sup>232</sup>) cuando Cernuda incorpora a su poesía amorosa elementos provenientes de la lírica renacentista de tipo neoplatónico, o cuando se beneficia de todo ese material que le proporciona la mística para aquellas composiciones suyas de elevación, unión o retiro espirituales.

Es evidente que, por su propia idiosincrasia, la línea poética de Cernuda estaba destinada a entroncar con la sensibilidad romántica, así como con esa parte de la tradición propia de corte espiritual donde, alcanzado o no, se manifiesta el deseo. De hecho, el poeta sevillano cerraba así *Historial de un libro*: “Carácter es destino” (*op. cit.*, pág. 661). Con todo, no debemos olvidar que, a la inclinación hacia un tipo de tradición poética, le sucede su pausado descubrimiento, su asimilación, la conciencia de estar hablando a través de voces pretéritas para que la propia llegue a un poeta futuro. Así, toda reminiscencia hallada no solo delata la identificación que nuestro poeta debió sentir con algunos de sus clásicos,<sup>233</sup> sino también ese concepto de la tradición que tuvo desde su paso por Gran Bretaña. El propio Cernuda lo reconocía en 1960, volviendo sobre la idea expresada en el fragmento de aquel *Diálogo ejemplar* que reproducimos en la Introducción del presente trabajo; y con el que lo cerramos, aunque esta vez en verso:

*La poesía habla en nosotros  
La misma lengua con que hablaron antes,  
Y mucho antes de nacer nosotros,  
Las gentes en que hallara raíz nuestra existencia;*

---

<sup>232</sup> Que Cernuda se sirva de sus clásicos, no en el “impressionable period of adolescence”, sino en “the period of full maturity” pone de relieve esa “perception, not only of the pastness of the past, but of its presence”, su consciencia “of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together”, que es, al fin y al cabo, lo que hace a “a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity” (T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, *Selected Essays* [1932], Harcourt, New York, 1950, pág. 4).

<sup>233</sup> En el sentir de Cernuda hacia sus clásicos no es difícil reconocer el concepto de “sinfonismo” acuñado por Goethe, y que Ortega y Gasset aplica a Azorín. La identificación del sevillano con lo que sintieron poetas de otros siglos, como Fray Luis o como Aldana, era descrita por Ortega en estos términos, de la mano de Heráclito: “«Vivimos –decía este último– la muerte de otros y morimos la vida ajena». Repercutimos de otros y somos de ellos repercusión. Atraviesan el espacio corrientes de esencial afinidad, que pasan por los individuos elegidos, forzándoles a adoptar ante la tragedia de la vida idéntica actitud” (Ortega y Gasset 1954, pp. 166-167). Sin duda, aquel sentido histórico que reclamaba Eliot lo alcanzó nuestro poeta por ese sinfionismo.

*No es el poeta sólo quien ahí habla,  
Sino las bocas mudas de los suyos  
A quienes él da voz y les libera.*

*¿Puede cambiarse eso? Poeta alguno  
Su tradición escoge, ni su tierra,  
Ni tampoco su lengua; él las sirve,  
Fielmente si es posible.*

«Díptico español. I»

## BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA, Francisco de: *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 2000.
- ALONSO, Dámaso: *La «Epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada*, Gredos, Madrid, 1978.
- BENAVENTE, José Teruel: “Unamuno en Cernuda”, *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra* (vol. II), ed. de Ana Chaguaceda Toledano, Universidad de Salamanca, 2005, págs. 400- 402.
- BLAKE, William: *Antología bilingüe*, ed. de Enrique Caracciolo Trejo, Alianza, Madrid, 2012.
- BLOOM, Harold: “Lectura del texto de Harold Bloom: «Luis Cernuda»”, *100 años de Luis Cernuda. Actas del simposio internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid*, ed. de Nuria Martínez de Castilla y James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2004, págs. 22-28.
- CERNUDA, Luis: *Prosa I* (vol. II), ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 2002.  
– *Prosa II* (vol. III), ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 2002.  
– *Epistolario (1924-1963)*, ed. de James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.  
– *Poesía completa* (vol. I), ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 2005.
- CONTI, Natale: *Mitología*, Universidad de Murcia, 2006.
- CRUZ, San Juan de la: *Poesías*, ed. de Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 2013.  
– *Cántico espiritual*, ed. de Eulogio Pacho, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1998.
- DELGADO, Agustín: *La poética de Luis Cernuda*, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- DONNE, John: *Canciones y sonetos*, ed. bilingüe de Purificación Ribes, Cátedra, Madrid, 2007.
- ELIOT, Thomas Stearns: *Selected Essays: New Edition*, Harcourt, Brace and World, New York 1950.
- GARCÍA, Inmaculada: “La transformación de los amantes: reminiscencias de un motivo clásico en la lírica amorosa de Luis Cernuda”, *Nostalgia de una patria imposible*, ed. de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Cabado, Akal, Madrid, 2005, págs. 303-313.
- GARCÍA-POSADA, Miguel: “Cernuda y Garcilaso: ecos garcilasianos en la elegía «A un poeta

- muerto (F.G.L)»”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 455, 1984, págs. 1-3.
- GILABERT, Pau: “Luis Cernuda: emotividad platónica *versus* mentalidad presocrático-aristotélica”, *Nostalgia de una patria imposible*, ed. de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Cabado, Akal, Madrid, 2005, págs. 331-342.
- GONZÁLEZ, Dolores: *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578). Introducción al estudio de la Imagen*, Universitat de Lleida, 1995.
- GONZÁLEZ, Xosé M.<sup>a</sup>: “Galerías, espejos, meditaciones. Imagen de Cernuda en José Ángel Valente”, *Nostalgia de una patria imposible*, ed. de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Cabado, Akal, Madrid, 2005, págs. 343-352.
- GRANADA, Fray Luis de: *Obras del V.P.M. Fray Luis de Granada*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1863.
- HARRIS, Derek: *A study of the poetry*, Tamesis, Londres, 1973.  
–“La poesía de Luis Cernuda”, *Poesía completa* (vol. I), Siruela, Madrid, 2005, págs. 45-96.
- HEFFERNAN, Julián Jiménez: *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Universidad de Córdoba, 1998.  
–“Ni experiencia ni meditación: Cernuda por razones equivocadas”, *La alegría de los naufragios*, núms. 7-8 (2003), págs. 11-28.
- HUGHES, Brian: “Cernuda and the Poetic Imagination: Primeras Poesías as Metaphysical Poetry”, *Anales de Literatura Española* (Alicante), núm. 1, (1982), págs. 317-331.
- INSAUSTI, Gabriel: “El arpa y el ave: dos símbolos románticos de la poesía del exilio de Cernuda”, *Rilce. Revista de filología hispánica*, Universidad de Navarra, 2004, págs. 63-93.
- LEÓN, Fray Luis de: *Poesías*, ed. de Antonio Ramajo Caño, RAE, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012.
- LÓPEZ, Armando: *Luis Cernuda en su sombra*, Verbum, Madrid, 2003.  
–“Pensamiento y poesía en Luis Cernuda”, *Nostalgia de una patria imposible*, ed. de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Cabado, Akal, Madrid, 2005, págs. 387-402.
- MARTÍNEZ, María Elena: “Correspondencias entre la obra de Francisco de Aldana y Luis Cernuda”, *Nostalgia de una patria imposible*, ed. de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Cabado, Akal, Madrid, 2005, págs. 405-420.
- MARVELL, Andrew: *Poemas*, ed. bilingüe de Carlos Pujol, Pre-Textos, Valencia, 2006.

- MOLHO, Blanca y Maurice: *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII*, El Acantilado, Barcelona, 2000.
- NADAL, Rafael Martínez: *Españoles en la Gran Bretaña: Luis Cernuda, el hombre y sus temas* Hiperión, Madrid, 1983.
- NUÑO, Ana: “El ángel de la creación. Entrevista a José Ángel Valente”, *Quimera*, núm. 168 (1998).
- ORTEGA Y GASSET, José, “Azorín primores de lo vulgar”, en *Obras completas*, vol. II, *Confesiones de El espectador* (1916-1934), Revista de Occidente, Madrid, 1954, págs. 157-191.
- PAZ, Octavio: “La palabra edificante”, *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico, Vol. 7, Tomo 1, Crítica, Barcelona, 1984, págs. 459-465.
- PETRARCA: *Obra I. Prosa*, coord. por Francisco Rico, Alfaguara, Madrid, 1978.
- RUIZ, Carlos Silva: *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1979.
- RUPÉREZ, Ángel: “El mundo como meditación”, *Luis Cernuda. Antología poética*, Espasa, Colecc. Austral, Madrid, 2006.
- SANTOS, Sonia: “Wordsworth visto por Cernuda”, *Nostalgia de una patria imposible*, ed. de Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Cabado, Akal, Madrid, 2005, págs. 587-597.
- SERRANO DE LA TORRE, José Miguel: *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*, Analecta Malacitana, Málaga, 2002.  
–*Luis Cernuda y la tradición hispánica del Siglo de Oro* (tesis doctoral), Universidad de Málaga, 1998.
- SHELLEY, Percy Bysshe: *Adonais*, ed. de Lorenzo Paraile, Signos, Madrid, 2008.
- SILVER, Philip: *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Castalia, Madrid, 1995.
- TARAVILLO, Andrés Rivero: *Luis Cernuda. Años españoles (1902-1938)*, Tusquets, Barcelona, 2008.  
–*Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Tusquets, Barcelona, 2011.
- TERESA DE JESÚS, Santa: *Libro de la vida*, Algaba, Madrid, 2007.
- TORREMOCHA, María Victoria Utrera: “Amor, mirada, pensamiento: Luis Cernuda y la huella de San Juan de la Cruz”, *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz* (V), coord. por Antonio A. Gómez Yebra, 2013, págs. 415-429.

- VALENTE, José Ángel: *La piedra y el centro y Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1991.
- “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *La caña gris*, Valencia, núms. 6-8 (otoño 1962), págs. 29-38.
- “Formas de lectura y dinámica de la tradición”, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, ed. de J. A. Valente y J.L. Garrido, Tecnos, Madrid, 1995, págs. 15-22.
- “Andrew Marvell en el jardín barroco”, *ABC*, 26 de enero de 1996.
- VEGA, Garcilaso de la: *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona, 2007.