BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

ARGÜELLO MUR, Pedro. *Retratar a un poeta: Ramón Gaya y Francisco Brines frente a Luis Cernuda*

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Pedro Argüello Mur
Retratar a un poeta: Ramón Gaya y Francisco Brines frente a Luis Cernuda
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 147-184
https://doi.org/10.55422/bbmp/1234

RETRATAR A UN POETA: RAMÓN GAYA Y FRANCISCO BRINES FRENTE A LUIS CERNUDA

Pedro ARGÜELLO MUR
Università di Bologna
ORCID: 0009-0006-6263-1002

Resumen:
En años y en contextos diferentes, el encuentro con Luis Cernuda resultó determinante tanto para Ramón Gaya (1910-2005) como para Francisco Brines (1932-2021), quienes no dudaron en retratarlo dentro de sus propias producciones artísticas. A lo largo de este trabajo se explicita el diálogo activo entre sus vidas y sus obras y se rastrea el origen de las coordenadas estéticas que orientan sus respectivos acercamientos a la figura del sevillano. Tras el análisis, se señalan las principales analogías y diferencias entre sus interpretaciones de Cernuda así como el papel que juegan en ellas sus distintas disciplinas, la pintura y la poesía.

Palabras clave:
Retrato. Intertextualidad. Intermedialidad. Ramón Gaya. Francisco Brines. Luis Cernuda. Generación del 27.

Abstract:
In different years and contexts, the encounter with Luis Cernuda proved decisive for both Ramón Gaya (1910–2005) and Francisco

Brines (1932–2021), who did not hesitate to portray him as part of their own artistic creations. This article explores the exchanges between their lives and their works and traces the origins of the aesthetic frameworks that shape their respective approaches to the Sevillian figure. After analysis, the study highlights the similarities and differences between Gaya's and Brines's visions of Cernuda, as well as the role played in them by their disciplines: painting and poetry.

Key Words
Portrait. Intertextuality. Intermediality. Ramón Gaya. Francisco Brines. Luis Cernuda. Generation of '27.

En su artículo «Sobre el análisis de poemas y cuadros», Jean Laude afirma que

> Desde los tiempos de Baudelaire, los contactos entre pintores y poetas se han estrechado y se han ramificado en las dos direcciones siguientes: los poetas manifiestan un ferviente interés por el movimiento pictórico de su época y lo comentan o explican, o, por su parte, los pintores se afilian cada vez más con los poetas y vuelven a explorar junto a ellos la función de la poesía (Laude, 2000, 93).

Este fenómeno es plenamente apreciable en muchos de los autores de la generación del 27, para quienes la intermedialidad y el diálogo entre las artes eran aspectos consustanciales a la creación artística. En este trabajo nos focalizaremos en uno de sus miembros principales, Luis Cernuda, y el modo en el que su obra dialoga con las de Ramón Gaya y Francisco Brines.

Este triángulo de artistas se revela prometedor de cara a un estudio de las relaciones entre artes plásticas y poéticas: no solo Luis Cernuda fue un poeta muy sensible a diferentes disciplinas artísticas, sino que el hecho de haber sido retratado tanto verbal como visualmente por un pintor-escritor como Gaya —con quien mantuvo una estrecha relación de amistad durante su juventud— y de ser el objeto de un poema-etopeya de Brines —uno de sus

principales herederos poéticos— hace de este tejido de relaciones un caso relativamente único de espejos intersemióticos, más aún si se tienen en cuenta las conexiones adicionales entre los propios Brines y Gaya.

El objetivo de este trabajo, pues, no es tanto señalar la influencia de otras disciplinas artísticas en la obra poética del sevillano, sino más bien analizar la manera en la que esta dialoga con algunas de las creaciones y de las coordenadas estéticas de Ramón Gaya y de Francisco Brines. Seguimos las tesis de Kibédi Varga cuando afirma que

> Lo que viene primero es necesariamente único: lo que viene después puede ser multiplicado. Una imagen puede ser la fuente de muchos textos, y un texto puede inspirar a muchos pintores. Estas series secundarias pueden convertirse en objeto de estudio comparado, lo cual nos hace darnos cuenta del hecho de que las ilustraciones y la écfrasis —de hecho, *todas* las manifestaciones de relaciones secundarias consecutivas— no son más que diferentes modos de *interpretación*. El intérprete nunca es un traductor exacto; selecciona y juzga. Y precisamente esto es lo que sucede cada vez que un poeta habla de un cuadro o un pintor ilustra un poema (Kibédi Varga, 2000, 126)[1].

La particularidad de nuestro caso es que «lo que viene primero» no es una imagen ni un texto, sino un hombre de carne y hueso: Luis Cernuda. Será necesario, entonces, incorporar a la investigación los aspectos biográficos para poder comprender mejor las distintas «interpretaciones» de su figura llevadas a cabo por Gaya y Brines. La estructura del trabajo queda definida de este modo: en primer lugar, analizaremos las relaciones biográficas y artísticas entre Cernuda y Gaya; en segundo lugar, haremos lo mismo con Cernuda y Brines, deteniéndonos particularmente en el poema «La mano del poeta (Cernuda)»; a continuación comentaremos brevemente los nexos entre los propios Gaya y Brines y, finalmente, concluiremos

[1] En esta cita y en todas las del trabajo, salvo especificación contraria, los subrayados se encuentran ya en el original.

con una breve reflexión en torno a las distintas modalidades de interpretación creativa efectuadas por ambos artistas.

Luis Cernuda y Ramón Gaya

Luis Cernuda (1902-1963) y Ramón Gaya (1910-2005) se conocieron en 1932. Presentados por José Bergamín, el poeta y el joven pintor comenzaron entones una relación destinada a durar el resto de sus vidas, si bien su amistad acabaría por romperse durante los años del exilio. En una carta a Juan Guerrero Ruiz fechada el 2 de mayo de 1932, Gaya anotaba sus primeras impresiones del poeta sevillano:

> Cernuda sí, Cernuda me parece realmente simpático —Salinas ha dicho que tengo algunos puntos de contacto con él, esa antipatía ya clásica, ese silencio, hasta... ese desdén—, quizá el que se parezca un poco a mí hace que nos entendamos bien y no nos encontremos el uno al otro esa antipatía que nos atribuyen los demás (Gaya, 2016, 156-157).

El fragmento explicita la profunda simpatía nacida entre estos dos artistas de carácter difícil y solitario y, de esta forma, nos permite imaginar hasta qué punto su encuentro pudo favorecer el intercambio de ideas y servir de apoyo para sus respectivas búsquedas artísticas. Ambos participarían activamente en las Misiones Pedagógicas de la República en las que Gaya trabajaba como copista del Museo del Pueblo. En una entrevista con Enrique Andrés Ruiz en 1998, el pintor recordaba la estrategia que utilizaban para lograr pasar tiempo juntos fuera de los despachos[2]. La correspondencia directa entre ambos que ha sobrevivido hasta

[2] «Yo llevaba uno de los museos de Misiones Pedagógicas, bueno, lo llevábamos siempre dos: Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste... Cernuda estaba en los despachos y, claro, allí se moría. Entonces me escribía pidiéndome que lo sacara de allí. La táctica consistía en enviar una carta diciendo que teníamos mucho trabajo (que unas veces era verdad y, otras, no) y necesitábamos otra persona. Esa era una primera carta. Luego había una segunda, sin esperar la contestación a la primera, en la que decíamos que nos gustaría que fuera alguien conocido nuestro, y entonces ya sólo faltaba decir... el nombre: Luis Cernuda» (Gaya, 2007, 374).

nuestros días, a pesar de su escasez, da buen testimonio del conocimiento y de la interiorización de sus obras respectivas. Así, en una postal de 1935, Gaya no duda en jugar con el título del libro de su amigo (proveniente a su vez del verso de Bécquer): «Querido Luis: ¿Dónde habita el olvido? Tuyo no obstante, Ramón. He estado enfermo» (Gaya, 2016, 189). Por lo que concierne a Cernuda, conviene recordar que el poema «Esperé a un dios en mis días» se publicó originalmente en el tercer número de la revista *Héroe* con una dedicatoria «A Ramón Gaya», la cual desaparecería en la primera edición de *Donde habite el olvido* (1934). El juego de dedicatorias y de relaciones entre las obras del pintor y las del artista es constante a lo largo de esos años: Gaya dedica al poeta la acuarela *Barcas frente al mar*[3], prepara —probablemente— una serie de acuarelas para ilustrar el poema «Égloga»[4] y diseña la famosa letra «S» en forma de serpiente que figura tanto en la primera edición de *Donde habite el olvido* (1934) como en la edición de 1940 de *La realidad y el deseo*. A este respecto es interesante leer lo que Cernuda escribe a Gregorio Prieto el 21 de noviembre de 1941:

> La serpiente que te intriga es algo misterioso, e ignorado por todo su sentido. Lo único que puedo decir es

[3] Las obras de Ramón Gaya de las que hablaremos a continuación pueden estar aún sujetas a derechos de autor, por lo que evitaremos reproducirlas en este trabajo. Ahora bien, aprovecharemos el hecho de que muchas de ellas se subastaron en Durán Arte y Subastas —junto al resto del legado de Cernuda— el 27 de diciembre de 2018 para redirigir al lector interesado a las páginas específicas de Durán de manera que pueda acceder fácilmente a las imágenes. Para esta obra en concreto, Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 636: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-barcas-frente-al-mar/564-636.

[4] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 647: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-egloga/564-647. Preciso que «probablemente» porque, si bien en el enlace anterior se afirma que estas acuarelas están «contenidas en carpeta de cartulina titulada a lápiz con letra de Ramón Gaya» y se atribuye al murciano su autoría, Antonio Rivero Taravillo (2008, 79-80) en su biografía del poeta supone que habrían sido pintadas por el propio Cernuda tras la exigencia impuesta por el editor de que realizara algunos dibujos para acompañar a los poemas. Estas ilustraciones también pueden verse en el catálogo de la exposición *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963* (Valender, 2002, 204); en él no se especifica la autoría de las acuarelas.

> que su sitio es dentro del libro, al frente de *Donde habite el olvido*, y que si la han repetido en la cubierta y en la portada es sin saberlo yo, que no lo hubiera autorizado (Cernuda, 2003, 304-305).

Si tenemos en cuenta la puntualización que James Valender[5] aporta a este pasaje, resulta evidente hasta qué punto fue íntima la relación de los dos artistas durante los años de la República.

Es hora de pasar a los retratos de Cernuda pintados por Gaya. Pero, antes de comentar los retratos visuales, conviene que nos detengamos un momento en los verbales. El 9 de febrero de 1935, con la ocasión de una conferencia de Cernuda sobre Bécquer, Juan Guerrero leyó un texto escrito por Ramón Gaya llamado a constituir «uno de los retratos más perspicaces con que contamos para entender la compleja figura de este poeta» (Valender, 2003, 135). El primer párrafo asienta el tono general del texto y ofrece ya interesantes sugestiones:

> Conocí a Cernuda en un jardín. Paseaba, marchaba solo, pero iba con ese aire del que lleva a su lado unos galgos decorativos. Comprendí ya entonces que una sombra le acompañaba a todas partes, un perro inseparable y misterioso, su vida misma quizá, el boceto de una vida no vivida (Gaya, 2010, 708).

Y sigue Gaya:

> Más tarde —mucho después de aquella presentación hecha por J[osé] B[ergamín]— he sido amigo de Cernuda y de su perro fantasma. El fantasma he podido comprobar que es su propia vida, la vida que le acompaña, la vida que no se funde con él jamás.

[5] «En esta carta el poeta comenta sus impresiones al recibir unos primeros ejemplares de la nueva edición de *La realidad y el deseo* (México D. F., Séneca, 1940). La serpiente fue diseñada por Ramón Gaya para figurar en la portada de *Donde habite el olvido* (Madrid, Signo, 1934); asume la forma de la letra "S", dejando constancia así del nombre de la persona que había inspirado estos versos: Serafín» (Valender, 2002, 305).

> Por eso Cernuda es hoy todavía como un niño. Porque su vida le ha sido robada, alguien o algo gasta al lado suyo la vida que le pertenece, y él, Luis Cernuda, sigue intacto en su jardín intacto, embelesado, ensimismado, preso, preso en sí (Gaya, 2010, 708).

Tendremos que volver a estas palabras cuando hablemos de las pinturas en las que Gaya representa a Cernuda. Por el momento, más allá de señalar su innegable perspicacia psicológica, es interesante observar cómo este ejercicio que en origen no tiene sino vocación descriptiva se transformará en material de creación poética cuatro años más tarde. Y es que, si en el texto para la conferencia de Bécquer Gaya afirma de Cernuda que «nacido poeta, va tiñéndose cada vez más de no se sabe qué conclusiones desnudas, que le llevan a ser uno de los poetas más graves de hoy y de España» (Gaya, 2010, 708), en el primero de los *Seis sonetos de un diario* escritos en 1939, titulado «A una verdad», el pintor explota este carácter de «desnudez» de las verdades cernudianas para elogiarlas y conducirlas hasta las últimas consecuencias:

> No es el amor quien muere, Luis Cernuda,
> somos nosotros mismos. En un canto
> te lo he visto decir con el espanto
> de tener la certeza y no la duda
>
> en tus labios que escriben. Tan desnuda
> te brota la verdad, que no sin llanto
> entregusto tus versos como el santo
> que en su propio sufrir encuentra ayuda.
>
> No importa ya por quién, por qué, ni dónde,
> sobre un triste papel la verdad nace;
> cuando ella fluye así, cuando desata
>
> los lazos más sencillos que ella esconde,
> la causa de sí misma se deshace.
> No es el amor quien muere, él es quien mata
> (Gaya, 2010, 615).

Por supuesto este juego de citas y de referencias entre poemas —en una palabra, esta intertextualidad— ha existido siempre y no presenta ninguna particularidad para la crítica. Pero lo más interesante en el caso de Gaya, y lo que intentaré argumentar a continuación, es que ocurre lo mismo con sus pinturas y dibujos: los versos de Cernuda los preceden, los *pre-figuran*, y las decisiones del pintor entre una u otra opción estilística traslucen y revelan su interpretación particular del poeta.

A la vista de lo leído en el texto escrito con ocasión de la conferencia sobre Bécquer, cabría imaginar que Gaya decidiese pintar a Cernuda en un jardín. No será el caso. Sin embargo, es necesario mencionar una fotografía del sevillano tomada por Gaya que acompaña el texto de Soren Peñalver en el número once de la revista *Postdata*. Allí explica Peñalver cómo fue el mismo Gaya quien le contó «la anécdota de esa ocasión de la juventud de ambos, en la cual el pintor hiciera la fotografía del amigo, la misma que ilustró mi escrito, y de la que yo ignoraba localización y circunstancia en que fuera tomada» (Peñalver, 1986, 56). No incluyo a continuación este retrato dado que desconozco el estado de los derechos de reproducción de la fotografía[6], pero aprovecho la descripción que el mismo Peñalver ofrece de la misma:

> El lugar en que aparece el poeta es recoleto, como jardincillo de patio monacal: enredaderas en el muro, tiestos con geranios, ventana baja y enredada… Un rincón de la Casa del Greco, en Toledo, quizás hacia la primavera de 1933. Y ahí Cernuda con su habitual elegancia de esos años, sentado en un poyo de viejo ladrillo desnudo, con la mirada un tanto ausente, y (me indica Gaya, con nostálgica gracia) en la mano derecha, ostensible la única condición impertinente impuesta por el fotógrafo: un monóculo proustiano, que cuelga tangible midiendo la lentitud del espacio (Peñalver, 1986, 56).

Efectivamente, cuando observamos la mirada distante, casi perdida, de Cernuda en esta fotografía, se hace difícil no pensar en aquellas palabras de Gaya de 1935 sobre su amigo y esa «sombra»

[6] Esta fotografía puede verse en (Peñalver, 1986, 57) y en (Trapiello, 1988, 118).

que «le acompañaba a todas partes, un perro inseparable y misterioso, su vida misma quizá» (Gaya, 2010, 708).

En 1932 Gaya realiza el famoso *Retrato de Luis Cernuda* en óleo sobre lienzo[7] así como un dibujo en tinta sobre papel[8] que seguramente sirvió de boceto preparatorio para el primero. La historia de este retrato puede seguirse a través del epistolario publicado de Cernuda, cuyo deseo final fue que la obra volviera a las manos de Gaya[9]. Sin embargo, esta quedó en manos de los herederos del poeta hasta la subasta de su legado el 27 de diciembre de 2018, en la cual fue adquirido por el Estado por el precio de diez mil euros (Díaz, 2018). En él encontramos a Cernuda en plano medio, sentado y recortado frente a un fondo marrón. Su rostro, anguloso al igual que el brazo derecho y el cuello de la camisa, cae como en la fotografía de Toledo hacia la derecha de su cuerpo con la misma ausencia en la mirada. La paleta fría de su ropa contrasta con la calidez de los tonos del fondo y de su cara. Se diría que hay una distancia insalvable entre el hombre y su entorno y, en este sentido, hay poco que añadir a la descripción de Antonio Candeloro —quien además lo conecta con los versos de «Retrato de poeta» de Cernuda—: «Su mirada es huidiza, se dirige hacia una realidad invisible por estar ubicada literalmente fuera del cuadro, igual que la ventana irreal que Cernuda inventa dentro del cuadro del pintor

[7] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 633: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-retrato-de-luis-cernuda/564-633.

[8] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 634: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-retrato-de-luis-cernuda-90878/564-634.

[9] Resumidamente, en una carta fechada el 4 de abril de 1951, Cernuda pide a Juan Guerrero Ruiz recoger el cuadro de casa de su hermana y fotografiarlo. A continuación, escribirá a su hermana para informarla de que Guerrero irá a recoger el retrato, pero finalmente deberán posponer la gestión. El 28 de mayo de 1951, por fin, Cernuda agradece a su amigo el envío de las fotografías. Pero la historia no termina ahí: tras la muerte de Juan Guerrero Ruiz, Cernuda escribirá a José Luis Cano para intentar recuperar de nuevo el retrato antes de que se done al Estado junto al resto de documentos del fallecido y, en sus últimas cartas a propósito del cuadro, el sevillano explicita su voluntad de que la obra se devuelva a Ramón Gaya. Véase (Cernuda, 2003, 513-517, 605-606, 610, 627 y 1024).

griego» (Candeloro, 2021, 113)[10]. De nuevo nos encontramos en las mismas coordenadas del texto de la conferencia sobre Bécquer, si bien el retrato es tres años anterior. Para Candeloro, es sobre todo en la acuarela *Luis Cernuda en Almería* (1934) donde mejor se aprecia la traducción pictórica de la «soledad del poeta y su vida fantasmal» (Candeloro, 2021, 155) con la que Gaya describía a su amigo. Concuerdo con su idea y, de hecho, creo que esta obra reviste una importancia fundamental para nuestro trabajo. Ya habíamos mencionado la dedicatoria a Cernuda de la acuarela *Barcas frente al mar*. En verdad, ambos artistas compartirían un gusto por la vida marítima que se deja ver en sus respectivos epistolarios: por parte de Gaya, el 25 de septiembre de 1933 escribe una postal a Cernuda desde Galicia informándolo de haber «pintado alguna acuarela de mar que quizá te guste»[11] (Gaya, 2016, 171), y cuatro días más tarde no dudaría en describirle su emoción ante la idea de un viaje en barca motora[12]; por parte de Cernuda, es interesante leer lo que escribe desde Garrucha en marzo de 1934 a Bernabé Fernández-Canivell sobre su viaje a Almería:

> […] ¿Conoces tú Almería? Pocas cosas conozco tan graciosas, amables y de buen recuerdo. Es muy posible que pase allí algunos días de los primeros de abril.
>
> Vine aquí esperando encontrar sol, pero sólo me he bañado, hasta hoy, una sola vez. En este momento que te escribo llueve lo bastante para no poder salir a la playa y ver el mar por un tiempo así, como yo no lo conocía. Entre el ruido de la lluvia, del viento y de las olas tengo una buena música para acompañar esta carta. ¿La oirás tú como eco al

[10] En su artículo sumamente sugerente, Candeloro analiza la relación entre el pintor y el poeta prestando especial atención a los versos de «Retrato de poeta» de Cernuda. Redirigimos a su trabajo para todo lo relativo al análisis de dicho poema y al estudio de la écfrasis en ambos artistas.

[11] Probablemente se refiere a la acuarela *Ribadeo* (1933) conservada en colección particular, aunque en (Gaya, 2016, 173) podemos encontrar una reproducción en blanco y negro de la misma.

[12] «Querido Luis: Dentro de una hora salimos hacia Muros, con Museo y todo, en motora, por continuar la huelga de automóviles hasta no se sabe cuándo. Llueve un poco y esto tiene una emoción extraña. Será mi excursión marítima —casi aventura— más bonita. Tuyo, Ramón» (Gaya, 2016, 172).

> leerla? Desde las ventanas de la espalda de la casa en que vivo y desde la azotea veo un trozo de mar gris y verdoso. No me parece el mismo mar de este verano ahí en Málaga (Cernuda, 2003, 172-173).

La paleta de la acuarela presidida por tonos grises y terrosos y su atmósfera de abandono se acuerdan a la perfección con aquel «ruido de la lluvia, del viento y de las olas» y ese «trozo de mar gris y verdoso» que ambos, Cernuda y Gaya, habían visto en Almería. Casi podría decirse que hayan intentado representar el mismo paisaje con sus respectivos instrumentos, la pluma y el pincel. Pero vayamos más allá de los aspectos biográficos. Como afirma Candeloro (2021, 115), «Lo que nos llama la atención en este caso es la ausencia total de los rasgos faciales: Cernuda es apenas un cuerpo semidesnudo y cuyo codo izquierdo está apoyado en la arena de una playa desierta». Pienso que esta voluntad de reducir la representación del poeta a lo puramente esencial obedece a las coordenadas artísticas y estéticas del propio Gaya. Ya habíamos comentado la importancia que el murciano otorgaba a la «desnudez» de la verdad en la poesía del sevillano. Y, en su texto para la conferencia sobre Bécquer, llegaría a afirmar: «Cernuda es El Poeta, el caso más puro de poeta —no de poeta puro— que exista hoy en España» (Gaya, 2010, 708). La mayúscula es importante: ¿qué entiende Gaya por «Poeta»? Para intentar encontrar una respuesta es necesario avanzar algo más en el texto: «Los filósofos no nacen, sino que se hacen. Y Cernuda, nacido poeta, va tiñéndose cada vez más de no se sabe qué conclusiones desnudas, que le llevan a ser uno de los poetas más graves de hoy y de España» (Gaya, 2010, 708). Creo que estas palabras de Gaya provienen de las ideas de María Zambrano en torno a los orígenes de la poesía y de la filosofía. Hablaría incluso de intertextualidad, pero la primera edición de *Filosofía y poesía* —con ilustraciones de Ramón Gaya— no se publicaría hasta 1939, esto es, cinco años después de la conferencia de Cernuda sobre Bécquer. Ahora bien, sospecho que las ideas de Zambrano a este respecto proceden a su vez de (o, al menos, fueron influenciadas por) un texto de Cernuda que data del mismo año que el texto de Gaya, 1935: «Palabras antes de una lectura». Llegados a este punto, los datos biográficos pueden ayudar a esclarecer la cuestión: María Zambrano participó en 1934

con Ramón Gaya y Luis Cernuda en la misma Misión Pedagógica del Museo del Pueblo en Almería. ¿Es posible que a lo largo de aquellos días el artista, la filósofa y el poeta hubieran hablado e intercambiado opiniones artísticas destinadas a madurar más tarde en sus obras respectivas? Se trata naturalmente de preguntas para las que no hay respuesta posible. Influencia o coincidencia, describiremos brevemente la particular visión de María Zambrano sobre los orígenes de la poesía y de la filosofía en paralelo a las tesis de Cernuda contenidas en «Palabras antes de una lectura» para intentar contextualizar y comprender algo mejor las palabras del pintor.

Al inicio de *Filosofía y poesía* (1939), la filósofa malagueña justifica la necesidad de explorar aquella temática: «hay otro motivo más decisivo de que no podamos abandonar el tema y es que hoy, poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta» (Zambrano, 2015, 687). Según Zambrano, la situación original de estas disciplinas en la antigua Grecia era la opuesta: ambas compartían un mismo substrato que no era otro que la admiración, el *pasmo* —palabra amada tanto por Zambrano como por Gaya— ante las cosas. Pero las cosas cambiaban, mutaban, morían. ¿Cómo explicar que aquello que amamos pueda un día desaparecer? El griego de la Antigüedad se sentía perdido, no sabiendo cómo retenerlo. Fue entonces cuando la filosofía vino en su auxilio: frente al espectáculo de fenómenos que mutaban sin cesar, el griego encontró —creó— el ser «verdadero» de las cosas situado más allá de las apariencias y, de esta forma, ya a salvo para siempre. La rosa natural que él amaba continuó marchitándose, pero apenas tenía importancia pues la rosa «verdadera» descubierta por el pensamiento y por la filosofía, la idea de la rosa, no podía ya morir. La filosofía nacía así de un impulso de amor hacia las cosas, si bien para salvarlas hubo de pagar el peaje de su negación[13]. Pero el poeta

[13] «Y así vemos ya más claramente la condición de la filosofía: admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia […]. La fuerza que origina la filosofía allí es la violencia» (Zambrano, 2015, 689).

fue incapaz de ejercer esa violencia. Amaba demasiado a su rosa carnal e individual como para dejarla ir:

> Y ¿quién le consolará al poeta del minuto que pasa, quién le persuadirá para que acepte la muerte de la rosa, de la frágil belleza de la tarde, del olor de los cabellos amados, de eso que el filósofo llama «las apariencias»? (Zambrano, 2015, 703).

En este punto, el paralelismo con las ideas de Cernuda es claro:

> El poeta intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe. Cada día, cada minuto le asalta el afán de detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno. De esa lucha, precisamente, surge la obra del poeta (Cernuda, 1960, 198).

Volviendo al relato de Zambrano, fue en ese momento cuando los caminos de la filosofía y de la poesía se separaron para siempre: frente al optimismo de la primera, la segunda se volvió lamento incapaz de recorrer aquel camino de violencia. La poesía, dirá Zambrano (2015, 727), «llora por lo que no quiere dejar y se rebela contra lo que le salvaría». Y Cernuda (1960, 199-200): «El poeta, pues intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe […] y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz […] llora enamorada la pérdida que ama». Pero, a cambio, la poesía conservaría —siempre según el relato de Zambrano— un saber y un conocimiento directo ligados a las cosas y a los seres a los que la filosofía no tendría acceso[14], tesis compartida por Cernuda (1960, 200-201) y explicitada cuando habla del «poder daimónico» de la poesía y de la «verdad intuida» que el poeta lucha por expresar. A la vista de todos estos elementos y de los datos biográficos mencionados más arriba, no creo que sea una casualidad que Gaya, al ilustrar el capítulo titulado «Conocimiento poético» en la primera edición de *Pensamiento y poesía en la vida española* de Zambrano (1939),

[14] «¿No será que el poeta haya elegido el camino del conocimiento? Si por conocimiento entendemos lo que se entendía en Grecia y lo que entiende el hombre no idealista» (Zambrano, 2015, 756).

dibuje precisamente una playa serena, llana y desierta muy parecida a aquella de Almería en la que había representado a Cernuda[15]. Para el murciano, quien veía en Cernuda al «Poeta» por excelencia y quien compartía las mismas referencias de Zambrano, este capítulo sobre el conocimiento poético debió sin duda hacerle pensar en su amigo. Sea como fuere, un último argumento para evidenciar el paralelismo entre el texto de Cernuda y las tesis de Zambrano puede resultar convincente: los dos citan el mismo estudio de Louis Massignon —aparece como exergo a la primera edición de *Filosofía y poesía*— con la historia del teólogo, su discípulo y el sonido de la flauta que resulta ser «la voz de Satán que llora sobre el mundo»[16].

A la vista de todo lo que acabamos de ver, podemos comprender mejor a qué se refería Gaya (2010, 708) cuando afirmaba que «Los filósofos no nacen, sino que se hacen. Y Cernuda, nacido poeta, va tiñéndose cada vez más de no se sabe qué conclusiones desnudas […]». El breve desvío por las tesis de Zambrano y por las «Palabras antes de una lectura» de Cernuda ha dado fruto, y podemos ahora volver una vez más a la acuarela *Luis Cernuda en Almería*: la pasividad y el abandono con los que este aparece representado —herido por las cosas y el tiempo, incapaz de ejercer una fuerza sobre ellos—, ¿no son los propios de la figura del «Poeta» tal y como la conciben Cernuda y Zambrano? Por otro lado, se podría argumentar que la paleta tan restringida de la acuarela —cuyos tonos terrosos bañan por igual el mar, las algas y la figura del cuerpo— contribuye a acentuar la unidad indisociable entre el poeta y esa playa melancólica, el mundo solitario de Cernuda al que nadie tiene acceso[17]. Llegados a este punto puede evocarse el poema

---

15 Es posible ver esta ilustración en (Zambrano, 2015, 601). Igualmente, podría argumentarse el parecido de la playa y de las montañas del fondo (si bien con el eje derecha-izquierda invertido como en un espejo) con las de otra pintura de Gaya, *Luis Cernuda frente al mar*, de la que hablaremos más adelante.

16 Ver (Zambrano, 2015, 679) y (Cernuda, 1960, 199).

17 En su magnífica biografía del poeta, Rivero (2008, 390-391) recupera las impresiones de Elena Garro sobre sus encuentros en la playa con Cernuda durante el verano de 1937. La escritora relata que el poeta siempre estaba solo, sus esfuerzos por ganarse su confianza, y concluye: «La soledad de Luis Cernuda era tan absoluta que ahora puedo asegurar que era metafísica. Me impresionaba Luis Cernuda. A su alrededor se formaba una bahía aislante, un ámbito

«Esperé a un dios en mis días», publicado originalmente en 1932 e incluido después en *Donde habite el olvido* (1934). Si bien es cierto que la presencia del mar atraviesa todo el libro, leer el poema al mismo tiempo que se observa la acuarela —incluso dejando de lado el hecho de que el poema se dedicara originalmente a Ramón Gaya— es un ejercicio interesante dentro del marco de este trabajo:

> Esperé un dios en mis días
> Para crear mi vida a su imagen,
> Mas el amor, como un agua,
> Arrastra afanes al paso.
>
> Me he olvidado a mí mismo en sus ondas;
> Vacío el cuerpo, doy contra las luces;
> Vivo y no vivo, muerto y no muerto;
> Ni tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu.
>
> Soy eco de algo;
> Lo estrechan mis brazos siendo aire,
> Lo miran mis ojos siendo sombra,
> Lo besan mis labios siendo sueño.
>
> He amado, ya no amo más;
> He reído, tampoco río
> (Cernuda, 1982, 169-170)[18].

Es difícil no percibir las correspondencias entre ese olvido de sí en las ondas y ese «eco de algo» y, por otro lado, la acuarela de Gaya con el cuerpo del poeta recostado e impreciso («vacío el cuerpo», «ni cuerpo, ni espíritu»), casi esfumado —obsérvense los pies de la figura— bajo la atmósfera abandonada de la playa. En este caso, ya que el poema es dos años anterior a la acuarela, podríamos

infranqueable, como si viviera separado del mundo por una invisible cortina transparente y su misterio me intrigaba…»; citado desde (Rivero, 2008, 391).

[18] Cito desde esta edición porque toma como texto base la edición de *La realidad y el deseo* de 1936, esto es, la propia de la época en la que las relaciones entre Gaya y Cernuda fueron más estrechas. Si bien es cierto que las modificaciones operadas por Cernuda a este poema en las ediciones sucesivas de *La realidad y el deseo* no son particularmente reseñables, no ocurre lo mismo con el poema II de *Donde habite el olvido* del que hablaremos a continuación.

hablar de intertextualidad (entendida en sentido amplio) o, si se prefiere, de traducción intersemiótica. De lo que no cabe duda es de que, para Gaya, el retrato de Cernuda es indisociable del de su poesía.

Y es que las relaciones entre los versos de *Donde habite el olvido* y la obra pictórica de Ramón Gaya no terminan aquí. En la misma subasta del legado del poeta en 2018 encontramos dos dibujos de Gaya en tinta sobre papel con distintas figuras de ángeles recortadas frente a un fondo marítimo. En el dibujo inédito y sin fecha[19] —se estima que data de la misma fecha que el otro, firmado en 1933—, descubrimos de nuevo una figura sin rostro reclinada en una playa cubierta de nubes de las que descienden líneas verticales hasta su cabeza. En la mitad derecha del dibujo, indemne a aquellas nubes y líneas, aparece un ángel erguido que, sin mirar directamente a la figura de su lado, tiende hacia ella su brazo derecho como queriendo señalarla: de hecho, una línea desciende de su rostro para, siguiendo la trayectoria del brazo, alcanzar finalmente el pecho de la figura humana. Su cuerpo es bello y su rostro se debate entre la nitidez apolínea del lado derecho y la confusión dionisíaca de los trazos del izquierdo. Teniendo en cuenta todos estos elementos, creo que es posible que nos encontremos frente a una interpretación del segundo poema de *Donde habite el olvido* (Cernuda, 1982, 168-169):

> Como una vela sobre el mar
> resume ese azulado afán que se levanta
> hasta las estrellas futuras,
> vida de náufragos insaciables
> hecha escala de olas,
> por donde pies divinos descienden al abismo
> esperado a lo largo de las noches,
> también tu forma férrea,
> ángel, demonio, sueño de un amor soñado,
> resume en mí un afán que en otro tiempo levantaba
> hasta las nubes sus olas melancólicas,
> cadenas de tristeza aprisionando

[19] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 643 https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-figuras/564-643.

un ímpetu celeste.

Sintiendo todavía los pulsos de ese afán,
yo, el más enamorado,
en las orillas del amor,
sin que una luz me vea
definitivamente muerto o vivo,
contemplo sus olas y quisiera anegarme;
deseando perdidamente
descender, como los ángeles aquellos por la escala de espuma,
hasta el fondo del mismo amor que ningún hombre ha visto.

El hecho de que el dibujo se encontrase entre los documentos del legado de Cernuda; el paralelismo entre ese «afán que en otro tiempo levantaba / hasta las nubes sus olas melancólicas» y las líneas verticales de las que hablábamos arriba; la correspondencia entre el carácter ambivalente de aquella «forma férrea, / ángel, demonio» y la dualidad analizada en el rostro del ángel: todos estos datos podrían justificar la relación entre este poema y el dibujo de Gaya.

El otro dibujo, firmado y datado en 1933[20], contiene más o menos los mismos elementos. Podríamos asociarlo igualmente a este poema, pero la realidad es que los ángeles y el paisaje marítimo son constantes a lo largo de *Donde habite el olvido*[21]. No sabemos si estos dibujos formaban parte de un proyecto de ilustraciones para el libro o si se trata simplemente de dos interpretaciones del mismo poema. En cualquier caso, la relación de estos dibujos de Gaya con los versos de Cernuda parece una hipótesis justificable.

[20] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 642 https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-angeles/564-642.

[21] Cito rápidamente a modo de ejemplo: «Esa gran región donde el amor, ángel terrible, / no esconda como acero / en mi pecho su ala» (Cernuda, 2018, 168); «sólo quien vive besa / aquel cuerpo de ángel que el amor levantara» (Cernuda, 2018, 177); o el poema XIII, titulado precisamente «Mi arcángel» (Cernuda, 2018, 177-178).

Pasemos ahora a otra pintura en la que Gaya representa al poeta, *Luis Cernuda frente al mar*[22]. De nuevo el mar de fondo, el rostro despojado de cualquier rasgo, un cielo anubarrado. El cuadro no tiene fecha, pero la confluencia de todos estos elementos hace pensar en una proximidad temporal con respecto a la acuarela *Luis Cernuda en Almería* (1934), a pesar de que la técnica aquí empleada —óleo sobre lienzo— es distinta. La tentación de, como antes, buscar si tal vez su composición se corresponda con alguno de los poemas de Cernuda es inevitable. En este caso, y sin ninguna pretensión de ser categórico, pienso que esta obra podría relacionarse con el poema «Soliloquio del farero», publicado por primera vez el 24 de septiembre de 1934. En este poema Cernuda apostrofa a su soledad hasta reconocer al fin en ella todo cuanto buscó sin jamás llegar a encontrarlo. Y veamos el siguiente fragmento (Cernuda, 1982, 168):

> Acodado al balcón miro insaciable el oleaje,
> oigo sus oscuras imprecaciones,
> contemplo sus blancas caricias;
> y erguido desde cuna vigilante
> soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres,
> por quienes vivo, aun cuando no los vea;
> y así, lejos de ellos,
> ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres,
> roncas y violentas como el mar, mi morada,
> puras ante la espera de una revolución ardiente
> o rendidas y dóciles, como el mar sabe serlo
> cuando toca la hora de reposo que su fuerza conquista.

No creo que el hecho de pintar a Cernuda «acodado al balcón» mientras observa el mar sea una coincidencia, pero sin una fecha precisa del cuadro es difícil profundizar en la argumentación. Ahora bien, creo pertinente recordar de manera muy rápida la recurrencia de este poema en los escritos de Gaya. El 9 de

[22] Durán Arte y Subastas, Subasta 564 (diciembre 2018), Lote 635: https://www.duran-subastas.com/es/subasta-lote/ramon-gaya-luis-cernuda-frente-al-mar/564-635.

septiembre de 1952 (esto es, 18 años más tarde de la primera publicación del poema, cuando la amistad entre el pintor y el poeta se había ya roto hace tiempo), Gaya lo recuerda aún en su carta a Tomás Segovia[23]. Y, en su diario, el 3 de enero de 1953 el murciano volverá a referirse al mismo poema[24]. Es claro que estos versos de Cernuda sobre la soledad acompañaron a Gaya a lo largo de los años: se trata de un poema «interiorizado» por el pintor, con el que guarda una peculiar afinidad y, por tanto, es posible que en esta obra que posiblemente data del mismo año de la publicación del poema el murciano haya intentado representarlo sobre el lienzo. A pesar de no poder alcanzar una conclusión definitiva a este respecto, el camino general recorrido entre los versos de Cernuda y las pinturas de Gaya se revelará de interés para las conclusiones de este trabajo.

Tras el estallido de la guerra y el exilio de ambos artistas las relaciones entre sus obras se enfriarán, si bien Gaya en 1940 concluía aún la escritura de *El extremoso deber del artista* (donde expresaba con la convicción que le caracteriza sus ideas sobre la vocación artística) citando dos versos de Cernuda[25], demostrando así una vez más hasta

---

[23] «Pero yo no me siento solo, sino al revés, mucho más acompañado que en otra parte y en otras épocas; claro que mi caso es muy distinto al tuyo, ya que yo estoy en ese momento, raro si se quiere, en que tropieza uno con *alguien* que es nuestro y no lo es, con una *persona* que *vive* al lado, *junto* a nosotros y que parece haber sido hecha de nuestras mismas costillas, o quizá de nuestra misma soledad; sí, creo que es eso, la soledad misma hecha *carne*, transfigurada, convertida en algo... *positivo*, en algo *efectivo*. Cernuda intuye algo de esto en un poema, pero lo que sucede allí —en el poema— es que la soledad, su *soledad*, no me gusta, porque es una soledad *rencorosa*; ha sido hecha de él, de su mismo material, y el material es malo, mezquino, y claro, *la figura* que *lo acompaña* es tan horrible como a veces el propio Cernuda. Yo, francamente, creo tener mejores costillas, de donde pueden salir mejores cosas, mejores *compañías*» (Gaya, 2016, 277-278).

[24] «Cada vez más, *quedarme solo* es volver a encontrarme con *alguien* que quizá siempre me acompaña, pero que únicamente aparece, reaparece, cuando no hay absolutamente nadie. No, no es la soledad misma —como es para Cernuda—, sino alguien muy verdadero, una compañía real, casi corpórea. Acostumbrado a él, he terminado por quererlo, por valorarlo» (Gaya, 2010, 425).

[25] «Recuerdo ahora dos versos de Luis Cernuda, con los que quiero terminar: *Como esta vida que no es mía / y sin embargo es la mía*» (Gaya, 2010, 272). El mismo año, en una respuesta a un cuestionario, el pintor también declaró que «Lo más perfecto que conozco que pueda considerarse de después del surrealismo, es, creo, el libro de Luis Cernuda: *Invocaciones a las gracias del mundo*» (Gaya, 2010, 792).

qué punto el autor de *La realidad y el deseo* constituía para él el auténtico paradigma de artista y de poeta. A pesar de que, en privado, a veces se expresara con una relativa violencia[26], siempre mantuvo su deferencia hacia Cernuda como el más grande poeta (junto a Juan Ramón) de su tiempo. En este sentido, la entrevista con Tomás March, Santiago Muñoz y Luis Massoni publicada en *Letras* en 1981[27] sirve de paradigma del pensamiento del último Gaya sobre este tema, incluyendo sus relativas contradicciones. Tras recordar su relación con Cernuda durante los años de las Misiones Pedagógicas y tachar de infantiles los ataques de éste hacia Juan Ramón, Gaya no duda en precisar el talento único del sevillano:

> He visto que hay poetas que escriben versos pero que no *lo* tienen. Pueden incluso escribir versos buenos, hacer buena poesía, pero que no tienen *verso*; *el verso* no está en ellos. Y después hay otros que lo tienen de manera irremediable. Uno de esos es Juan Ramón; y otro, que es para mí superior a todos los demás, es Cernuda, *Cernuda tiene verso*. No es que tenga verso propio, sino que *el verso* tiene que estar ya de antemano en el poeta (Gaya, 2007, 65).

El pintor no dejó de leer las obras de Cernuda ni siquiera cuando su relación se había roto, tal y como lo demuestra la entrada de su diario escrita el 7 de abril de 1953: «Leo el poema de Cernuda "Nocturno yanki", lleno de una hermosura *acabada*» (Gaya, 2010, 560). Cualquiera que conozca las coordenadas estéticas de Gaya y la severidad de sus juicios artísticos es consciente del profundo reconocimiento que yace bajo esa expresión.

Volviendo ahora al Cernuda del exilio, el 12 de diciembre de 1950 escribiría una postal a Juan Gil-Albert en la que lamentaba la

[26] Véase la carta a Tomás Segovia del 5 de marzo de 1953 (Gaya, 2016, 360). También a Tomás Segovia en 1965 escribirá sin embargo que «El caso de Cernuda, en Francia, tendrías que colocarlo, cuando menos, junto al caso de Verlaine, aunque no se parezca tampoco mucho; en Cernuda es todo más hondo, más absoluto, más *dogmático* porque es más *real* y más *naturaleza*. Basta» (Gaya, 2016, 627), con lo que se evidencia la altísima estima que sentía hacia su obra.

[27] Hoy puede leerse en (Gaya, 2007, 49-71).

pérdida de Gaya y de otros amigos[28]. Sin embargo, en el contexto de la preparación del número especial de la revista *La Caña Gris* dedicado a Cernuda (uno de los pocos homenajes que el poeta recibió en vida), el sevillano no dudó en solicitar a Jacobo Muñoz la inclusión del pintor:

> Por ahí debe andar el pintor Ramón Gaya, grande y antiguo amigo mío. Como además de pintor es escritor, no sé si ha pensado en invitarle a colaborar en el número. Juan Gil-Albert le conoce bien y debe saber dónde está.
> (Ya esto es imperdonable: mi intromisión y desvergüenza no tienen límites) (Cernuda, 2003, 967).

Sea lo que fuera que Jacobo Muñoz y Ramón Gaya hablasen sobre este tema —entre ellos o a través de un intermediario como Juan Gil-Albert—, una carta posterior de Cernuda (2003, 971-972) revela la distancia insalvable que ya se había creado entre ellos:

> Lo que me cuenta de Gaya me ha hecho gracia. Desde que traté de verle en México, en 1949, después de no vernos durante unos once años, siempre le hallé erizado contra mí, tanto que no intenté verle más. Por lo visto no se le ha pasado la hostilidad que me tenía. Lo de J. R. J. debió ser leña al fuego, ya que es uno de esos incondicionales de «Juan Ramón», como ellos dicen, y por lo tanto mi opinión pública sobre el mismo es cosa imperdonable. Si nada le envía para el número no insista, por favor.

Ahora bien, este alejamiento entre ambos no impidió que Cernuda decidiese dedicar su «Retrato de poeta (Fray H. F. Paravicino por El Greco)» precisamente a Ramón Gaya. Así se lo hizo saber a Concha de Albornoz en una carta escrita el 9 de mayo

[28] «Gracias por tu recuerdo. Sí. Hace tiempo que no nos comunicamos. Y es lástima. Porque a estas alturas (yo, al menos) no se hacen amistades nuevas y las viejas se van perdiendo. En menos de un año Ramón Gaya, Emilio Prados, Concha de Albornoz, por unas razones o por otras, no son ya amigos míos. Qué vamos a hacerle. Sólo la soledad es siempre fiel. Demasiado» (Cernuda, 2003, 507).

de 1958[29] y, tres años más tarde, pediría a Salvador Moreno que informase al pintor de la dedicatoria[30]. Parece que, al menos en lo que concierne a Cernuda, los años de juventud y amistad junto a Gaya constituían aún un recuerdo preciado a pesar del enfriamiento de su relación[31].

Tal vez pueda decirse lo mismo del pintor[32]. Como recuerda Miriam Moreno Aguirre (2018, 202), «A Cernuda le dedica […] tres *homenajes* de los cuales uno de ellos, el guache *Homenaje a Luis Cernuda*, de 1988, […] es una evocación de su amigo poeta con el motivo de la escultura del *Apolo del Tevere*»[33]. Más allá de estos homenajes, conviene señalar la viñeta que sirve de portadilla al álbum de imágenes preparado a raíz del primer congreso internacional sobre la obra de Luis Cernuda, celebrado en Sevilla del tres al seis de mayo de 1988 organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo[34]. Allí, Gaya representa de nuevo al «Cernuda de Almería» —así reza la inscripción, junto a su firma y la indicación del año «88»— en la misma pose, vestido y paisaje de la acuarela de 1934. Nueve años más tarde, con ocasión de la incorporación de los fondos de Luis Cernuda al Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes en 1997, Gaya donó a esta institución un dibujo-homenaje al poeta titulado *El*

[29] «Ahora quiero consultarte otra cosa. Voy a dedicar algunos poemas, en el libro que imprime el Fondo, a algunos buenos amigos, que tuvieron la bondad de soportarme durante muchos años: Manolo y Concha, Aleixandre, Gaya (a pesar de todo), y tú, como es natural. Y a Rosa, aquellos versos que comentó» (Cernuda, 2003, 679).

[30] «Te ruego des recuerdos míos a Ramón Gaya y le enteres de la dedicatoria en la edición tercera de mis versos» (Cernuda, 2003, 949).

[31] A pesar de esto, Trapiello relata cómo el nombre de Gaya —al igual que el de tantos hacia quienes Cernuda guardaba algún tipo de resentimiento— había sido minuciosamente tachado de la agenda personal del sevillano (Trapiello, 2009, 241-243).

[32] A este propósito Trapiello afirma que cuando Gaya hablaba de Cernuda «no había en sus palabras ni amargura, cuando recordaba lo peor, ni mitomanía cuando recordaba lo mejor. Hablaba de él con cariño, y los reproches, aunque parecieran duros, eran los que sólo se le hacen a la persona a la que queremos mucho» (Trapiello, 2009, 243).

[33] Los dos otros homenajes a los que alude la investigadora son *Homenaje a Luis Cernuda* (1988) y *Homenaje a Murillo y Cernuda* (1996).

[34] La ilustración puede verse en (Trapiello, 1988, 93).

mar[35]. También aquí reconocemos inmediatamente los rasgos que ya hemos visto en la mayoría de las obras anteriores: el torso desnudo y recostado, el rostro privado de cualquier rasgo identificativo, el mar de fondo… No cabe duda de que, tras tantos años y a pesar de la ruptura, la imagen que Gaya conservaba de Cernuda era aún la del «Poeta» en el sentido de Zambrano y de «Palabras antes de una lectura»: el hombre puro y desnudo que arrojado al espectáculo del mundo tiene el mar como solo compañero.

Luis Cernuda y Francisco Brines

Una vez analizadas las relaciones entre Ramón Gaya y Luis Cernuda, es hora de hacer el mismo ejercicio —aunque de manera algo más rápida— con las del poeta sevillano y Francisco Brines (1932-2021). Por supuesto en este caso se tratará únicamente de retratos verbales, los cuales no faltan en el conjunto de la producción escrita por el de Oliva. Brines, principal heredero y continuador de la lírica de Cernuda, no dejó nunca de explicitar la deuda personal hacia su maestro y prologó y editó numerosas de sus obras. Se trata en estos casos de textos críticos, pero ya conocemos la importancia de este tipo de escritos cuando corren de la pluma de otro creador (baste recordar el texto de Gaya sobre Cernuda escrito con ocasión de su conferencia sobre Bécquer). De entre todos los textos en prosa de Brines sobre Cernuda, nos centraremos en dos: *Ante unas poesías completas* (escrito en 1962 para el homenaje al poeta en *La Caña Gris* mencionado más arriba) y *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda* (su discurso de ingreso en la Real Academia Española pronunciado el 21 de mayo de 2006). Los motivos de esta elección son sencillos: en primer lugar, cada uno de estos textos se sitúa en un extremo del arco temporal de la

[35] El dibujo puede verse en la web de la Residencia de Estudiantes, concretamente en una de las páginas dedicadas a la exposición *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda (1902-1963)*. También se encuentra en (Valender, 2002, 136). https://exposiciones.residencia.csic.es/cernuda/edaddeplata/exposicion/seccion09.htm.

producción de Brines, por lo que resulta interesante analizar las constantes a lo largo de los años en su mirada hacia la poesía de Cernuda; en segundo lugar, si bien no dejan de ser textos críticos, están escritos desde un tono más personal y menos académico, lo que permite una aproximación más directa de cara a los objetivos de este trabajo. Tras comentar estos textos en prosa, nos focalizaremos en el retrato de Cernuda más interesante por constituir una creación artística en sí mismo: el poema «La mano del poeta (Cernuda)».

Ante unas poesías completas[36] es una revisitación personal y sumamente completa de la evolución de la obra cernudiana en su conjunto. De acuerdo con Brines, esta se caracteriza por una profunda unidad si bien en ella pueden distinguirse dos fases, antes y después de la guerra[37]. A lo largo de sus comentarios sobre los libros incluidos en la primera edición de *La realidad y el deseo* encontramos ya la descripción de algunos elementos recurrentes que también estaban presentes en las pinturas de Gaya. Es el caso de la soledad del poeta —«Cernuda parte, para llegar a la realidad, desde la soledad. Esta es también una constante de su poesía; más aún, es una característica vital» (Brines, 1994, 75)— y también de la imagen del marino naufragado a propósito de los versos de *Donde habite el olvido*: «De esta humana aventura retorna el poeta náufrago de amor y de verdad, solo, acogiéndose con fe y resignación a la tierra, por quien todos somos iguales» (Brines, 1994, 81).

Sin embargo, el fenómeno sobre el que Brines retorna con más insistencia es sin duda el aspecto ético de la poesía de Cernuda y la autenticidad en la que desemboca:

> Desde el primer momento se perfila también otro conflicto de una gran importancia: el que se origina entre su sistema personal de valores y el oficial de su época. Si de aquel primero puede surgir un poeta metafísico, este

[36] El texto puede leerse hoy en día en (Brines, 1994, 73-125).

[37] «Así pues, al distinguir dos períodos en esta poesía no debe entenderse que la continuidad poética se debilite en momento alguno. Al contrario, esta obra viene caracterizada por su unidad, y cada uno de sus libros primeros representa una fértil conquista en el camino hacia la madurez definitiva» (Brines, 1994, 74).

> segundo hará posible la existencia de un poeta ético (Brines, 1994, 76)[38].

Cuarenta años más tarde, en su discurso *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*, Brines (2006, 16) insistiría aún en este aspecto al recordar los orígenes de su vocación poética: «Nadie como Cernuda, en mi experiencia lectora, había sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre que él era en las palabras escritas». Lo que más le interesa es la desnudez moral con la que Cernuda se presenta en el poema, sin buscar en ningún momento maquillar o camuflar sus defectos:

> No estábamos acostumbrados a una poesía en la que su autor aparece con sus virtudes y sin obviar los defectos, las intransigencias en ocasiones, incluso las injusticias (recuérdese el poema dirigido a Salinas, quien tan continuadamente le protegió) […]. A Cernuda siempre le importó desvelar en el poema la verdad del hombre que él era, conocerse a sí mismo en él. Y por ser su verdad, podría ser la de los otros. No al contrario. De ahí que nunca pretenda adular al lector y así ganarlo para sí mismo; queda con ello subrayada su independencia, su vivida verdad (Brines, 2006, 30).

Tras esta primera aproximación a la mirada de Brines sobre Cernuda a través de sus textos críticos —la serie rápida de citas era necesaria para lo que vendrá después— podemos ya pasar al retrato «artístico» de su maestro, el ya citado «La mano del poeta (Cernuda)», incluido en *Palabras a la oscuridad* (1966), esto es, tres años después de la muerte del sevillano. Nuestro análisis del poema no será exhaustivo, pero intentaremos evidenciar las fuentes cernudianas de las que creemos que bebe.

---

[38] También en otras ediciones de libros de Cernuda insiste en el mismo aspecto: «El talante moral de Cernuda es de una constancia ininterrumpida, y también era una necesidad en la poesía española de aquel tiempo, pero su gran lección consistió en la consideración de que la ética debía ser siempre la conquista personal, difícil y honesta de cada uno» (Cernuda, 2002, XIII).

Se trata de un poema extenso[39] dividido en tres partes que comienza *in medias res* con el recuerdo de la mano de una muchacha egipcia vista en un museo. La analogía con la situación de la que parte Cernuda en su poema «Retrato de poeta» es reseñable, si bien el poema de Brines nace del recuerdo y no de la simultaneidad en la visión de la obra del museo con la que se expresa el sevillano. Veremos más adelante si esta intuición intertextual puede desarrollarse. Por ahora, siguiendo con la primera parte del poema, Brines se limita a describir lo sentido al contemplar aquella mano: indiferencia. Sin embargo, confiesa «no sentir vergüenza» de la emoción sentida al contemplar «el duro escarabajo en el podrido dedo. / Aquella piedra verde, más fresca que la carne, / tenía una hendidura, / porque el tiempo también la había corroído. / Era piedra difunta, que regresaba al polvo / con una lentitud mayor que la del hombre». La dimensión temporal, la misma característica que Brines destacaba en la poesía de Cernuda[40], se vuelve de esta forma la protagonista del poema y le confiere ya desde el inicio su particular atmósfera. La primera parte concluye con la conexión de la mano de la muchacha egipcia y la del yo lírico («Y al recordar la mano aquella / dirigí la mirada hacia la mía, / y sentí en la otra mano su calor»), cuya sintaxis confusa —¿de quién es esa «otra mano»?— deja la puerta abierta a un esclarecimiento posterior.

Este no sigue inmediatamente como cabría esperar. Brines dosifica el juego de expectativas y comienza la segunda parte del poema con una nueva escena, a saber, la de un trayecto en coche durante la caída de la noche. De nuevo es la memoria del poeta la que desencadena la atmósfera elegíaca («y miré aquellos días / pude abarcarlos todos con la memoria / y los sentí vividos sin dolor / y sin amor vividos»). Y, por fin, el *tú,* Cernuda, entra en escena —«Viajaba a la ciudad donde quemaste / un breve plazo de tu escaso tiempo; / años de dura soledad, ya que eran años de tu vida»— para

[39] Para intentar aligerar la lectura de los siguientes párrafos evitaré citar el número de página en cada uno de los fragmentos citados del poema: todos ellos provienen de (Brines, 2020, 139-143).

[40] «Lo que caracteriza, sobre todas las demás cosas, a esta poesía es la *temporalidad*» (Brines, 1994, 91).

dedicarle a continuación una larga tirada de versos. Debido a la importancia de este fragmento lo reproducimos por entero:

> Tuviste un mal destino,
> pues tu constante huésped fue el fracaso;
> sabías que en la lucha
> siempre es el hombre puro el que perece.
> Pero tú más inerme que los demás,
> con menos fuerza que nosotros,
> pues tu apetencia de la luz era más poderosa;
> otros, para poder vivir, nos contentamos con mendrugos,
> y aún nos arrasa en lágrimas los ojos
> el sentimiento vil del agradecimiento.
> Pero tú estabas hecho con el divino fuego de los héroes;
> y se llenó tu pecho de mayor soledad,
> de más fracaso, de la amargura más humana,
> y ya nadie podía acercarse a tu persona.
> Te contemplábamos de lejos, la lucha desigual,
> y tú de pie;
> la injusticia del hombre, las gigantes pasiones de tu espíritu,
> y tú de pie;
> la vejez que iba entrando en tu cansancio, y con perfidia te tiñó el cabello,
> y tú de pie;
> sosteniendo las piernas con las manos,
> pero de pie,
> con tu sola defensa: tu desdeñoso gesto, tu soberano orgullo.
> Y era tu espíritu el más débil,
> pues tu apetencia de la vida era la más intensa;
> advirtieron tu voz, cuando nacía,
> como el sonido que dejaba al aire
> desvanecido por su ligereza;
> en el oído de los hombres, tu voz sonaba ahora
> con sonido de sombra perdurable.
> Y aquí está tu valor, y aquí el fracaso,
> pues tú amabas la vida, de tal modo la amaste
> que no hubo queja en ti contra el misterio nunca.
> Y a pesar del dolor y la amargura del alentar humano
> defendiste la vida con amor,
> y con amor la muerte:
> aceptaste un destino rencoroso.

Encontramos en estos versos todos los elementos sobre los que Brines había insistido a lo largo de sus textos en prosa, aquí llevados a su grado más alto de intensidad y patetismo lírico: sin ocultar los defectos de Cernuda, Brines los justifica en cuanto propios de la naturaleza del poeta —del «Poeta», que diría Gaya— dentro de una dimensión mítica («advirtieron tu voz, cuando nacía […]»). Cernuda aparece representado como un héroe que lucha contra todo y contra todos, aceptando su destino de soledad sin jamás abandonar el combate[41]. La naturaleza mítica del poeta que tanto Brines como Gaya reconocen en Cernuda es también perceptible cuando se alude a su adhesión al misterio («pues tú amabas la vida, de tal modo la amaste / que no hubo queja en ti contra el misterio nunca»), en la que se perciben los ecos de «Palabras antes de una lectura»[42], así como en la pasividad absoluta con la que se le representa, padeciéndolo todo (la injusticia, las pasiones, el tiempo que corre) pero siempre «de pie».

El inicio de la tercera parte del poema establece finalmente el vínculo entre la mano de la muchacha egipcia y la mano de Cernuda («Y recordé la mano muerta del museo porque pensé en la tuya») para fundirlas después en una misma mano:

> […]
> esa mano segura que imponía
> soberbia servidumbre a la palabra.
> Y la vi también muerta,
> anónima en la sala de un museo, desnudo el largo dedo,
> deteniendo, con invencible fuerza,
> el caminar curioso de los cansados visitantes.
> Después de tantos siglos
> daba tu mano testimonio de este pasado tiempo

[41] En este punto, el paralelismo con el calificativo de «luchador» (con el que Brines (1994, 111) lo describía en *Ante unas poesías completas* es evidente, lo que demuestra hasta qué punto las fronteras entre textos críticos y textos de creación escritos por la misma mano pueden volverse difusos.

[42] Ya en *Ante unas poesías completas* Brines citaba este texto de Cernuda: «Ser poeta de la realidad es bien distinta cosa a ser poeta de la mera apariencia real; ser poeta de la realidad es afirmar la existencia del misterio: "(la poesía) no es sino expresión de esa oscura fuerza daimónica que rige el mundo"» (Brines, 1994, 74).

> en que acordar la vida y la verdad es doloroso para el hombre,
> y hace gemir tanto la vida
> que el prodigio perdura ante el mirar humano.

Llegados a este punto, las resonancias con el «Retrato de poeta» de Cernuda se vuelven intertextos[43]. Más allá del hecho de que Cernuda también se detiene en la mano del retrato que tiene frente a sí[44], basta comparar los dos primeros versos del fragmento apenas citado con los que el poeta del 27 dedica a Fray Paravicino:

> El instinto te dice que ese vivir soberbio
> levanta la palabra. La palabra es más plena
> […]
> Esa palabra de ti amada, sometiendo
> a la encumbrada muchedumbre […]
> (Cernuda, 1993, 451).

La misma «soberbia», la misma «servidumbre» o «sometimiento» de la palabra. No se trata de una coincidencia: las relaciones intertextuales entre ambos poemas no se detienen aquí. Si Brines mencionaba el tiempo «en que acordar la vida y la verdad es doloroso para el hombre», Cernuda (1993, 452) dirige un mismo apóstrofe a Paravicino: «mi ausencia en esa tuya busca acorde[45], / como ola en la ola». Y, si Cernuda lamenta la imposibilidad de oír aquello que desea,

> Dime. Dime. No esas cosas amargas, las sutiles,
> hondas, afectuosas, que mi oído

---

[43] En su análisis de «Retrato de poeta», López Martínez (2007, 205) señala cómo el hecho de dedicar este poema a otro pintor «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». Veremos hasta qué punto este sistema de relaciones intersemióticas se vuelve aún más complejo cuando Brines se dirige a Cernuda y «cita» aquel poema.

[44] «Amigo, amigo, no me hablas. Quietamente / sentado ahí, en dejadez airosa, / la mano delicada marcando con un dedo / el pasaje del libro» (Cernuda, 1993, 453).

[45] Este «acorde», como indica y desarrolla Victoria Pineda (2009) en su análisis de «Retrato de poeta», es un elemento central en la estética del poeta sevillano.

> jamás escucha. Como concha vacía,
> mi oído guarda largamente la nostalgia
> de su mundo extinguido. Yo aquí solo,
> aún más que lo estás tú, mi hermano y mi maestro
> (Cernuda, 1993, 452).

Brines parece retomar esta conversación imposible al dirigirse a Cernuda:

> y ahora tu oído es fino y no hay engaño: oyes
> las no visibles ondas del amor
> llegar hasta tu cuarto oscuro,
> llegar en oleadas de esa vida
> que detrás de tu puerta se ha quedado.

Encontramos aquí el motivo de tantas imbricaciones: la continuidad. Un poeta (Cernuda) se dirige a otro (Paravicino), y ahora, en el poema de Brines, es el primero de ellos el que pasa a ocupar el lugar del fraile. El hecho de entrar a esta serie en un segundo momento permite a Brines aprovechar la experiencia de sus predecesores para dar un paso más en su razonamiento, o, por decirlo con sus propias palabras, seguir «trenzando el hilo del futuro» hasta llegar a una reflexión universal sobre la vida, la muerte y la memoria[46]. Esta ventaja hace que pueda escapar a la conclusión del poema de su maestro: mientras que Cernuda (1993, 453) duda y se pregunta por la realidad efectiva de su vida («Tú viviste tu día, / y en él, con otra vida que el pintor te infunde, / existes hoy. Yo ¿estoy viviendo el mío?»), Brines sabe ya que un cuerpo «sin vida es menos que lo menos» y que él pertenece todavía al mundo de los vivos cuando imagina «la mano del poeta» (la de Cernuda, la de Paravicino, también la de la muchacha egipcia) en el futuro, ya reducida a polvo y sin ojos que puedan observarla:

[46] «mientras la vida alienta, el hombre quiere / mirar la muerte expuesta / en aquello que, un tiempo, retuvo en sí la vida, / para pensar que no se acaba completamente todo; / así procura vida la memoria / en el informe bulto de la muerte».

> Y vi después tu mano, en la sala vacía del museo,
> roto el frío cristal, ya sólo polvo, naufragio indiferente
> que la tierra y el cielo contemplaban.
> Y al sentir en mi mano aún el calor
> apresuré la marcha del viaje.

El final cierra así el círculo del poema dejándolo, como diría Gaya (2010, 560) a propósito de «Nocturno yanqui», «lleno de una hermosura *acabada*». Poco más adelante compararemos las diferentes maneras en las que los dos artistas representaron a Cernuda. Ahora, aunque sea de manera sumamente superficial, concluiremos este apartado con una rápida revisión de las relaciones entre los propios Brines y Gaya.

Francisco Brines y Ramón Gaya

Los textos de Brines relacionados con el pintor, a pesar de no ser numerosos, son de gran interés y de nuevo abarcan tanto textos críticos como obras de creación. Entre los primeros, «Un solo Gaya» ocupa un lugar fundamental: sirve de prólogo a la edición de *Algunos poemas* de Ramón Gaya en la editorial Pre-Textos y forma parte de su libro *Estudios sobre poesía española.* Se trata de un texto conciso en el que el poeta valenciano insiste ya desde el título en la profunda unidad de Gaya[47] así como en la desnudez de su estilo en cualesquiera de las disciplinas que practique[48]. Brines reconoce en algunos poemas de Gaya la influencia de Juan Ramón y de Cernuda[49] —es decir, de sus mismos maestros poéticos— y demuestra así su

[47] «[…] pocas veces encontramos en los artistas que se expresan en géneros diversificados esa unidad que tanto nos admira en Gaya, y una de las razones es porque en todas alcanza expresividad plena» (Brines, 1994, 245).

[48] «Y esta poesía se nos aparece formalmente despojada, y éste es un dato que viene a confirmar esa admirable cohesión en él tan señalada, pues si algo caracteriza su pintura es ese mismo despojamiento formal. No se trata tanto de borrar, aunque también, como de transparentar» (Brines, 1994, 246).

[49] «En estos poemas apreciamos una afinidad con una poesía en cuya fuente se han acercado a beber Bécquer, Juan Ramón, Cernuda» (Brines, 1994, 246).

pertenencia a una constelación estética común, lo que dará como resultado una dedicatoria y un poema-homenaje al murciano.

A lo largo del trabajo se ha constatado la importancia de la dedicatoria de ciertas obras particulares entre los artistas implicados. Puede resultar interesante seguir explorando esta vía y preguntarse por qué Brines dedica precisamente a Ramón Gaya el poema «La tarde imaginada», incluido en *La última costa* (1997). El argumento del poema es relativamente sencillo: desde su habitación en Madrid, el poeta rememora el paisaje de su Oliva natal y busca volver a él a través de la imaginación y de la experiencia. Sin embargo, el eslabón sucesivo de su razonamiento le turba:

> ¿Y a mí, quién podría salvarme?
> ¿Tus ojos, que ahora crean mi tarde inexistente?
> Lector, esfuérzate, y enciéndela:
> está donde un olor de rosas te llega del camino.
> Si existo es porque existes.
>
> Tú repites mi vida, y no la reconozco
> (Brines, 2020, 530).

Creo que el motivo de la dedicatoria a Gaya se encuentra precisamente en esta cuestión relativa a la «salvación» del poeta. Pero tal vez donde mejor pueda confirmarse esta intuición es en el poema que Brines escribe a propósito de la pintura del murciano, un poema que formó parte de la exposición dedicada a Ramón Gaya en el Museo Reina Sofía con ocasión del Premio Velázquez otorgado al pintor[50]. De cara a los objetivos de este trabajo, lo primero que llama la atención es el notable paralelismo entre el título de este poema —«La mirada del pintor (Homenaje a R. G.)»— y el del poema dedicado a Cernuda analizado más arriba —«La mano del poeta (Cernuda)»—. Además, al igual que el segundo, también este poema está dividido en tres partes diferenciadas. Y, si en el poema a Cernuda Brines operaba una fusión entre sus manos, en el poema a Gaya hará lo mismo con su mirada y la del pintor: «Alguien deja en mis ojos su mirada / y en ellos queda el mundo / salvado en

[50] El poema puede verse en el catálogo de la exposición (Gaya, 2003, 52-53).

tiempo antiguo y respirado» (Brines, 2020, 569). Al igual que Keats con la urna griega, el poeta encuentra en la pintura de Gaya un mundo salvado para siempre y procede a realizar la écfrasis de sus elementos: una ciudad, una acequia, una habitación con un espejo, un abanico, un pájaro, una copa de agua… A diferencia del poema a Cernuda donde todo parecía desembocar en la muerte, aquí «Todo es luz / en tránsito mortal, pero no hay muerte» (Brines, 2020, 569). En la segunda parte del poema, Brines insiste de nuevo en la capacidad «salvadora» del pintor:

> Conversan en un ámbito doméstico,
> y en silencio apacible, las miradas
> de unos seres lejanos,
> que sin tiempo ni espacio aquí recobran
> el mundo que perdieron. Se cobijan
> en las aguas oscuras de unos ojos
> en los que se aposentan con amor,
> unidos todos ellos en el tiempo
> del hombre que los mira y que los salva
> (Brines, 2020, 570).

Esta salvación de la realidad por la acción de la obra de arte constituye la columna vertebral del pensamiento estético de Ramón Gaya. Si bien el pintor no dejó de insistir en este aspecto a lo largo de los años, basta a este propósito leer sus palabras en *El sentimiento de la pintura*: «El artista no viene a remediar nada, sino a salvar, a salvar la realidad, una realidad completa, es decir, injusta; una realidad que es injusta pero que no es mentira, que es verdad pero que se diría estar en pecado» (Gaya, 2010, 78).

Es interesante constatar que, al igual que «La mano del poeta (Cernuda)», este poema termina también con la vuelta del yo lírico a la vida tras su paso por los dominios del arte. El arte y la vida aparecen de esta forma enfrentados: si bien Brines es siempre consciente de pertenecer a la segunda, solo el primero parece ofrecer la posibilidad de salvar la realidad y de alcanzar una vida perdurable. Esta oposición que late en lo más profundo de su poesía —un latido que, en el de Oliva, jamás llega a hacerse grito y romper su armonía elegíaca— es la misma que reconocía en su maestro poético, la misma que lo une a Ramón Gaya y la misma con la que Cernuda

apostrofaba a Paravicino. Retomaremos este especto en la conclusión del trabajo.

Ver, conocer e interpretar: analogías y diferencias en los retratos de Gaya y Brines

Tras haber analizado los distintos «retratos» de Cernuda realizados por Gaya y por Brines, es el momento de concluir el trabajo comparando el modo en los que ambos se han acercado a la representación del sevillano. Partíamos de las tesis de Kibédi Varga (2000, 44), para quien «*todas* las manifestaciones de relaciones secundarias consecutivas» no eran más que «diferentes modos de *interpretación*». Esta idea ha resultado ser cierta incluso para los textos críticos sobre el poeta de ambos autores, y podemos ahora profundizar algo más en las particularidades de sus respectivas interpretaciones.

Si ver es el primer paso para conocer, también es cierto que cuanto observamos viene condicionado de antemano por nuestro conocimiento previo de las cosas[51]. En este sentido, es destacable el hecho de que tanto para Gaya como para Brines retratar a Cernuda equivale a retratar su poesía. Con excepción del retrato al óleo de Gaya de 1932, la ausencia de referencias a las características físicas del sevillano es constante en el resto de sus representaciones[52], un fenómeno que, como hemos visto, obedece a la constelación estética de la que ambos forman parte y que hunde sus raíces en el pensamiento del propio Cernuda («Palabras antes de una lectura») y de María Zambrano (*Filosofía y poesía*): el poeta aparece como un ser dotado de una sensibilidad superior que padece todas las cosas sin jamás poder actuar sobre ellas para dominarlas. Esta «pasividad» absoluta del poeta es ostensible en todas las representaciones de Cernuda realizadas tanto por Gaya como por Brines. Ahora bien,

---

[51] «There is a sense, then, in which seeing is a 'theory-laden' undertaking. Observation of *x* is shaped by prior knowledge of *x*» (Hanson, 1958, 19).

[52] Aunque, para ser absolutamente precisos, en el poema de Brines hay una referencia al cabello blanco del poeta: «la vejez que iba entrando en tu cansancio, y con perfidia te tiñó el cabello» (Brines, 2020, 141).

encontramos una diferencia particular: mientras que en obras como *Cernuda en el mar de Almería*, *El mar* o los dibujos encontrados entre el legado del sevillano Gaya siempre representa al poeta recostado a lo largo del plano horizontal[53], Brines insiste una y otra vez en el eje vertical con la reiteración del verso «y tú de pie». La diferencia se debe de nuevo a una «interpretación» —una elección— diferente: el murciano parece más interesado en representar al «Poeta» zambraniano, abandonado en una atmósfera más lírica que combativa, mientras que Brines busca insistir en el aspecto ético y «luchador» de Cernuda que tanto admira y que reconoce como la columna vertebral de su poesía. La mencionada reiteración de Brines obedece también a otro propósito, a saber, insistir en el carácter sostenido de los esfuerzos y la resistencia del poeta, una dimensión temporal que está ausente en las pinturas de Gaya. En este punto resuenan con fuerza los ecos del *Laocoonte* de Lessing, pero no es este el momento —ni entra dentro de mis capacidades— de detenernos en las cuestiones teóricas sobre las posibilidades de una u otra modalidad artística. Sin embargo, una aparente diferencia entre ellas sí se manifiesta en los artistas tratados en este trabajo, y es que todos parecen sentir que es la pintura y no la poesía la disciplina capaz de operar una «salvación» a través de la obra de arte: Cernuda no duda de la salvación de Paravicino y su mundo en el cuadro de El Greco («Retrato de poeta»), y lo mismo ocurre con Brines y los personajes vistos en las pinturas de Gaya («La mano del pintor»). Sin embargo, cuando se trata de su propia salvación (al final de «Retrato de poeta» para Cernuda y en «La tarde imaginada» para Brines) la fe de los poetas parece resquebrajarse. ¿Posee la pintura una potencia de la que no es capaz la poesía? La pregunta escapa una vez más a los objetivos de este trabajo, pero creo que en este caso la solución es más sencilla y no se trata más que de un *topos* interiorizado por los poetas. Es el caso de Cernuda y de Brines, pero también de otros miembros de sus generaciones: así, por ejemplo, Salinas en «Pasajero en museo», incluido en *Todo más claro* (1949),

[53] Es interesante señalar cómo también Gregorio Prieto tiende a representar a Cernuda en la misma posición recostada en obras como *Cernuda en el jardín* o *El poeta en Cambridge* (pueden verse en Valender, 2002, 304). Para las relaciones entre la pintura de Prieto y la poesía de Cernuda, véase (Sánchez Carrasco, 1986).

publicado un año antes de la escritura de «Retrato de poeta». El propio Gaya jugaría con la misma problemática en su magnífico poema «Para *El crepúsculo* de Michelangelo», si bien el murciano hará gala una vez más de su originalidad al situar la escultura de Miguel Ángel a medio camino entre uno y otro mundo, condenada a permanecer entre el arte salvado y la vida mortal.

A lo largo del trabajo, las dedicatorias y la reconstrucción de fechas nos han permitido localizar numerosas relaciones entre las obras de los artistas —al igual que importantes analogías, como en el caso de la figura del poeta en los escritos de Cernuda y Zambrano— así como identificar (con relativa probabilidad) algunos dibujos de Gaya como ilustraciones de poemas concretos de Cernuda. Hemos constatado que Gaya «cita» y «reformula» los versos de Cernuda en su pintura tanto como Brines en su poesía, conformándose entre estos autores toda una red de intertextos situada bajo una misma constelación estética.

En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de hasta qué punto Brines y Gaya han «interiorizado» la poesía de Cernuda: forma parte de sus vidas, de sus visiones del mundo, y así lo demuestra por ejemplo el hecho de que Gaya recuerde automáticamente los versos de Cernuda sobre la soledad cada vez que habla de ella en sus cartas o en su diario. Ambos la han «digerido» en el sentido más profundo de la metáfora. Decía Klee (1969, 34) que «el arte no reproduce lo visible, sino que *vuelve* visibles las cosas»[54]. En sus representaciones del poeta, Gaya y Brines lograron precisamente eso: hacer visible su esencia más profunda, o, más bien, lo que esta significó para ellos, sea el «Poeta» zambraniano o el «luchador» ético. Retrataron lo que aquel les había despertado, el mundo que les había abierto, y, al hacerlo, ampliaron igualmente su propia producción artística y nuestra comprensión ulterior del poeta.

[54] (Traducción personal, subrayado propio). Original : «L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible».

Bibliografía

BRINES, Francisco. (1994) *Estudios sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*. Valencia. Pre-Textos.

BRINES, Francisco y Francisco Nieva. (2006) *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda: discurso de ingreso en la Real Academia Española: contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Nieva*. Salamanca. Renacimiento.

BRINES, Francisco. (2020) *Ensayo de una despedida: Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona. Tusquests Editores.

CANDELORO, Antonio. (2021) «Luis Cernuda y Ramón Gaya: miradas especulares». *Monteagudo*. 26. 101-122.

CERNUDA, Luis. (1960) *Poesía y literatura I*. Barcelona. Seix Barral.

CERNUDA, Luis. (1982) *La realidad y el deseo*. Edición, introducción y notas de Miguel J. Flys. Madrid. Castalia.

CERNUDA, Luis. (1993) *Obra completa. I, Poesía completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid. Siruela.

CERNUDA, Luis. (2002) *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Facsímil de la 3ª ed. de 1958 con nota preliminar de Francisco Brines. Madrid. Fondo de Cultura Económica.

CERNUDA, Luis. (2003) *Epistolario 1924-1963*. Edición de James Valender. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

DÍAZ, Daniel. (2018) «El Estado se hizo con gran parte del legado Cernuda en Durán». *Ars Magazine* https://arsmagazine.com/el-estado-se-hizo-con-gran-parte-del-legado-cernuda-en-duran/.

GAYA, Ramón y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2003) *Ramón Gaya Premio Velázquez 2002: del 29 de abril al 25 de agosto de 2003*, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

GAYA, Ramón. (2007) *De viva voz. Entrevistas (1977-1998)*. Edición de Nigel Dennis. Valencia. Pre-Textos.

GAYA, Ramón. (2010) *Obra completa*. Edición de Nigel Dennis e Isabel Verdejo. Valencia. Pre-Textos.

GAYA, Ramón. (2016) *Cartas a sus amigos*. Edición de Isabel Verdejo y Nigel Dennis. Valencia. Pre-Textos.

HANSON, Norwood Russell. (1958) *Patterns of discovery: an inquiry into the conceptual foundations of science*. Cambridge. Cambridge University Press.

KIBÉDI VARGA, Áron (2000) «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» (trad. Camila Loew). *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (coord.). Madrid. Arco Libros. 109-135.

KLEE, Paul. (1969) *Théorie de l'art moderne*. Genève. Gonthier.

LAUDE, Jean. (2000) «Sobre el análisis de poemas y cuadros» (trad. Camila Loew). *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (coord.). Madrid. Arco Libros. 89-108.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel. (2007) «Cernuda, Paravicino y El Greco: "ménage à trois"». *Anuario de estudios filológicos*. 30. 195-211.

MORENO AGUIRRE, Miriam. (2018) *Otra modernidad: estudios sobre la obra de Ramón Gaya*. Valencia. Pre-Textos.

PEÑALVER, Soren. (1986) «Cernuda, Gaya: una correspondencia poética». *Postdata: revista mensual de artes, letras y pensamiento*. 11. 56-59.

PINEDA, Victoria. (2009) «Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el "tú" en Retrato de poeta de Luis Cernuda», *TRANS-*. 8. https://journals.openedition.org/trans/321

RIVERO TARAVILLO, Antonio. (2008) *Luis Cernuda: años españoles (1902-1938)*. Barcelona. Tusquets Editores.

SÁNCHEZ CARRASCO, Matías. (1986) «Vasos comunicantes». *Postdata: revista mensual de artes, letras y pensamiento*. 11. 25-27.

TRAPIELLO, Andrés y Juan Manuel Bonet (Dirs.). (1988) *A una verdad. Luis Cernuda [1902-1963]*. Sevilla. Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

TRAPIELLO, Andrés. (2009) *Troppo vero*. Valencia. Pre-Textos.

VALENDER, James y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Residencia de Estudiantes. (2002) *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963*. Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Residencia de Estudiantes.

ZAMBRANO, María. (2015) *Obras completas I*. Edición de Jesús Moreno Sanz. Barcelona. Galaxia Gutenberg.