

Cernuda y Caro ante las ruinas

Leticia Mercado
Colby College

Dos poetas sevillanos cantan a las ruinas de una ciudad: Rodrigo Caro (1573-1647) compone en torno a 1595 una canción a la antigua ciudad romana de Itálica; tres siglos después, Luis Cernuda (1902-1963) dedica el poema “Las ruinas” a una ciudad sin nombre a menudo identificada con Itálica.¹ Este trabajo propone una nueva aproximación a la canción de Caro como texto-monumento que gira en torno al eje de voz y silencio, oscilando entre lo efrástico, lo epitáfico y lo elegíaco. Partiendo de esta lectura, el poema de Cernuda se explora como reescritura de la tradición en la que el *hic iacet* de Caro se transforma en epitafio de Dios y de toda consideración de eternidad, así como en búsqueda de un nuevo espacio para una poética de lo inmanente desligada de los objetivos de la poesía precedente.²

La mayoría de los estudios críticos publicados sobre la canción de Caro la definen fundamentalmente como resultado de un “interés arqueológico” por parte del poeta (Wilson, 384-385). Esta tradición crítica basada en lo biográfico suele no diferenciar poeta de voz poética, a menudo enfatizando la idea de la “tensión emocional de las ruinas” (López Estrada, 28) y de la canción como manifestación de una “profunda emoción” (Wilson, 384-385) por parte del poeta: “[Caro] expresses great sorrow and sympathy for this Itálica, so fallen into decay” (Parker, 120).³ Algunas de las lecturas críticas más recientes coinciden con estas primeras interpretaciones: Enjuto Rangel afirma que “Caro’s ‘Itálica’ searches for the past *as if the poem were an archaeological project*; it reconstructs and remembers the buildings and the monuments of the Roman city, its military heroes, and its Christian martyrs” (205-206, cursiva mía), mientras que para Ferri Coll “el significado del poema radica... en esa voluntad exacerbada de mostrar y al mismo tiempo demostrar emoción ante lo que se ve” (1995, 101).⁴ Cuestiones formales como el uso del hipérbaton violento en la primera estrofa o del deíctico esparcido se han explicado asimismo como consecuencias de la emotividad del poema y su supuesto carácter de proyecto arqueológico.⁵

¹ El poema “Las ruinas” se publicó en el poemario *Como quien espera el alba* en 1944.

² La literatura crítica sobre el tema de las ruinas es vasta. Sobre la poesía de ruinas en los siglos XVI y XVII, v. Cabello Porras, Rodrigo Cacho Casal, Ferri Coll 1995 y 2010, Fucilla, Lara Garrido 1980 y 1999, López Bueno, Marchán Fiz, Ruiz Sánchez, Talavera Esteso, Orozco, Vranich y Wardropper. Sobre ruinas en general, v. Goldstein, Macaulay, Mortier, Simmel, Starobinski y Zicker. Sobre poesía contemporánea sobre ruinas, v. Martos Pérez y Ferri Coll 2004. En cuanto a la canción de Caro, v. Agustín del Campo, Darst, Díaz Pardo, Enjuto Rangel, López Estrada, Parker, Pérez Custodio y Wilson, entre otros.

³ Para López Estrada, la canción es “la mejor pieza arqueológica de la literatura de los Siglos de Oro” (127), que “acaba con un verso nacido del centro del alma misma de un arqueólogo” (146). El crítico se hace eco de la argumentación de Menéndez Pelayo, quien “llegó al punto de decir: ‘Si se me pregunta cuál es entre los rasgos de la fisonomía literaria de nuestro autor el que más le caracteriza, responderé sin vacilar que es el de *arqueólogo*’” (citado en López Estrada, 153). Wilson, por su parte, sustituye el concepto de voz poética por el de poeta, argumentando que éste último puede “acompañar” a una mera figuración poética—o, como el crítico mismo afirma, una “representación del lector u oyente” (147): “*el poeta acompaña a Fabio a través de las ruinas, indicando los lugares ocupados por la plaza, el templo, el gimnasio y las termas*” (384-385, cursiva mía).

⁴ Toda la cursiva en las citas de este estudio es mía de no indicarse lo contrario.

⁵ V., por ejemplo, Ferri Coll, quien afirma que “la *enumeratio*... no es en el caso de Caro un recurso retórico, sino trabajo de arqueólogo, descripción minuciosa y detenida de los edificios y monumentos que encuentra a su paso” (1995, 105).

Sin embargo, interpretaciones como éstas dejan inexplorado uno de los rasgos esenciales del poema, que puede iluminar su interpretación y su relación con el contexto de la España de la Contrarreforma: su construcción textual en torno al binomio voz-silencio, herramienta textual identificable también en el poema de Cernuda que sirve a la exploración de presencia y ausencia, eternidad y temporalidad.⁶ La canción de Caro lidia con la angustia de la erradicación de la memoria como palabra inscrita, la ausencia de la voz de la fama y la predominancia del silencio, elementos a su vez heredados del género efrástico. El poema presenta asimismo conexiones con la poesía epítáfica, en su representación del texto inscrito como presencia en el espacio “sepulcral” de las ruinas, y con la poesía elegíaca, como articulación de un lamento por el fin de la gloria pasada y la caída en el olvido del antiguo esplendor de Itálica.

A este respecto, se hace necesario reexaminar el poema a la luz de su conexión con el objetivo tradicional de la descripción efrástica, situar figuradamente aquello que se describe ante los “ojos” del interlocutor figurado (que encarna al lector implícito, “contemplando la ciudad en la lectura del texto) mediante un discurso cargado de *enargeia* o viveza descriptiva.⁷ En este contexto, el poema yuxtapone sonido y silencio estableciendo una contraposición entre pasado y presente basado en lo acústico: el pasado se identifica con voces alegres acalladas por el tiempo, en el marco del tópico del *ubi sunt*: “[...] cambió la suerte / voces alegres en silencio mudo” (29-30). Ya desde los primeros versos, la voz poética presenta ante el lector el contraste entre el presente de la ciudad en ruinas, identificado con la quietud de las “memorias funerales” (10) y con el cese del bullicio del anfiteatro, que “ya no suena” (26), y, por otro lado, el pasado de una Itálica “viva” donde predomina el ruidoso ajeteo de la vida diaria de la ciudad en sus diversos espacios sociales (12-34).

Las ruinas, por tanto, no sólo implican la reducción de lo material a “reliquia” (8) y “cenizas” (15, 66), sino también la reducción de la ciudad al silencio; la contemplación figurativa de las ruinas es la visualización de la pérdida en un *locus* donde solamente se escucha una metafórica voz interior; el verso 34 (“voces de dolor el alma siente,”) juega con dos de las acepciones del verbo sentir, “oír” y “experimentar sensaciones,,” identificando la experiencia de la pérdida y su lamento con un fenómeno auditivo. De esta forma, al enfrentarse al vacío de la ausencia, la voz poética manifiesta la pulsión de percibir en el silencio de las ruinas voces que encarnen la permanencia de la gloria pasada, ecos tristes y llantos “perceptibles” entre los edificios derruidos (78-85). Pero estas “voces del pasado en el silencio presente,,” más que ser una mera “paradoja que expresa esa tensión emocional de las ruinas” (López Estrada, 148), constituyen la manifestación de una ansiedad ante la imposibilidad del lenguaje poético de suplir la ausencia,

⁶ De entre los numerosos poemas sobre ruinas escritos en España durante los siglos XVI y XVII, algunos como el soneto XXVI de Francisco de Medrano (1570-1607), han sido comparados en su construcción textual al poema de Caro (v., por ejemplo, Ferri Coll 1995, 85). Sin embargo, las conexiones entre ambos textos no se limitan a la descripción y lamento ante las ruinas; existe un objetivo moral común manifestado en la construcción de las ruinas como *locus* de silencio en Caro y la “lección de resignación estoica” (Wardropper, 302) de Medrano, que López Bueno define como “*lectio* [que consiste en] ejercitarse en el ejercicio de la *virtus* y resistir tan callada y dignamente como las propias piedras” (1986, 70). Argumentaciones como la de que Medrano “ofrece en los tercetos una auténtica lección de resignación estoica... mientras que Caro sólo ve destrucción” (Ferri Coll, 1995, 86) son debatibles cuando se examinan a la luz del contraste entre voz y silencio como comentario moral acerca de la fama y la memoria.

⁷ Scholz define la éfrasis como “the act of verbally describing an object in such a way that *enargeia* or *evidentia* are achieved on the part of the listener, i.e. that the listener (or reader) of the description in question gets the impression of having the object described before his own eyes” (7). Es necesario puntualizar aquí que la éfrasis sólo viene siendo definida como “the verbal representation of graphic representation” (Heffernan, 299) a partir de los trabajos de críticos como Leo Spitzer en los años 50. V. Webb para una evolución del concepto en la crítica literaria. Sobre el concepto de éfrasis en general, v. Goldhill, Heffernan, Krieger y Krieger 1992, Mitchell y Webb, entre otros.

preocupación típica del discurso efrástico, una de cuyas aspiraciones centrales consiste en que “the mute image be endowed with a voice” (Mitchell, 156).

El silencio generado por la ausencia de la voz de la fama (pues la gloria de Itálica ha caído en el olvido) es un elemento recurrente en la poesía de *laus* y la poesía elegíaca que permea la canción.⁸ Ya en los versos 4-5 y, sobre todo, a partir del verso 34, la voz poética conecta la pérdida de la gloria del pasado con la figura del emperador romano Trajano, nacido en Itálica, pues se trata de aquél “ante quien muda se postró la tierra” (38).⁹ Esta reducción al silencio generada por el pasmo es doble, pues se repite, paradójicamente invertida, en el presente; si el silencio del pasado es consecuencia de la gloria, el del presente es el resultado de la erosión por parte del tiempo del texto inscrito que la proclamaba: “casas, jardines, césares murieron, / y aun las piedras que de ellos se escribieron” (50-51). Teniendo en consideración el objetivo primordial de toda descripción efrástica, darle voz a lo inerte o ausente, pueden leerse estos versos como expresión de una “muerte efrástica” en la que la capacidad del lenguaje de otorgar voz a lo inerte y a lo ausente resulta neutralizada.

La presencia de inscripciones ya indescifrables en los edificios en ruinas conecta inevitablemente la canción a lo epitáfico, refiriendo no sólo a la erosión de la memoria, sino también al tópico de la lectura figurada del texto inscrito en una lápida por parte de lector implícito, transformado en peregrino ficticio y acompañante de la voz poética en la contemplación de la tumba— o, en este caso, del paisaje en ruinas.¹⁰ La naturaleza dialógica de dicho encuentro se basa en que la inscripción ha de ser “activada” o decodificada para convertirse en “voz” de lo ausente cuando el lector-peregrino es instado por la propia tumba a detenerse y leer su lápida (v. Clymer, 348 y Waters, 112). Clymer describe este proceso de “activación textual” como “posesión epitáfica:”

the reader is already activating the text by the time the instruction comes to do so; his arrest depends on his recognition of an inscription as something requiring a reading. Unlike private reading, however which ‘gives voice to’ a text, reading out loud transforms the epitaph into a public voicing that creates a relationship with the deceased and her inscription, no matter how tenuous or temporary. The silent voice of the tombstone, otherwise inert language, is heard when it is read; the deceased, silenced now in death, speaks through the reader, whose voice is conscripted by this epitaphic possession. (348)

El juego de voces y silencios inherente a este encuentro poético es también un fenómeno espacial, ya que la voz de la tumba es el territorio en el que se produce un encuentro: “voice is both the marker of that loss (the loss of a deceased person) as the reader sounds out the inscription and the locus of the contact by which the reader holds the dead as if present” (Waters, 114). Lorna Clymer describe este fenómeno como “epitaphic liminality” (352) y subraya que en él el lector implícito se enfrenta a una “uncanny, speaking absence” (352). En la canción de Caro, dicho encuentro tiene lugar entre el lector (acompañante figurado del yo poético) y la voz de la propia Itálica viva. Y, sin embargo, la posesión epitáfica no puede producirse: los monumentos

⁸ V. obras como el *Libro de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco (Sevilla, 1599), cuya conexión con voz y silencio exploro en mi tesis doctoral inédita. Sobre este libro, v. Marta Cacho Casal y Montero.

⁹ El texto menciona asimismo como hijos ilustres de la ciudad a Adriano y Teodosio I el Grande, ambos naturales de Itálica, y al poeta Silio Itálico, al cual se creía originario de la misma ciudad.

¹⁰ Según Northrop Frye, la poesía epitáfica presenta frecuentemente un encuentro poético entre lector-peregrino e inscripción (32). Sobre la relación entre lo epitáfico y lo epigramático en la poesía del Siglo de Oro, v. López Poza.

derrumbados por acción del tiempo no permiten la lectura del texto inscrito en ellos, desencadenando el lamento por la pérdida de la memoria histórica. El poema, por tanto, manifiesta y explora las consecuencias de la “muerte ecfrástica” como fenómeno en el que el lenguaje no puede encarnar la presencia y ni yo poético ni lector puede entablar diálogo con el pasado. El derrumbamiento definitivo de la ciudad es su caída en el silencio del olvido.

El silenciamiento de Itálica alcanza su clímax en la tercera estrofa. En el verso 57, el silencio de las ruinas se transforma mediante la sinestesia en un fenómeno físico y espacial: el silencio se hace material pues puede enterrar metafóricamente los vestigios del pasado como un alud, borrando los nombres de los héroes (61). La construcción del silencio como realidad física y espacial se encuentra estratégicamente situada entre los versos 54-57, coincidiendo con uno de los núcleos conceptuales del poema: la idea de que la soberbia que erigió la ciudad ha sido borrada como castigo de Némesis, diosa de la retribución. La gloria pasada se conecta así con la idea de la vanidad y se contrasta, en la estrofa final, con la búsqueda del mártir sepultado entre las ruinas, que representa la *virtus inconcussa*, idea central en el pensamiento contrarreformista.¹¹ La canción identifica así el paisaje de las ruinas con un espacio cuasi sepulcral, un *locus* de silencio que circunscribe la ausencia y la pérdida a un espacio físico en el que la palabra es metafóricamente enterrada “en alto silencio” (57) a medida que se van desmoronando los edificios en los que fue inscrita (o bien silenciada por la muerte y el paso del tiempo, en el caso de la voz del pueblo). De esta forma, la función básica de las ruinas de ser “history written in stone” (Wardropper, 295) queda imposibilitada, erigiéndose el poema en texto-monumento del pasado.¹²

La canción manifiesta una tensión constante entre olvido y aniquilación y búsqueda de permanencia, metaforizada en voz que sobreviva a la ruina del tiempo; la palabra poética busca entonces intervenir y penetrar en los espacios de silencio como revulsivo a la “muerte ecfrástica” de la ciudad. Entre los versos 73 y 85 interviene la voz de la leyenda, en boca de la creencia popular acerca de una voz audible en la “noche callada” (77) de las ruinas. Como “llantos,” “ronco acento” (73) y “voz triste” (78), esta voz casi sobrenatural que encarna el pasado queda reducida a poco más que un eco que “reclama” (80) el nombre de la ciudad, repitiéndolo entre las ruinas invadidas por una naturaleza hostil (“[...] hojosa / selva que se le *opone*,” 80-81). Esta débil voz es incapaz de revivir mediante la *enargeia* a la ciudad perdida en la mente del lector: la palabra poética fracasa también en intervenir donde la palabra inscrita y la palabra oral son incapaces de “reanimar” el

¹¹ Anthony Wright apunta que la Contrarreforma apenas se preocupó de forma explícita por la representación artística, buscando, ante todo, un arte que no se prestara a posible confusión herética y que no corrompiera la fe ni la moral (230). La preocupación por la virtud fue fundamental en el neostoicismo cristiano y el pensamiento político, herederos ambos de las ideas de Justus Lipsius, y se encontraba ya en la tradición clásica en la obra de autores como Aristóteles, Platón, Séneca, Tácito, Cicerón, Plutarco u Horacio. Por ejemplo, en *Panegyricus de Consulatu Flavii Manlii Theodori*, el poeta Claudio Claudiano (Claudius Claudianus, c. 370-c. 405) comenta que “Virtue is its own reward; along with its far-flung splendor, it mocks Fortune; no honors raise it higher, nor does it seek glory from the mob’s applause” (traducido por Platnauer en 1922, citado en Van der Poel, 140), argumento que coincide con la propuesta de Caro. En la edad moderna temprana, la virtud es asimismo un concepto fundamental en consideraciones sobre la vida en la corte, en obras como *Il cortegiano* (1528), de Castiglione, o *Corrección de vicios* (Madrid, 1615), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, sobre todo en los espejos de príncipes y en la emblemática; en España, destacan obras como *Emblemas ilustradas* de Hernando de Soto (Madrid, 1599), *Príncipe perfecto* de Andrés Mendo (Lyon, 1642) o *Idea de un príncipe político cristiano*, de Diego Saavedra Fajardo (Milán, 1642), entre otros muchos, mientras que en el resto de Europa fue de gran éxito la obra *Emblemata Horatiana* de Otto Van Veen u Otto Vaenius (impresa por primera vez en Amberes en 1607 como *Q. Horati Flacci Emblemata*), cuyo primer emblema lleva como lema precisamente “Virtus inconcussa.” Para un estudio de dicha obra, v. López Vázquez y Gerards-Nelissen. Sobre la discusión contrarreformista acerca de la virtud pagana y la virtud cristiana, v. Moriarty.

¹² Para un estudio de la tradición epitáfica en poesía inglesa, v. Clymer y Newstok; sobre epitafios poéticos en España, v. Bergmann 1975 y 1979, Blanco, Del Río, González Alcázar, López Poza y Ponce Cárdenas.

pasado.¹³ Al lamento de diversas voces por la gloria pasada de la ciudad y al fracaso del texto inscrito de proclamarla se le añade, entre los versos 89 y 102, la búsqueda de algo permanente entre las ruinas, la tumba de un mártir nacido en Itálica. Ante la imposibilidad final de hallarla, la voz poética recurre a la retórica de las lágrimas:

In return for his sincere and immensely moving [...] tribute, the poet begs the city for one favor: that it may permit him to discover the sepulchre and bones of Itálica's 'prelate and martyr,' St. Geroncio, its first century bishop. At this point, with Caro's wish unfulfilled, the elegy comes to an end. (Parker, 120)

Es entre los versos 96 y 98 donde el tono elegíaco de la canción se manifiesta más intensamente. En un acto de homenaje fúnebre por parte del yo poético, las piedras de los edificios se metaforizan en lápidas sobre las que cincelar epitafios con el buril de las lágrimas. Esta expresión cercana a la sinestesia—que equipara la manifestación física del dolor en humor líquido a la inscripción manual de un texto en piedra— implica un intento de otorgarle capacidad expresiva a un paisaje carente de “voz” audible; si las inscripciones son ya ilegibles y las voces del pasado, por tanto, inaudibles, el yo poético suple este silencio mediante la figuración de un epitafio que refuerza la connotación funeral del texto. Las reminiscencias epitáficas de estos versos ponen en relación directa el paisaje de las ruinas con lo sepulcral. Y sin embargo, el propio texto poético sirve paradójicamente de clarín de la fama; a pesar de que el sepulcro, única esperanza de trascendencia en la fama, permanece por siempre inencontrable, su mera existencia implica la “invidia del mundo y las estrellas” (102).

El recurso constante a voces y silencios en la canción es una estrategia retórica que refuerza su mensaje en la última estrofa, su otro núcleo conceptual: que una vida basada en la práctica de la virtud y el sacrificio de uno mismo en aras de la fe es la única gloria imperecedera. En este sentido, es relevante la lectura de Darst de que la canción, más que poema de desengaño, es “a Counter-Reformational religious poem extolling permanence of a fellow Christian amid the transitory glories of the Roman past” (15).¹⁴ En este sentido, el poema funciona sobre la base de una paradoja: la voz del mártir, silenciada por la muerte y el paso del tiempo, proclama, no obstante, un mensaje de eternidad, mientras que los héroes de la ciudad permanecen “en alto silencio sepultados” (50).¹⁵ El apóstrofe a la ciudad en la última estrofa transforma las ruinas de Itálica en espacio sacro: de meras piedras, las ruinas se transforman en reliquias que a su vez son un gran relicario que encierra otras “más bellas,” las reliquias del cadáver del mártir. Éste, a su vez, adquiere la condición de reliquia a pesar de permanecer ocultas; las ruinas son un relicario

¹³ El verso 79 puede leerse como juego fónico con el pretérito de los verbos caer y callar, que, en contraste con la voz de Eco, reforzaría la identificación de las ruinas con el silenciamiento de la voz del pueblo y de la fama.

¹⁴ Darst afirma que este contenido está ausente de otros poemas de ruinas de la época y subraya la importancia de la dicotomía entre el mundo pagano y el cristiano en el texto (15).

¹⁵ Esta aspiración a la fama implica la imitación de los modelos de conducta cristiana, argumento también presente en otros poemas de ruinas como el soneto XXVI de Francisco de Medrano. La presencia en el poema de la voz de la fama tiene conexiones con la filosofía moral europea de los siglos XVI y XVII, en la que la figura del sabio estaba íntimamente ligada al concepto del silencio. Una de las ilustraciones más claras de ello es el emblema XI de los *Emblemata*, de Andrea Alciato (1492-1550), que representa al sabio como estudioso sentado ante su escritorio con un dedo en los labios, en actitud de amonestación o incitación al silencio, cual Harpócrates, dios del silencio. La edición de Lyon de 1573, que incluye comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1600), explica que no hay diferencia aparente alguna entre el sabio y el ignorante cuando éste guarda silencio, de ahí que la *pictura* pueda interpretarse como un aviso de que hablar es lo que a menudo revela la ignorancia. V. Pedraza para un análisis del concepto del silencio en relación con este emblema y con los espejos de príncipes.

paradójico en cuanto a que inaccesible a los “ojos” del yo poético y del lector. La voz poética emplea el apóstrofe para instar a las ruinas a hacer lo que nadie más puede, acceder a la presencia del mártir: “Goza en las tuyas sus reliquias bellas” (101), caracterizando así a la antigua Itálica de recinto sagrado. El mensaje final del poema es más que un mero pulso entre lo cristiano y lo pagano: el último verso enfatiza la posibilidad del triunfo de la virtud sobre la vanidad y la soberbia centradas en la gloria personal. La verdadera fama se contrapone a la fama vacía del mundo y la gloria celebrada por la “plebe” del verso 85, derivada de victorias militares, conquistas y gobiernos se expone como fútil frente a la conquista y sacrificio de uno mismo, sublimándose así la virtud de la fe.¹⁶

De este modo, la antigua ciudad se transforma de sitio arqueológico en espacio sepulcral y de cripta o mausoleo en espacio de veneración. La canción juega con el concepto de espacio y, como texto-monumento, se convierte de forma similar al texto efrástico tradicional, en vitrina o museo que a la vez oculta y muestra; el espacio de las ruinas se convierte en urna opaca que oculta las reliquias sagradas de un hombre venerable. Sin embargo, se trata también de un paradójico espacio de renovación: el cadáver del mártir, enterrado en un lugar incógnito, nutre el suelo de Itálica, en el que puede ahora renacer la voz de la fama. Las piedras derrumbadas albergan la semilla de la vida eterna en un ciclo de aniquilación y renacimiento será retomado por Cernuda en “Las ruinas” con un nuevo objetivo poético.¹⁷

Esta maleabilidad del espacio poético de las ruinas, así como la lectura propuesta del poema como manifestación de una angustia ante la imposibilidad encarnativa de la palabra, hacen necesaria una nueva consideración de la canción a la luz del principio efrástico.¹⁸ Enunciado por Lessing en “Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry” (1766) y refinado por Murray Krieger en “*Laokoön* Revisited” (1967), el principio se basa en los conceptos de espacialidad y temporalidad. En cuanto al movimiento, el texto efrástico genera un paradójico movimiento que Krieger denomina “still moment” (107), en el doble sentido del vocablo inglés “still.” El lenguaje poético, al imitar el objeto artístico (o, en este caso, el paisaje en ruinas), que es por naturaleza espacial, intenta capturar la temporalidad inherente a la materia y lo convierte en metáfora del paso del tiempo. El objeto artístico se transforma así en un “true emblem of itself” (108) puesto que adquiere (y con él el poema efrástico) la cualidad de la quietud, entendida como silencio y como ausencia de movimiento. El texto poético se transforma así en eterno y trascendente, en una escala que pone al lector implícito en contacto con el silencio de lo absoluto.

¹⁶ El auto control y la práctica de la virtud fueron ideas centrales del pensamiento postridentino (Outram Evennett, 55). A este respecto, y como cita Ferri Coll, la exclamación de Zevallos ante las ruinas de Itálica es un buen resumen del mensaje moral del poema: “Ve aquí el silencio en que estas ruinas predicán la vanidad de las cosas humanas, y demuestran que es un loco error el grito de la fama que llena los oídos de los hombres y los saca de sí: vanidad de vanidades son todas las solicitudes, industrias, delicias y fábricas por que anhelan los mortales debajo del sol” (Citado en 1995, 93-94).

¹⁷ La crítica ha obviado frecuentemente la importancia metafórica del sepulcro oculto entre las ruinas y su relación directa con el mensaje moral del texto. Tras negar que la canción contenga reflexión moral alguna, Ferri Coll llega a afirmar que “no sería descabellado pensar que Caro pretendiera igualar el valor histórico de los gentiles al de los cristianos. Es... un ansia de continuidad entre el mundo pagano y el cristiano... [lo] que impulsa a Caro a componer la última de las estrofas de su *magnum opus*” (109). Agustín del Campo, por su parte, niega que en Caro haya vestigio alguno del estoicismo de un Medrano, pasando por alto la relación entre el neostoicismo cristiano y el concepto de virtud y su promesa de fama y permanencia eternas en los versos finales de la canción: “Ni por asomo aparece este tema en Rodrigo Caro. Todo le dice a éste cuán absoluta es la destrucción, de la que nada ni nadie se salva.” (112)

¹⁸ La cancelación del lenguaje equivale a la muerte, mientras que voz audible y texto inscrito se equiparan a vida y presencia. Adapto aquí la idea planteada por Martin Heidegger en *Poetry, Language and Thought* (1971) de que la voz poética subsana la ausencia a través de la función encarnativa del lenguaje.

La imitación verbal de lo espacial conlleva, por tanto, la metaforización del tiempo y el movimiento como procesos detenidos en una especie de “congelación textual:”

The object of imitation, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work even as the latter seeks to free it from space... [ekphrasis is used] in order to use a plastic object as a symbol of the frozen, stilled world of plastic relationships which must be superimposed upon literature's turning world to “still” it. (Krieger 1967, 107)

En cuanto al segundo eje del principio efrástico, la espacialidad, el objetivo del texto efrástico es el de fijar o detener el objeto descrito en un espacio concreto donde pueda ser contemplado por el lector y donde el inevitable paso del tiempo quede detenido. El texto funciona, así, como una suerte de vitrina en la que el lector puede contemplar figuradamente lo descrito y donde se pretende eternizar la circularidad del tiempo y la decadencia de la materia.

Teniendo en consideración ambos ejes del principio efrástico, la canción de Caro puede ser leída como vitrina textual en la que el paisaje en ruinas, junto a aquello que éstas ocultan, quedan fijados como espacio quieto y como lugar donde la decadencia de lo construido por el ser humano y su silencio quedan congelados para ser desplegados ante los “ojos” del lector. Como espacio “contemplado” en la lectura del texto, las ruinas adquieren una cierta inmovilidad espacio-temporal que encierra una contradicción: el paisaje se presenta *ad oculos* como inmutables, a pesar de tratarse de un paisaje inestable en el que el desmoronamiento progresivo de los edificios es una constante en el tiempo. Las ruinas de Itálica, a un tiempo quietas y quedas, se convierten así en emblema de la soberbia y la vanidad. A su vez, y contradictoriamente, esta vitrina textual se muestra aparentemente opaca, puesto que les niega tanto al lector como al yo poético el acceso a la contemplación de las reliquias sacras que oculta. La paradoja se resuelve en el concepto de voz: al contrario que las “reliquias” de los edificios de la ciudad, las reliquias “bellas” (101) del cadáver del mártir quedan sepultadas en piedra, mas no en silencio: el texto poético mismo es la voz que proclama su permanencia. En este sentido, voz poética y texto-monumento se convierten en las voces de la fama cuya ausencia se lamenta y en clarines de la posibilidad de una nueva “vida” en la memoria colectiva.

En conclusión, la “Canción a las ruinas de Itálica” manifiesta una tensión entre voces y silencios que transforma el texto en un *hic iacet* donde el cese de la palabra es pregón de la transitoriedad y mutabilidad de la gloria mundana.¹⁹ Esta oscilación entre voz y silencio, que enmarca el texto en la herencia de la tradición efrástica, es una herramienta textual que puede considerarse a la luz de la ideología contrarreformista: el paisaje de las ruinas, cripta figurada que enmarca el cese de la gloria mundana y literal (puesto que oculta un sepulcro), alecciona sobre virtud y fama y, frente a la inestabilidad de la palabra y la obra humana en el tiempo, proclama la permanencia de la virtud inmutable. El paisaje-cripta de las ruinas es, asimismo, reflejo de un espacio interior donde la voz poética explora ansiedades respecto a la capacidad del lenguaje de encarnar la presencia, finalmente garantizada por el propio texto-monumento. Lejos, por tanto, de basarse en la preocupación “por describir y trazar la fisonomía de la ciudad y su estado actual” como “asunto propiamente arqueológico” (Ferri Coll 1995, 93), la “Canción a las ruinas de Itálica” puede entenderse como manifestación de algunas de las preocupaciones centrales de la Contrarreforma, así como herencia de la tradición de la poesía efrástica y la poesía funeral.

La tradición áurea de la poesía de ruinas, con su ejemplo más representativo en la canción de Caro, es reelaborada por Luis Cernuda en el poema “Las ruinas,” publicado en 1944. En torno

¹⁹ Para Simmel, el paisaje en ruinas se define como “the site of life from which life has departed” (265).

al texto, la crítica ha considerado cuestiones como la posible localización o identificación de la ciudad descrita—el texto es una “visita imaginaria a Pompeya” (Silver, 212), o bien una descripción de Itálica (García Posada, 48-9)—, entre otras. Temáticamente, el poema se ha definido como “a foundational text in the Spanish topos of ruins” al que los poetas del siglo XX vuelven “to rethink their contemporary, wrecked Spain” (Enjuto Rangel, 205-206).²⁰ Las ruinas en Cernuda se han equiparado al panorama intelectual de la España del momento, en un contexto de “cambio y desamparo intelectual” en el que el paisaje en ruinas simboliza un “*paraíso* donde es posible no sólo la vida eterna, sino también la felicidad” (Ferri Coll 2004, 35-6 y 37).

Por otro lado, y desde el punto de vista metafísico, el poema se ha leído como síntoma de la “devaluation of God’s relevance” en su énfasis en lo transitorio y, desde el punto de vista biográfico, como manifiesto personal del poeta sobre su pérdida de fe (McKinlay, 75-76).²¹ No obstante, la lectura crítica más recurrente es posiblemente la del poema como intento de resolución del conflicto entre lo perecedero y lo eterno. Para Derek Harris, Cernuda busca una ruptura con la temporalidad que intenta resolver el problema de la transitoriedad de la belleza considerándola como eterna (103). Le Bigot, por su parte, relaciona el contraste entre instante y eternidad en el poema con la herencia del Romanticismo poético en su exploración del dilema filosófico del origen de la belleza, a cuya perfección aspira el ser humano (60-61). Otras lecturas interpretan el tono de la composición como un acto de rebeldía ante la fugacidad del instante (López Castro 12) y el poema en sí como una relectura de las tradiciones barroca y romántica “through a ‘rebellious’ discourse” (Enjuto Rangel, 75).

La propuesta de Cernuda del énfasis en el instante ha sido interpretada como contrapunto a la propuesta de Caro. Enjuto Rangel, por ejemplo, ha afirmado que “One of the didactic principles of the Baroque poems on ruins is the *carpe diem*, *enjoy the instant and do not be vain* because grand cities and strong empires have been easily destroyed,” concluyendo que la enseñanza de las ruinas en Cernuda es “that we must not search for the eternal in God or in our monuments, but in the instant” (84). Sin embargo, la *lectio* barroca, más que un “enjoy the instant,” consiste en la necesidad de una auto examinación en el momento presente que se centre en el arrepentimiento, la enmienda y la práctica de la virtud como único camino a la eternidad y la salvación, lo cual coincide con la propuesta de los versos finales de la canción de Caro.²² Cernuda, por su parte, defiende que las obras humanas, y entre ellas la creación poética, aun siendo efímeras y perecederas, son válidas como búsqueda de la perfección de la belleza por la belleza misma. Más que “to regard beauty as though it were eternal, thereby denying its transitoriness” (Harris, 103), la propuesta de Cernuda es la de subrayar la transitoriedad de todo lo mundano, puesto que lo bello suele precisamente ser lo efímero: “Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso / porque crezca y se abra en brazos de la muerte?” (66-67). Si el texto barroco previene sobre el vacío de la vanidad de lo mundano, el texto de Cernuda se recrea en lo inmanente y lo defiende como materia y aspiración poéticas.

Frente a las anteriores interpretaciones del poema, la relectura propuesta de la canción de Caro bajo el prisma de voz y silencio abre nuevas posibilidades a la hora de considerar “Las ruinas” como reescritura de la tradición que puede ser leída como discurso meta poético. El recurso a voz

²⁰ Sobre esta interpretación, v. también Enjuto Rangel 86. Sobre la obra poética de Cernuda, v. Colinas, García Posada, Harris, Jiménez Fajardo, López Castro, Matas Caballero, McKinlay, Ruiz Soriano, Serrano de la Torre, Silver, Valente y Zubiaur, entre otros.

²¹ El crítico interpreta el poema como expresión de independencia que constituye un acto de arrogancia solipsista y una defensa de lo individual que excluye al mundo (75-76).

²² Sobre la retórica del desengaño en relación con el momento presente en el pensamiento cristiano barroco, v. Vives-Ferrándiz, 89-114.

y silencio es en Cernuda una herramienta para la exploración de la ausencia de la palabra humana en paralelo a la ausencia de Dios. De las dos variables predominantes del texto-monumento de Caro, palabra inscrita y silencio, la primera queda también neutralizada en Cernuda, mientras que la segunda da paso a una sonoridad armónica y “elocuente” (23) perceptible en el encuentro entre el yo poético y la naturaleza triunfante entre las ruinas. El *topos* de la naturaleza invasora de todo lo humano se transforma en un pulso entre los sonidos de la naturaleza y la palabra humana, cuya ausencia se enfatiza ya desde el primer verso.

Al igual que la canción de Caro, el poema de Cernuda opone el presente al pasado mediante ausencia y presencia de voz. La plaza “sin gente” (18) es necesariamente una plaza en silencio, recuerdo del anfiteatro de Caro, donde ya no resonaba voz alguna. El “grito enajenado” (3) de las aves y el sonido del viento (4) no sólo comunican la idea de una naturaleza invasora, sino que enfatizan la ausencia de todo vestigio de voz humana.²³ Sin embargo, mientras que en Caro prevalece el lamento sobre las voces perdidas de la ciudad y el eco de lamentos tristes, en Cernuda las ruinas se caracterizan no sólo de “bellas” sino de “musicales” (11); el yo poético se manifiesta como alejado de la pulsión de llenar ese silencio de ecos de voces humanas que lo alivien. Alejándose de la retórica de las lágrimas, la voz poética destaca que la “voz” de la naturaleza que no cesa su labor de destrucción es paradójicamente armónica y construye un paisaje donde tan solo es perceptible el sonido del incesante discurrir del tiempo y donde el abandono del ser humano a su condición mortal es absoluto.

En este sentido, el poema recrea la técnica de Caro de transformar el paisaje en ruinas en *locus* de silencio de carácter sepulcral. El sonido del agua es la única “voz” que “habla” con “enigmática elocuencia” (23); la belleza natural es lo que sobrevive al tiempo y no lo creado por el ser humano, que lleva dentro la muerte “como en el fruto el hueso” (44). Ruina material y ruina del edificio humano se identifican plenamente en el verso 13; el encabalgamiento abrupto con el verso siguiente detiene al lector-peregrino ante el paisaje como ante un ámbito funerario. La escena connota ecos de la cripta, el espacio por excelencia donde el silencio pone de manifiesto el vacío del mundo. Si el ámbito de la cripta o el mausoleo se caracteriza por una quietud en la que solamente es “audible” la aniquilación del cuerpo, las ruinas de Cernuda constituyen un paisaje-cripta en el que se invita al lector a entrar y contemplar la acción destructora de naturaleza y tiempo sobre las empresas humanas. El lector implícito se transforma, por tanto, en una suerte de peregrino, interlocutor figurado del yo poético que, como el Fabio de la canción de Caro, se enfrenta a la eliminación del recuerdo en la contemplación de las tumbas anónimas (25-28). La ausencia de nombres inscritos en el paisaje fúnebre es un eco de la destrucción del texto inscrito del pre-texto barroco (las “piedras que de ellos se escribieron,” 51); el poema de Cernuda es también inseparable de lo epitáfico.

En este contexto, es necesario apuntar que la obra de Cernuda manifiesta una preocupación por lo epitáfico ya en otros poemarios como *Donde habite el olvido* (publicado en 1934), cuyo primer poema explora la relación entre palabra inscrita, ausencia y presencia:

²³ Enjuto Rangel argumenta que las aves son una parodia de las golondrinas de la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), “not playful and melancholic [...] but alienated and disturbed. [...] the poet and the swallow both seem to be lost, exiled from the group, witnesses to the ruins” (77). No parece haber evidencia textual para sostener que la voz poética se encuentre en un estado de alienación; el grito de las aves parece más bien responder a una caracterización de la naturaleza como la libertad total y como fuerza imparable, enfatizada en el libre fluir del agua y el crecimiento de las plantas entre las ruinas.

Donde habite el olvido,
 en los vastos jardines sin aurora;
 donde yo sólo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
 sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
 Donde *mi nombre* deje
 al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
 donde el deseo no exista. (1-8)

El paisaje que describen estos versos recuerda al que pinta “Las ruinas:” en un cementerio invadido por la naturaleza, sólo se percibe, en una metafórica noche eterna, el sonido del viento, y se circunscribe el recuerdo de una vida humana al texto cincelado en una lápida. No obstante, frente al olvido radical de “Las ruinas,” derivado de la ausencia radical de texto inscrito, la permanencia del epitafio asegura aquí la posibilidad de una ausencia “positiva” que permite el abandono de uno mismo a la erradicación del cuerpo y la materia; la ausencia radical del difunto, que sólo deja atrás un nombre, es un refugio contra la experiencia del deseo y el sufrimiento que éste conlleva. En “Las ruinas,” el *topos* del lector-peregrino se subvierte puesto que lector y voz poética no encuentran inscripciones funerarias a descifrar. Se produce, de este modo, una nueva “muerte ecfrástica” en la que el recuerdo de los difuntos es erradicado cuando ningún texto les sirve de “voz.” Las “cenizas desdichadas” (15) de los edificios de Itálica y la presencia oculta de una esperanza enterrada entre ellos (el sepulcro de un hijo ilustre de la ciudad) desaparecen radicalmente en Cernuda: sólo quedan “urnas sin cenizas” (25), tumbas para “muertos que ya no son sino la inmensa muerte *anónima*.” (27) Las ruinas implican el cese del deseo, con la caída de “[...] los muros que el placer de los cuerpos recataban” (34) y el único solaz no es ya la ausencia del dolor que éste produce, sino precisamente la experiencia del mismo en el goce de lo efímero.

No obstante, una segunda lectura de “Las ruinas” revela una serie de connotaciones que lo aproximan al terreno de lo meta literario; además de como reflexión acerca de Dios, de la mortalidad humana o de la situación de la España de la época, el paisaje de “Las ruinas” puede leerse como comentario sobre la poesía. La crítica se ha mostrado a menudo reacia a la hora de realizar una segunda lectura del poema, a pesar de que encuentra imposible negar la importancia de ciertas imágenes poéticas que no llega a explorar: “no creo que la hierba ejerza aquí de símbolo, pero a la luz de las conclusiones del poema, el renacer de la naturaleza, nutriéndose de la caída de lo humano, no debe ser en modo alguno desatendido” (Zubiaur, 158). Imágenes como ésta sirven para establecer, en paralelo a la contraposición voz-silencio, una serie de connotaciones de tensión entre muerte-vida, aniquilación-nutrición y olvido-recuerdo que metaforizan el contraste entre tradición y renovación literaria.²⁴

El poema se abre con la contemplación por parte del yo poético de un paisaje en claroscuro, una noche que recuerda a la “noche callada” (77) de Caro, en una ciudad en ruinas de iluminada por la luna creciente (8). En los dos primeros versos, el paisaje de “silencio y soledad” (1) que en Caro provocaba el lamento por parte del yo poético, son el alimento de algo que crece pujante entre la desolación y la muerte, una hierba “oscura y fuerte” (2). Esta imagen, que connota independencia y superación, encuentra un paralelismo en la imagen del agua que fluye “libre” (23) entre edificios derrumbados, alimentando juncos, mirtos y anémonas (21-22), discurriendo “con

²⁴ En este sentido, es relevante la idea de Fernando R. de la Flor de que la poesía de ruinas constituye “una suerte de metáfora y alegoría de la historia, entendida como *una herencia que se interrumpe*, decae su tensión y se degrada de modo inevitable, convirtiéndose en fragmentos dispersos.” (336, cursiva mía)

enigmática elocuencia” (23) en un paisaje vaciado de toda presencia y voz humanas. En Cernuda, el crecimiento de la naturaleza se desarrolla imparable, pero, frente a las connotaciones de invasión de Caro—el “amarillo jaramago,” (20), los jardines transformados en “zarzales y lagunas” (47) y en “vil morada” de lagartos, 49)—se trata de un fenómeno armónico; esta nueva vida que prevalece se ha desprendido de toda connotación negativa, a pesar de que su labor sea igualmente implacable.

El principio efrástico que transformaba las ruinas de Caro en un paisaje silencioso e inmóvil queda desestabilizado en este paisaje nocturno de dos modos distintos. Por un lado, la quietud entendida como ausencia de movimiento es neutralizada en la luz de la luna en fase creciente, que va adquiriendo intensidad gradualmente (8-9), el crecimiento apenas perceptible pero constante de la hierba (1-2) y de los juncos mirtos y anémonas entre las piedras (21-22), el discurrir armónico del agua que fluye sin constricciones arquitectónicas y las alimenta (22-24) y el horizonte abierto de las colinas (16), imágenes todas que proporcionan connotaciones de crecimiento y fluidez en contraste con el hieratismo de columnas y edificios derrumbados (32-34). Se refuerza de este modo el mensaje del rechazo a lo eterno e inamovible, en un proceso que Orozco describe como el “empuje de la *materia viva*, de las fuerzas de la Naturaleza, y lo quieto o *muerto* del artefacto” (124).

Por otro lado, la quietud entendida como ausencia de sonido, uno de los ejes del principio efrástico, queda desestabilizada por la presencia de sonidos naturales perceptibles en la noche, a pesar de que paisaje carezca de voz humana alguna que reviva lo inerte. Frente a la avalancha de “alto silencio” de Caro, la acción destructora del tiempo se equipara en Cernuda a un fenómeno acústico cuyo objetivo es la erradicación de lo eterno. El ansia por la permanencia de la voz humana, encarnada en texto inscrito o voz audible en Caro, queda ahora fuera del texto; el poema se cimenta en connotaciones de nutrición para elaborar un paisaje donde sólo lo natural efímero permanece. El agua que da vida a la hierba, y cuyo discurrir armónico predomina en la noche, es el contrapunto del tiempo, que, a su vez, se alimenta de la materia humana (y de toda empresa humana) en los versos 40-44. Esta connotación de destrucción como fagocitación se manifiesta sobre todo en la paradójica consunción de palabras por parte de los “dioses sordos” que se alimentan de plegarias en los versos 64-65 (ya que toda oración está hecha de palabras enunciadas mentalmente o en voz alta). Dicha consunción puede, sin embargo, ser cancelada por la voluntad de la voz poética, que tiene la capacidad de elegir olvidar o dejar de “nutrir” a esos dioses con ellas, es decir, de aniquilarlos (65). En este contexto, la cancelación de voces y nombres de Caro se refleja en Cernuda también en la referencia a una divinidad que es “[...] *tan sólo el nombre* / que le da el hombre a su miedo y su impotencia” (51-52), es decir, una palabra que puede ser neutralizada si deja de ser pronunciada; la memoria de lo trascendente se borra cuando deja de nutrirse con la palabra de la oración: “que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila” (65). De este modo, Cernuda subvierte la tradición de las ruinas con la eliminación de búsqueda de la voz humana, que implica la erradicación de lo trascendente y eterno frente a la pulsión del pre-texto por poblar de voces y presencias los espacios de silencio.

El paisaje de “Las ruinas,” cargado de las connotaciones anteriormente analizadas, puede leerse como el espacio metafórico de la tradición poética: la hierba que crece fuerte entre las ruinas simboliza una poesía que surge de entre sus predecesores, del paisaje de una noche fúnebre en la que, sin embargo, se desarrolla una nueva presencia poética. El fluir del agua y del ciclo de la Naturaleza representan la fluidez de la transición hacia una poesía alimentada por un ansia de lo inmediato y pasajero que la voz poética reclama como legítima. Se trata de una poesía que se niega a alimentar a los “dioses sordos” de la tradición, que exigían el sacrificio de lo efímero en aras de lo trascendente. Esta lectura del texto se refuerza y justifica necesariamente (como reconoce

Zubiaur) al considerar la última estrofa del poema, en la que la voz poética reescribe la noche de la poesía tradicional: si el poema se abre con un eco de la “noche callada” (77) de las ruinas de Caro y la armonía de la naturaleza de las primeras estrofas remite a la “Noche serena” de Fray Luis de León, en la que era audible la armonía de la Creación, la última estrofa es una recreación de la noche mística de San Juan de la Cruz, en la que el yo poético cerraba quedaba reposando “entre las azucenas olvidado” (40). En “Las ruinas,” el yo poético se reclina sobre la hierba fuerte, a escuchar, “sereno” (72), los sonidos de una noche donde no resuenan voces divinas ni humanas y donde solamente se percibe la voz de la perfección de lo natural, no ya como armonía de las esferas y de la Creación, sino como potencial espacio de germinación de la belleza. La voz poética se aleja de urnas, cipreses y edificios derrumbados para descansar sobre la hierba en el “pecho” de la noche (70) como metáfora de la búsqueda de un lugar en la historia literaria. Esa noche serena, a la luz de la luna en cuarto creciente, se aleja de la “tiniebla avara” (50) del olvido; el nuevo impulso poético, como “delirio de la luz” (55), ilumina la noche del pasado literario aferrándose a reclamar que el ser humano tiene derecho a perseverar en empresas que sabe efímeras: “Yo no te envidio, Dios; déjame a solas / con mis obras humanas que no duran” (59-60).

Frente al tópico lamento por la gloria fugaz de la canción de Caro, “Las ruinas” enfatiza que la belleza y la calma se hallan precisamente donde nada es eterno. En este sentido, y en cuanto a la connotación de reposo de los últimos versos, es necesario considerar la conexión que José Ángel Valente (1929-2000) estableció entre la obra de Cernuda y la poesía de meditación de las tradiciones inglesa e hispánica, especialmente con la obra de San Juan de la Cruz, a quien consideró como influencia decisiva en el poeta. El propio Cernuda llegó a afirmar que “en San Juan de la Cruz [...] la belleza y pureza literaria son resultado de la belleza y pureza de su espíritu; es decir, resultado de una actitud ética y de una disciplina moral” (en *Poesía y literatura* (1960 y 1964), citado en Valente 16-17). Si su obra es, según el propio poeta, “resultado de una experiencia espiritual” (citado en Valente, 17), en “Las ruinas” ésta consiste en la revelación de que la belleza de lo percedero es materia poética válida. El poema es un *hic iacet* no sólo del concepto de lo trascendente, sino también de la necesidad de un arte que persiga la eternidad, en línea con la idea romántica del objetivo inmediato de la poesía como el placer, más que como la verdad.²⁵

Como argumenta Zubiaur, el abandono generado por la ausencia de la divinidad en “Las ruinas”—debida ésta, a su vez, a la ausencia de los seres humanos que la veneraban—tiene una “función germinativa;” según esta interpretación, Cernuda está realizando una “lectura *regenerativa* de la misma muerte” (158-159) al transformar la eternidad en “categoría del instante” (151). En este sentido, es necesario considerar la reescritura que Cernuda hace de Caro en cuanto a los nombres: en la “Canción a las ruinas de Itálica,” la ciudad oculta los restos de un hijo ilustre de la ciudad cuyo nombre aún resuena en la fama, a pesar de no haber sido inscrito en piedra o de no poder hallarse su sepulcro, mientras que los nombres de los héroes, cincelados en piedra, han sido olvidados. En Cernuda, por el contrario, la voz poética se desliga de la necesidad de esta búsqueda de la memoria; lo permanente pierde consistencia y relevancia y todo nombre se pierde en una “inmensa muerte anónima” (27), desestabilizando el recuerdo. Si bien en una aproximación metafísica al texto esto implica una negación de la religión y la divinidad, una lectura meta poética implica una defensa de la poesía como el arte de lo efímero. De ahí que las ruinas en Cernuda puedan considerarse como “espacio abierto a nuevas posibilidades creativas” que se basa en el “desmoronamiento de un antiguo *horizonte de sentido* [que] deja un campo desierto y un silencio [que] viene a abrir también la posibilidad de alzar la voz, y de ser escuchado” (Zubiaur, 163,

²⁵ Tal es el objetivo inmediato de la poesía que el escritor estadounidense E. A. Poe (1809-1849) propone en “Letter to B,” publicada en el *Southern Literary Messenger* en 1836.

cursiva del original). El poema “Las ruinas,” proclamación del autor de su total libertad (Le Bigot, 61), se erige, así, en *hic iacet* y en manifiesto poético.²⁶

²⁶ A este respecto, Zubiaur señala, citando a Harold Bloom, que Cernuda intenta sobreponerse a la ansiedad de las influencias encontrando su voz, pues sus poemas “responden a otros poemas; son ‘eventos relacionales’ que ‘manifiestan su voluntad de expresarse dentro de una tradición de expresión.’” (66-67, n. 57)

Obras citadas

- Bergmann, Emilie. "El Greco's epitaph as ekphrasis in Góngora and Paravicino." *MLN* 90.2 (1975): 154-166.
- . *Art inscribed: Essays on ekphrasis in Spanish golden age poetry*. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1979.
- Blanco, Mercedes. "L'építaphe baroque dans l'œuvre poétique de Góngora et Quevedo." En Benito Pelegrin, ed. *Les formes breves. Actes du Colloque International, Aix-en-Provence*. Université de Provence, 1984. 179-194.
- Cabello Porras, Gregorio. "Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Herrera." *Analecta Malacitana* 1 (198): 309-329.
- Cacho Casal, Marta. *Francisco Pacheco y su "libro de retratos"*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2011.
- Cacho Casal, Rodrigo. "The memory of ruins: Quevedo's silva to 'Roma antigua y moderna.'" *Renaissance Quarterly* 62. 4 (2009): 1167-1203.
- Campo, Agustín del. "Problemas de la 'Canción a Itálica.'" *Revista de Filología Española* 41 (1957): 47-139.
- Cernuda, Luis. *Obra completa*, eds. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 1993.
- Clymer, Lorna. "Graved in tropes: the figural logic of epitaphs and elegies in Blair, Gray, Cowper, and Wordsworth." *ELH* 62.2 (1995): 347-386.
- Colinas, Antonio. "Luis Cernuda: la lección de las ruinas." En Jacobo Cortines y Octavio Paz eds. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902- 1963): Reales Alcázares de Sevilla: 3-6 de mayo de 1988*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990. 135-158.
- Darst, David H. "The Conceptual Design of Caro's 'A Itálica.'" *Hispanófila* 109 (1993): 11-17.
- Díaz Pardo, Felipe. "'Canción a las ruinas de Itálica' de Rodrigo Caro: una visión poética desde la arqueología." *Archaiá: Revista de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología* 1.1 (2000): 88-95.
- Enjuto Rangel, Cecilia. *Cities in ruins: The politics of modern poetics*. West Lafayette [IN]: Purdue University Press, 2010.
- Ferri Coll, José María. *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*. Alicante: Universidad de Alicante, 1995.
- . "Itálica abolida: una lección de 'vanitas' en la poesía española contemporánea." *Anales de literatura española* 17 (2004): 35-48.
- . "Miré los muros de la patria mía y la tradición poética de las ruinas." *Bulletin of Hispanic Studies* 87.5 (2010): 523-543.
- Flor, Fernando R. de la. *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007.
- Francisci Sanctii Brocensis Comment. in And. Alciato Emblemata in Locis Accurate Recognita, Et Quamplurimis Figuris Illustrata: Cum Indice Copiosissimus*. Lugduni: Rovillius, 1573.
- Frye, Northrop. "Approaching the Lyric." En *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton [NJ]: Princeton University Press, 1957. 31-37.
- Fucilla, Joseph G. "Superbi colli (Notas sobre la boga del tema en España)." En *Superbi colli e altri saggi*. Roma: Carucci, 1963. 7-43.
- García Posada, Miguel. "Cernuda y las tradiciones andaluzas." En Jacobo Cortines ed. *Historial de una vida: homenaje a Luis Cernuda en el centenario de su nacimiento, 1902-2002*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003. 39-58.

- Gerards-Nelissen, Inemie. "Otto van Veen's *Emblemata Horatiana*." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 5.1/2 (1971): 20-63.
- Goldhill, Simon. "What is ekphrasis for?" *Classical Philology* 102:1 (2007): 1-19.
- Goldstein, Laurence. *Ruins and empire: The evolution of a theme in Augustan and romantic literature*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1977.
- González Alcázar, Felipe. "La poesía funeraria en el Siglo de Oro: los epitafios de Quevedo." En Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti, eds. *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"*. Pamplona: EUNSA, 2005. 817-828.
- Harris, Derek. *Luis Cernuda: A study of the poetry*. Londres: Tamesis, 1973.
- Heffernan, James A. W. "Ekphrasis and representation." *New Literary History* 22.2 (1991): 297-316.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language and Thought*. Nueva York: Harper & Row, 1971.
- Jiménez-Fajardo, Salvador. *The word and the mirror: Critical essays on the poetry of Luis Cernuda*. Rutherford [N.J.]: Fairleigh Dickinson University Press, 1989.
- Krieger, Murray. "The ekphrastic principle and the still movement of poetry; or Laokoön revisited." En *The play and place of criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967. 105-128.
- , y Joan Krieger. *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Lara Garrido, José. "Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco." *Analecta malacitana* 3. 2 (1980): 385-399.
- . "El motivo de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro: funciones de un paradigma nacional: Sagunto." En *Relieves poéticos del Siglo de Oro: de los textos al contexto*. Málaga: Analecta Malacitana, 1999. 251-308.
- Le Bigot, Claude. "Pour une poétique des ruines dans l'oeuvre en vers de Luis Cernuda." En Jean/Pierre Nouhaud ed. *Luis Cernuda: Désolation de la chimère: Rencontres à l'orangerie, 3-4 Juin 1994, Université de Limoges, Faculté des Lettres et Sciences Humaines*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 1994. 47-63.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoön: An essay on the limits of painting and poetry*, ed. Edward A. McCormick. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
- López Bueno, Begoña. "Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los siglos de oro." *Revista de filología española* 66.1-2 (1986): 59-74.
- López Castro, Armando. *Luis Cernuda en su sombra*. Madrid: Editorial Verbum, 2003.
- López Estrada, Francisco. "Relectura de la canción a las ruinas de Itálica." En *Estudios de arte español*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1974. 125-154.
- López Poza, Sagrario. "El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)." *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (2008): 821-838.
- López Vázquez, José Manuel ed. *Virtus inconcussa: estudios en torno al Teatro moral de la vida humana de Otto Vaenius*. La Coruña: Diputación de La Coruña, 2013.
- Macaulay, Rose. *Pleasure of ruins*. Nueva York: Walker, 1966.
- Marchán Fiz, S. "La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto." *Fragmentos* 6 (1985): 4-15.
- Matas Caballero, Juan, José Enrique Martínez Fernández y José Manuel Trabado Cabado, eds. *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra poética de Luis Cernuda. Actas del Congreso Luis Cernuda en su centenario (1902-2002)* Madrid: Akal, 2005.
- Martos Pérez, María D. *Las ruinas en la poesía española contemporánea: estudio y antología*.

- Málaga: Universidad de Málaga, 2008.
- McKinlay, Neil Charles. *The poetry of Luis Cernuda: Order in a world of chaos*. Rochester [NY]: Tamesis, 1999.
- Medrano, Francisco de. *Poesía*, ed. Dámaso Alonso. Madrid: Cátedra, 1988.
- . *Diversas rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Mercado, Leticia. "Habla, bulto animado:" *El problema del silencio en la poesía efrástica de la España barroca*. Tesis doctoral inédita. Boston College, MA, 2015.
- Mitchell, W. J. T. "Ekphrasis and the other." En *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 151-181.
- Montero Delgado, Juan. "El pintor Pacheco y las letras sevillanas del Siglo de Oro (con unas notas sobre su producción poética)" En María del Valme Muñoz Rubio e Ignacio Cano Rivero eds. *Pacheco: teórico, artista, maestro*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2016. 25-36.
- Moriarty, Michael. *Disguised Vices: Theories of virtue in early modern French thought*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- Mortier, Roland. *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Ginebra: Droz, 1974.
- Newstok, Scott L. *Quoting death in early modern England: The poetics of epitaphs beyond the tomb*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2009.
- Orozco, Emilio. "Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco." En *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947. 119-176.
- Outram Evennett, H. "Counter-Reformation Spirituality". En D. M. Luebke, ed. *The Counter-Reformation, Essential Readings*. Blackwell: Malden, MA, 1999. 47-64.
- Pacheco, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, eds. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1985.
- Parker, Jack. "Rodrigo Caro, A las ruinas de Itálica (1595). Renaissance elegy par excellence." En Donald W. Bleznick et. al eds. *Studies in honor of Donald W. Bleznick*. Newark [DE]: Juan de la Cuesta, 1995. 117-127.
- Pedraza, Pilar. "El silencio del príncipe." *Goya: Revista de arte* 187-188 (1985): 37-46.
- Pérez Custodio, María Violeta. "El poema IV, I de Propercio y la 'Elegía a las ruinas de Itálica' de Rodrigo Caro." *Archivo hispáense: Revista histórica, literaria y artística* 71.218 (1988): 123-136.
- Poe, Edgar Allan. *Essays and Reviews*, ed. G. R. Thompson. Nueva York: Library of America, Viking Press, 2013.
- Poesía de la edad de oro*, 2 vols. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 2003.
- Ponce Cárdenas, Jesús. "El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos." *e-Spania* 17 (2014) <https://journals.openedition.org/e-spania/23300>.
- Río, Elena del. "La presencia del epitafio en la obra poética de Lope de Vega." *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* 9.31 (2004): 27-44.
- Ruiz Sánchez, Marcos. "Las ruinas deshabitadas: notas sobre la tradición elegíaca del tema de las ruinas en la poesía neolatina." *Excerpta Philologica* 9 (1999): 349-376.
- Ruiz Soriano, Francisco. "Eliot, Cernuda y Alberti: la ciudad vacía." *Cuadernos hispanoamericanos* 539-540 (1995): 43-54.
- Scholz, Bernhard F. "Ekphrasis and Enargeia in Quintilian's Institutionis Oratoriae Libri XII." En Peter Lothar Oesterreich y Thomas O. Sloane eds. *Rhetorica movet: Studies in historical*

- and modern rhetoric in honour of Heinrich F. Plett*. Leiden y Boston [MA]: Brill, 1999. 3-24.
- Serrano de la Torre, José Miguel. *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*. Málaga: Analecta Malacitana, 2002.
- Silver, Philip W. "Et in Arcadia ego:" *A study of the poetry of Luis Cernuda*. Londres: Tamesis, 1965.
- Simmel, Georg. "The Ruin." En Kurt H. Wolff ed. *Essays on Sociology, Philosophy, and Aesthetics*. Nueva York: Harper & Row, 1965. 259-266.
- Spitzer, Leo. "The Ode on a Grecian urn, or content vs. metagrammar." *Comparative Literature* 7 (1955): 203-239.
- Starobinski, J. "La mélancolie dans les ruines". En *L'invention de la liberté 1700-1789*. París: Albert Skira, 1964.
- Talavera Esteso, Francisco J. "Observaciones sobre el tema de las ruinas en algunos poetas neolatinos." *Analecta Malacitana* 14 (1991): 289-300.
- Valente, José Ángel. "Luis Cernuda y la poesía de la meditación." *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 35-36 (2002): 8-17.
- Van der Poel, Marc. "Veniens' Emblemata Horatiana: Material Fragmentation of a Classical Poet." En Van der Poel, Marc, ed. *Neo-Latin Philology: Old tradition, new approaches: proceedings of a conference held at the Radboud University, Nijmegen, 26-27 October 2010*. Lovaina: Leuven University Press, 2014.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2011.
- Vranich, S. B. "La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII." En *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*. Valencia: Albastros, 1981. 64-72.
- Wardropper, Bruce. "The poetry of ruins in the Golden Age." *Revista hispánica moderna* 33 (1969): 295-305.
- Waters, William. *Poetry's touch: on lyric address*. Ithaca [NY]: Cornell University Press, 2003.
- Webb, Ruth. "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre." *Word & Image* 15.1 (1999): 7-18.
- Wilson, E. M. "Sobre la 'Canción a las ruinas de Itálica' de Rodrigo Caro." *Revista de Filología Española* 1 (1936): 379-396.
- Wright, Anthony D. *The Counter-Reformation: Catholic Europe and the Non-Christian World*. Nueva York: St. Martin's Press, 1982.
- Zicker, Paul. *Fascination of decay; ruins: relic, symbol, ornament*. Ridgewood [NJ]: Gregg Press, 1968.
- Zubiaur, Ibon. *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*. Kassel: Reichenberger, 2002.

Rodrigo Caro (1573-1647)
“Canción a las ruinas de Itálica” (desp. de 1595)

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora campos de soledad, mustio collado, fueron un tiempo Itálica famosa. Aquí de Cipión la vencedora colonia fue. Por tierra derribado	5	Fabio, si tú no lloras, pon atenta la vista en luengas calles destruidas, mira mármoles y arcos destrozados, mira estatuas soberbias, que violenta	55
yace el temido honor de la espantosa muralla, y lastimosa reliquia es solamente. De su invencible gente sólo quedan memorias funerales	10	Némesis derribó, yacer tendidas, y ya en alto silencio sepultados sus dueños celebrados. Así a Troya figuro, así a su antiguo muro,	60
donde erraron ya sombras de alto ejemplo. Este llano fue plaza, allí fue templo; de todo apenas quedan las señales. Del gimnasio y las termas regaladas leves vuelan cenizas desdichadas;	15	Y a ti, Roma, a quien queda el nombre apenas, ¡oh patria de los dioses y los reyes! Y a ti, a quien no valieron justas leyes, fábrica de Minerva sabia Atenas, emulación ayer de las edades,	65
las torres que desprecio al aire fueron a su gran pesadumbre se rindieron.		hoy cenizas, hoy vastas soledades: que no os respetó el hado, no la muerte, ¡ay!, ni por sabia a ti, ni a ti por fuerte.	
Este despedazado anfiteatro, impío honor de los dioses, cuya afrenta publica el amarillo jaramago, ya reducido a trágico teatro, ¡oh fábula del tiempo!, representa cuánta fue su grandeza y es su estrago. ¿Cómo en el cerco vago de su desierta arena	20	Mas ¿para qué la mente se derrama en buscar al dolor nuevo argumento?	70
el gran pueblo no suena? ¿Dónde, pues fieras hay, está, el desnudo luchador? ¿Dónde está el atleta fuerte? Todo desapareció: cambió la suerte voces alegres en silencio mudo;	25	Basta ejemplo menor, basta el presente: que aún se ve el humo aquí, aun se ve la llama, aun se oyen llantos hoy, hoy ronco acento. Tal genio o religión fuerza la mente de la vecina gente	75
mas aun el tiempo da en estos despojos espectáculos fieros a los ojos, y miran tan confusos lo presente, que voces de dolor el alma siente.	30	que refiere admirada que en la noche callada una voz triste se oye que llorando “Cayó Itálica”, dice; y lastimosa, Eco reclama “Itálica” en la hojosa	80
Aquí nació aquel rayo de la guerra, gran padre de la patria, honor de España, pío, felice, triunfador Trajano, ante quien muda se postró la tierra que ve del sol la cuna, y la que baña el mar, también vencido, gaditano.	35	selva que se le opone, resonando “Itálica”, y el caro nombre oído de Itálica, renuevan el gemido mil sombras nobles de su gran ruina. ¡Tanto aún la plebe a sentimiento inclina!	85
Aquí de Elio Adriano, de Teodosio divino, de Silo peregrino rodaron de marfil y oro las cunas.	40	Esta corta piedad que, agradecido huésped, a tus sagrados manes debo, les dó y consagro, Itálica famosa. Tú (si lloroso don han admitido las ingratas cenizas de que llevo dulce noticia asaz, si lastimosa) permíteme, piadosa usura a tierno llanto, que vea el cuerpo santo de Geroncio, tu mártir y prelado.	90
Aquí, ya de laurel, ya de jazmines coronados los vieron los jardines que ahora son zarzales y lagunas. La casa para el César fabricada ¡ay!, yace de lagartos vil morada.	45	Muestra de su sepulcro algunas señas, y cavaré con lágrimas las peñas que ocultan su sarcófago sagrado. Pero mal pido el único consuelo de todo el bien que airado quitó el cielo.	95
casas, jardines, césares murieron, y aun las piedras que de ellos se escribieron.	50	¡Goza en las tuyas sus reliquias bellas para invidia del mundo y las estrellas!	100

Luis Cernuda (1902-1963)

“Las ruinas” (Como quien espera el alba, 1944)

Silencio y soledad nutren la hierba
 creciendo oscura y fuerte entre ruinas,
 mientras la golondrina con grito enajenado
 va por el aire vasto, y bajo el viento
 las hojas en las ramas tiemblan vagas, 5
 como al roce de cuerpos invisibles.
 Puro, de plata nebulosa, ya levanta
 el agudo creciente de la Luna
 vertiendo por el campo paz amiga,
 y en esta luz incierta las ruinas de mármol 10
 son construcciones bellas, musicales,
 que el sueño completó.
 Esto es el hombre. Mira
 la avenida de tumbas y cipreses, y las calles
 llevando al corazón de la gran plaza 15
 abierta a un horizonte de colinas:
 Todo está igual, aunque una sombra sea
 de lo que fue hace siglos, mas sin gente.
 Levanta ese titánico acueducto
 arcos rotos y secos por el valle agreste 20
 adonde el mirto crece con la anémona,
 en tanto el agua libre entre los juncos
 pasa con la enigmática elocuencia
 de su hermosura que venció a la muerte.

En las tumbas vacías, las urnas sin cenizas, 25
 conmemoran aún relieves delicados
 muertos que ya no son sino la inmensa muerte
 anónima,
 aunque sus prendas leves sobrevivan:
 pomos ya sin perfume, sortijas y joyeles
 o el talismán irónico de un sexo poderoso, 30
 que el trágico desdén del tiempo perdonara.

Las piedras que los pies vivos rozaron
 en centurias atrás, aún permanecen
 quietas en su lugar, y las columnas
 en la plaza, testigos de las luchas políticas, 35
 Y los altares donde sacrificaron y esperaron,
 Y los muros que el placer de los cuerpos recataban.

Tan sólo ellos no están. Este silencio
 parece que aguardase la vuelta de sus vidas.
 Mas los hombres, hechos de esa materia fragmentaria
 con que se nutre el tiempo, aunque sean
 aptos para crear lo que resiste al tiempo,
 ellos en cuya mente lo eterno se concibe,
 como en el fruto el hueso encierran muerte.

Oh Dios. Tú que nos has hecho 45
 para morir, ¿por qué nos infundiste

la sed de eternidad que hace al poeta?
 ¿Puedes dejar así, siglo tras siglo,
 caer como vilanos que deshace un soplo
 los hijos de la luz en la tiniebla avara? 50

Mas Tú no existes. Eres tan sólo el nombre
 que da el hombre a su miedo y su impotencia,
 y la vida sin Ti es eso que parecen
 estas mismas ruinas bellas en su abandono;
 delirio de la luz ya sereno a la noche, 55
 delirio acaso hermoso cuando es corto y es leve.

Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa.
 Importa como eterno gozar de nuestro instante.
 Yo no te envidio, Dios; déjame a sola
 con mis obras humanas que no duran: 60
 el afán de llenar lo que es efímero
 de eternidad, vale tu omnipotencia.

Esto es el hombre. Aprende, pues, y cesa
 de perseguir eternos dioses sordos.
 Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila. 65
 Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
 porque crezca y se abra en brazos de la muerte?

Sagrada y misteriosa cae la noche,
 dulce como una mano amiga que acaricia.
 Y en su pecho, donde tal ahora yo, otros un día 70
 descansaron la frente, me reclino
 a contemplar sereno el campo y las ruinas.