

CERNUDA, PARAVICINO Y EL GRECO: *MENAGE À TROIS*

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura

Resumen

A principios del siglo XVII, el Greco hizo un retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino. El monje se sintió tan impresionado ante la obra, que contesta con un soneto. Más de tres siglos después, en 1950, Luis Cernuda, exiliado en América, contempló el cuadro que se conserva en el *Museum of Fine Arts* de Boston y reflexionó sobre las vidas paralelas del lienzo, desplazado de la tierra de que es oriundo a Estados Unidos, y la suya. Así pues, las especulaciones poéticas sobre la pieza plástica se superponen y manifiestan la complejidad de relaciones entre poesía y pintura.

Palabras clave: Poesía, retrato, Cernuda, Paravicino, el Greco.

Abstract

At the beginning of the seventeenth-century, el Greco painted a portrait of the friar Hortensio Félix Paravicino. The monk was so impressed with the result that he Cernuda, exiled in Mexico, viewed the painting in the Museum of fine Arts in Boston, self, both transplanted from their land of origin to the United States. Cernuda's superimposed meditations in verse concerning the plastic medium articulate the complex relationship between poetry and painting.

Keywords: Poetry, portrait, Cernuda, Paravicino, el Greco.

Entre las múltiples vinculaciones de la literatura y las artes se encuentra la écfrasis, esto es, la palabra que recrea lo representado visualmente. Puede realizarse de manera directa cuando un poema nace de la contemplación de un cuadro, pero existen veredas más intrincadas, por ejemplo si varias composiciones de un autor tratan sobre obras de un pintor. E incluso se abren nuevas sendas cuando poetas alejados en el tiempo se sienten inspirados por idéntica obra visual. Y, para rizar el rizo, puede darse el caso de que ésta sea el retrato de un escritor, una nueva prueba de las correspon-

dencias interartísticas, que ahora no afecta a los mecanismos expresivos sino al asunto desarrollado.

Las líneas previas perfilan la trayectoria que siguió el deslumbrante retrato que en los albores del siglo xvii el Greco hizo de Fray Hortensio Félix Paravicino. El monje se sintió tan impresionado ante la obra, que contesta con un soneto. Más de tres centurias después, en 1950, Luis Cernuda, que deambulaba exiliado en América, contempló el cuadro que se conserva en el *Museum of Fine Arts* de Boston y reflexionó sobre las vidas paralelas del lienzo, desplazado de la tierra de que es oriundo a Estados Unidos, y la suya. Así pues, las especulaciones poéticas sobre la pieza plástica se superponen, con circunstancias y cronologías diversas que demuestran una gran fluencia en la ósmosis.

En 1609 Domenicos Theotocópulos pinta al influyente escritor y predicador casi de cuerpo entero, salvo la parte inferior de las piernas y los pies, como era bastante habitual; recuérdese el posterior retrato del Cardenal Pamfili (después Papa Inocencio X) debido al pincel de Velázquez. La elegante figura sedente de Paravicino ocupa un amplio primer plano frente al espectador y está vestida con el hábito blanco trinitario, sobre el que destaca el distintivo de la orden, la amplia cruz roja y azul; porta también capa y esclavina oscuras¹. A la manera de Rafael en el «Doble retrato» conservado en el Louvre —una de cuyas efigies es asimismo un apuesto joven barbado—, se asiste a una suma parquedad cromática en la que destacan los contrastes entre el blanco y el negro que darían fama al Greco en trabajos anteriores como «El caballero de la mano en el pecho».

El centro de atención de la tela es el rostro del fraile, afilado como nacido del pincel del cretense, armonioso y con una punzante mirada de inteligencia. El brazo de la silla adonde se sienta Fray Hortensio sujeta un enorme libro —parece un misal— entre cuyas páginas se introducen los estilizados dedos de la mano izquierda del religioso, que también penetran en los de un tomito superpuesto y de menor tamaño. Volúmenes y maneras de indicar las páginas —propias de alguien muy familiarizado con los libros— son los emblemas de este estudioso y predicador. Fray Hortensio Félix Paravicino y

¹ El poema que Paravicino compone en 1589 en Salamanca cuando decide tomar el hábito acaba con la siguiente lira que desentraña el significado del emblema trinitario: «A vuestra cruz me acojo,/Cristo de azul y sangre jaspeada./que en lo azul y en lo rojo/veo mi salvación asegurada./y por mayor consuelo,/Cristo en la sangre y en lo azul el cielo» (Fray Hortensio Félix Paravicino, *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, ed. de F.J. Sedeño Rodríguez y J.M. Serrano de la Torre, Universidad de Málaga, 2002, pág. 197). En adelante citaré por esta edición. Explica el poema F. Cerdan en *Fray Hortensio Paravicino prédicateur poète (1580-1633)*, Villeneuve d'Aseq Cedex, Septentrion Presses Universitaires, 1994, págs. 77-80.

Arteaga había nacido en Madrid en 1580 y pertenecía por la rama paterna a una familia oriunda del Milanesado y por la materna a una familia castellana, aunque sus orígenes eran dudosos e incluso se vio obligado a probar que no era hijo natural. Tras los estudios de derecho canónico y civil en Salamanca y el ingreso en la orden trinitaria en 1600 —orden en la que llegaría a Provincial— se gradúa en Teología y a los veintiún años obtiene la Cátedra de Retórica en la Universidad de Salamanca. Su fama se debió a que fue Predicador de Su Majestad Felipe III, a quien dedica una importante oración fúnebre en sus exequias. Continuó con el puesto en el reinado de Felipe IV. La oratoria sagrada en la línea culteranista le acarreó detractores de su estilo oscuro e ininteligible para el pueblo y, por otra parte, atrajo a defensores como Juan de Jáuregui, que ya en 1625 publicó en su favor una *Apología por la verdad*². Fue un reputado poeta de filiación gongorina, hecho demostrado en la colección *Obras póstumas divinas y humanas* que, como en tantas otras ocasiones en los Siglos de Oro, se publicó en 1641, ocho años después de la muerte del autor. Evita incluso el antropónimo y el apellido por el que era conocido y los suple por los segundos nombre y cognomen (Félix de Arteaga)³. Compuso la pieza teatral *Gridonia o Cielo de Amor vengado* y una loa. Se movió en los círculos cortesanos y, además de a Góngora, frecuentó a Quevedo, a Lope y a un personaje que ahora nos interesa especialmente, al Greco.

² Véase su obra en *Oraciones evangélicas de Adviento y Cuaresma*, ed. de F. Ramírez, Madrid, Imprenta del Reino, 1636; Madrid, 1639; Madrid, 1645; Lisboa, 1647. *Oraciones evangélicas y panegíricas funerales que a diversos intentos dixo el Rvmo. P. M. Fr. Hortensio Félix Paravicino*, ed. de C. Núñez, Madrid, María de Quiñones, 1641; Lisboa, 1646; Madrid, 1695. *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos y morales del M. Fr. Hortensio Félix Paravicino*, ed. de A. Cano, Madrid, Joaquín Ibarra, 1766, 6 vols. Hay edición moderna de las *Honras fúnebres y fama póstuma de Fray Hortensio Paravicino*, ed. de F. Cerdan, Toulouse, Helios, 1994. La edición reciente de la lírica que en este artículo manejamos es *Obras póstumas, divinas y humanas*, ed. de F.J. Sedeño Rodríguez y J.M. Serrano de la Torre, J.M., *op. cit.* También es moderna la edición de *Sermones cortesanos*, ed. de F. Cerdan, Madrid, Castalia, 1994. F. Cerdan es especialista en Paravicino, pues bajo la dirección de R. Jammes realizó la tesis doctoral titulada *Fray Hortensio Paravicino: prédicateur poète (1580-1633)*, Villeneuve d'Aseq Université, Presses Universitaires du Septentrion, 1994. Asimismo se deben a F. Cerdan, entre otros, los trabajos titulados «Elementos para la biografía de Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga», *Criticón*, n° 5, 1978, «La pasión según Fray Hortensio (Paravicino entre San Ignacio de Loyola y El Greco)», *Criticón*, n° 5, 1978; *Bibliografía de Fray Hortensio Paravicino*, Villeneuve d'Aseq Université, Presses Universitaires du Septentrion, 1994.

³ En «Introducción» a F. Hortensio Félix Paravicino, *Obras póstumas...* (págs. 39 y ss.), F.J. Sedeño Rodríguez y J.M. Serrano de la Torre explican el encubrimiento de la autoría de la lírica en Paravicino atendiendo a varias razones, entre las que incluyen el deseo de ocultar la identidad de versos amorosos por su condición de fraile. Olvidan que la confesionalidad de la lírica es un concepto no demasiado operativo entre los clásicos, a diferencia de los románticos y escritores posteriores. Véase el caso similar de Fray Luis de León.

Domenicos Theotocópulos había entrado en la vejez —tenía sesenta y cuatro años— cuando hizo a Fray Hortensio un retrato que agradó tanto al influyente religioso que lo colgó en su celda, adonde atesoraba una envidiable biblioteca⁴. En agradecimiento, el clérigo le dedicó un soneto, con el que responde verbalmente a una comunicación en principio plástica, puesto que si su obra intelectual inspiró al pintor, la pieza de éste empujó a escribir al poeta. Paravicino compuso tres sonetos más destinados a Theotocópulos, todos encomiásticos. En el primero, «Al túmulo que hizo el Griego en Toledo para las honras de la Reina Margarita, que fue de piedra», alaba la «valiente mano» que realiza el monumento funerario, aunque las loas supremas recaen en la reina a través de un juego conceptista con la significación de su nombre: flor y perla. El segundo, «A un rayo que entró en el aposento de un pintor», se mueve en clave mitológica y el elogio al Greco se basa en la envidia que causa a un dios, como después analizaremos. El tercero, «Al túmulo de este mismo pintor, que era el Griego de Toledo», incrementa el halago, pues se trata de una elegía que realza la victoria sobre el fenecer que el Greco logra con su arte imperecedero; el terceto final es especialmente acertado: «Creta le dio la vida y los pinceles/Toledo, mejor patria a donde empieza/a lograr con la muerte eternidades». Como se ve, las relaciones entre poemas y cuadros toman el sentido de circularidad tan genuino de los mensajes estéticos con tendencia a la reflexividad, a hablar siempre de sí mismos. Paravicino escribe otro soneto sobre pintura: «A un retrato de Pedro de Valencia cojo, por Filippo, pintor», donde elogia al «sol de las ciencias», al humanista extremeño que escribió un temprano parabién de las *Soledades* de Góngora⁵.

El soneto que más nos interesa es la respuesta al Greco, en cuyas líneas Fray Hortensio alaba el retrato declarando que, ante tal perfección, su alma duda qué cuerpo elegir, el representado o el natural. Estos conceptos se desarrollan al igualar el pintor y el Dios cristiano, con una modulación del tópico ancestral que atribuye cualidades divinas a los artistas para sublimarlos⁶. No contento con tal equivalencia, en una voluta barroca suma otra con el pagano Prometeo. Leemos:

⁴ Se hizo eco de estas relaciones E. Alarcos García en «Paravicino y el Greco», artículo que publicó primero bajo el pseudónimo de Pablo G. Millán en *Castilla*, 1, 1941, págs. 139-142 y recogió después en el *Homenaje a Emilio Alarcos García*, Valladolid, Universidad, 1967, vol. 1, págs. 301-304. F. Cerdan escribe: «Las relaciones entre Paravicino y El Greco las conocemos en sus grandes líneas y poco sabemos fuera de lo que nos han dejado ellos mismos: los retratos pintados por el uno y los versos del otro. Pero parece indudable que Paravicino tenía una sensibilidad muy afín a la del Greco», *La pasión...*, *op. cit.*, pág. 10.

⁵ Vid. E. Bergmann, *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Harvard University Press, 1979, págs. 146 y ss.

⁶ Una explicación de estos conceptos en: M.I. López Martínez, *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Valencia, Pre-Textos, 2003, págs. 98-105.

Divino griego, de tu obrar no admira
que en la imagen exceda al ser el arte,
sino que della el cielo, por templarte,
la vida deuda a tu pincel retira.

No el sol sus rayos por su esfera gira
como en tus lienzos, basta el empeñarte
en amagos de Dios, entre a la parte
naturaleza, que vencerse mira.

Émulo de Prometeo en un retrato,
no afectes lumbre, el hurto vital deja,
que hasta mi alma a tanto ser ayuda.

Y contra veintinueve años de trato,
entre tu mano, y la de Dios, perpleja,
cuál es el cuerpo en que ha de vivir duda⁷.

Los quiebros en la sintaxis derramada en múltiples encabalgamientos traslucen la plantilla culterana. Se abre el texto con el apóstrofe a un Greco deificado, premonición de la metáfora que lo iguala a Dios. La causa de la lisonja es la perfección de la fisonomía reflejada, según expone otra hipérbole medular en el texto y de índole también muy barroca: el arte supera la realidad⁸. En la Edad Media reina la tesis de que la Idea es «demasiado vasta, infinita como el espíritu y las concepciones humanas» y por eso «no logra ser abarcada en la imagen sensible e imperfecta» que el arte ofrece. Sin embargo, en el Renacimiento se alcanza el equilibrio entre la Idea y la Forma⁹. Es lo que Giambattista Alberti llama *concinnitas* y plasma, por ejemplo, el soneto xxxvii de Francisco de Medrano donde se alaba el retrato de Negrón hecho por Francisco Pacheco en versos como «Los primores del cielo, los primores/del arte aquí la Embidia vio amarilla»¹⁰. Leonardo da Vinci avanza al señalar que el arte no es mera imitación de la naturaleza, sino que puede superarla si añade el artista la humanidad de su imaginación¹¹. Por este camino se llega a la idea expresada por Paravicino, es decir, que el artista crea como un demiurgo. En el siglo xvii Bacon, con su calificación de la poesía como

⁷ Fr. Hortensio Félix Paravicino, *Obras póstumas...*, pág. 170.

⁸ J. Lara Garrido estudia este soneto y el posterior de Góngora «Hurtas mi bulto y cuanto más le debe», que es deudor del primero, a la luz de las teorías filosóficas sobre la imitación de la pintura a la realidad. Toca el problema de la creación artística en relación con Dios y la eternidad del arte. Subraya los presupuestos escolásticos de base («Los retratos de Prometeo. Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora», *Edad de Oro*, vi [1987], págs. 133-147).

⁹ R. Bayer, *Historia de la Estética*, Madrid, F.C.E., 1993, págs. 103-104.

¹⁰ F. de Medrano, *Poesías*, ed. de D. Alonso, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 281.

¹¹ R. Bayer, *op. cit.*, pág. 119.

dream of learnig y su descubrimiento en ella de algo «divino», y Berkeley, con su concepto de que la actividad artística es prolongación de la divina, muestran la adaptación de estos presupuestos en la época que nos ocupa¹². Estas tesis se dejan sentir ampliamente sobre todo en poetas aficionados a las artes. Así, el Conde de Villamediana en un décima «A una dama hermosa excelente pintora» aduce que la Naturaleza funciona como ayuda a la pericia artística: «Celia hermosa, la destreza/de tu pincel inmortal/me dice que es tu oficial/la misma Naturaleza»¹³.

Volviendo al soneto de Paravicino, en un retorcimiento conceptual propio de este escritor de «estilo muy alto en el decir y muy delgado en el pensar» según el censor Fr. Diego de Vallejo, se aduce que la verdadera admiración hacia el «obrar» del pintor proviene de la aptitud para dar vida y de ahí que el cielo le arrebate esta solvencia. El segundo cuarteto da paso a los ejemplos para reforzar la tesis: los rayos del sol se mueven mejor en los lienzos que en la realidad. En el cuerpo del poema surge la proposición clave «basta en empenarte en amagos de Dios»; si lo desea, el pintor será un nuevo dios creador o un «émulo de Prometeo». No obstante, acechan los peligros por la osadía del artista, lo mismo que acuciaban al personaje clásico. En virtud de ello, el verso diez —cuyo quiasmo indica choque, cambio de vía («no afectes lumbre, el hurto vital deja») — reitera las admoniciones al abandono del intento de dar vida, que se considera robo a los dioses y soberbia, de ahí el verbo «afectar». El castigo del cielo por la excesiva belleza terrena se convierte en tópico elegíaco o recurso de *consolatio* y en él recalca Paravicino a estas alturas del texto. Acaece de similar manera en el soneto-epitafio de Quevedo cuyo final es: «Que el cielo, que soberbia no consiente./castigó en derribar cosa tan rara/la que de hacerla tal tomó la tierra», donde usa una fórmula que repite casi *ad litteram* en una «Silva funeral»¹⁴.

En el poema de Paravicino el sujeto lírico asoma al final para señalar que su espíritu del hombre retratado ayuda al acto herético («hasta mi alma a tanto ser ayuda»). Según costumbre petrarquista, el verso doce recoge una cifra relativa a las mediciones de tiempo. Si Petrarca recordaba con profusión y detalles el día en que vio a Laura o el tiempo transcurrido desde su muerte, Paravicino confirma la edad que tiene cuando sirve de modelo (veintinueve años). Con ello refuerza un argumento que se expresa por *dubitatio*: a pesar de la costumbre de casi tres décadas, su alma duda qué soporte físico ha

¹² *Ibidem*, págs. 153-155.

¹³ Villamediana, *Poesía inédita completa*, ed. de J.F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 115.

¹⁴ F. de Quevedo, *Obra poética*, vol. I, ed. de J.M. Bleca, Madrid, Castalia, 1999, págs. 462, 469.

de tomar, el debido a la mano de Dios, símbolo de la creación de la vida (recuérdese el fragmento en el que el Padre infunde espíritu a Adán en la Capilla Sixtina), o el debido a «tu mano», es decir, a los pinceles del Greco. En este punto culmina la equiparación entre artista y divinidad, que dota de circularidad al poema¹⁵.

En otro soneto de Paravicino, «A un rayo que entró en el aposento de un pintor», la relación pintor-dios es más pagana, pues Jove se amohína ante la excelencia artística del Greco. Escribe:

Ya fuese, Griego, ofensa o ya cuidado,
que émulo tu pincel de mayor vida
le diese a Jove, nieve vi encendida,
el taller de tus tintas ilustrado.

Ya sea que el laurel horror sagrado
guardó la lumbre, ya que reprimida
la saña fue de imagen parecida:
desvaneció el estruendo, venció el hado.

No por tus lienzos perdonó a Toledo
el triunfador del Asia, antes más dueño,
gobernaste del cielo los enojos.

Envidia los mostró, templólos miedo,
y el triunfo tuyo su castigo o ceño
hiciste insignias, cuando no despojos¹⁶.

Júpiter lanza un rayo —«nieve vi encendida»— en el taller del artista y por eso lo «ilustra», pues la claridad resalta las «tintas» que guarda. La razón es que se siente ofendido o preocupado por la capacidad del artífice para dar vida. El segundo cuarteto utiliza una sutil referencia mítica: el laurel es símbolo de Dafne y emblema de la victoria en las artes, pues Apolo lo propuso como recuerdo de la ninfa convertida en tal arbusto. Éste protege del relámpago en recuerdo del auxilio que Júpiter concedió a la ninfa cuando la salvó de ser violada por el concupiscente Apolo. Por tanto, el pintor es excelso, ya que porta el laurel de la victoria y eso causa «horror sagrado» a la «lumbre», esto es, al relámpago que, en consecuencia, no actúa en la habitación. La segunda causa es la sorpresa del dios al contemplar «la ima-

¹⁵ F.J. Sedeño Rodríguez y J.M. Serrano de la Torre («Introducción», *op. cit.*, pág. 23) coligen a partir de estos versos que el Greco pintó un retrato anterior que hoy forma parte de la colección del Marqués de Casas Torres. No encuentro en el soneto alusión alguna a la existencia de otro cuadro, pues habla de la obra de dos «pintores», el Greco y Dios, con sus respectivas obras: el lienzo hoy en Boston y el cuerpo de Paravicino.

¹⁶ Fr. Hortensio Félix Paravicino, *Obras póstumas...*, pág. 175.

gen parecida», la suma pericia del artista, que desvanece la saña y entonces «vence el hado», es decir, el talento del humano. Los tercetos constituyen un *triumphus artis*, pues exaltan la superioridad del Greco que domina «los enojos del cielo» y provoca «envidia» y «miedo» en Júpiter, cuya ira se disuelve en «despojos».

Por su parte, Quevedo también expone la idea de la envidia divina ante la perfección terrenal, pero aplicándola a una dama que ha muerto. El soneto-epitafio que comienza «Yace debajo desta piedra fría» concluye: «Que el Cielo, que soberbia no consiente,/castigó en derribar cosa tan rara/la que de hacerla tal tomó la tierra». En otro soneto, en el pésame al marido se aduce que a la fallecida «la llevó de envidia el cielo»¹⁷. El poeta barroco Luis de Ulloa y Pereira es permeable a hipérboles del tipo señalado, porque en el soneto cuyo primer verso es «¿Qué inteligencia celestial regía» ya no canta a que el cuadro supere la naturaleza, pues aun saliendo el modelo desfavorecido, su belleza consigue fama para el artífice¹⁸.

En los casos previos se asume una tesis con resabios renacentistas, heredada de los griegos: la belleza es innata a la naturaleza de las cosas, mientras que el artista sólo añade el ornamento, según proclamaba G. Alberti expandiendo ideas que defendieron los escolásticos y previamente los antiguos. Marsilio Ficino define la belleza como la fuerza que llama y embelesa (*vocat et rapit*) la mente o los sentidos¹⁹. Los sonetos de índole reflexiva de Buonarroti tampoco se hallan muy distantes.

La insolvencia del arte para imitar la belleza de la persona que sirve de modelo es una hipérbole común en la época que se expresa mediante términos como «ingenio», «arte», «artificio», «mano», es decir, por un vocabulario propio de la descripción de los procesos creativos. En este sentido, es diáfano el soneto xxvi de Rioja, que arranca «No canses el ingenio ni la mano» y va destinado al pintor Francisco Pacheco²⁰. La canción que Juan de Salinas dedica al retrato de Clelia Farnesio contiene técnicas de sobrepujamiento femenino con estas superposiciones barrocas: en principio se señala que el retrato produce unos «efetos más vivos que lo vivo y más perfectos» (por lo tanto, se establece una comparación sublimadora entre ella y los demás), para acabar afirmando que los ojos de la mujer real superan en sus efectos al cuadro, nueva comparación²¹.

¹⁷ F. de Quevedo, *op. cit.*, I, pág. 462.

¹⁸ *La poesía de la Edad de Oro*, *op. cit.*, pág. 258.

¹⁹ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1996, pág. 240.

²⁰ F. de Rioja, *Poesía*, ed. de B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 170.

²¹ J. de Salinas, *Poesías humanas*, ed. de H. Bonneville, Madrid, Castalia, 1987, pág. 254.

Como apuntamos al principio, casi tres siglos y medio después de que el Greco pintara a Paravicino y de que éste le replicara poéticamente, Luis Cernuda se inspiró en el mismo lienzo para componer el siguiente poema:

RETRATO DE POETA

(Fray H.F. Paravicino, por El Greco)

A Ramón Gaya

¿También tú aquí, hermano, amigo,
Maestro, en este limbo? ¿Quién te trajo,
Locura de los nuestros, que es la nuestra,
Como a mí? ¿O codicia, vendiendo el patrimonio
No ganado, sino heredado, de aquellos que no saben
Quererlo? Tú no puedes hablarme, y yo apenas
Si puedo hablar. Mas tus ojos me miran
Como si a ver un pensamiento me llamaran.

Y pienso. Estás mirando allá. Asistes
Al tiempo aquel parado, a lo que era
En el momento aquel, cuando el pintor termina
Y te deja mirando quietamente tu mundo
A la ventana: aquel paisaje bronco
De rocas y de encinas, verde todo y moreno,
En azul contrastado a la distancia,
De un contorno tan neto que parece triste.

Aquella tierra estás mirando, la ciudad aquella,
La gente aquella. El brillante revuelo
Miras de terciopelo y seda, de metales
Y esmaltes, de plumajes y blondas,
Con su estremecimiento, su palpitar humano
Que agita el aire como ala enloquecida
De mediodía. Por eso tu mirada
Está mirando así, nostálgica, indulgente.

El instinto te dice que ese vivir soberbio
Levanta la palabra. La palabra es más plena
Ahí, más rica, y fulge igual que otros joyeles,
Otras espadas, al cruzar sus destellos y sus filos
En el campo teñido de poniente y de sangre,
En la noche encendida, al compás del sarao
O del rezo en la nave. Esa palabra, de la cual tú conoces,
por el verso y la plática, su poder y su hechizo.

Esa palabra de ti amada, sometiendo
A la encumbrada muchedumbre, le recuerda

Cómo va nuestra fe hacia las cosas
Ya no vistas afuera con los ojos,
Aunque dentro las ven tan claras nuestras almas;
Las cosas mismas que sostienen tu vida,
Como la tierra aquella, sus encinas, sus rocas,
Que estás ahí mirando quietamente.

Yo no las veo ya, y apenas si ahora escucho,
Gracias a ti, su dejo adormecido
Queriendo resurgir, buscando el aire
Otra vez. En los nidos de antaño
No hay pájaros, amigo. Ahí perdona y comprende;
Tan caídos estamos que ni la fe nos queda.
Me miras, y tus labios, con pausa reflexiva,
devoran silenciosos las palabras amargas.

Dime. Dime. No esas cosas amargas, las sutiles,
Hondas, afectuosas, que mi oído
Jamás escucha. Como concha vacía,
Mi oído guarda largamente la nostalgia
De su mundo extinguido. Yo aquí solo,
Aun más que lo estás tú, mi hermano y mi maestro,
Mi ausencia en esa tuya busca acorde,
Como ola en la ola. Dime, amigo.

¿Recuerdas? ¿En qué miedos el acento
Armonioso habéis dejado? ¿Lo recuerdas?
Aquel pájaro tuyo adolecía
De esta misma pasión que aquí me trae
Frente a ti. Y aunque yo estoy atado
A prisión menos pía que la suya,
Aún me solicita el viento, el viento
Nuestro, que animó nuestras palabras.

Amigo, amigo, no me hablas. Quietamente
Sentado ahí, en dejadez airosa,
La mano delicada marcando con un dedo
El pasaje en el libro, erguido como a escucha
Del coloquio un momento interrumpido,
Miras tu mundo y en tu mundo vives.
Tú no sufres ausencia, no la sientes;
pero por ti y por mí sintiendo, la deploro.

El norte nos devora, presos en esta tierra,
La fortaleza del fastidio atareado,
Por donde sólo van sombras de hombres,
Y entre ellas mi sombra, aunque ésta en ocio,

Y en su ocio conoce más la burla amarga
 De nuestra suerte. Tú viviste tu día,
 Y en él, con otra vida que el pintor te infunde,
 Existes hoy. Yo ¿estoy viviendo el mío?

¿Yo? El instrumento dulce y animado,
 Un eco aquí de las tristezas nuestras²².

El texto pertenece a *Con las horas contadas*, libro escrito entre 1950 y 1956 y que integra la décima colección de *La Realidad y el Deseo*. Según anuncia el título, la fugacidad temporal, que tanto había preocupado a los barrocos, es base de meditación y foco irradiador de tintes elegíacos. El fondo histórico que aquí se vislumbra en la evocación de Paravicino asoma en otras composiciones cercanas como «Águila y Rosa», que va referida al matrimonio de Felipe II y María Tudor. Cernuda vive el destierro americano y sin duda debió de impresionarle un cuadro de un artista ligado a España como el Greco, que representa además a un escritor y que se hallaba en Boston, tan lejos del lugar en que nació²³. Curiosamente dedica el poema a otro pintor, el murciano Ramón Gaya, con lo que multiplica el vaivén de la letra hacia el arte y de los tiempos distintos y amplía el sistema de marcos o de las cajas chinas que relacionan realidad y ficción estética.

El sujeto lírico se dirige a un tú que coincide con el fraile representado, a quien llama «hermano, amigo, maestro» porque comparte la vocación por las letras. Sin duda, Cernuda conoce la obra de Paravicino y testimonia la atracción de la Generación del 27 por los clásicos áureos, y no sólo por los de primera fila como Góngora que sirven de insignia, sino por otros menos conocidos que son rescatados; recordemos que Lorca reivindica en sus conferencias a Soto de Rojas o que Neruda, tan próximo al grupo, edita, además de a Quevedo, al Conde de Villamediana²⁴. Se trata de un

²² L. Cernuda, *Poesía completa*, ed. de D. Harris y L. Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1974.

²³ L. Cernuda destaca la vivencia como motor de la poesía. Escribe: «Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquél, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa» (L. Cernuda, *Prosa completa*, ed. de D. Harris y L. Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975, pág. 931). J.M. Calles Moreno estudia el contexto del exilio cernudiano en relación con este poema y las vinculaciones con Ramón Gaya en el artículo «Cernuda y el Greco: otro ocaso radiante (*Retrato de poeta y su contexto en el exilio republicano español*)», en J. Matas, J.E. Martínez y J.M. Trabado, eds., *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal, 2005, págs. 183-194.

²⁴ También en el exilio Cernuda dedica un poema a Góngora en *Como quien espera el alba* (1941-1944) que comienza «El andaluz envejecido que tiene gran razón para su orgullo», que plasma la vuelta a Córdoba del excelso poeta, pobre y humillado que, sin embargo, encuentra en la lírica la fuerza.

peculiar diálogo entre voces del pasado y voces actuales que, en el caso que estudiamos, cuenta con la intercesión de un pintor que también opera entre los siglos XVI y XVII. El diálogo se desarrolla no en los incipientes y juveniles años de fijación de la estética generacional, sino mucho después, en el exilio cernudiano.

En el texto, el yo poético aborda al personaje representado, inexorablemente silencioso pues se halla detenido en el lienzo, mediante interrogaciones directas para mostrar la vida que, no obstante, late en la figura plasmada por el Greco. En la segunda pregunta surge la clave de la reflexión: el desplazamiento del cuadro de su lugar de origen, España, y el paralelismo con el estado de Cernuda, también exiliado²⁵. Se lanza una condena directa a la desidia y a la avaricia de los españoles, prestos a vender el patrimonio. Una denuncia surgida en similares tierras y circunstancias fue adoptada años después por José Hierro en su libro *Cuaderno de Nueva York* (1998). Entroncado en la serie que abrió Juan Ramón Jiménez con el *Diario de un poeta recién casado* y Federico García Lorca con *Poeta en Nueva York*, dedica un poema muy reivindicativo, titulado «Los claustros», a los restos arquitectónicos románicos trasladados desde Europa al *The Metropolitan Museum of Art* de Nueva York.

Cernuda advierte la punzante mirada que el Greco logra imprimir en la fisonomía, tal vez lo más representativo del cuadro, y que manifiesta la visión interior que persigue, esto es, el deseo de restar valor a la apariencia física para realzar el carácter espiritual²⁶. La secuencia «Tú no puedes hablarme, y yo apenas/Si puedo hablar. Mas tus ojos me miran/Como si a ver un pensamiento me llamaran» resalta la gran fijeza de los ojos en el receptor, a quien parecen interpelar²⁷. El tópico del mutismo ante la grandeza del asunto es un *signum* de la favorable impresión que causa la pintura en el autor de *Ocnos*. Con un juego velazquiano, el poeta contemporáneo

²⁵ En *El sol de los desterrados: literatura y exilio* (Barcelona, Quaderns Crema, 1995) Claudio Guillén distingue entre dos conceptos polares: «una literatura de exilio, por un lado, en que el poeta da voz a las experiencias del exilio, situándose *en* él, directa o confesionalmente, y una literatura de contraexilio, por otro, en que el poeta aprende y escribe *desde* el exilio, distanciándose de él como entorno o motivo». Evidentemente el texto de Cernuda refleja la primera postura, pues sobresale la vivencia personal, aunque ésta tiene que ver con una experiencia artística que, como es obvio, integra la vida.

²⁶ Vid. J. Lara Garrido, «Los retratos de Prometeo...», *op. cit.*, pág. 134.

²⁷ Así lo han advertido también los críticos que describen el cuadro y entre ellos F. Cerdan, el mayor especialista en Paravicino, que escribe: «Iluminando un pálido rostro demacrado, orlado por el negro cabello undoso y la fina barba en punta, dos ojos negros, vivos y ardientes, fijan intensamente, como si la interpelaran, a la persona que les está mirando», en «Introducción» a Fr. Hortensio Félix Paravicino, *Sermones cortesanos*, Madrid, Castalia, 1994, pág. 9.

—o, para ser estrictos, su voz poemática— cruza el espejo y se mete en el mundo ficcional, pues sigue el supuesto sentido de los ojos de Fray Hortensio y describe «el tiempo aquel parado», esto es, el momento en que el artista detiene a Cronos porque su arte consigue eternidad. El presupuesto reiterado desde los clásicos de *ars longa, vita brevis* en la mano de Cernuda toma visos que después desarrollarán con profusión unos atentos lectores de su lírica, los Novísimos, imantados por ruinas y estatuas desconchadas que, sin embargo, sólo sufren una aparente destrucción y persisten. Remito, por ejemplo, al poema «Estatua mutilada» de Antonio Colinas, que reproduce un título idéntico a otro texto de Cernuda.

En cierta medida el sevillano sigue el carril del tópico del *superbi colli* o canto a las ruinas, compuesto por invocación a los edificios, *descriptio* de los elementos arquitectónicos derrumbados y reflexión sobre el carácter destructivo del tiempo —*tempus aedax rerum*— que se desarrolla por contrastes con el pasado esplendoroso y que culmina con el paralelismo de la decadencia y la situación del yo. En el poema de *Con las horas contadas* también asistimos a la descripción del supuesto entorno histórico que rodeó al Greco y al Fray Hortensio. Saltando en el tiempo como es habitual en el sevillano, atrae al presente ese ayer que se rememora con operativos medios lingüísticos: los deícticos y otros recursos *de evidentia* destinados a vivificar el pasado y la abundancia de verbos en presente o perífrasis durativas: «aquel paisaje bronco», «Aquella tierra estás mirando, la ciudad aquella/la gente aquella». Obsérvese la fuerza espacial de la epanadiplosis que envuelve un quiasmo.

En la copla xvii el medieval Jorge Manrique se preguntaba por los tocados, vestidos y olores de las damas, y en la xix por los edificios reales llenos de oro, por las vajillas lujosas, por los tesoros reales, por los jaeces, los caballos y atavíos, todo destinado a deshacerse. Por su lado, Cernuda reconstruye los lujos cortesanos, fijándose en lo suntuario que adivina diana de la punzante mirada del fraile: «El brillante revuelo/miras de terciopelo y seda, de metales/y esmaltes, de plumajes y blondas». La aparente sencillez elocutiva cernudiana está asentada, sin embargo, sobre recursos hábiles. Los versos se desenvuelven en encabalgamientos que se acomodan al significado, pues marcan la circularidad de «revuelo» y la continuidad de la mirada que además se refuerza por el polisíndeton en copulativa. No obstante, la mirada pasa de un lugar a otro con un movimiento de vaivén que el paralelismo de estructuras binarias marca. Estos trazos descriptivos subrayan «el estremecimiento», «el palpitir humano», es decir, la vida del siglo xvii.

Seguidamente se produce la superposición de los tiempos y el juego con los marcos velazquianos, pues se torna al presente. El arte ha fijado la mirada de ese personaje vivo que fue Fray Hortensio. Él pervive cuando lo

contemplado ya se ha desvanecido: «Por eso tu mirada/está mirando así, nostálgica, indulgente». La perífrasis durativa prolonga el efecto de la mirada. Si el Greco perfilaba el doble oficio de Paravicino —predicador sagrado y poeta— con el misal y el misterioso librito superpuesto, Cernuda menciona «Esa palabra, de la cual tú conoces,/por el verso y la plática, su poder y su hechizo», e indica que el verbo marcha «al compás del sarao/o del rezo en la nave». Respecto a la técnica de la écfrasis, no se trata de calcar el estilo pictórico del Greco con las estrategias de la literatura, sino de reproducir los detalles de la obra, de trasvasar el asunto. Por eso es coherente la sencillez elocutiva de este poema de *Con las horas contadas*, que no renuncia sin embargo a acomodar *verba y res*, es decir, a acoplar los mecanismos formales a los contenidos. Así, para calcar la grandilocuencia del orador, aprovecha los ritmos pausados de versos de arte mayor que el encabalgamiento prolonga, las enumeraciones binarias y especialmente las aliteraciones de nasales («Esa palabra de ti amada, sometiendo/a la encumbrada muchedumbre»). Y eso acaece en una estrofa que indaga en la tendencia del monje barroco al ornato verbal, que Cernuda hace depender de las condiciones sociológicas en que se mueve un verbo ligado a los esplendores cortesanos, o tal vez de la mentalidad con propensión a la magnificencia que esconde, sin embargo y como señalaron ilustres coetáneos, la parquedad de la nada («El instinto te dice que ese vivir soberbio/levanta la palabra»).

Puesto que el Barroco es época de contrastes y la propia biografía de Paravicino da cumplida cuenta de que el brillo se proyecta sobre el cieno —pasó sus días acosado por la envidia y murió joven de afecciones anímicas—, la palabra del monje advierte «Cómo va nuestra fe hacia las cosas/ya no vistas afuera con los ojos», versos que desprenden ecos evangélicos de la condena a la hipocresía, a los «sepulcros blanqueados». A partir de este punto en que el posesivo de «nuestra fe» hace partícipe al lector intemporal de lo expresado, Cernuda torna a reconstruir el ambiente que «mirarían» los ojos de la pintura cuando fue realizada. Vuelve la descripción con la abundancia de recursos *de evidentia* que traen hacia el presente el ayer, en el solapamiento de tiempos perseguido por el sevillano: «Las cosas mismas que sostienen tu vida,/Como la tierra aquella, sus encinas, sus rocas,/que estás ahí mirando quietamente».

El adverbio «quietamente» es esencial, pues marca el tiempo detenido que el arte confiere al fluir de la vida. Todo pasa, menos lo eternizado por el arte, que puede incluso transmitir al futuro huellas de lo ya perecido. Por eso Cernuda escribe: «Yo no las veo ya», refiriéndose a las cosas y tierras de aquella España. El sintagma también abre la escotilla al asunto del exilio. El poeta no percibe ya el paisaje castellano que miraría Paravicino en las borradas jornadas del siglo XVII, porque está desterrado. En este momento

se produce la identificación de la figura que el cuadro representa y el propio sujeto lírico, axial en un poema que gravita en torno a la nostalgia de los espacios perdidos. El cuadro del Greco permite la evocación, pues revive aquellos enclaves, aunque tenuemente, según expresa la disminución implícita en la secuencia «y apenas si ahora escucho,/gracias a ti, su dejo adormecido/queriendo resurgir, buscando el aire/otra vez». Sin embargo, la anhelada resurrección se frustra, como anuncia el tajante refrán «En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño» que Cernuda inserta fragmentariamente, sustituyendo el arcaísmo último por el vocativo «amigo». Dado el valor simbólico que la tradición ha conferido a las aves, equivalentes al poeta, el sevillano parece quejarse de que España se halla vacía de voces líricas, y que falta la suya también, claro está. El pesimismo arrecia en la frase «Tan caídos estamos que ni la fe queda».

Otro ilustre sevillano y además maestro del 27, Antonio Machado, perit en la evocación a través de los espacios, muestra las superposiciones temporales. Por ejemplo, en el famoso soneto «Esta luz de Sevilla... Es el palacio/donde nací, con su rumor de fuente» rememora al padre, al gran folklorista Demófilo, aún joven. Tras el retrato, en los tercetos se produce la intersección del pasado, detenido ya no por el arte sino por la memoria, y del presente. El efecto es estremecedor, pues presenta a un padre menor en el recuerdo que el propio hijo en el hoy: «Sus grandes ojos de mirar inquieto/ahora vagar parecen, sin objeto/donde puedan posar, en el vacío./Ya escapan de su ayer a su mañana;/ya miran en el tiempo, ¡padre mío!./piadosamente mi cabeza cana»²⁸.

En el poema de Cernuda, tras las sugerencias de la mirada se destacan los labios del fraile, a quien se increpa con una geminación de imperativos: «Dime. Dime». Y, en consonancia, cobra importancia el oído del poeta, que en una sugestiva metáfora aparece «como concha vacía», que «guarda largamente la nostalgia/de su mundo extinguido». Las increpaciones se suceden para marcar el deseo del sujeto de encontrar respuesta en la figura plástica y asimismo adviene la identificación producida por hallarse ambos desterrados: «Mi ausencia en esa tuya busca acorde,/como ola en la ola». Si en terrenos amorosos Cernuda anhelaba que los amantes fuesen «iguales en amor, iguales en deseo», ahora quiere salir de la soledad buscando un diálogo con un ser cuya sustancia es el arte, con un cuadro que, como él —pleno también de estética—, está alejado de su medio.

En la octava estrofa torna el símbolo del pájaro y los atributos de la poesía («acento armonioso», «viento», «palabra») y se establecen algunas diferencias

²⁸ A. Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pág. 302.

entre Paravicino y Cernuda, el primero atado a una prisión religiosa y el segundo tampoco libre, pero reclamado por una misma fuerza inspiradora. Obsérvese la oportunidad de la geminación de los versos «Aún me solicita el viento, el viento/nuestro, que animó nuestras palabras», en tanto que su carácter dual se acompasa con la identidad que se busca entre Cernuda y Paravicino.

La estrofa novena vuelve a la descripción del cuadro que en una perspectiva descendente ahora aborda la postura del monje («Sentado ahí, en dejadez airosa») y las manos que marcan el libro. Vuelve hacia el rostro y hacia la mirada que ahora parece detenida, en tanto que captada para la eternidad por el pincel del Greco. Desde este presupuesto se entienden los versos «Miras tu mundo y en tu mundo vives./Tú no sufres ausencia, no la sientes:/pero por ti y por mí sintiendo la deploro». El último verso citado expresa la desolación del yo poético que comprende la imposibilidad del diálogo con la figura inerte del cuadro, que es incapaz de notar el destierro en el espacio (el museo de Boston) y en el tiempo (tres siglos después).

La última estrofa guarda ecos de «Oficina y denuncia» de F. García Lorca e incluso de los poemas de Rubén Darío más críticos contra Estados Unidos, pues ataca la deshumanización del mundo de las prisas con el aserto «El norte nos devora» y la concepción de los hombres a la manera quevedesca como meras «sombras», entre las que marcha la del sujeto lírico. El poema se acerca a su final y entonces torna la idea de la eternidad que el arte confiere a todo lo que toca. Paravicino tildó al Greco de ser un nuevo dios que crea y da vida, tesis que ahora repite Cernuda e intensifica con la frase tajante referida al orador sagrado: «Existes hoy». Como en muchísimos textos de la tradición, lo anterior sólo podría ser un símil con la situación del poeta que encuentra la salida al desasosiego confiando en la salvación por la perdurable palabra literaria. Sin embargo, la angustia de Cernuda es más profunda y difícilmente subsanable; de ahí las interrogaciones sobre el sentido del momento presente. No obstante, se resiste a caer en el nihilismo y, aunque abandone la fe en el futuro, queda la actividad en el sitio concreto de la percepción del cuadro y después en la escritura del texto. El poeta es un médium que ha transmitido el ayer representado en el lienzo, es «Un eco aquí de las tristezas nuestras».

En síntesis, tras los análisis se observa los heterogéneos diálogos entre poesía y pintura que tienen lugar en dos épocas dispares. En el caso de la réplica de Paravicino al Greco, prima la aguda reflexión estética, expresada con un estilo tortuoso aunque preciso como corresponde al siglo XVII, que cimenta el elogio. Cuando Cernuda se siente impulsado a tratar sobre el pintor afincado en Toledo y sobre el personaje retratado sobresale la confesionalidad, la elevación a la superficie textual del problema del exilio y a

partir de éste adviene la especulación existencial sobre el devenir histórico y la eternidad artística.

El panorama de nexos expuestos manifiesta que los hilos que enlazan poesía y pintura provienen de madejas distintas e incluso sirven para realizar labores superpuestas y, por lo tanto, son portadoras de una complejidad que lleva a reflexionar sobre asuntos teóricos. Desde el polo literario calibramos la eficacia de la pintura como empuje creativo para el poeta, las maneras de interpretar un lienzo que despliega ese peculiar receptor que es el *vates*, las *lecturas de época* que cada tiempo realiza ante la obra de arte al desenredar la potencialidad comunicativa que atesora y que salta las barreras cronológicas, etcétera.

Además, el trenzado de relaciones es una prueba del autotelismo de la literatura y de las artes, de la tendencia a alimentarse de su propia sustancia, que tiene que ver con el impulso de la cultura por conservarse. El estudioso rumano Adrian Marino recordaba que el sistema cultural se autorregula y se autorregenera, e incluso aseguraba hablando de la literatura que su condición esencial es que en términos absolutos no produce, sino reproduce, repite, aunque con variaciones. Ya Saint-Beuve clamaba que *la plume appelle la plume* y estudiosos contemporáneos como H. Meyer afirmaban que «la literatura se nutre de literatura», mientras que G. Genette hablaba de «literatura de segundo grado»²⁹. Llegados a este punto y ante el panorama de intersecciones entre la obra plástica del Greco y poemas de diferentes autores y épocas, caben algunos interrogantes aún. Si la mirada hacia atrás de un escritor se centra en una obra plástica ¿aparecen los mismos mecanismos de regulación en tanto que ésta integra también el sistema cultural? La oscilación hacia el pasado ¿describe una línea única o caben trazados no exclusivamente literarios? ¿La pintura, por ejemplo, llama a la pluma y viceversa en una trayectoria cronológica amplia?

²⁹ Vid. A. Marino, *Teoria della letteratura*, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1994, págs. 407 y ss.