

## IDEAS DE HEGEL Y GADAMER APLICADAS AL POEMA DE LUIS CERNUDA “RETRATO DE POETA (FRAY H. F. PARAVICINO, POR EL GRECO)”

HEGEL'S AND GADAMER'S IDEAS APPLIED  
TO LUIS CERNUDA'S POEM “POET'S PORTRAIT  
(FRAY H. F. PARAVICINO BY EL GRECO)”

Lorenzo Martínez Ángel  
*Instituto Juan del Enzina (León)*

**Resumen:** *Este ensayo analiza el poema que Luis Cernuda dedicó al retrato que El Greco pintó de Fray Hortensio Félix Paravicino, aplicando, principalmente, ideas de los filósofos alemanes Hegel y Gadamer.*

**Palabras clave:** *Cernuda, filosofía, poesía, arte, ética, estética.*

**Abstract:** *This essay analyzes the poem that Luis Cernuda dedicated to the portrait that El Greco painted of Fray Hortensio Félix Paravicino, applying, mainly, ideas of the German philosophers Hegel and Gadamer.*

**Keywords:** *Cernuda, philosophy, poetry, art, ethics, aesthetics.*

“Quienes encuentran significados bellos en  
cosas hermosas son espíritus cultivados.  
Para ellos hay esperanza”.  
Oscar Wilde<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Oscar WILDE, *El retrato de Dorian Gray*, Madrid, Alianza, 2007, prefacio, p. 7

“Un texto siempre es la expresión comunicativa de una experiencia vital”.

Eugenio Trías<sup>2</sup>

Resulta obvia la profunda influencia que la filosofía alemana ha ejercido en España durante el siglo XX<sup>3</sup>, aunque ya en la centuria anterior su repercusión en nuestro país era destacable<sup>4</sup>.

En la presente ocasión vamos a aplicar principalmente (aunque no solo) ideas de pensadores germanos tan destacados como Hegel y Gadamer en el análisis de un poema escrito por un miembro de la Generación del 27 tan relevante como Luis Cernuda, de quien ha escrito Antonio Colinas:

La primera consecuencia que hoy extraemos de una lectura de la obra poética de Luis Cernuda es la de que el autor de *Ocnos* ha superado ejemplarmente la prueba del paso del tiempo; prueba clave e inevitable para cualquier autor más allá de los triunfos provisionales, de los gestos novedosos, del aplauso fácil o de los silencios condenatorios que sobre él hayan podido dejar caer críticos y coetáneos.

Vemos también en una lectura de última hora, que la obra de Cernuda ha crecido y madurado, que su palabra destaca –por decantada, por perfilada– entre los poetas de su propia generación, tan ejemplar por muchos motivos<sup>5</sup>.

Dentro de la producción de Luis Cernuda nos centraremos en el famoso poema titulado “Retrato de poeta (Fray H. F. Paravicino)”<sup>6</sup>. Estos versos (publicados repetidamente a lo largo de los años a partir de su primera edición), como indica su título, fueron dedicados al cuadro que El Greco, pintor amigo de algunos grandes autores del Siglo de Oro<sup>7</sup>, como Góngora<sup>8</sup> (aunque no sa-

<sup>2</sup> Citado en Víctor GÓMEZ PIN, “El trabajo del espíritu”, en VV. AA., *Sobre Eugenio Trías*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 124-125.

<sup>3</sup> Jaime SILES, “Lo alemán en España” en *ABC. Especial Alemania* (28-III-2012), p. 71: “En filosofía Emilio Lledó, Jacobo Muñoz y Eugenio Trías se han hecho eco de lo más sólido y riguroso del pensamiento alemán”.

<sup>4</sup> A modo de simple ejemplo, *vid.* Lorenzo MARTÍNEZ ÁNGEL, “El discurso latino de apertura del curso 1866-1867 en el Seminario de León: una nota sobre el conocimiento de la filosofía alemana en España. Introducción y traducción”, en *La Ciudad de Dios* CCXXX (2017) 713-724.

<sup>5</sup> Antonio COLINAS, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008, p. 228.

<sup>6</sup> Publicado en el libro *Con las horas contadas*.

<sup>7</sup> Palma MARTÍNEZ-BURGOS, *El Greco*, Madrid, LIBSA, 2013, p. 210 (en referencia a Paravicino y a su retrato de El Greco): “Predicador trinitario nacido en Madrid en 1580 fue, a pesar de la diferencia de edad, amigo de El Greco, de esos amigos que han forjado la imagen del cretense como el ‘pintor de los poetas’”.

<sup>8</sup> *Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII)*. Edición Pablo Jauralde Pou, Barcelona, Espasa Calpe, 2005, pp. 239-240 (poema de Góngora titulado “Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco”).

bemos qué libros de estos leyó<sup>9</sup>), realizó con la imagen de Fr. Hortensio Félix de Paravicino, conservado en el *Museum of Fine Arts* de Boston<sup>10</sup>. Intentaremos, pues, *conocer su pensamiento, no sólo las palabras*<sup>11</sup>.

De este cuadro se ha llegado a escribir lo siguiente:

Este retrato del trinitario fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633) es una de las cimas de la producción del Greco y uno de los más grandes retratos de la historia del arte<sup>12</sup>.

Huelga recordar la conexión entre pensamiento y poesía<sup>13</sup> (y la larguísima tradición cultural que la manifiesta<sup>14</sup>, si bien esto no significa obviar las diferencias<sup>15</sup>). Sobre la retratística<sup>16</sup> basta mencionar lo que un destacado discípulo de Gadamer en la Universidad de Heidelberg como Emilio Lledó<sup>17</sup> ha escrito

<sup>9</sup> Manuel B. Cossío, *El Greco*, Barcelona, Hijos de J. Thomas, [s. a.], p. 7: “La Biblioteca del Greco confirma la idea formada de su personalidad por las frases de sus contemporáneos. 27 obras griegas [...]. 67 italianas [...]; y solo 17 obras en romance, que no se describen. No se sabe lo que el Greco leyó en castellano”.

<sup>10</sup> No es este el lugar para reflexionar sobre clasificaciones terminológicas, es decir, que El Greco, pintor de estilo manierista, representó a un poeta contemporáneo suyo, de estilo barroco.

<sup>11</sup> PLATÓN, *Ion*, 535e: “καὶ τοῦτου διάνοιαν εκμανθάνειν, μὴ μόνον τὰ ἔπη”. Los textos de Platón y Aristóteles que citamos en el presente trabajo siguen las correspondientes ediciones de los *Oxford Classical Texts*, realizadas, respectivamente, por J. Burnet, R. Kassel y W. D. Ross.

<sup>12</sup> William B. JORDAN, “Catálogo de la exposición”, en Jonathan BROWN, William B. JORDAN, Richard L. KAGAN, Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *El Greco de Toledo* Berlín, Ministerio de Cultura-Fundación Banco Urquijo, 1982, p. 261

<sup>13</sup> No nos resistimos a recordar unas palabras de Eugenio Trías: “La filosofía, lo mismo que la poesía, es algo extraño, único, singular.” (Eugenio TRÍAS, *La funesta manía de pensar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 134).

<sup>14</sup> A modo de simple ejemplo, citaremos unas palabras de Umberto Eco referidas al autor de la *Divina Comedia*: “Dante considera que la poesía tiene dignidad filosófica, y no sólo la suya, sino la de todos los grandes poetas” (Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, p. 251).

<sup>15</sup> Escribe, verbigracia, Jacobo Muñoz: “Cuando hablo de ensayo, hablo, pues, de ensayo filosófico, un género próximo, sin duda, a su variante puramente literaria, razón por la que a veces es abusiva y malintencionadamente confundido, por mucho que algunos filósofos hayan podido reivindicar para sí, no sin razón, la posesión de ciertas ‘antenas poéticas’. Sea como fuere convendría no olvidar algo que Adorno, por ejemplo, no dudó en subrayar una y otra vez: que cuantas veces ‘se ha pretendido concebir los escritos de los filósofos como obras poéticas, se ha perdido de vista su contenido de verdad. La filosofía tiene siempre’ –sigue Adorno– ‘que medirse con lo real, que penetra en sus conceptos y se autoafirma en ellos’” (Jacobo MUÑOZ, “Eugenio Trías y el ensayismo filosófico español”, en VV. AA., *Sobre Eugenio Trías*, p. 86).

<sup>16</sup> Sobre el origen y desarrollo de este género pictórico *vid.* Tzvetan TODOROV, *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 15ss.

<sup>17</sup> Emilio LLEDÓ, *Imágenes y palabras: ensayos de humanidades*, Barcelona, Taurus, 2017, esp. capítulo 3: “El hilo del lienzo”.

sobre el tema para darse cuenta de las posibilidades filosóficas del tema<sup>18</sup>. No resulta extraño que haya escritores que queden impresionados por determinadas obras pictóricas<sup>19</sup> (e, incluso, pintores fascinados por la Filosofía, como Rubens en relación a Séneca<sup>20</sup>). Y que un poeta escriba sobre pintura (algo que no extrañaría a Aristóteles dado que en su *Poética* indica que el poeta es como un pintor<sup>21</sup>) es una línea temática que en el Siglo de Oro –no sólo la época del escritor retratado, sino también momento de gran influencia literaria en la Generación del 27 a la que perteneció Luis Cernuda– fue casi tópica, y al respecto podemos mencionar nombres como Lope de Vega<sup>22</sup>, Luis Carrillo y Sotomayor<sup>23</sup>, el conde de Villamediana<sup>24</sup>, Sor Juana Inés de la Cruz<sup>25</sup> o el mismo

<sup>18</sup> Más autores han reflexionado sobre esta cuestión. Cabe recordar, por mencionar un solo ejemplo, lo que escribió Ramón Gómez de la Serna en “Exhumación”, un prólogo que escribió para *El retrato de Dorian Grey* (Oscar WILDE, *El retrato de Dorian Gray*, Barcelona, Ediciones Orbis–Editorial Origen, 1982, pp. 44-45).

<sup>19</sup> Basten como ejemplos los de Simone Weil e Iris Murdoch: Simone PÉTREMENT, *Vida de Simone Weil*, Madrid, Trotta, 1997, p. 447: “En la [Pinacoteca de] Brera, queda impresionada ante el esbozo anatómico del *Cristo muerto* de Mantegna”; John BAYLEY, *Elegía a Iris*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 104-105: “Visitamos Borgo San Sepulcro [...] En una lóbrega sala del ayuntamiento te encontrabas de improviso frente a frente con la *Resurrección*, la obra maestra de Piero della Francesca. [...] Aquel cuadro fascinó a Iris”.

<sup>20</sup> Fernando CHECA CREMADES, “Artista, filósofo y cortesano”, en *Descubrir el Arte* 230 (2018), p. 26: “Amigo y discípulo de Justus Lipsius, uno de los filósofos clave del momento, el estoicismo senequista de este último impregna buena parte de su producción a partir de su obsesión por la imagen de Séneca...”

<sup>21</sup> ARISTÓTELES, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1460b: “ἔστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡςπερ αὐεὶ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός”.

<sup>22</sup> Además de diversos elogios a pintores que realiza en la *Silva segunda* de su *Laurel de Apolo*, cabe mencionar una composición que hizo a un retrato pintado por Rubens (Lope DE VEGA, *Poesía V*, edición y prólogo de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, 2004, pp. 678-681: “Al cuadro y retrato de Su Majestad que hizo Pedro Pablo de Rubens, pintor eminentísimo / Silva”).

<sup>23</sup> LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR, *Obras*, edición, introducción y notas de Rosa Navarro, Madrid Editorial Castalia, 1990, p. 170: “Soneto 23” / “A un retrato”; pp. 397-407: “Décimas / De Don Luis Carrillo y Sotomayor a Pedro de Regis, pintor excelente de granada, animándole a que copie el retrato de una señora deuda suya, en figura del Arcángel San Gabriel”.

<sup>24</sup> CONDE DE VILLAMEDIANA, *Poesía inédita completa*, edición de Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994, [nº] 38\*, p. 115: “A una dama hermosa / excelente pintora / Desconocemos quién se esconde bajo el nombre de Celia; aún así, el tema del elogio a la pintura se da en la poesía de Villamediana (*vid.* P. I, núms. 198, 269 y 271), y hasta tal punto fue una de las aficiones del conde, que Góngora le dedicó un soneto, ‘Las que a otros negó piedras Oriente’”.

<sup>25</sup> Sor Juana Inés DE LA CRUZ, *Lírica*, introducción, comentarios y notas de Raquel Asún, Barcelona, Ediciones B, 1988, pp. 387-388: “[Nº] 102 –Décimas que acompañaron a un retrato enviado a una persona”; pp. 388-390: “[Nº.] 103 –Esmera su respetuoso amor hablando a un retrato”; p. 439: “[Nº.] 145 –Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad que llama pasión”; p. 482: “[Nº.] 208 –A una pintura de Nuestra Señora, de muy excelente pincel.”

Paravicino<sup>26</sup>, por aducir sólo algunos ejemplos<sup>27</sup>. Y no nos resistimos a citar, en nota, los que consideramos como unos de los más bellos versos dedicados en el Barroco a la pintura, salidos de la pluma de Antonio Mira de Amescua<sup>28</sup>. Incluso, Quevedo, tan destacado en la poesía como en la prosa, escribió algún texto irónico respecto a los pintores de retratos<sup>29</sup>.

Como indicamos, aplicaremos en nuestro análisis principalmente ideas de Hegel y de Gadamer. Cuando escribimos las presentes páginas, se cumplen dos siglos desde que “la dedicación de Hegel a la Historia del arte, o a la Estética [...] comenzó a hacerse pública en un curso dictado en Heidelberg en 1818 y [...] tuvo continuidad en sus cursos de Berlín”<sup>30</sup>. Y no se equivocó Patxi Lanceros cuando afirmó: “La estética de Hegel seguirá inquietando, seguirá interesando”<sup>31</sup>. Esto no resulta nada sorprendente considerando la profunda y evidente influencia del pensamiento hegeliano<sup>32</sup>. En el caso que nos ocupa, lo que nos ha interesado en concreto del pensamiento de Hegel ha sido expresado por Gadamer (buen estudioso de la estética hegeliana incluso en su propio origen<sup>33</sup>), quien, en su archifamosa obra *Verdad y método*, escribe: “En sí misma la esencia de todo arte consiste, como formula Hegel, en que “pone al hombre

<sup>26</sup> Paravicino escribió varios poemas sobre El Greco, en referencia tanto a su faceta de pintor como a la de escultor, pero también sobre algún otro pintor (*Obras póstumas, divinas, y humanas, de don Félix de Arteaga*, Alcalá, Imprenta de María Fernández, 1650, ff. 62v, 63, 68, 73v, 74).

<sup>27</sup> Incluso, poetas prácticamente desconocidos del Siglo de Oro también se referían a la pintura en sus versos. *Vid.* un ejemplo en Jonathan BROWN, J. H. ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente–Alianza Editorial, Madrid 1988, p. 149.

<sup>28</sup> Antonio MIRA DE AMESCUA, *Teatro I*, prólogo, edición y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, p. XXXI del prólogo, donde aparecen citados los siguientes versos de la comedia bíblica de Mira de Amescua titulada *Vida y muerte de San Lázaro*: “¿No suele pintar el arte / una imagen y figura / en quien forme la hermosura / línea a línea y parte a parte, / y los colores reparte / con el todo hasta quedar / con perfección y dejar / naturaleza ofendida, / y al fin le falta la vida / que el pincel no puede dar?”.

<sup>29</sup> Por ejemplo, en su “Premática del tiempo” (Francisco DE QUEVEDO, *Obras satíricas y festivas*, Madrid, Editorial Libra, 1970, pp. 44-45).

<sup>30</sup> Patxi LANCEROS, “Filosofía del arte o estética”, en *El Cultural* (14-12-2006), p. 38.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Emilio LLEDÓ, *Días y libros. Pequeños artículos y otras notas*, edición de Mauricio Jalón, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994, p. 398: “El nombre del profesor de Berlín ha llenado buena parte de la vida intelectual de Europa. Probablemente no hay, en la historia de la filosofía moderna, una figura que, como la de Hegel, haya servido para sustentar, tan radicalmente, el suelo teórico sobre el que, al menos hasta ahora, se han deslizado sistemas conceptuales, se han planteado interesantes problemas y se han desarrollado discusiones absurdas”.

<sup>33</sup> En una conferencia que pronunció en la Universidad de Heidelberg con motivo de la celebración del 575 aniversario de su fundación, indicó: “Así pues, la cuestión de saber en qué medida se reflejaron los años de Heidelberg y el influjo del romanticismo de Heidelberg en la gestación de la concepción hegeliana del arte, es una cuestión legítima a cuya elucidación se consagra este trabajo” (Hans Georg GADAMER, *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*, Madrid, Cátedra 1994, p. 109. Véase el cap. 4: “Hegel y el romanticismo de Heidelberg”.

ante sí mismo"<sup>34</sup>. La dimensión de esta afirmación no se limita a la estética, sino que también tiene una implicación ética<sup>35</sup>: "Naturalmente el significado del arte tiene también que ver con el hecho de que nos habla, de que pone al hombre ante sí mismo en su existencia moralmente determinada"<sup>36</sup>. Hay asimismo un aspecto enormemente interesante en el planteamiento estético de Gadamer: "El arte salva todas las distancias, también la distancia temporal"<sup>37</sup>.

Nos sentimos obligados a expresar que el hecho de que en nuestro análisis usemos ideas del Prof. Gadamer no significa que asumamos todas y cada una de sus concepciones estéticas (por otro lado, muy influidas por las de su maestro Heidegger<sup>38</sup>), y en nota a pie expondremos una discrepancia<sup>39</sup>. Pero, antes de seguir, hay unas palabras de Han que resultan especialmente pertinentes para nuestro propósito: "Lo peculiar de la teoría platónica de lo bello consiste en que, ante lo bello, uno no se comporta de forma pasiva y consumidora, sino de forma activa y generadora. En presencia de lo bello, el alma se ve impelida a engendrar por sí misma algo bello"<sup>40</sup>. En efecto, la visión del hermoso cuadro de El Greco, conservado en un país distinto al suyo propio, como le sucedió a Cernuda, provocó en éste la creación de algo tan bello como el poema que nos ocupa en las presentes páginas.

En la estela de su maestro Gadamer, Emilio Lledó ha escrito, reflexionando sobre la estética platónica, lo siguiente:

La pintura y las esculturas que Platón contemplaría tantas veces y a las que, en este ejemplo, se refiere, expresan, como es sabido, una característica

<sup>34</sup> Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 2005, p. 82. El texto de Hegel que cita en nota a pie de página es el siguiente: "*Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. Lasson, 57: «Por lo tanto la necesidad general de la obra de arte debe buscarse en el pensamiento del hombre, ya que es un modo de poner ante el hombre lo que éste es» (trad. esp.)."

<sup>35</sup> No entraremos aquí en la cuestión de la diferencia entre los conceptos de ética y moral (vid. Victoria CAMPS, *Breve historia de la ética*, Barcelona, RBA, 2017, p. 10).

<sup>36</sup> Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método I*, p. 85.

<sup>37</sup> Hans-Georg GADAMER, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 88.

<sup>38</sup> Suficiente muestra de ello sería, por ejemplo, comparar la pág. 220 de la edición arriba citada de *Verdad y método* con Martin HEIDEGGER, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 69.

<sup>39</sup> En *Verdad y método* escribe: "Ni siquiera la imagen devuelta del museo a la iglesia, ni el edificio reconstruido según su estado más antiguo, son los que fueron; se convierten en un simple objeto para turistas" (Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método I*, p. 220). No compartimos la pobre opinión que el Prof. Gadamer tenía de las reconstrucciones, en cuanto a que son algo más que "simple objeto para turistas". Sin salir de Alemania, una iglesia reconstruida, no una, sino varias veces, como la de San Miguel de Hamburgo, debido a "una afición inveterada a los incendios" (Fernando ARAMBURU, *Viaje con Clara por Alemania*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 111), no sólo sirve para entretener a los visitantes, sino que también inspira a creadores literarios, como, por ejemplo, a Luis SEPOÚLVEDA, *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*, Barcelona, Tusquets 2010.

<sup>40</sup> Byung-Chul HAN, *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2015, p. 105.

esencial de la cultura griega. Imitan a lo real [...]. Pero a la pintura y a la escultura les falta la vida. “Se yerguen como si estuvieran vivos”. Son, pues, imitación de la vida, y esa imitación quiere decir que son pura imagen, mero “fenómeno”. [...] En el texto platónico, lo que marca esa estricta delimitación entre la vida y su apariencia es el lenguaje, y el lenguaje como oralidad. Las representaciones de la vida, en la pintura, carecen de aquello que define la esencia de la realidad humana<sup>41</sup>.

Por eso los pintores intentan sugerir al espectador más de lo que propiamente representan (idea ya expresada en el Renacimiento por Leon Battista Alberti<sup>42</sup>). Las obras pictóricas necesitan la ayuda del espectador para completarse. ¿Acaso Cernuda le añadió al cuadro de El Greco las palabras que le faltaban? En todo caso, como veremos, no tanto al cuadro en sí como a sus circunstancias.

Pero centrémonos en Luis Cernuda y el poema en concreto. Este fue “escrito en Mount Holyoke, entre el 2 de noviembre (con los títulos sucesivos de ‘Retrato’ y ‘Retrato español’) y el 30 de diciembre de 1950”<sup>43</sup>. La causa de que el poeta escribiese sobre este cuadro de El Greco pudo ser el conocimiento (que efectivamente tenía) de la obra de Paravicino, en paralelismo con lo que realizó con otros autores<sup>44</sup>. Mas en este caso probablemente deberíamos pensar en una explicación multicausal. El mismo texto del poema manifiesta que uno de los factores clave es el hecho de que, al igual que el poeta, el cuadro se encuentra lejos de su país de origen.

Esta identificación nos llevó a reflexionar al respecto de si la misma, en cuanto a expatriados, sería la clave mediante la cual esa obra de arte en concreto, el retrato salido de la mano de El Greco, salvó la distancia, incluso temporal (siguiendo la idea de Gadamer), con Luis Cernuda, y en qué medida el retrato de Paravicino puso a Cernuda frente a sí mismo (recordando a Hegel).

Comenzando por esto último, cabría hablar, citando una expresión utilizada por Manuel Cruz, de “vínculo especular”<sup>45</sup>, tema que ha generado

<sup>41</sup> Emilio LLEDÓ, *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 101-102.

<sup>42</sup> En su obra *Della Pittura* escribió: “Nosotros los pintores queremos por los movimientos del cuerpo mostrar los movimientos del alma [...] Así hay que aprender de la naturaleza buscando los movimientos más escurridizos de las cosas y los que hacen imaginar al espectador más de lo que ve” (citado en Alberto TENENTI, *Florenia en la época de los Médicis*, Madrid, Sarpe, 1985, p. 143).

<sup>43</sup> Luis CERNUDA, *Poesía del exilio*, edición de Antonio Carreira, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 204, nota 16.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 25: “A este sigue ‘Góngora’, uno de los varios poemas que Cernuda dedicará a poetas de cualquier tiempo a quienes le une admiración y afecto: Góngora, Paravicino, Goethe, Keats, Verlaine, Rimbaud, García Lorca...”

<sup>45</sup> Manuel CRUZ, *La flecha (sin blanco) de la historia*, Barcelona, Anagrama, 2017, p. 201: “Vínculo especular”.

remarcables textos en el ámbito ensayístico, como, por ejemplo, alguno de Umberto Eco<sup>46</sup> (pensador cuyo interés por el asunto también se reflejó en su primera y más famosa novela, *El nombre de la rosa*<sup>47</sup>), y cuyo uso en la tradición filosófica desde la Antigüedad cuenta con nombres tan destacados como Platón<sup>48</sup>, Aristóteles y Séneca<sup>49</sup>. Ese “vínculo especular” resulta problemático en su análisis y, por tanto, en su aplicación. Obviamente, el vínculo se puede establecer por analogía entre la persona que ve y el reflejo que recibe. Pero también ese “vínculo especular” se puede basar en lo que podríamos denominar contraste (un lingüista emplearía el concepto de antífrasis<sup>50</sup>), de modo que lo que se ve es algo contrario, o al menos diferente, de la persona. Leopoldo Alas, *Clarín*, lo expresó en un pasaje de *La Regenta*<sup>51</sup>. El citado Manuel Cruz indica, también, un grave problema de la relación o símil especular: “La problematicidad de la idea de espejo deriva del hecho de que [...] el espejo no muestra, ontológicamente, al ser, sino solo una apariencia del mismo”<sup>52</sup>. Desde un punto de vista estético es rigurosamente correcta su apreciación, lo que no obsta para que el espectador posea, además, una perspectiva ética que sí conecte con lo ontológico.

Centrándonos en el caso que nos ocupa de Luis Cernuda y el retrato que de Paravicino hizo El Greco, nuestro análisis va a reflejar, precisamente, las muchas posibilidades hermenéuticas del símil especular, mostrando que la dificultad de la explicación multicausal es, de hecho, su riqueza. Entrando propiamente en materia, hay dos ejes que nos permitirán estructurar el análisis: el exilio y el contraste. Empezando por el primero (que tanta influencia ha tenido en la creación poética, como lo testifican nombres tan preclaros en ese campo como Ovidio<sup>53</sup>, Dante<sup>54</sup>, Garcilaso de la Vega<sup>55</sup>, el conde de Villame-

<sup>46</sup> Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*, pp. 11-41: “De los espejos”.

<sup>47</sup> Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, Barcelona, RBA, 1992, p. 163.

<sup>48</sup> Emilio LLEDÓ, *Palabra y humanidad*, edición e introducción de Juan A. Canal, Oviedo, KRK Ediciones, 2015, pp. 90-91 (concretamente, dentro de su discurso de recepción en la Real Academia Española, titulado “La palabra en su espejo”).

<sup>49</sup> Emilio LLEDÓ, *Los libros y la libertad*, Barcelona, RBA, 2013, p. 97.

<sup>50</sup> Vid. un interesante ejemplo de antífrasis, según Varrón, y el uso del mismo para el análisis filosófico, en Leonardo AMOROSO, “La ‘Lichtung’ de Heidegger, como lucus a (non) lucendo”, en Gianni VATTIMO, Pier Aldo ROVATTI (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 199.

<sup>51</sup> Leopoldo ALAS “CLARÍN”, *La Regenta*. I, Barcelona, Orbis, 1982, p. 22: “Este don Custodio era un enemigo doméstico, un beneficiado de la oposición. Creía, o por lo menos propalaba todas las injurias con que se quería derribar al Provisor, y le envidiaba por lo que pudiera haber de cierto en el fondo de tantas calumnias. De Pas le despreciaba; la envidia de aquel pobre clérigo le servía para ver como en un espejo, los propios méritos”.

<sup>52</sup> Manuel CRUZ, *op. cit.* 201.

<sup>53</sup> Sus *Tristia* (recuérdese, por ejemplo, I.III.1-4) y *Ex Ponto*.

<sup>54</sup> Vid. Cinthia María HAMLIN, “Dante, la crisis del siglo XIV y el exilio: invectiva y profecía en la representación de la realidad” en *Medievalia* 41 (2009) 60-72.

<sup>55</sup> Resulta imposible no recordar aquello de “solo en tierra ajena”, de su *Canción III* (Garcilaso DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, edición, introducción y notas de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1986, p. 83). Y, por cierto, el exilio de Garcilaso en una isla del Danubio no solo

diana<sup>56</sup> o Bertolt Brecht<sup>57</sup>, por mencionar sólo unos pocos ejemplos<sup>58</sup>), hay que partir del hecho de que Luis Cernuda no comenzó su exilio, entendido como sentimiento de incompreensión<sup>59</sup>, durante la Guerra Civil, sino mucho antes, y ello acabó provocando una conexión de identificación asaz relevante para nuestro análisis. Antonio Carreira ha escrito:

Luis Cernuda desde muy joven se sintió exiliado, no de un país, sino de su familia, del ambiente sevillano, de toda la sociedad, por su condición de homosexual y de poeta, así como por su personalidad insobornable. [...] Hay cierto “malditismo” anacrónico en la visión que Cernuda tiene de Góngora y no poca iracundia en su reivindicación. Como en la elegía a Lorca, la muerte representa un consuelo: “Ventaja grande es que se esté ya muerto / Y que de muerto cumpla los tres siglos, que así pueden / Los descendientes mismos de quienes le insultaban / Inclinar a su nombre, dar premio al erudito, / Sucesor del gusano, royendo su memoria”<sup>60</sup>.

Es decir, el sentimiento de incompreensión, de exilio interior, que sintió desde su juventud fue la causa de su identificación con Góngora. De hecho, y a diferencia de otros componentes de la *Generación del 27*, esto perduró en el tiempo, algo bien expresado por Javier Sanz, quien, curiosamente (o no tan curiosamente) emplea para expresarlo el símil especular:

Algunos poetas del 27 tardaron poco en desprenderse de su disfraz gongorino. Para Cernuda, Góngora fue, antes que nada, el poeta incomprendido

le inspiró a él mismo, sino también a algún autor muy posterior en el tiempo (por ejemplo, el poema titulado “Meditación en Ada-Kaleh”, de José Manuel Caballero Bonald, publicado en su libro *Descrédito del héroe*).

<sup>56</sup> El conde de Villamediana, que, como es bien sabido, tuvo que afrontar en su vida periodos de exilio, por diversas causas, escribió varios poemas al respecto, de los cuales nos parece especialmente interesante uno, aunque breve, titulado “Sobre el destierro del padre Pedrosa, predicador de Su Majestad” (CONDE DE VILLAMEDIANA, *Poesía inédita completa*, edición de Francisco Ruiz Casanova, p. 1072), porque se ocupa de un exilio distinto al suyo propio, pero enlazando las causas de ambos.

<sup>57</sup> Bertolt BRECHT, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 2012, pp. 85-169.

<sup>58</sup> Y, obviamente, no sólo en la poesía. Basta recordar algunas obras de exiliados, como algunas de María Zambrano y María Teresa León, que citamos en el presente trabajo, y otras como: Gregorio MARAÑÓN, *Espanoles fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961 (primera edición: 1947). Este libro es particularmente interesante, porque su autor, exiliado durante varios años en Francia, escribe sobre españoles expatriados de diversas épocas. No obstante, es de justicia recordar la gran aportación sobre el tema realizada por José Luis Abellán, con obras como *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976 y *El exilio como constante y como categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

<sup>59</sup> La incompreensión es un concepto clave en la obra de alguno de los más destacados poetas de la historia. Resulta imposible no recordar, como claro ejemplo, a Hölderlin (vid. Antonio PAU, *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*, Madrid, Trotta, 2008).

<sup>60</sup> Luis CERNUDA, *Poesía del exilio*, edición de Antonio Carreira, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 7 (de la introducción).

y menospreciado. En su exilio británico volvería la vista sobre él y se detendría en el artista humillado que solo muy tardíamente conoce la reparación. Y escribiendo sobre Góngora, Cernuda se vería reflejado en un espejo<sup>61</sup>.

El mismo Cernuda expresó tanto su fidelidad a Góngora como el hecho de que el gongorismo en otros compañeros de generación fue algo transitorio:

Hace pocos años, un grupo de poetas que entonces comenzaban su contacto con el público, o con aquellos que entre nosotros hacen las veces de público, quiso festejar el centenario de Góngora de un modo que nadie pudiera alegar desconocimiento, por alejado que estuviera del poeta, con tal de que fuese escritor o aficionado a la literatura.

[...]

Pero no han pasado unos años, y otra vez, se le pone en duda y se le regatea no esta o la otra cualidad de escasa importancia, sino nada menos que la esencia misma de su gloria: su condición misma de poeta.

Mientras la lengua española exista, el nombre de Góngora quedará, a gusto de unos y a pesar de otros, como el del escritor que más espléndidamente supo manejarla. Si se me preguntara quién es para mí el primer escritor español, yo respondería: Góngora<sup>62</sup>.

Gongorismo transitorio<sup>63</sup> (como escribió Rafael Alberti: “El contagio gongorino fue, además de deliberado, pasajero”<sup>64</sup>) ocasionado, probablemente, como ha puesto de relieve un experto en la *Generación del 27* como Manuel Bernal Romero, por el hecho de “que quizá hubieran preferido a Lope de Vega, y que si lo dejaron a un lado fue porque para evocarlos habrían de esperar hasta 1935”, sin olvidar, claro, el amor de Dámaso Alonso por la obra de Góngora<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Javier SANZ, “Góngora, Cernuda y el 27” en *Escuela*, 4.017 (27-III-2014), p. 38.

<sup>62</sup> Luis CERNUDA, *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, pp. 1422-1423.

<sup>63</sup> Lo que no significa que la figura de Góngora cayese en el olvido para ellos. Cabe recordar, a modo de simple dato anecdótico, algo referido a Vicente Aleixandre: “En la habitación, cuarto de estar-biblioteca, de Vicente, había un retrato –hoy trasladado a la casa de Miraflores– de Rimbaud, uno de los primeros poetas franceses que leyó en su juventud. Y un retrato de Góngora, reproducción que Pedro Salinas le envió desde Boston.” (Leopoldo DE LUIS, *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 165).

Pero, más allá de algún dato anecdótico como el que acabamos de citar, el propio Cernuda consideraba que el poso gongorino quedaría de alguna manera: “Góngora influye sobre todos estos poetas [...]. Una vez pasado el momento, dicha influencia parece desvanecerse, aunque algo de ella quedara adentro y reaparezca en ocasiones, decidiendo de un giro expresivo, de una asociación de palabras en los versos de estos poetas” (Luis CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 160 [en relación a la “Generación de 1925”]).

<sup>64</sup> Rafael ALBERTI, *La arboleda perdida*, Barcelona, El País, 2005, p. 276.

<sup>65</sup> Manuel BERNAL ROMERO, “El nacimiento de la Generación del 27. Noches de poesía para un siglo. Crónica periodística”, en *Campo de Agramante: revista de literatura* 8 (2007) 5-22. “Y eso sin que esté claro si la referencia al cordobés fue simple coartada para celebrar el propio éxito de los participantes, que quizá hubieran preferido a Lope de Vega, y que si lo dejaron a un lado fue

Góngora, huelga recordarlo, tuvo durante su vida grandes seguidores, pero también hubo de soportar gravísimas críticas, y, tras su muerte, su prestigio decayó durante siglos, hasta la conocida reivindicación de 1927. Mas la indicada identificación de Cernuda con Góngora en razón de la incomprensión es difícilmente aplicable al caso de Paravicino. En contraste con Cernuda, Paravicino era un representante de la moral oficial (llegó a ser nada menos que predicador real). A diferencia de un exiliado del bando perdedor de la Guerra Civil<sup>66</sup>, no sólo completamente ajeno al gobierno de España en el momento de escribir el poema que nos ocupa, sino también enfrentado al mismo, Paravicino ejercía, desde su cercanía al poder de su época, una influencia destacada<sup>67</sup>. Frente a los choques que tuvo el poeta sevillano dentro del mundo literario<sup>68</sup>, Paravicino mantuvo excelentes relaciones con los más grandes autores del Siglo de Oro, y no solo con el mismo Góngora, en cuya corriente poética se inscribía, sino también con otros, lo cual se manifiesta en escritos, por ejemplo, de Vicente Espinel<sup>69</sup>, Miguel de Cervantes<sup>70</sup>, Lope de Vega<sup>71</sup> y Francisco

porque para evocarlo habrían de esperar hasta 1935, demasiado tiempo para aquella 'pléyade de jóvenes' ansiosa de fama, como había advertido el maestro Juan Ramón Jiménez de aquel grupo anhelante de promoción. Pero tampoco puede olvidarse que el gusto de Dámaso por lo gongorino sería otra de las claves para entender el fundamento del homenaje" (*Ibid.*, p. 7).

<sup>66</sup> Joaquín Leguina, nacido en 1941, ha escrito de su etapa de estudiante universitario: "Fue también por entonces cuando, con los de mi generación, conseguimos recuperar en parte y en las trastiendas de algunas librerías bilbaínas lo que se nos seguía hurtando, es decir, la obra de los escritores españoles del exilio: Max Aub y Arturo Barea, por ejemplo. [...] Los poetas de esa misma condición, la de perdedores (Salinas, Cernuda, Garfias, Altolaguirre, Alberti...), llegaron a nosotros por esa misma vía, iluminando todos ellos con su potente luz el lado de la luna que se nos ocultaba." (Joaquín LEGUINA, "La memoria del mundo", en *Eñe. Revista para leer* 4 (2005), p. 139). Este testimonio nos recuerda que Cernuda no era sólo un exiliado, sino, por su identificación con la República, mal visto por el gobierno dictatorial.

<sup>67</sup> J. H. ELLIOT, *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 2014, pp. 344-345: "El motivo por el que Olivares transigiera con el nombramiento de un personaje tan estrechamente identificado con el desacreditado régimen de Lerma sigue sin estar muy claro; lo cierto es que favorecía la presencia de un eclesiástico en la presidencia del Consejo [de Castilla] y el nombre de [cardenal] Trejo era el primero de los eclesiásticos que aparecían en una lista de candidatos religiosos y seculares que había sido sometida al escrutinio real unos meses antes por el predicador de la corte, fray Hortensio Paravicino, lista en la que se incluían también los nombres del marqués de Montesclaros, don Juan de Chaves y don Diego de Corral".

<sup>68</sup> Luis GARCÍA MONTERO, "Los rencores de Luis Cernuda", en *Revista de Occidente* 254-255 (2002) 19-37.

<sup>69</sup> Vicente ESPINEL, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. I, Palencia, Simancas Ediciones, 2004, p. 5 (en el prólogo): "... el maestro fray Hortensio Félix Paravesin, doctísimo en letras divinas y humanas, muy gran poeta latino y orador"; p. 141: "No quiero traer en consecuencia de esto a los grandes oradores, como [...] el Maestro Hortensio, divino ingenio".

<sup>70</sup> Miguel DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso y otras poesías*, edición de Laura Fernández García, Barcelona Penguin, 2015, capítulo cuarto, vv. 289-297, p. 109.

<sup>71</sup> Lope DE VEGA, *Poesía V*, edición y prólogo de Antonio Carreño, pp. 802-816: "Égloga en la muerte del reverendísimo Padre Fray Hortensio Félix Paravicino"; Lope DE VEGA, *Poesía selecta*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 636-639: "Mató su Majestad un venado, y mandó llevar parte dél al P. M. Hortensio, y hallándose allí el licenciado Burguillos partió con él, y le envió estos versos".

de Quevedo<sup>72</sup>; esto, considerando que el ambiente literario de la época se parecía a un avispero (acertadamente se habla de “guerra literaria del Siglo de Oro”<sup>73</sup>), no era nada fácil, y casos de personajes con tan buenas relaciones en el mismo no eran muy comunes<sup>74</sup>, aunque, dicho sea de paso, también recibió algunas críticas, como del conde de Salinas respecto a su estilo de predicador<sup>75</sup>, del gran Calderón de la Barca, no por razones literarias sino por pura venganza personal<sup>76</sup>, e, incluso, del anónimo autor de un vejamen<sup>77</sup>.

Es más que posible que Cernuda admirase a Paravicino como poeta (máxime si recordamos que éste fue seguidor y amigo de Góngora), y esa admiración pudo explicar la creación del poema que nos ocupa, pero difícilmente pudo verse reflejado en el trinitario representado por El Greco. Mas, si en vez de centrarnos en la persona representada enfocamos nuestra atención en la época, la identificación con esta época es más plausible. Jaime Siles, en referencia a un poema de Góngora, ha escrito:

Dibujo de la impotencia, dibujo de la resignación. Pero, lo que es aún más significativo, dibujo también de la desconfianza. ¿De la desconfianza en

<sup>72</sup> FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poemas escogidos*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecuá, Madrid, Castalia, 1986, [n.º] 69, pp. 145-146: “Funeral elogio al Padre Maestro Fr. Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, predicador de Su Majestad”.

<sup>73</sup> LUIS TRIBALDOS DE TOLEDO, *Historia general de las continuadas guerras difícil conquista del gran reino i provincias de Chile desde su primer descubrimiento por la nación española, en el orbe antártico, hasta la era presente*, edición, introducción, apéndice documental, notas e índices M<sup>a</sup> Isabel Viforcós Marinas, León, Universidad de León, 2009, p. 25 de la introducción.

<sup>74</sup> Un caso aducible es el de Vicente Espinel (Vicente ESPINEL, *Vida y obra del escudero Marcos de Obregón*. Tomo I, edición, introducción y notas de M.<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, Valencia, Castalia, 1972, p. 15 de la introducción: “Con su prestigio de músico y poeta, su ingenio chispeante y su oronda figura, el Maestro de la Capilla del Obispo se convierte en uno de los personajes más conocidos de los mentideros, corrillos y academias literarias madrileñas. Todo el mundo le ve con simpatía [...] En esta época de su vida logra Espinel también quedar al margen de polémicas y rencillas; gran amigo de Lope, que no se cansa de alabarle, se mantiene en buena armonía con los gongoristas, y entabla relaciones de amistad con Quevedo...”)

<sup>75</sup> Trevor J. DADSON, *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 405-406 (dentro de la biblioteca del conde de Salinas, D. Diego de Silva y Mendoza): “[122] Sermón de Hortensio en Toledo / El autor es Fray Hortensio Félix de Paravicino y Arteaga, afamado predicador real durante los primeros años del siglo XVII, y autor de un famoso soneto sobre El Greco. Difícil averiguar de cuál de sus múltiples sermones se trata aquí. Herrera Salgado trae referencias a varios pero ninguno indica que fue predicado en Toledo. Salinas se burló del estilo sermonístico de Paravicino en dos sonetos satíricos”.

<sup>76</sup> *Antología del entremés barroco*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003, p. 97 (en referencia a Calderón de la Barca): “En su juventud se le achacan algunos hechos que serían propios de un carácter fuerte, como la violenta entrada en el convento de las Trinitarias en persecución del agresor de su hermano. El hecho fue denunciado a Felipe IV por fray Hortensio de Paravicino, a quien Calderón, en venganza, ridiculizó en *El príncipe constante*”.

<sup>77</sup> Luis ROSALES, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Trotta, 1997, p. 356, nota 28: “[...] Compárese este vejamen con el soneto que publicamos a continuación. Tiene muchos puntos de contacto con él [...] *A las flaquezas de los mejores ingenios de España*. [...] Hortensio me revienta y nos revienta; [...] El soneto es redondo. Se encuentra anónimo en BN, ms. 10951, fol. 141 v.”

qué? De la desconfianza en el presente histórico de España y en la vigencia de los valores creados para la fijación del Imperio<sup>78</sup>.

También Cernuda desconfiaba del momento histórico que vivía España y del régimen dictatorial surgido de la Guerra Civil. Mas difícilmente podría basarse su interés por el cuadro sobre esta analogía. Y lo mismo podríamos decir del sentimiento de desengaño<sup>79</sup>, propio del Barroco –con indicadores de decadencia<sup>80</sup> y de crisis en diversos ámbitos<sup>81</sup>–, en paralelismo con el desengaño que podría sentir Luis Cernuda enfrentando las esperanzas depositadas en la II República en contraste con la realidad española tras la Guerra Civil.

De modo que el contraste, las diferencias entre el personaje representado y el poeta sevillano nos hacen volver de nuevo a la clave: el exilio, pero no sólo el interior anteriormente mencionado, sino también el exterior (al que María Zambrano definió como “Peregrinación entre las entrañas esparcidas de una historia trágica”<sup>82</sup>), al que se hace referencia varias veces en el poema que nos ocupa<sup>83</sup>, y que, en realidad, fue doble, pues afectó no sólo a sus cuerpos sino también a sus ideas, como recuerda Emilio Lledó (en referencia a los pensadores exiliados como consecuencia del nazismo<sup>84</sup>, pero también aplicable a otros casos). Sin excluir, obviamente, la admiración por la obra de un escritor barroco amigo de su idolatrado Góngora (aspecto éste en el que hay una clara

<sup>78</sup> Jaime SILES, *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*. Pamplona, EUNSA, 2006, p. 55

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 44: “Para Leo Spitzer el desengaño es una constante del barroco que viene a subrayar, aún más, su oposición al optimismo del Renacimiento, y que explica su regresión al pensamiento medieval de matiz pesimista. El desengaño –a nuestro juicio– no es sino la consecuencia, a nivel anímico, de una desilusión, la crisis económica, la quiebra de los valores, etcétera. Un fenómeno de desintegración total y social que, en su incorporación a la sensibilidad individual, damos en denominar ‘desengaño’”.

<sup>80</sup> Sobre este concepto *vid.* J. L. ABELLÁN, *Historia crítica del pensamiento español. Tomo III. Del Barroco a la Ilustración (Siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pp. 19-23.

<sup>81</sup> José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 55: “Nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis”.

<sup>82</sup> María ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2004, p. 32.

<sup>83</sup> “¿Quién te trajo, / Locura de los nuestros, que es la nuestra, / Como a mí?...” En referencia a los elementos del paisaje español que veía el representado cuando el pintor le retrató: “Yo no las veo ya, y apenas si ahora escucho, / Gracias a ti, su dejo adormecido / Queriendo resurgir, buscando el aire / Otra vez.” “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”. “Miras tu mundo y en tu mundo vives. Tú no sufres ausencia, no la sientes; pero por ti y no mí sintiendo, la deploro. / El norte nos devora, presos en esta tierra...” “... la burla amarga / De nuestra suerte...”

<sup>84</sup> Emilio LLEDÓ, *Días y libros*, p. 473: “La biografía misma de una generación que, en su mayor parte, sufrió doblemente las consecuencias de la II Guerra Mundial. Por un lado, tuvo que soportar el exilio de sus cuerpos, pero, además, tuvo que asumir el todavía más duro exilio de las ideas. Convicciones, deseos, esperanzas, años de reflexión y de trabajo quedaron esparcidos por el ardiente paisaje de la catástrofe”.

similitud entre Paravicino y Cernuda), resulta evidente que el poeta de la Generación del 27 se identifica con el cuadro, principalmente, por el hecho de estar los dos lejos de España. Para seguir el análisis por este camino nos va a ayudar el concepto de “sacudida” en relación con la obra de arte expuesto por Gadamer. Al respecto del mismo escribe Byung-Chul Han: “En opinión de Gadamer, la negatividad es esencial para el arte. Es su *herida*. [...] En ella hay algo que me conmociona, que me remueve, que me pone en cuestión, de lo que surge la apelación de *tienes que cambiar tu vida*”<sup>85</sup>. El texto de Gadamer dice: “La obra de arte nos fuerza a reconocer esto. ‘No hay ninguna instancia que no te esté mirando. Tienes que cambiar tu vida’. Es una sacudida, un verse derribado que sucede merced a esa dimensión especial con la que toda experiencia artística nos encara”<sup>86</sup>. Sin lugar a dudas la contemplación del retrato de Paravicino pintado por el Greco y conservado en Boston sacudió la sensibilidad, la muy acusada sensibilidad de Luis Cernuda. Y quizá más todavía de lo que el agudo texto de Gadamer indica, pues el poeta sevillano, por su planteamiento ético, no podía poner fin a su exilio, no podía cambiar ese aspecto de su realidad: su compromiso era no sólo literario o artístico, sino vital<sup>87</sup>.

Así pues, la clave interpretativa (o, si se prefiere, “meaning”, si citásemos a Ralph Waldo Emerson<sup>88</sup>, o la causa, recordando que, según Aristóteles, “οὐκ ἴσμεν δὲ τὸ ἀληθὲς ἀννευ τῆς αἰτίας”<sup>89</sup>) más destacada en el acto creador del poema que nos ocupa de Luis Cernuda, sería –y usamos el condicional porque, a pesar de las evidentes referencias a ello en el mismo poema, no olvidamos que no siempre es fácil racionalizar totalmente la inspiración poética<sup>90</sup>, ni tampoco es lo más determinante, dado que “la poesía [...] primero se siente y sólo después se comprende”, como escribió José Luis Martín Descalzo<sup>91</sup>, inspiración a la que Platón, en su *Ion*, consideraba algo divino que convertía a los poetas

<sup>85</sup> Byung-Chul HAN, *op. cit.*, p. 17.

<sup>86</sup> *Id.* Esta idea de “sacudida” de la que habla Gadamer enlaza con conceptos como herida y dolor, expresados por autores como Rilke, Derrida o Heidegger, en referencia a la contemplación y diversas formas de creación artística (*Ibid.*, p. 54).

<sup>87</sup> Recientemente la artista plástica colombiana Beatriz González ha afirmado: “El artista se compromete con la realidad en el momento en que tiene la voluntad de sentir que su obra puede servir como una reflexión histórica” (Entrevista concedida a Bea Espejo publicada en *Babelia* (17-III-2018) 10-11, concretamente p. 11). Quizá tenga razón, pero el caso de Luis Cernuda y de otros muchos demuestra que el compromiso puede ir más allá de la obra artística.

<sup>88</sup> “The poet did not stop at the color, or the form, but read their meaning; neither may he rest in this meaning, but he makes the same objects exponents of his new of his new thought” (Ralph Waldo EMERSON, *El Poeta* (Texto bilingüe), introducción, traducción y notas de Jorge Rodríguez Padrón, León, Universidad de León, 1998, p. 80).

<sup>89</sup> ARISTÓTELES, *Metafísica*, 993b. Téngase en cuenta que, poco antes, indica Aristóteles: “ὁρθῶς δ’ ἔχει καὶ τὸ καλεῖσθαι τὴν φιλοσοφίαν ἐπιστήμην τῆς ἀληθείας”.

<sup>90</sup> Emilio LLEDÓ, *Palabra y humanidad*, p. 451: “No tengo muy claro en qué consiste, por mucho que me he esforzado en descubrirlo, cuál es el horizonte de verdad que justifica y sustenta eso que se llama la palabra poética, ni de qué ‘cosas’ hablan los poetas”.

<sup>91</sup> José Luis MARTÍN DESCALZO, *Testamento del Pájaro Solitario*, Estella, Verbo Divino, 1991, p. 9.

en *intérpretes de los dioses*<sup>92</sup>, y porque, en último extremo, nunca sabremos con absoluta certeza si la visión del cuadro de El Greco fue la causa de la composición del poema, o solo una excusa de Cernuda para expresar sus sentimientos— el concepto de exilio, mantenido por un firme planteamiento ético<sup>93</sup>. Esto nos lleva de vuelta al pensamiento de Hegel:

En la estética de Hegel es central el “concepto”. Hegel idealiza lo bello, y le otorga el *esplendor de la verdad*. La belleza es el concepto que se manifiesta en lo sensible, o la “idea como realidad configurada en concordancia con su concepto”. El “concepto” hegeliano no es nada abstracto. Es la forma viviente y vivificante que configura a fondo la realidad, interviniendo a través de ella y *aprehendiéndola*<sup>94</sup>.

Eugenio Trías lo expresó de similar manera, añadiendo su propia opinión al respecto: “Hegel decía que el arte es la manifestación sensible de la Idea. Y no le faltaba razón”<sup>95</sup>

Hay un aspecto del análisis que apuntamos anteriormente y que todavía no hemos tratado, y es que, según Gadamer, “el arte salva todas las distancias, también la distancia temporal”. ¿Cómo sucedió esto entre el cuadro de comienzos del siglo XVII y el poeta que lo contempla en los años cuarenta del siglo XX? En el marco de unas conferencias dictadas en la Universidad de Cambridge en 1961 dijo el historiador E. H. Carr: “Declaró Croce que toda la historia es ‘historia contemporánea’, queriendo con ello decir que la historia consiste esencialmente en ver el pasado por los ojos del presente y a la luz de los problemas

<sup>92</sup> ΠΛΑΤÓN, *Ion*, 534e: “οἱ δὲ ποιεῖται οὐδὲν ἄλλ’ ἢ ἐρμηνεῖς εἰσιν τῶν θεῶν”. No obstante, preferimos no proseguir por este camino, atendiendo a la oportuna reflexión de Antonio Colinas: “En definitiva, para que el poeta pueda crear —según nos recuerda Platón en su *Íon*— necesita ‘haber dejado de ser dueño de su razón’. No vamos a entrar aquí en el llamativo concepto —también platónico— de si el poeta está, o no está, ‘inspirado por un dios’. Algo iremos entreviendo sobre este particular, pero tanto se ha abusado del carácter irreal, evanescente de la poesía, tan agotado está el concepto de ‘inspiración’, que preferimos quedarnos de momento en los umbrales de la cuestión”. (Antonio COLINAS, *op. cit.*, p. 21).

<sup>93</sup> A pesar de lo doloroso del mismo, porque para una parte de los exiliados su experiencia fue muy dura. Escribió María Teresa León sobre Luis Cernuda: “Dicen que se dedicó a la enseñanza de la literatura en Glasgow, en Cambridge, en el Instituto español de Londres y luego se fue más lejos, a Estados Unidos y a la ciudad de México... Allí estaba su amiga Concha Albornoz, la tan simpática mujer que podía pasarse horas a su lado, escuchándole. En 1963 Luis Cernuda murió. Dicen que su corazón iba negándose desde hacía tiempo. Le advirtieron. La altura de la meseta mexicana no es buena para ti; pero no lo creyó. Tal vez pensase que era una manera de morir menos desterrada ésa de caer sobre la tierra de México. A los españoles de otro mundo nos pareció así.” (María Teresa LEÓN, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, p. 260).

<sup>94</sup> Byung-Chul HAN, *op. cit.*, p. 75.

<sup>95</sup> Eugenio TRÍAS, *op. cit.*, p. 45.

de ahora<sup>96</sup>. Esta idea también ha sido aplicada al análisis de la historia del arte. Arnold Hauser reflexionó sobre “el misterio de la compatibilidad entre el origen histórico y la influencia temporal de las inspiraciones artísticas”:

¿Cómo es posible que una construcción completamente histórica, como una obra de arte, consiga una vigencia suprahistórica? La paradoja encierra un difícil problema, aunque no tan delicado como el que plantearía una contradicción similar en la lógica<sup>97</sup>.

La respuesta estribaría en que:

La esencia histórica del arte reside principalmente en la circunstancia de que el objeto estético real, pleno y perfecto, no es la misma obra de arte, sino la obra que llega a ejercer influencia, la vivencia artística concreta, la relación activa sujeto-objeto. Esto quiere decir, no solo que los sujetos receptivos experimentan y valoran siempre de forma distinta según su situación histórica las mismas o diferentes obras, sino también que las obras en sí parecen transformarse cada vez que entran en contextos históricos variables. Con la influencia de las antiguas surgen nuevas obras, y aquellas se transforman también en consonancia con el arte del presente, con el que inevitablemente han de entrar en contacto<sup>98</sup>.

Probablemente esta sea una clave analítica pertinente en el caso que nos ocupa. No son el arte manierista o el barroco, ni las circunstancias históricas de España en aquel momento de comienzos del siglo XVII, las causas que a Cernuda le hacen conectar tan intensamente con una obra de arte creada algo más de tres siglos antes del momento en que la estaba contemplando en Boston, sino sus vivencias contemporáneas (es más, Luis Rosales ya reflexionó respecto a la imposibilidad de comprender, desde el siglo XX, la esencia del Barroco<sup>99</sup>). En el caso que nos ocupa, probablemente no sea tanto la obra de

---

<sup>96</sup> E. H. CARR, *¿Qué es la historia? Conferencias “George Macaulay Trevelyan” dictadas en la Universidad de Cambridge en enero-marzo de 1961*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 28. En nota a pie de página, explica: “El contexto de este famoso aforismo es el siguiente: los requisitos prácticos subyacentes a todo juicio histórico dan a la historia toda el carácter de ‘historia contemporánea’, porque, por remotos temporalmente que nos parezcan los acontecimientos así catalogados, la historia se refiere en realidad a las necesidades presentes y a las situaciones presentes en que vibran dichos acontecimientos” (B. CROCE, *La Historia como Hazaña de la Libertad*, México, FCE, 1942).

<sup>97</sup> Arnold HAUSER, *Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, p. 117.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 103. Conéctese esto, obviamente, con la respuesta que proporciona el propio Hauser a la pregunta que él mismo formuló (*Ibid.*, p. 117).

<sup>99</sup> Luis ROSALES, *op. cit.*, p. 507: “De igual modo, toda generalización sobre el sentido o valor de una cultura es azarosa. No es posible abarcar en su conjunto la cultura de cualquier época histórica. No es posible mirarla, no es posible fijarla. Por ejemplo, pensemos en Velázquez. Contemplamos sus bodegones, sus retratos. Nos preguntamos cuál es su secreto. No lo sabemos, no podemos saberlo. Nada hay más diferente de un español del siglo XVII como un

arte la que *salvó la distancia temporal*, sino Cernuda quien se sustrajo de tal distancia para, desde el momento de su presente, identificarse con la obra de arte. Es más, cabría preguntarse si para el poeta sevillano lo pictórico del cuadro que contemplaba era algo secundario, meramente accidental, respecto a la situación del mismo, en cuanto fuera de su país de origen. La estética no sólo conectada a la ética (algo que ya se puede rastrear en el pensamiento de Hegel desde que, en su juventud –según unos, en solitario y, según en otros, junto con sus compañeros de estudios en el *Tübinger Stift*– escribiese *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*<sup>100</sup>), sino subordinada a la ética (la visión exterior sometida a la interior del alma, o, como expresa el mismo Cernuda en el poema que nos ocupa: “Cómo va nuestra fe hacia las cosas / Ya no vistas afuera con los ojos, / Aunque dentro las ven tan claras nuestras almas”), algo, por cierto, que Cernuda aplicó, precisamente, a la poesía del modelo poético de Paravicino: el mismo Góngora<sup>101</sup>.

Hemos empleado en nuestro análisis el concepto del “vínculo especular”. Hay un aspecto del mismo que todavía no hemos comentado, pero que resulta clave al referirnos a un poema, para lo cual citamos al prof. Lledó: “Solo el lenguaje, el espejo interior de nuestra memoria, permite una forma de saber que no tiene, necesariamente, que estar presente a nuestros ojos”<sup>102</sup>. El poema, la creación lingüística, es el *espejo de la memoria*, crónicamente dolorosa, de Luis Cernuda (recuérdese que el exiliado es, según María Zambrano, “el devorado, devorado por la historia”<sup>103</sup>, y también la presencia del dolor y la tristeza en la poesía del poeta sevillano<sup>104</sup>), extendida hasta el momento en que escribió el poema que nos ocupa.

español del siglo XX. Renunciamos a saber su secreto. No podemos comprender a Velázquez. Tal vez podemos conocerle, pero no comprenderle.”

<sup>100</sup> “Warheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind”. La idea de la conexión entre ética y estética llega hasta el mismo Wittgenstein. Escribe Eugenio Trías: “Wittgenstein aduce que ‘ética y estética son lo mismo’, o literalmente ‘son uno’ (*sind Eins*).” (Eugenio TRÍAS, *op. cit.*, p. 127). Y, si en vez de conexión hablásemos de subordinación, no nos resistimos a recordar, por ejemplo, la opinión que vertió un joven tutor del *Oriel College* de Oxford, John Henry Newman, en un artículo publicado en la *London Review*, dirigida por el sevillano José Blanco White, en 1829, titulado “Poetry, with reference to Aristotle’s Poetry”: “No dudamos en afirmar que en último término toda poesía se funda en un correcto sentido (*perception*) moral; que donde no se ejercita un principio saludable no habrá poesía; que las composiciones de un escritor variarán en categoría poética en proporción directa a su carácter y correctos principios éticos” (José MORALES MARTÍN, *Newman (1801-1890)*, Madrid, Rialp, 1990, p. 50).

<sup>101</sup> Jaime SILES, *El barroco en la poesía española*, p. 195: “La recreación, más ética que estética, de Cernuda” [respecto a Góngora].

<sup>102</sup> Emilio LLEDÓ, *Los libros y la libertad*, p. 79.

<sup>103</sup> María ZAMBRANO, *op. cit.*, p. 33.

<sup>104</sup> Por ejemplo, en uno de los que, en opinión de quien esto escribe, es uno de los más bellos y profundos poemas escritos de la poesía española del siglo XX, *La visita de Dios*, se lee: “Por mi dolor comprendo que otros inmensos sufre / hombres callados...” Y, por supuesto, los dos últimos versos del poema aquí analizado: “¿Yo? El instrumento dulce y animado, / Un eco aquí de las tristezas nuestras”.

La lectura de los versos sobre el retrato de Paravicino que pintó El Greco nos conduce, pues, a una realidad configurada por varios planos, siguiendo el símil del “vínculo especular”, algo que, dicho sea de paso, no resulta precisamente nuevo, pues, por ejemplo, es perfectamente apreciable en la obra poética del ya citado Góngora<sup>105</sup>.

Hay un aspecto clave que conviene tener en cuenta para completar una de las ideas de Gadamer: la distancia temporal se salva no solo por las características propias de la obra de arte, sino también por la persona que se acerca (entiéndase, contemplándola, si es plástica, o leyéndola, si es literaria) a ella. La distancia convertida en contemporaneidad; escribió Luis Rosales: “Todo gran poeta, sea del tiempo que sea, es siempre contemporáneo del lector”<sup>106</sup>. Esta afortunada frase de Luis Rosales no puede dejar de recordarnos una reflexión de Umberto Eco, en referencia al concepto de contemporaneidad aplicado a los filósofos:

Todos los filósofos son contemporáneos, y nadie puede decir que Spinoza o Kant hayan sobrepasado o hecho envejecer a Platón. Cuando tratas un problema, y eres “tomado” por Descartes, debes acordarte que el mismo problema se encuentra en Kierkegaard o en Hume<sup>107</sup>.

Este aspecto de la contemporaneidad del pensamiento filosófico, en realidad, ya fue expuesto por el mismo Hegel. Escribía Eugenio Triás: “Toda filosofía verdadera [...], debe ser también una respuesta posible a la

<sup>105</sup> Luis ROSALES, *op. cit.* (en concreto, “La imaginación configurante. Ensayo sobre *Las soledades* de Luis de Góngora”), 467-506, concretamente p. 484: “Su palabra aspira a ser la palabra total, es decir, la palabra que asume todas sus posibilidades de expresión, ya de manera simultánea –por entrecruzamiento de varias acepciones–, ya de manera sucesiva. Para totalizarse se divide en tres planos, que corresponden, respectivamente, al plano de la realidad, al plano de la cultura y al plano de la imaginación. Por ejemplo, cuando utiliza la palabra ‘nieve’, si queremos interpretarla correctamente, tendremos que atender a tres instancias distintas: el plano real de la nevada, el plano cultural de la palabra ‘nieve’ y, finalmente, el plano imaginativo desde el cual la utiliza don Luis para hacerle asumir a veces en el verso una distinta e instantánea sobrerrealidad”.

No nos resistimos a comentar la continuidad de esto hasta el momento presente, de diversas maneras y ámbitos, aunque sea con matices diferenciadores. A modo de simple ejemplo, citaremos uno muy alejado del culteranismo barroco español: Giampiero COMMOLLI, “Cuando sobre el pueblo cubierto por la nieve aparece, silencioso, el Castillo... (La propensión narrativa ante el paisaje indescriptible)”, en Gianni VATTIMO, Pier Aldo ROVATTI (eds.), *op. cit.*, p. 254: “La nieve del Brennero me fascina por parecerme que baja desde el castillo, que se trata de la misma nieve. / Estamos, pues, ante una doble nevada. Veo la nieve que cae aquí y, contemporáneamente, me considero capaz de observar con mis propios ojos una de las nevadas descritas en el *Castillo*. Gracias a una superposición perfecta, los dos paisajes acaban por coincidir: y yo me encuentro, al mismo tiempo, aquí y allá. Entendámonos: yo sé perfectamente que estoy aquí, pero fantaseo, me imagino que estoy allí”.

<sup>106</sup> Luis ROSALES, *op. cit.*, p. 476, nota 20.

<sup>107</sup> Roberto MAGIORI, “Un paseo por la biblioteca de Umberto Eco”: [www.cronica.com.mx/notas/2002/10805.html](http://www.cronica.com.mx/notas/2002/10805.html) (publicado originalmente en *Libération*, jueves 22 de marzo de 2002).

contemporaneidad. Decía Hegel que la filosofía era la elaboración conceptual de la propia época<sup>108</sup>. Es más: Emilio Lledó nos recuerda que lo que hemos visto respecto a la poesía y a la filosofía es aplicable a la cultura en general<sup>109</sup>.

El arte, en concreto el Séptimo Arte, nos ofrece un magnífico ejemplo para profundizar en el concepto de distancia temporal y contemporaneidad. Se encuentra en la película *Orlando*, basada en la novela homónima de Virginia Woolf, dirigida en 1992 por Sally Potter, protagonizada por Tilda Swinton. Casi al final de la película, el personaje protagonista, Orlando, contempla a finales del siglo XX su retrato, realizado aproximadamente cuatro siglos antes. Este detalle no aparece en la novela original, pero constituye un interesante enriquecimiento, con un cuadro, de estilo neobarroco<sup>110</sup> (evidentemente realizado ex profeso para la película) que imita el estilo original, donde el personaje protagonista se ve a sí mismo representado, pero a la vez ya no es exactamente la misma persona cuya imagen se halla plasmada en el retrato, dados los cambios que ha experimentado y las vivencias que ha tenido. Se establece un curioso, e incluso cuestionable, “vínculo especular”. Porque en este caso hay una continuidad vital extraordinaria, imposible, aunque, claro es, literaria, gracias a la genialidad de Virginia Woolf al crear el personaje de Orlando, a la que se suma la aportación de Sally Potter al añadir el citado detalle.

La dualidad entre el retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino pintado por El Greco y el poema de Luis Cernuda manifiestan perfectamente algo expresado por Eugenio Trías sobre el arte (entiéndase el término según el sentido que le daba el pensador barcelonés como “El arte, la poesía, el cine, el pensamiento –filosófico, sapiencial–, el teatro...”<sup>111</sup>): “El arte seguirá mostrando la bipolaridad que le es congénita, y que exaspera a muchos puristas. Seguirá estando al servicio del Poder, y seguirá, también, retando a este como fuerza crítica”<sup>112</sup>.

Como hemos visto, el retrato de Fray Hortensio Félix Paravicino representa a alguien que no sólo estuvo cercano al poder de su época sino que, en cierto

<sup>108</sup> Eugenio TRÍAS, *La funesta manía de pensar*, p. 134

<sup>109</sup> Emilio LLEDÓ, *Días y libros*, p. 92: “La cultura es, además, y sobre todo, *actualidad*. Porque la misma voz del pasado, los *restos* culturales, llegan hasta nosotros, y se insertan en nuestro presente”.

<sup>110</sup> Empleamos el término de modo literal, no con el sentido que, para otro contexto, le aplicó Umberto Eco (Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*, p. 152). Sin embargo, obviamente, también Eco conocía perfectamente el sentido literal del citado término; de hecho, tuvo un peso muy fuerte en la redacción de su novela *La isla del día de antes*, pues su traductora, Helena Lozano, ha escrito: “La lengua de *La isla del día de antes* es también una invitación al barroco. Imitación y cita se combinan en el juego de las diferentes voces que intervienen en la novela, juego éste que tiene un regla precisa: evitar las palabras que no estén atestiguadas en fuentes secentistas.” (Umberto Eco, *La isla del día de antes*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, p. 471, nota de la traductora).

<sup>111</sup> Eugenio TRÍAS, *op. cit.*, p. 40.

<sup>112</sup> *Ibid.*

sentido, fue parte mismo, mientras que el autor del poema sobre el mismo, Luis Cernuda, personifica el exilio y la crítica al régimen dominante en España en el momento de escribir los versos que nos han ocupado en el presente ensayo; estamos, pues, ante un claro ejemplo del binomio arte-bipolaridad.

Terminamos aquí el presente ensayo, escrito bajo la idea de Gadamer de la importancia del arte para la reflexión filosófica<sup>113</sup>.

Lorenzo Martínez Ángel  
Instituto *Juan del Enzina*  
Avda. Ramón y Cajal, 2  
24002 León  
lormaran@yahoo.es

---

<sup>113</sup> Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método I*, p. 377: “Que el arte es el verdadero órgano de la filosofía o quizá su incluso su interlocutor aventajado era una verdad que había preocupado a la filosofía del romanticismo alemán hasta el final de la era idealista. La filosofía universitaria de la época posthegeliana hubo de pagar el desconocimiento de esta verdad con su propia ruina. Esto es aplicable al neokantismo lo mismo que al nuevo positivismo hasta hoy. Nuestro legado histórico nos invitaba a recuperar esta verdad”.