

“Atardecer en la Catedral” de Luis Cernuda: en la estela de la tradición meditativa y mística

“Atardecer en la Catedral” by Luis Cernuda:
Within the Meditative and Mystical Tradition

Adalid Nieves Rojas

Universitat de Girona

Girona, Catalunya, España

adalid.nieves@udg.edu

 <https://orcid.org/0000-0002-1569-6712>

Resumen: El artículo analiza el poema “Atardecer en la catedral” (*Las nubes*) de Luis Cernuda a la luz de la tradición meditativa y mística española. Partiendo del contexto del exilio inglés del poeta y de sus lecturas espirituales, el estudio muestra cómo el texto articula un proceso de meditación que conduce desde la percepción exterior hacia una experiencia de interioridad y trascendencia. El poema dialoga con la tradición ascética y mística del Siglo de Oro (san Juan de la Cruz, fray Luis de León, fray Juan de los Ángeles o santa Teresa) y con antecedentes modernos como Bécquer, Machado y Unamuno. A través de imágenes y motivos como la tarde, la noche, el silencio, el soplo animador o la misma catedral, el poema revela la asimilación de esa tradición espiritual como principio que organiza su simbolismo y su itinerario contemplativo.

Palabras clave: Luis Cernuda, poesía meditativa, mística española, exilio, san Juan de la Cruz, fray Luis de León, santa Teresa de Jesús.

Abstract: This article examines Luis Cernuda’s poem “Atardecer en la catedral” (*Las nubes*) in relation to the Spanish meditative and mystical tradition. Taking as its starting point the poet’s English exile and his spiritual readings, the study shows how the poem develops a process of meditation that moves from external perception toward an experience of interiority and transcendence. The poem engages with the ascetic and mystical writers of the Spanish Golden Age (St. John of the Cross, Fray Luis de León, Fray Juan de los Ángeles, and Teresa of Ávila) as well as modern precedents such as Bécquer, Machado, and Unamuno. Through images and motifs such as twilight, night, silence, the animating breath, or the cathedral itself, the poem reveals the assimilation of this spiritual tradition as a principle that shapes its symbolism and contemplative itinerary.

Keywords: Luis Cernuda, meditative poetry, Spanish mysticism, exile, St. John of the Cross, Fr. Luis de León, St. Teresa of Ávila.

1. INTRODUCCIÓN

En su extraordinaria biografía de Luis Cernuda, Antonio Rivero Taravillo definió los primeros años ingleses del poeta como una verdadera “Noche oscura del alma”¹, expresión que, tomada de la tradición sanjuanista, permite situar ese periodo bajo el signo de una crisis interior violentísima, marcada por la pérdida, la desorientación y la búsqueda de un principio de sentido. En 1938, tras el estallido de la Guerra Civil y su salida definitiva de España, Cernuda se instaló en Inglaterra en condiciones de precariedad material y profundo desarraigo. La devastación histórica, vivida como desarticulación de los lazos que lo unían a su lengua y a su tierra, intensificó en él una inquietud espiritual ya perceptible en su obra anterior y que adquirió con la experiencia del exilio una gravedad nueva. En ese contexto, Cernuda acudió a la lectura de la Biblia como espacio de interrogación y de lenguaje simbólico capaz de acoger la experiencia del dolor, la desposesión y la esperanza trascendente². Al mismo tiempo, el acercamiento a los autores espi-

¹ Cf. Antonio RIVERO TARAVILLO, *Luis Cernuda. Años ingleses (1938-1963)*, Barcelona, Tusquets, 2011, 102.

² Cf. Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO, “Exilio y religión: sobre el Dios cristiano en la obra de Cernuda”, en Mario GIJÓN – José Antonio LLERA (ed.), *Luis Cernuda: perspectivas europeas y del exilio*, Madrid, Ediciones Xorki, 2014, 299-308; y Gabriel INSAUSTI, “Sed de eternidad: la religiosidad de Luis Cernuda”, *Bulletin of Spanish Studies* 98/6 (2021) 917-943, <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1911130>. Junto a estas aproximaciones a la cuestión religiosa en un sentido amplio, conviene tener en cuenta también algunos trabajos que atienden a casos más concretos de filiación, influencia o reescritura dentro de la tradición espiritual, si bien la dimensión propiamente espiritual de la obra de Cernuda, y en particular la impronta de las tradiciones ascéticas y místicas, ha sido estudiada con profundidad desigual y no ha recibido todavía un tratamiento suficientemente amplio y articulado que permita valorar su alcance en el conjunto de su trayectoria. Cf. Tomás Néstor MARTÍNEZ ÁLVAREZ, “Vivir sin estar viviendo: Luis Cernuda visita a San Juan de la Cruz. El alimento de la palabra”, en José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ – Juan MATAS CABALLERO – José Manuel TRABADO CABADO (coord.), *Nostalgia de una patria imposible: estudios sobre la obra de Luis Cernuda; actas del Congreso Luis Cernuda en su centenario (1902-2002)*, León, 8, 9 y 10 de mayo de 2002, Madrid, Akal, 2005, 435-446; María Victoria UTRERA TORREMOCHA, “Amor, mirada, pensamiento: Luis Cernuda y la huella de San Juan de la Cruz”, en

rituales del Siglo de Oro pasó a ocupar un lugar significativo en sus lecturas, como revelan las obras que consultó y releyó durante su estancia en Gran Bretaña. Y naturalmente, de ellas hay huellas en su poesía³.

Como ha sido señalado en numerosas ocasiones, el contacto simultáneo de Cernuda con la tradición literaria inglesa actuó como elemento decisivo en ese proceso de relectura de la tradición espiritual española. La lírica inglesa —y, en particular, una concepción de la poesía en la que el pensamiento desempeña un papel estructurador— proporcionó a Cernuda un horizonte desde el cual releer a sus clásicos. El poeta reconoció en autores como fray Luis de León, san Juan de la Cruz o Francisco de Aldana una línea de interioridad y tensión espiritual que dialogaba con las corrientes europeas recién exploradas en la poesía romántica y metafísica inglesas. La revisión crítica que Cernuda emprendió en *Tres poetas clásicos* (1941) y *Tres poetas metafísicos* (1946), a la zaga de T. S. Eliot, debe entenderse como la formulación teórica de una revalorización que ya había empezado a operar, también, en su propia escritura poética.

José Ángel Valente advirtió tempranamente la importancia de ese redescubrimiento:

Antonio A. GÓMEZ YEBRA (coord.), *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz (V): homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, AEDILE, 2013, 415-429; José PALOMARES EXPÓSITO, "En un son que es ahora transparente. Fray Luis de León en Luis Cernuda", en Mario GIJÓN – José Antonio LLERA RUIZ (ed.), *Luis Cernuda: perspectivas europeas y del exilio*, Madrid, Xorki, 2014, 219-234; Rasha ALI ABDEL AZIM, "Luis Cernuda: «realidad», «deseo» y sanjuanismo", *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* 35 (2017) 9-26, <https://doi.org/10.5209/DICE.57700>; y Giuliana CALABRESE, "«Vuestras palabras me serán espejo». Reflejos neoplatónicos entre Francisco de Aldana y Luis Cernuda", *Studia Aurea* 12 (2018) 45-66, <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.304>.

³ "Pero el exilio trae consigo, indiscutiblemente, para algunos, para los mejores, una ampliación importante. Se agudiza [...] el sentimiento de solidaridad con el pasado de la lengua y la literatura española, que son tradición viva. Ello supone un grado creciente de intertextualidad [...] a guisa de homenaje, rendido a los grandes predecesores": Claudio GUILLÉN, "Salinas en verso, Salinas en prosa", *Revista de Occidente* 126 (1991) 73-90, aquí 74.

El encuentro de Cernuda con la tradición poética inglesa es a la vez un encuentro con los elementos de la tradición propia gracias a los cuales dicha experiencia iba a resultar posible y fecunda. De ahí que desde su madurez de escritor llegue Cernuda a una intensa valoración de toda una zona de nuestra lírica en la que figuran Jorge Manrique, Aldana, la *Epístola moral a Fabio* o San Juan de la Cruz⁴.

Valente subrayaba, además, que la restitución de la relación entre poesía y pensamiento —“una carencia grave y persistente de nuestra modernidad”— encontró en el sevillano una formulación particularmente consciente y rigurosa. No se trataba, en su caso, de incorporar al verso una reflexión externa o discursiva, sino de configurar la propia estructura poemática como proceso de meditación a través del cual la palabra misma —y sus posibles silencios— se erige en espacio de indagación y conocimiento.

Al núcleo de autores explícitamente estudiados por Cernuda conviene sumar la relación de libros tomados en préstamo en la Biblioteca de Glasgow entre 1939 y 1943, documentada por James Valender, que incluye, junto a estudios sobre los metafísicos ingleses, las *Obras místicas* del P. Juan de los Ángeles, la *Historia de la Orden de San Jerónimo* de fray José de Sigüenza, *Escritores del Siglo XVI* (de la Biblioteca de Autores Españoles, volumen que reunía textos de fray Pedro Malón de Chaide o fray Hernando de Zárata, entre otros), las *Obras* de santa Teresa, diversos estudios sobre san Juan de la Cruz, la *Vida de San Ignacio de Loyola* incluida en las *Obras escogidas* del P. Pedro de Rivadeneira y el libro de Isaac Taylor, *Loyola and Jesuitism in its Rudiments* (Londres, 1849)⁵. Este conjunto de lecturas —al que puede añadirse, como se ha indicado, la frecuente consulta de la Biblia— permite delimitar con mayor precisión el horizonte intelectual en que se desenvolvió el poeta durante esos años y medir la incidencia concreta de tales textos en su escritura. En este sentido, el poema “Atardecer en

⁴ José Ángel VALENTE, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *La caña gris* 6-8 (1962) 29-38, aquí 32.

⁵ Cf. James VALENDER, “Relación de los libros sacados por Cernuda de la biblioteca de la Universidad de Glasgow (1939-1943)”, en *La prosa narrativa de Luis Cernuda: historia de una pista falsa*, Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana, 1986, 69-82.

la catedral", perteneciente a *Las nubes* (1937-1940), constituye una de las zonas de la poesía de Cernuda donde la huella ascética y mística resulta especialmente perceptible, y será, por ello, el objeto central del presente trabajo⁶.

En efecto: dentro del horizonte histórico e intelectual señalado se sitúa "Atardecer en la catedral", concluido en Londres en septiembre de 1938. La composición pertenece, pues, a los primeros meses del exilio en Inglaterra y representa uno de los testimonios más tempranos de la inflexión espiritual de Cernuda. En él convergen la experiencia del desarraigo, la intensificación de una interrogación religiosa que la guerra y el destierro tornaron más apremiante y la relectura de la tradición mística española como marco simbólico desde el cual reflexionar sobre el dolor, el desasimiento, la soledad y hallar consolación y posibilidad de trascendencia.

La elección de este texto para valorar la asimilación de la tradición espiritual española se justifica por la forma en que se organiza la experiencia poética. El poema despliega un movimiento que conduce desde el espacio exterior hacia un ámbito de recogimiento interior: la ciudad desierta, la entrada en el templo, la adaptación a la penumbra, el aquietamiento de los afectos y la percepción de una presencia misteriosa que se insinúa en el silencio. El tránsito físico por la catedral traduce así un proceso de interiorización que encuentra claros paralelos en la literatura ascética y mística del Siglo de Oro.

Así es, en este recorrido adquieren especial relieve varios elementos que remiten a esa tradición: la concepción del templo como figura de interioridad; la noche y la penumbra como ámbito de tránsito y conocimiento; el silencio como condición de la experiencia espiritual; y la formulación del pensamiento como instancia próxima a lo divino. Al sustrato áureo se superponen, además, antecedentes modernos —Bécquer, Unamuno, Machado— que habían ensayado, cada uno a su

⁶ Parte de las reflexiones que se exponen en estas páginas acerca de este poema tienen su origen en el trabajo publicado en Adalid NIEVAS ROJAS, *Cernuda, tras los clásicos ingleses y españoles: metafísica, mística y meditación en la poesía de la etapa inglesa*, Universitat de Girona, 2014, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9558/NievasRojasAdalid_Treball.pdf?sequence=1>.

modo, una relectura íntima de la tradición espiritual. Por supuesto, la presencia de estos autores en el poema no diluye la huella mística, sino que la sitúa en continuidad con una línea moderna de interiorización religiosa o trascendente.

A partir de estas premisas, el análisis que sigue se centrará en esos núcleos (estructura meditativa, noche y silencio, pensamiento y cercanía de lo divino, espacio sagrado e interioridad, dimensión del recogimiento, etc.) con el fin de mostrar que “Atardecer en la catedral” constituye un lugar privilegiado para observar la asimilación de los autores místicos españoles en la etapa inglesa de Cernuda, en un momento en que la crisis histórica impulsó al poeta a reencontrarse con los fundamentos espirituales de su propia tradición.

2. FUNDAMENTOS MEDITATIVOS EN “ATARDECER EN LA CATEDRAL”

En este contexto de relecturas y afinidades, resulta particularmente significativo que “Atardecer en la catedral” nazca al hilo de la relectura de Unamuno⁷. La composición cernudiana no solo entabla, como veremos, un diálogo con la tradición mística del Siglo de Oro, sino que se inscribe asimismo en una línea moderna de poesía meditativa que encuentra en el autor de *Poesías* (1907) un antecedente inmediato. Puede afirmarse, efectivamente, que el poema de Cernuda mantiene una relación directa con “La catedral de Barcelona”, tanto en la organización del espacio y en ciertos detalles descriptivos (la penumbra, la luz filtrada, la sensación de paz que transforma al sujeto) como en la actitud reflexiva que estructura la experiencia, de modo que el paso por el templo se convierte en

⁷ La nota manuscrita del archivo de Carlos-Paregrín Otero es clara: “brotó de lecturas de Unamuno”. Cf. Luis CERNUDA, *Poesía completa*. Vol. I, ed. Derek HARRIS y Luis MARISTANY, Madrid, Siruela, 2002, 796. Además, en *Historial de un libro*, el sevillano recordaba: “en Londres, movido por las emociones encontradas a que ya me referí, escribí seis más [poemas]. Entre los pocos libros que tenía conmigo, estaba la antología *Poesía española*, de Diego, y en ella releí a Unamuno y Machado...”. Cf. Luis CERNUDA, *Prosa I*. Vol. II, editado por Derek HARRIS y Luis MARISTANY, Madrid, Siruela, 2002, 645.

escenario de interrogación y de confrontación con lo absoluto⁸. Estas relaciones adquieren un significado particular si se tiene en cuenta que, para Cernuda, Unamuno constituye prácticamente el único referente contemporáneo que orienta la poesía hacia una tradición capaz de "alojar un pensamiento poético"⁹, cultivada durante siglos en la literatura europea pero que, según el propio Unamuno, apenas había tenido continuidad en la lírica española después del siglo XVII¹⁰. No es casual, por tanto, que fuera el escritor vasco quien empleara por primera vez la denominación de "poesía meditativa" para aquellas composiciones en las que la palabra poética queda subordinada al ejercicio del pensamiento. Sin embargo, lo que terminó atrayendo hacia la tradición inglesa a quien había exhortado a "pensar el sentimiento" y a "sentir el pensamiento" fueron precisamente aquellos rasgos del poema meditativo que Louis L. Martz definiría con claridad dos décadas más tarde en *The Poetry of Meditation*:

⁸ No es momento ahora de comparar ambos poemas. Cf. José TERUEL, "Unamuno en Cernuda", en Ana CHAGUACEDA TOLEDANO (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, 400-402; o Stephen J. SUMMERHILL, "Unamuno y Cernuda", en Ana CHAGUACEDA TOLEDANO (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. IV*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, 41-42.

⁹ José Ángel VALENTE, "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", 30.

¹⁰ En el conocido ensayo de Valente se recogen algunas observaciones de Unamuno que corroboran esta interpretación, por ejemplo: "nuestra poesía española es, en cuanto al fondo, pseudopoesía, huera descripción o elocuencia rimada, y en cuanto a la forma, música de bosquímanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo"; o en otro lugar: "Guardo, a la vez, reflexiones acerca de la poesía meditativa, sugeridas por mis frecuentes lecturas de Leopardi, de Wordsworth, de Coleridge", en VALENTE, "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", 29-30). En "Formas de lectura y dinámica de la tradición", el orensano seguiría apuntando en la misma dirección: "La falta de relación entre poesía y pensamiento es una carencia grave y persistente de nuestra modernidad. Esa carencia fue intensamente sentida por Unamuno y Cernuda (un disidente, en último término, de su generación)", en José Ángel VALENTE – José LARA GARRIDO (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, 19.

A meditative poem is a work which creates an interior drama of the mind; this dramatic action is usually (though not always) created by some form of self-address, in which the mind grasps firmly a problem or situation deliberately evoked by the memory, brings it forward toward the full light of consciousness, and concludes with a moment of illumination where the speaker's self has, for a time, found an answer to its conflicts¹¹.

No deja de resultar sugestivo imaginar cuánto habría apreciado Unamuno el conocimiento de uno de los “primerísimos eslabones”¹² de la poesía meditativa, es decir, la tradición metafísica inglesa del siglo XVII, en la que se reconoce, según observó Martz, esa “mezcla particular de pasión y sentimiento”. La observación parece concordar con los apuntes que Eliot dedicó a los metafísicos ingleses, cuya poesía “es una aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimiento”¹³. Desde esta perspectiva, el pensamiento para un poeta como, por ejemplo, John Donne es una experiencia capaz de transformar la propia sensibilidad. Eliot subrayaba precisamente este rasgo al afirmar que una poesía como la del autor de *The Ecstasy* aspira “a la transfiguración de todo su ser”, resultado de una actividad intelectual que no acepta lo sensible, pues es el espíritu el que se impone. Esta concepción de la poesía no se encuentra muy lejos de la lógica espiritual que inspira los *Ejercicios* promovidos por la Contrarreforma. El poeta aparece entonces como “artífice de su propio sufrimiento liberador”, llamado a engendrar “una reliquia de la sombra, una herida”. La poesía se concibe así como fruto de una disciplina rigurosa, de una dura ascesis: “la mutilación del cuerpo por el espíritu”¹⁴. Esta concepción del poema como ascesis del espíritu encuentra en la tradición española antecedentes de notable intensidad. Resulta

¹¹ Louis L. MARTZ, *The Poetry of Meditation*, New Haven, Yale University Press, 1969, 330. Aprovecha las ideas de Martz, para Cernuda, Ángel RUPÉREZ, “Introducción. El mundo como meditación”, en Luis CERNUDA, *Antología poética*, Madrid, Austral, 2002, 15-90.

¹² VALENTE, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación,” 33.

¹³ T.S. ELIOT, “The Metaphysical Poets”, *Selected Essays*, New York, 1932, 245-248.

¹⁴ Agustín DELGADO, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975, 194.

necesario recordar aquí el propósito de Aldana en la *Carta para Arias Montano*:

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

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

Y porque vano error más no me asombre,
En algún alto y solitario nido
Pienso enterrar mi ser mi vida y nombre (vv. 46-54)¹⁵.

El ingreso en el "secreto" del pecho y el diálogo con el "interior hombre" remiten a una actividad intelectual orientada hacia la trascendencia, claramente. De modo paralelo, san Juan de la Cruz balbucea sobre ese lugar inefable donde halla su *interior hombre*:

Entréme donde no supe
y quedéme no sabiendo
toda ciencia trascendiendo.

Yo no supe dónde entraba,
pero cuando allí me vi,
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí;
no diré lo que sentí,
que me quedé no sabiendo
toda ciencia trascendiendo.

De paz y de piedad
era la ciencia perfecta,
en profunda soledad,
entendida vía recta;
era cosa tan secreta,
que me quedé balbuciendo,
toda ciencia trascendiendo (vv. 1-17)¹⁶.

¹⁵ Francisco de ALDANA, *Poesías castellanas completas*, ed. José LARA GARRIDO, Madrid, Cátedra, 1999, 439.

¹⁶ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía completa y comentarios en prosa*, ed. Raquel ASÚN, Barcelona, Planeta, 1986, 18.

Conviene traer aquí a la memoria estos ejemplos, pues ambos remiten a un ámbito de nuestra tradición poética en el que llegó a desplegarse una auténtica actividad metafísica orientada a aproximarse —o incluso a unirse— a Dios mediante la afirmación de un doble interior, “el único digno en nosotros de tan divino acercamiento”¹⁷, según escribe Cernuda. Se trata, en definitiva, del descubrimiento de ese “hombre interior”, hallazgo que ha de producirse necesariamente entre claroscuros, en un espacio crepuscular, en un *atardecer* o en una *noche oscura* que se convierte en vía de acceso a la unión y al nacimiento resplandecientes. En este horizonte debe situarse la posición unamuniana del sujeto agónico o quieto de la lírica espiritual de tipo afectivista o místico. No es extraño, por ello, que Cernuda celebrara justamente esa dimensión en el estudio que dedicó al novelista, filósofo y poeta vasco:

[...] en Unamuno, esa lucha por Dios era paralela a la de crearse a sí mismo y no tenía otra causa que la de crearse a sí mismo y creer en sí mismo. En un poema de sus últimos años escribe:

“¿Seré mi creador, mi criatura? / ¿Seré lo que pasó?”. Vivo y afanándose lejos de lo que sólo era actualidad, momento que pasa y no queda, Unamuno esperaba crearse a sí mismo, o al menos crear su mito personal, y ser lo que pasó quedando. Así surge ahora de él, como un hermano inmortal, esa figura trascendente del hombre; aquella de quien, al levantarse desde la muerte hacia el Dios que esperaba, puede repetirse el verso admirable de Mallarmé: *“Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change”*¹⁸.

Es por esta razón que, en los comienzos de su etapa inglesa, el poeta sevillano regresó a la obra de Unamuno, en cuya escritura pudo reconocer la disposición espiritual —contemplativa y romántica— que Carlos Blanco Aguinaga describió con gran acierto en *El Unamuno contemplativo*: “El Unamuno contemplativo es el que se deja llevar al enajenamiento atraído por el rumor de las aguas eternas de lo inconsciente; un hombre que, así como el agonista busca y

¹⁷ CERNUDA, *Prosa I*, 508.

¹⁸ CERNUDA, *Prosa I*, 129.

necesita la limitación de lo temporal, tiende a la quietud de lo limitado eterno"¹⁹.

A la luz de lo expuesto, no resulta sorprendente que, para el escritor andaluz, "Unamuno sea probablemente el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo"²⁰, el único precedente inmediato que ha prolongado y defendido la huella de esas corrientes mediante las cuales puede establecerse una relación entre ambos autores. Es más, el mismo Unamuno admitía haber cultivado una orientación poética distinta de la que predominaba entre los escritores de su tiempo: "Tengo la impresión de que mi poesía aporta algo a las letras españolas de hoy [...]. Se parece a los *musings* ingleses, a la poesía meditativa inglesa, la de Wordsworth, Coleridge, Browning, etc."²¹.

Antes de examinar algunas afinidades entre "Atardecer en la catedral" y ese amplio conjunto de lírica clásica española orientada hacia lo trascendente, convendría subrayar un aspecto que acaso permita comprender con mayor precisión el modo de escritura poética que adopta el sevillano en su periodo de madurez. Ese aspecto puede deducirse del apunte manuscrito que Peregrín Otero puso en el poema, donde se lee: "Evocación sin experiencia reciente". Ignoramos qué circunstancia o conocimiento concreto motivó tal observación; pero, quizá, resulte posible ponerla en relación con unos comentarios que el mismo poeta formula en *Historial de un libro*, al evocar su labor docente en Cranleigh School, institución en la que trabajó desde finales de 1938 hasta principios de 1939²²:

Por otra parte el trabajo de las clases me hizo comprender como necesario que mis explicaciones llevaran a los estudiantes a ver por sí mismos aquello de que yo iba a hablarles; que mi tarea consistía en encaminarles y situarles ante la realidad de una obra literaria

¹⁹ Carlos Blanco AGUINAGA, *El Unamuno contemplativo*, México, El colegio de México, 1959, 284.

²⁰ CERNUDA, *Prosa I*, 121.

²¹ Carta de Unamuno a Pedro Jiménez Ilundáin, fechada en 1899, citada por Manuel GARCÍA BLANCO, *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965, 510.

²² Repárese en que el poema "Atardecer en la catedral" se acabó de escribir el 19 de septiembre de 1938, en la capital inglesa, por lo que cualquier referencia a aquellas fechas puede ser de especial relevancia.

española. De ahí sólo había un paso a comprender que también el trabajo poético creador exigía algo equivalente, no tratando de dar sólo al lector el efecto de mi experiencia, sino conducirlo por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado²³.

Ciertamente, entre esta perspectiva y la objetivación experiencial a la manera de Browning (visible, por ejemplo, en “Lázaro”) apenas se interpone una distancia mínima. No obstante, lo que conviene subrayar en el pasaje es que el poema procede aquí de la rememoración de una vivencia y en absoluto de una “experiencia reciente” que pudiese dar lugar a una *pathetic fallacy*²⁴. Si se recuerdan las consideraciones de Martz relativas a la poesía meditativa, se apreciará sin dificultad su proximidad al procedimiento lírico que define Cernuda: “[...] the mind grasps firmly a problem or situation deliberately evoked by the memory, brings it forward toward the full light of consciousness, and concludes with a moment of illumination”²⁵. Dicho esto, puede sostenerse que el proceso desarrollado por el poeta sevillano equivale al uso de una técnica de autoanálisis introspectivo “que consiste en avanzar en el poema a la vez que se avanza en la meditación”²⁶. Resulta pertinente subrayar la simultaneidad de los dos avances, ya que sugiere que la propia escritura termina funcionando como ámbito de meditación. Octavio Paz, con todo, profundiza más en esta idea y la expone con brillantez: “Entre vivir y pensar, la palabra no es abismo, sino puente. Meditación: mediación. La palabra expresa la distancia entre lo que soy y lo que estoy siendo; asimismo, es la única manera de trascender esa distancia”²⁷. En efecto, será la expresión meditativa la que permita a Cernuda, como a numerosos escritores de la tradición clásica, orientarse hacia la dimensión de lo trascendente.

²³ CERNUDA, *Prosa I*, 645.

²⁴ En CERNUDA, *Prosa I*, 646, leemos: “Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen, uno, como *pathetic fallacy* (creo que fue Ruskin quien le llamó así), lo que pudiera traducirse como engaño sentimental...”.

²⁵ MARTZ, *The Poetry of Meditation*, 330.

²⁶ DELGADO, *La obra poética de Luis Cernuda*, 195.

²⁷ OCTAVIO PAZ, “La palabra edificante”, *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, 127.

3. CORRESPONDENCIAS CON LA TRADICIÓN ESPIRITUAL

Pueden advertirse asimismo otras afinidades entre "Atardecer en la catedral" y ese amplio ámbito de nuestra tradición lírica hacia el que se orienta la mirada de Cernuda, correspondencias que ponen de manifiesto la riqueza y variedad de tales relaciones, en ocasiones sorprendentes. Fray Luis de León, san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús, fray Juan de los Ángeles, Bécquer, Machado, Unamuno... de todos esos nombres es posible hallar ecos y huellas, y sería sumamente revelador trazar con detenimiento ese diálogo hasta alcanzar el denominador común que parece sustentarlas. Pero baste por ahora con atender a algunos puntos de contacto particularmente significativos, tanto en el plano textual y simbólico como en el metodológico y espiritual.

La inclusión de Antonio Machado entre los autores mencionados obedece, en primer lugar, a la "preocupación patriótica" que impulsó a Cernuda a volver sobre la poesía de su paisano durante los meses más difíciles del exilio, encontrando en ellos "respuesta y alimento para aquella preocupación"²⁸. Tras su breve paso por París y con la esperanza aún viva de regresar a España, la guerra obliga a Cernuda a instalarse definitivamente en Inglaterra en condiciones precarias y con el abatimiento propio de quien ha dejado atrás un país devastado. Entre julio y septiembre de 1938 —en ese estado de desamparo y conmoción histórica— se escribe "Atardecer en la catedral". La inquietud religiosa, que la guerra había vuelto más intensa y urgente, se orienta entonces hacia una búsqueda de refugio y consolación en el espacio sagrado, como ya observó Derek Harris²⁹. Ahora bien, importa precisar que esa búsqueda se inicia, antes que nada, a partir de una percepción de lo absoluto, de esa "realidad superior" que también se adivina en la poesía de Unamuno o en algunas partes de la obra de Machado y que, indudablemente, Cernuda reconoce asimismo en las composiciones de san Juan, Aldana o Bécquer. De ahí que no deba sorprender que, después

²⁸ CERNUDA, *Prosa I*, 645.

²⁹ Derek HARRIS, "La poesía de Luis Cernuda", en Luis CERNUDA, *Poesía completa*. Vol. I, Madrid, Siruela, 2002, 75.

del pasaje descriptivo que abre el poema —esa composición de lugar que permite situarlo dentro del esquema meditativo— aparezcan resonancias de la descripción ofrecida por el autor de las *Soledades* en el poema XCIV, aunque sin el equivalente objetivo (*objective correlative*), por supuesto, que sí se advierte en el texto cernudiano. Escribe Machado:

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

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

La calma es infinita en la desierta plaza,
donde pasea el alma su traza de alma en pena.
El agua brota y brota en la marmórea taza.
En todo el aire en sombra no más que el agua suena³⁰.

Y así Cernuda, en los primeros versos de su poema:

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

Algunos chopos secos, llama ardida
Levantán por el campo, como el humo
Alegre en los tejados de las casas.
Vuelve un rebaño junto al arroyo oscuro
Donde duerme la tarde entre la hierba.
El frío está naciendo y es el cielo más hondo³¹.

³⁰ ANTONIO MACHADO, *Poesía y prosa. Tomo II. Poesías completas*, ed. Oreste MACRÍ, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 490.

³¹ CERNUDA, *Poesía completa*. Vol. I, ed. Derek HARRIS y Luis MARISTANY, Madrid, Siruela, 2002, 282. El poema se cita siempre por esta edición, donde figura entre las páginas 282 y 284.

Si se trae el poema de Machado a estas páginas es para evidenciar que la necesidad del sevillano de percibir y aprehender lo oculto y de adentrarse, por lo tanto, en las vías de la trascendencia, lo condujo a releer a aquellos autores de su tradición en quienes ya latía una inquietud semejante. En el poema XCIV de *Soledades* (titulado "Pesadilla" en su primera aparición) el espacio de la plaza desierta, la caída de la tarde, la elevación del ciprés y el sonido del agua configuran un ámbito de trágica serenidad "donde el alma pasea su traza de alma en pena", y donde la conciencia se confronta, mediante la descripción de lo observado, con una realidad que se oscurece progresivamente sin ofrecer respuesta. La inquietud no se formula de manera explícita, pero se percibe en la atmósfera misma del poema: en la calma inerte, en las vidrieras que relucen con "ecos mortecinos de sol", en las formas que parecen "confusas calaveras". El paisaje entero se convierte en escenario de una búsqueda espiritual que se intensifica a medida que la luz declina, y cuyo resultado es una espera sin resolución, una tensión que permanece abierta bajo el "aire en sombra". En este punto, resulta pertinente recordar aquella actitud machadiana de estar "siempre buscando a Dios entre la niebla", expresión que viene a resumir ese modo de relación con lo trascendente: la presencia divina se intuye, pero permanece velada; el misterio se deja percibir, aunque no se ofrece como experiencia cumplida. La naturaleza yerta participa, pues, de un estado anímico concreto, melancólico, y adquiere un tono sombrío, en consecuencia.

Desde esta perspectiva, puede afirmarse que "Atardecer en la catedral" prolonga y transforma esa línea moderna de interiorización religiosa. La soledad machadiana, que pasea su angustia velada por la plaza en penumbra, se convierte en Cernuda en un movimiento resuelto hacia el recinto sagrado. El mismo conjunto de elementos —paraje vacío, ocaso, últimas luces sobre las casas, elevación de los chopos, calma, soledad, el sonido de un agua misteriosa— se dispone según un movimiento más definido, con dirección. La naturaleza continúa reflejando un estado interior, pero la trayectoria del poema conduce desde el espacio abierto hacia el interior de un templo, y con ello hacia una experiencia que se va recogiendo y profundizando. Además, el escenario natural que aparece

en los primeros versos de la composición de Cernuda, aun funcionando como indicio de una dimensión suprasensible (del mismo modo que en el poema de Machado), se sitúa en un punto de encuentro entre dos tradiciones que confluyen. Hallaríamos, por un lado, la herencia de la doctrina cristiana, que entiende la naturaleza como ámbito donde se revela la grandeza de Dios, consideración ampliamente tratada y difundida entre los místicos españoles, como, por ejemplo, fray Luis de Granada en su *Introducción al símbolo de la fe*, que Cernuda conoce; por otro, el legado del idealismo renacentista de línea neoplatónica, que concibe el orden natural como manifestación de una belleza ligada al amor, “que va desde lo más bajo hasta lo más alto, hasta Dios”³². Así, el oscurecimiento amenazador que envuelve los versos de Machado adquiere en el *atardecer* de Cernuda una tonalidad más serena, proporcionada y abierta a la esperanza. El crepúsculo del sevillano organiza así el paisaje en una suerte de concentración armónica cuyos elementos parecen acompañar el movimiento interior del alma, que encuentra el ámbito propicio para su propio recogimiento en la catedral, imagen de la Ciudad Divina descrita en el Evangelio o en *La ciudad de Dios* por San Agustín.

Este desplazamiento o variación resulta decisivo para comprender la siguiente resonancia que conviene atender. Si en Machado la luz crepuscular deja en suspenso la relación con lo trascendente, en Cernuda la caída de la tarde se convierte en ámbito de aproximación y entrada al recinto sagrado. Y es precisamente aquí donde la memoria literaria conduce hacia otra filiación cuya huella se deja sentir con especial nitidez: la Rima LXXIV de Gustavo Adolfo Bécquer, autor especialmente estimado por Cernuda y cuya obra, como es bien sabido, continuó frecuentando en el exilio. Recuérdense los versos:

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

³² Domingo YNDURÁIN, “Introducción”, en san JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2013, 44.

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

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

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

Mas ¡ay! que, de los ángeles,
parecían decirme las miradas:
—El umbral de esta puerta
sólo Dios lo traspasa³³.

Podría decirse que "Atardecer en la catedral" comienza allí donde acaba el poema de Bécquer. En la Rima LXXIV, la experiencia se organiza en torno a una visión: una figura entrevista, un "rayo de luz tenue y difuso" que "entre tinieblas nada", un deseo, ideal o misterio, que se intensifica frente a la certeza de su inaccesibilidad³⁴. La tiniebla constituye el medio en que la luz nada, sin llegar a disiparla. La entrada del sujeto es imposible y el poema conserva, así, la tensión entre atracción y límite. El misterio se ofrece a la mirada, pero permanece al otro lado del umbral.

En el texto de Cernuda, en cambio, el gesto clave consiste en cruzar ese umbral. La entrada en el templo se realiza y el sujeto se interna por naves altas, avanzando entre columnas "hacia el altar, ascua serena". La progresión del texto convierte la arquitectura en itinerario interior, y un primer momento culminante adopta la forma de una inmersión:

³³ Cf. Gustavo Adolfo BÉCQUER, *"Rimas" y otros versos*, ed. Francisco RODRÍGUEZ RISQUETE, Madrid, Real Academia Española, 2024, 100.

³⁴ "La luz, solo entrevista, alcanza resonancias platónicas y despierta un anhelo que el amor humano no puede satisfacer"; Cf. Francisco RODRÍGUEZ RISQUETE (ed.), en BÉCQUER, *"Rimas" y otros versos*, 100.

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

La diferencia con Bécquer resulta aquí fundamental. En la Rima, *el rayo de luz nada entre tinieblas*; en Cernuda, *el cuerpo se baña* en ellas. La acción se desplaza del destello solamente entrevisto al sujeto que se introduce en la sombra. El ámbito oscuro deja de ser únicamente el fondo donde se insinúa una claridad lejana y se convierte en medio que envuelve, acoge y transforma. El baño sugiere reposo, entrega, contacto pleno. Las tinieblas adquieren, pues, una función dinámica dentro del proceso contemplativo.

Este desplazamiento encuentra una resonancia precisa en la doctrina sanjuanista de la *noche oscura*. Conviene recordar el pasaje en que san Juan define sus tres fases, en la *Subida del Monte Carmelo*:

Por tres cosas podemos decir que se llama *noche* este tránsito que hace el alma a la unión de Dios: la primera, por parte del término [de] donde el alma sale, porque ha de ir careciendo el apetito de todas las cosas del mundo que poseía, en negación de ellas; la cual negación y carencia es como noche para todos los sentidos del hombre. La segunda, por parte del medio o camino por donde ha de ir el alma a esta unión, lo cual es la fe, que es también oscura para el entendimiento como noche. La tercera, por parte del término a donde va, que es Dios, el cual ni más ni menos es noche oscura para el alma en esta vida. Las cuales tres noches han de pasar por el alma, o por mejor decir, el alma por ellas, para venir a la divina unión con Dios³⁵.

Y al tratar la *tercera noche*, agrega: “Y pasada esta tercera noche, que es acabarse de hacerse la comunión de Dios en el espíritu, que se hace ordinariamente en gran *tiniebla* del alma, luego se sigue la unión con la esposa que es la sabiduría de Dios. [...] Y la tercera, al despidiente, que es Dios, la cual es ya inmediata a la *luz* del día”³⁶.

³⁵ San JUAN DE LA CRUZ, *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1972, 459.

³⁶ San JUAN DE LA CRUZ, *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, 459.

La extensión de este estudio no permite examinar en su totalidad la amplia tradición exegética que ha acompañado desde antiguo tanto al verso como a la prosa de san Juan, por lo que solo se comentarán algunos aspectos de manera sucinta. Entre ellos puede mencionarse la idea de que sobre la existencia del hombre exterior, dominada por apetitos y sentidos, se cierne la tiniebla, la cual impide a los seres humanos penetrar en la noche espiritual que conduce hacia la luz de lo divino, hasta el punto de mantenerlos dormidos y ajenos a su verdadero origen. Del mismo modo, san Juan establece con claridad la contraposición entre *tiniebla* y *luz*:

La causa por que le es necesario al alma, para llegar a la divina unión de Dios, pasar esta noche oscura de mortificación de apetitos y negación de los gustos en todas las cosas, es porque todas las afeciones que tiene en las criaturas son delante de Dios puras *tinieblas*, de las cuales estando el alma vestida, no tiene capacidad para ser ilustrada y poseída de la pura y sencilla *luz* de Dios, si primero no las desecha de sí, porque no pueden convenir la *luz* con las *tinieblas*³⁷.

Consideradas estas aclaraciones, se entiende con mayor claridad lo afirmado anteriormente, es decir, que la composición de Cernuda arranca en el punto donde se detiene el de Bécquer. En este, el misterio se intuye desde el límite, se entrevé, sin que llegue nunca a cruzarse el umbral. De ahí que no se alcance más que a vislumbrar una luz "tenue y difusa" entre las tinieblas, identificadas con las realidades de este mundo de las que el hombre no logra desligarse mientras vive. Bécquer, como Cernuda, dirige su anhelo hacia lo ideal; sin embargo, debe aceptar su permanencia en la lucha bajo las tinieblas propias de la sensibilidad romántica. Cernuda, en cambio, necesitado ahora como nunca de consolación y de fe, construye un edificio poético en el que, a través de una práctica contemplativa de naturaleza mística, consigue liberarse de sus afectos en una noche de revelaciones divinas donde terminan por encontrarse las noches de sus admirados fray Luis de León y san Juan de la Cruz. "Aquí vive el contento, / aquí reina la paz; aquí, asentado / en rico y alto asiento, / está el Amor sagrado,

³⁷ San JUAN DE LA CRUZ, *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, 461.

/ de glorias y deleites rodeado”³⁸, se lee en la *Noche serena* del agustino, figura en la que Cernuda debió de reconocer algo más que una simple referencia³⁹. Con estas palabras describe el poeta sevillano:

Aquí encuentran la paz los hombres vivos,
paz de los odios, paz de los amores,
olvido dulce⁴⁰ y largo, donde el cuerpo
fatigado se baña en las tinieblas.

Entra en la catedral, ve por las naves altas
de esbelta bóveda, gratas a los pasos
errantes sobre el mármol, entre columnas,
hacia el altar, ascua serena,
gloria propicia al alma solitaria.

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

No hay lucha ni temor, no hay pena ni deseo.
Todo queda aceptado hasta la muerte
Y olvidado tras de la muerte, contemplando,
Libres del cuerpo, y adorando,
Necesidad del alma exenta de deleite.

³⁸ Fray LUIS DE LEÓN, *Poesía*, ed. Antonio RAMAJO CAÑO, Madrid, Real Academia Española, 2012, 57-58.

³⁹ En el ensayo que dedica a fray Luis, Cernuda traza en realidad un preciso retrato de sí mismo al afirmar que “la paz, el sosiego, si los alcanzara, no le darían la felicidad pura que anhela: su espíritu vive de la lucha, y sólo en la lucha se siente vivir. Pertenece Fray Luis de León a una clase de espíritus heroicos divididos entre un ideal inasequible y una urgente realidad. Creen tales espíritus que alcanzarían la paz al alcanzar la posesión de su ideal; pero nosotros sabemos, y acaso ellos también lo reconozcan sin confesarlo, en el fondo de su alma, que no es el ideal mismo sino su dramático contraste con la realidad lo que da precio a su vida”, en CERNUDA, *Prosa I*, 496.

⁴⁰ En fray Luis, en su oda *A Francisco de Salinas*, se halla el “desmayo dichoso” (v. 36) y el “dulce olvido” (v. 37) que produce la música divina de su Maestro, mediante la cual trasciende el mundo terrenal.

A través de la contemplación, cuya "etimología nos recuerda que el primer *templum* objeto de pasmo y reflexión es el edificio de los cielos"⁴¹, la oscuridad prosigue hasta hacerse absoluta, y su descripción, como también observa Serrano de la Torre, no deja "de remitir a los respectivos ejemplos de San Juan en la *Subida*"⁴²: "Apagándose van aquellos vidrios / del alto ventanal [...]. / Muere el día, / pero la paz perdura postrada entre la sombra".

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

El suelo besan quedos unos pasos
Lejanos. Alguna forma, a solas,
Reza caída ante una vasta reja
Donde palpita el ala de una llama⁴³ amarilla.
Llanto escondido moja el alma,
Sintiendo la presencia de un poder misterioso
Que el consuelo creara para el hombre,
Sombra divina hablando en el silencio.

⁴¹ Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN, *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1998, 43.

⁴² Cf. José Miguel SERRANO DE LA TORRE, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*, Málaga, Analecta Malacitana, 2002, 226. El estudioso lo afirma con acierto, pero sin señalar en este poema en particular la huella sanjuanista.

⁴³ Acaso en esta *llama* resuene la "Llama de amor viva" con la que san Juan expresa la inflamación del alma que está cerca de Dios: "Esta *llama de amor* es el espíritu de su Esposo [...], al cual siente ya el alma en sí, no solo como fuego que la tiene consumida y transformada en suave amor, sino como fuego, que, demás de eso, arde en ella, y echa llama [...]; y aquella llama, cada vez que llamea, baña al alma en gloria y la refresca en temple de vida", en san JUAN DE LA CRUZ, *Poesía completa y comentarios en prosa*, 352. En cualquier caso, el sentido con que la emplea Cernuda apunta, a buen seguro, a la afirmación de un "poder misterioso", señal de una luz al final de la noche. La imagen figura también en Aldana ("Señor, pues ya se encubre al mortal velo / la luz que en alto ardor de fe se mira, / que es proporción igual con tu gran *llama*", en FRANCISCO DE ALDANA, *Poesías castellanas completas*, 435), y debe interpretarse como manifestación de un simbolismo lumínico de origen platónico.

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

Aromas, brotes vivos surgen,
Afirmando la vida, tal savia de la tierra
Que irrumpe en milagrosas formas verdes,
Secreto entre los muros de este templo,
El soplo animador de nuestro mundo
Pasa y orea la noche de los hombres.

La aparición del mundo vegetal en esta última estrofa quizá hayamos de entenderla como la configuración de aquel momento mítico y originario que constituye el Edén, y como regreso, por tanto, a aquel estado primigenio de unidad⁴⁴. Así sucede también hacia el final de la *Noche serena* de fray Luis:

Inmensa hermosura
aquí se muestra toda, y resplandece
clarísima luz pura,
que jamás anochece;
eterna primavera aquí florece.

⁴⁴ En “Cordura”, poema que Cernuda escribe al mes siguiente de finalizar “Atardecer en la catedral”, colocado inmediatamente después dentro del libro, la mirada contemplativa del sujeto poético da acceso a vislumbrar “por los claros / del cielo, la amarilla / luz de un edén perdido [que] / aún baja a las praderas”, en CERNUDA, *Poesía completa*, 285. El poema merece un mínimo de atención, pues revela la crisis espiritual del autor y las dificultades que encuentra para dar con la “presencia” y la “figura” de las que habla san Juan de la Cruz. El deseo de “hallar un alba pura / comunión con los hombres” se mantiene, con un trasfondo neoplatónico semejante al que aparece en *Atardecer*, pero, precisamente a causa de la “cordura”, parece imposible asumir aquel aforismo del carmelita que el propio Cernuda recordaba en su ensayo dedicado a san Juan: “Si quieres poseer a Cristo, jamás le busques sin la cruz” (CERNUDA, *Prosa I*, 500). Así es, la inquietud espiritual, que es búsqueda y aspiración, continúa viva, pero se dirige hacia “la cruz sin nadie”. “Quedéme y olvidéme / el rostro recliné sobre el amado” (*Noche oscura*, vv. 36-37), puede afirmar san Juan, mientras que Cernuda, escribe: “por ese amor espero, despierto en su regazo”. El afán, como se ha señalado, permanece, aunque sometido a la amenaza de la realidad.

También fray Luis de Granada, en su *Compendio de la doctrina espiritual*, describe el paraíso como una naturaleza de actividad constante: "Allí habrá perpetuo verano, que con el frescor y aire del Espíritu Santo siempre florece" (VIII)⁴⁵. Así es: la eternidad de la naturaleza frente a la fugacidad del ser; es este y no otro el verdadero conflicto que Cernuda resuelve mediante la luz contemplativa que le proporciona el final de la noche en el templo, elevado ya a metáfora de la totalidad del universo, como en fray Luis: "Morada de grandeza, / templo de claridad y hermosura [...]" (*Noche serena*, vv. 11-12)⁴⁶.

Vista la progresión del poema (desde el despojamiento inicial hasta la irrupción final de una vida renovada que "pasa y orea la noche de los hombres"), la presencia de la literatura espiritual en "Atardecer en la catedral" se revela como principio estructural que atraviesa el texto en todos sus planos, ya sea en las fases del itinerario, en las imágenes de la luz y las tinieblas, en la dinámica de las potencias y el pensamiento o en la fuerza simbólica del silencio o el soplo. Es oportuno, pues, insistir en ese diálogo que late bajo el poema de Cernuda.

Fijémonos, por ejemplo, en ese verso afirmativo que declara: "cerca de Dios se halla el pensamiento". Conviene recordar que fue Cernuda quien primero precisó y puso en relación las dos procedencias que sustentan esa máxima poética, vinculando a William Blake con san Juan de la Cruz, o lo que es lo mismo, viendo la tradición poética inglesa a la luz de la mística española, y viceversa: "[...] Y no es esa su coincidencia única con Blake: «un pensamiento vale más que el mundo», escribe San Juan; «un pensamiento llena la eternidad», escribe Blake"⁴⁷. También Valente señaló la fuente sanjuanista, aunque es cierto que lo hizo a partir de dos versos distintos,

⁴⁵ Fray LUIS DE GRANADA, *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, Tomo Tercero, Madrid, M. Rivadeneyra, 1863, 244. Cabe pensar que Cernuda estuviera familiarizado con los tratados del escritor dominico, o al menos eso parece desprenderse de una mención incluida en su ensayo dedicado a Vicente Aleixandre: "[...] A nadie extrañará eso, cuando de pluma no menos austera y casta, por ejemplo, que la de Fray Luis de Granada...", en CERNUDA, *Prosa II*, 208.

⁴⁶ Fray LUIS DE LEÓN, *Poesía*, 53.

⁴⁷ CERNUDA, *Prosa I*, 282.

pertenecientes a poemas escritos después que “Atardecer en la catedral”: “si sólo un pensamiento vale el mundo”, de “Río vespertino” (*Como quien espera el alba*, 1944), y “como si un pensamiento valiese más que el mundo”, de “El retraído” (*Vivir sin estar viviendo*, 1946)⁴⁸. Valente, como el poeta sevillano, se limita a mencionar la relación entre los versos de ambos autores, por ello es necesario recordar que, efectivamente, durante las primeras semanas de su exilio, Cernuda leyó la obra de Blake, y, pese a que John Donne todavía le “queda un poco lejos”, la simple referencia a su nombre parece sugerir que esa lectura ya había comenzado⁴⁹. No carece de interés que Donne aparezca mencionado en relación con el verso de Cernuda, ya que el poeta metafísico inglés expresa en *The Ecstasy*: “If any, so by love refin’d, / that he soules language understood, / and by good love were grown all minde...”⁵⁰. La enunciación puede adoptar matices distintos, pero la idea permanece invariable. San Juan la formula con claridad: “solo Dios es digno de él”, o sea, del pensamiento. De ahí que afirme: “para lo insensible, lo que no sientes; para lo sensible, el sentido; y para el espíritu de Dios, el pensamiento” (*Avisos espirituales*, “Dichos de luz y amor”)⁵¹. En otras palabras: para ir más allá, para franquear el umbral y dejar atrás las tinieblas, se requiere análisis mental, es decir, meditación y contemplación, la ascesis intelectual cultivada por la mística. Sigamos, pues, explorando en ella.

En “Atardecer en la catedral”, resulta particularmente reconocible en ese sentido el oxímoron de la “música callada”, cuya densidad se acrecienta si se recuerda que el propio Cernuda, en *Tres poetas clásicos*, se detuvo en una de las estrofas centrales del *Cántico* de san Juan, subrayando precisamente aquella formulación mediante la cual el lenguaje místico alcanza su más alta concentración paradójica. El sevillano

⁴⁸ VALENTE, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, 37.

⁴⁹ Cf. Luis CERNUDA, *Epistolario 1924-1963*, ed. James VALENDER, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003, 259. La correspondencia en la que se alude a ambos escritores está fechada en octubre, apenas un mes después de concluirse “Atardecer en la catedral”.

⁵⁰ John DONN, *Canciones y sonetos*, ed. Purificación RIBES, Madrid, Cátedra, 2007, 198.

⁵¹ San JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, Burgos, Monte Carmelo, 2003, 97.

advirtió, con notable finura crítica, que en ciertos momentos del poema sanjuanista la palabra parece reducirse a un gesto de pura designación, como si el poeta, despojado de todo desarrollo discursivo, se limitara a indicar aquello que lo excede⁵². El verso, llevado hasta su umbral expresivo, apenas nombra: "Mi Amado, las montañas...". Y en la estrofa que culmina esa intensidad, leemos:

La noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora⁵³.

La reunión de términos que en la experiencia ordinaria se excluyen (noche y aurora, música y silencio, soledad y sonoridad) responde a la tentativa de dar forma verbal a una vivencia que rebasa el ámbito de los sentidos. La música deja de remitir al fenómeno acústico y alude a una consonancia espiritual; la soledad adquiere resonancia porque en ella se percibe una presencia intensificada, divina. El lenguaje, forzado a reunir lo divergente, insinúa una realidad que no puede describirse por vía directa.

En "Atardecer en la catedral", esa fórmula se desplaza hacia la arquitectura del templo sin perder su potencia simbólica. "Como un sueño de piedra, de música callada...", escribe Cernuda, y la catedral surge entonces como materialidad recogida, atravesada por una vibración que no necesita desplegarse en sonido para hacerse perceptible. Vidrio, madera y bronce se integran en una unidad cuya quietud sugiere energía contenida; la materia, erguida en su verticalidad y "extática", parece sostenida por un orden íntimo. La expresión heredada opera, por tanto, como clave de percepción que modifica la experiencia del espacio y lo envuelve en una tonalidad contemplativa.

La tradición ascética ofrece, sin duda, múltiples formulaciones que iluminan la visión cernudiana. Fray Luis de León, por ejemplo, en la *Noche serena*, describe, recuérdese, el ámbito

⁵² Cf. CERNUDA, *Prosa I*, 497-498.

⁵³ San JUAN DE LA CRUZ, *Poesías completas y comentarios en prosa*, 7.

celeste como “Morada de grandeza, templo de claridad y hermosura”, consideración que aproxima templo y cosmos bajo una misma ley de orden y transparencia. En *De los nombres de Cristo*, el agustino afirma que Aquel es “majestad de este templo universal que llamamos mundo”, como también es “grada para la entrada del templo del cielo”⁵⁴, expresiones que sugieren una continuidad entre estructura material y sentido trascendente. La catedral de Cernuda se sitúa, sin duda, en esa línea, en la de un espacio delimitado y concreto que, sin perder su consistencia física, adquiere resonancias e implicaciones simbólicas que lo convierten en ámbito de revelación y comunión divinas.

El movimiento interior del poema confirma esta lectura. Tras la invitación a penetrar en el recinto (“Ven a la catedral, alma de soledad temblando”), la experiencia avanza por las naves altas, “gratas a los pasos / errantes sobre el mármol”, hasta el altar descrito como “ascua serena”. La progresión espacial culmina, como se ha apuntado antes, en un aquietamiento de las potencias: “No hay lucha ni temor, no hay pena ni deseo. / Todo queda aceptado hasta la muerte / Y olvidado tras de la muerte, contemplando...”. El asentamiento profundo y la suspensión de la pugna afectiva encuentran eco preciso en la doctrina sanjuanista del desasimiento. En la *Subida del Monte Carmelo*, leemos: «Para venir a gustarlo todo, no quieras tener gusto en nada»⁵⁵, sentencia que condensa el proceso de purificación mediante el cual el alma alcanza reposo en la aceptación.

Asimismo, el estado descrito por Cernuda recuerda el momento culminante de la *Noche oscura*: “Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el Amado; / cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”⁵⁶. El “cesó todo” sanjuanista resuena en la suspensión de toda “lucha” y “temor” que logra el poema cernudiano. En ambos casos se trata de una quietud conquistada tras el tránsito por las sombras del templo o por la noche oscura.

⁵⁴ Fray LUIS DE LEÓN, *De los nombres de Cristo*, ed. Javier SAN JOSÉ LERA, Madrid, Real Academia Española, 2023, 74.

⁵⁵ San JUAN DE LA CRUZ, *Poesías completas y comentarios en prosa*, 41.

⁵⁶ San JUAN DE LA CRUZ, *Poesías completas y comentarios en prosa*, 46.

El silencio adquiere, en este contexto, una significación reconocible a la luz de la literatura espiritual. "Sombra divina hablando en el silencio", escribe Cernuda, formulación que condensa en un solo verso la paradoja mística de presencia y ocultamiento, en correspondencia con la análoga de decir lo que es indecible. La palabra que ahí se pronuncia nace de un ámbito interior recogido, y la sombra designa una forma de manifestación velada que prolonga la tradición apofática, según la cual la experiencia de lo divino se reconoce en la delicadeza de su insinuación más que en la claridad de su evidencia. En la *Subida*, san Juan afirma que conviene "aprender a poner las potencias en silencio y callando, para que hable Dios"⁵⁷. El silencio aparece así como ejercicio de atención y como disposición receptiva, mediante la cual el ánimo se libera de la dispersión y se orienta hacia una experiencia que no se deja agotar por el discurso⁵⁸.

La tradición mística ha descrito esta transformación interior como una alteración profunda del modo de conocer, en la que el saber discursivo cede paso a una captación más directa y unificada. En ese marco, la insuficiencia del lenguaje no suprime el acto de decir, sino que lo conduce hacia una expresión más sobria, consciente de su límite. La palabra, sometida a esa tensión, no pretende fijar lo que la desborda, sino mantenerse en el umbral donde el sentido apenas se insinúa. Así ocurre en el verso de Cernuda. El hablar acontece dentro del callar, y la sombra conserva lo nombrado en una zona de penumbra que evita su clausura conceptual. La suspensión de afectos y temores en el templo configura entonces el ámbito propicio para que lo trascendente se manifieste desde la inefabilidad.

Sin duda, también Cernuda participa de ese lenguaje de la experiencia religiosa al practicar una retórica analógica y simbólica —la luz, el atardecer, la noche, la entrada en el santuario— basada en la negación y en fórmulas de alejamiento, y

⁵⁷ San JUAN DE LA CRUZ, *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1972, 565.

⁵⁸ Cf. Denys TURNER, *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; o Luce LOPEZ-BARALT, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Trotta, 1998.

sostenida por el uso del oxímoron y de un léxico de fuerte impronta somática. Se trata, en suma, de un decir que asume su propia insuficiencia: un lenguaje de lo inefable que se articula, como recuerda Aurora Egido, “mediante metáforas, alegorías, hipérboles, prosopopeyas, apóstrofes o perífrasis, a sabiendas de lo imposible del intento de explicar la trascendencia. La paradoja de decir lo indecible es una constante. Se trata de un silencio pretendido, buscado, pero, en definitiva, declarado”⁵⁹. Así es: “sombra divina hablando en el silencio”.

Como en los místicos, en Cernuda la paradoja y el símbolo permiten trascender la palabra sin abolirla, pues solo “por negación de cuanto pertenece al mundo el alma alcanza la sabiduría divina”⁶⁰. De ahí la insistencia de la literatura espiritual de la que bebe Cernuda “en un silencio interior que dé cabida a la palabra de Dios y, en último término, a la unión indecible”⁶¹. La misma disciplina se encuentra en fray Luis de Granada, que advierte sobre los peligros de la lengua, distingue entre oración vocal y mental y sitúa en la madrugada o en la noche el momento más propicio para el retiro espiritual⁶².

Este horizonte halla un testimonio convergente en santa Teresa de Jesús⁶³. En las *Moradas*, describe la unión como estado en que “solo Él y el alma se gozan con grandísimo silencio”, sin necesidad de “bullir ni buscar nada el entendimiento” (7, 3)⁶⁴; y define el recogimiento como acto “sobrenatural [...], sin artificio, [que] parece que se va labrando el edificio para la oración [...], porque estos sentidos y cosas exteriores parece que van perdiendo de su derecho, porque el alma vaya

⁵⁹ Aurora EGIDO, “El silencio místico y San Juan de la Cruz”, en José Ángel VALENTE – José LARA GARRIDO (eds.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, 165.

⁶⁰ Ramon XIRAU, *Palabra y silencio*, México, 1960, 39 (citado en EGIDO, “El silencio místico y San Juan de la Cruz”, 166).

⁶¹ EGIDO, “El silencio místico y San Juan de la Cruz”, 166.

⁶² Cf. Fray LUIS DE GRANADA, *Obra selecta*, Madrid, BAE, 1947, 468-475, 517-518, 542 y 574-575 (véase también, al respecto, EGIDO, “El silencio místico y San Juan de la Cruz”, 172).

⁶³ La admiración de Cernuda por santa Teresa, aunque conocida, apenas se ha estudiado todavía. Recuérdese la prosa de *Ocnos*, titulada “Santa”.

⁶⁴ Santa TERESA DE JESÚS, *Las moradas*, ed. María Ángeles LÓPEZ, Madrid, Vaso Roto, 2022, 182.

cobrando el suyo [...]. Dicen que el alma se entra dentro de sí y otras veces se sube sobre sí: por este lenguaje no sabré yo aclarar nada" (4, 3)⁶⁵. Su reflexión confirma que el silencio constituye, dentro de la tradición mística, una condición privilegiada y necesaria de la experiencia unitiva; concentración interior que dispone la conciencia para una percepción más honda, más allá del lenguaje. A la luz de santa Teresa, la catedral de Cernuda puede leerse, además, como correlato espacial de esa dinámica, no tanto como alegoría directa del castillo interior, sino como espacio que favorece una experiencia análoga de profundidad y retraimiento, en la que el ámbito arquitectónico y el ámbito espiritual se responden mutuamente.

Asimismo, la palabra de fray Juan de los Ángeles en torno al silencio y la paulatina desaparición de lo sensible parece inspirar, también, la atenuación sonora de "Atardecer en la catedral" (las calles desiertas, los pasos quedos, la decreciente luz de las vidrieras, la paz postrada en la sombra), puesto que el verdadero silencio se da "cuando todas las cosas callan en el hombre y duermen, y solo el espíritu puro vela y está atento a Dios, cuando no hay ruido alguno en el alma, porque todos los sentidos y potencias guardan estrecho silencio"⁶⁶. Desde esta perspectiva, la progresiva calma de "Atardecer en la catedral" prepara el momento en que la palabra divina puede ser percibida. El poema traza así un movimiento desde la percepción exterior hacia la interioridad secreta que halla en la literatura mística una fuente inagotable de formas y sentidos.

La tradición franciscana de fray Juan de los Ángeles ofrece, además, una meditación particularmente próxima al poema de Cernuda. De nuevo leemos en los *Diálogos de la Conquista del Reino de Dios*: "Asentarse ha el solitario y callará, y levantarse ha sobre sí", síntesis de las "condiciones necesarias para la perfecta oración y unión con Dios"⁶⁷. Si atendemos a "Atardecer en la catedral" desde esa ladera, el asentamiento se advierte en la paz "postrada entre la sombra" o en "el suelo [que] besan unos pasos"; la soledad en la insistencia en el "alma solitaria"

⁶⁵ Santa TERESA DE JESÚS, *Las moradas*, 80.

⁶⁶ Fray JUAN DE LOS ÁNGELES, *Diálogos de la Conquista del reino de Dios*, Madrid, Imprenta de San José, 1885, 319.

⁶⁷ Fray JUAN DE LOS ÁNGELES, *Diálogos de la Conquista del reino de Dios*, 311.

y en “alguna forma, a solas”; el silencio en expresiones como “música callada”, “vivir callado” o “hablando en el silencio”; la elevación en la verticalidad de “los chopos secos, llama ardida / levantan por el campo”, de las “naves altas” y de los “brotes vivos [que] surgen, / afirmando la vida”. Tales elementos no reproducen mecánicamente un esquema ascético, pero resuenan con él y evocan, de nuevo, la progresión espiritual del fenómeno místico.

En esta misma línea se inscribe la imagen final del “soplo”: “secreto entre los muros de este templo / el *soplo* animador de nuestro mundo / pasa y orea la noche de los hombres.” El soplo, que también puede ser “aire” o “viento”, remite a un campo simbólico de raigambre bíblica y mística. Desde el Génesis (2,7) hasta el Evangelio de San Juan (20,22), el soplo aparece como principio de vida y comunicación espiritual. Como es sabido, san Juan de la Cruz acude a la imagen y la desarrolla varias veces en el *Cántico*: “El aspirar del aire...” (v. 191); y en su comentario explica: “Este *aspirar del aire* es una habilidad que el alma dice que le dará Dios allí en la comunicación del Espíritu Santo...”⁶⁸. En otro lugar, también del *Cántico*, leemos: “el silbo de los aires amorosos” (v. 70), “que por significar este *silbo* la dicha inteligencia sustancial, piensan algunos teólogos que vio nuestro padre Elías a Dios en aquel silbo de aire delgado [...]. Allí le llama la Escritura *silbo de aire delgado*; porque de la sutil y delicada comunicación del espíritu le nacía la inteligencia en el entendimiento”⁶⁹. Y en la *Noche oscura* vemos la imagen otra vez, esparciendo aromas y fragancias: “y el ventalle de cedros aire daba” (v. 30); “El aire de la almena...” (v. 31). A menudo, la tradición ha leído ese aire como dinamismo amoroso e íntimo, renovador, como energía fecunda que inaugura un estado de claridad unitiva. Estudios sobre el simbolismo sanjuanista han subrayado que el elemento aéreo condensa la experiencia de tránsito hacia una forma superior de vida espiritual, en la que el alma, ya

⁶⁸ San JUAN DE LA CRUZ, *Poesías completas y comentarios en prosa*, 338.

⁶⁹ San JUAN DE LA CRUZ, *Poesías completas y comentarios en prosa*, 229.

pacificada, se siente sostenida por una corriente invisible que la atraviesa y la eleva⁷⁰.

En el poema de Cernuda, el soplo "pasa y orea" la noche humana con esa misma cualidad espiritual y transformadora⁷¹. La noche no permanece clausurada en su sombra, sino que se convierte en espacio de consumación trascendente en el que aromas y brotes vivos afirman una nueva vida. El soplo, que es "secreto" y, por tanto, no suena, circula entre los muros del templo y actúa como principio animador que unifica, aviva y orienta hacia una plenitud de *música callada*. Así, el poema culmina en una imagen de renovación interior que enlaza coherentemente con la tradición mística: tras el recogimiento y la renuncia, tras la suspensión y el silencio, el itinerario espiritual encuentra su máxima sublimación en una unidad trascendente donde lo sensible y lo invisible, la piedra y el aire, confluyen en una misma ingravidez orientada hacia la altura divina.

Vista en su conjunto, esta red de correspondencias permite afirmar que la mística española subyace a "Atardecer en la catedral" como un venero profundo que informa el itinerario meditativo del poema, modela su lenguaje y organiza su simbolismo. La luz declinante, la tarde, la noche, la entrada

⁷⁰ Cf. Florentino PÉREZ EMBID, "El tema del aire en la poesía de San Juan de la Cruz", *Arbor* 5/13 (1946) 93-98; o María Jesús MANCHO DUQUE, "El elemento aéreo en la obra de san Juan de la Cruz", *Criticón* 52 (1991) 7-24.

⁷¹ El significado de este "aire" o "soplo" tal vez pueda aclararse a partir de la explicación que proporciona Erasmo en el *Enquiridion*: "Assí que no puede ombre gozar de Dios en medio de las tentaciones y de los bullicios de las cosas del mundo que andan en el ánima, pero después de la tempestad del demonio, si tuvieres perseverancia, luego se seguirá un frescor de un ayre delgado de verdadera consolación espiritual que Dios embía, y quando este ayrezico corriere así blandamente..." (citado en YNDURÁIN, "Introducción", 214). También santa Teresa recurre en distintos lugares a imágenes de suavidad aérea para expresar la acción interior de la gracia, comparando la experiencia contemplativa con una influencia delicada que renueva el alma. Y en fray Luis de León, por su parte, el célebre "El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada" de la oda *A Francisco Salinas* concentra una simbología ascensional propia del neoplatonismo cristiano, donde la armonía musical y la serenidad atmosférica expresan la elevación del alma hacia un orden superior.

en el templo, el silencio, la música interior, el recogimiento, la negación, el despojamiento, la suspensión o el soplo vivificador configuran un sistema unitario y orgánico que sitúa la experiencia cernudiana en continuidad con una tradición espiritual de largo alcance, reinterpretada desde la sensibilidad y la soledad del exilio.