

Poesía y pintura: Rafael Alberti

Poetry and painting: Rafael Alberti

Carolina Gil Ávila
Investigadora independiente

Resumen: El presente trabajo se centrará en hacer un repaso por los inicios de Rafael Alberti en la pintura en El Puerto de Santa María hasta que la poesía llamó a su puerta en Madrid, hecho que no significó el abandono total de su primera vocación para dedicarse a la segunda, sino la sucesiva unión y producción de grandes obras de arte. De este modo, nos basaremos en la recopilación de información biográfica y en un reducido análisis de la creación de Alberti en el exilio, en donde comienza su canto a la pintura, hasta su vuelta a España.

Palabras clave: Alberti, poesía, pintura, relación, exilio.

Abstract: This dissertation will focus on a review about Rafael Alberti's beginnings in painting in El Puerto de Santa María until that poetry appeared in his life in Madrid. This fact did not mean the total abandon of his first vocation to devote his life for poetry, but the successive union and production of several masterpieces. In this way, it will be exposed relevant biographic information and a brief analysis of Alberti's creation during exile, when his sings to painting starts, until his return to Spain.

Keywords: Alberti, poetry, painting, union, exile.

Recibido: 4/11/2020
Aceptado: 3/03/2021

1. INTRODUCCIÓN

Muchos de los lectores de Rafael Alberti no son conscientes de la importancia de su faceta pictórica. Su labor gráfica puede asemejarse a la de otros compañeros de generación en la memorable Residencia de Estudiantes, como Federico García Lorca, al que nunca fue a visitar a Granada. Ambos escritores aúnan poesía y pintura a lo largo de su vida, dos artes que aparecen ligadas en sus obras como han comprobado estudios anteriores de los que partiremos en este trabajo.

Para desarrollar el ejemplo de Alberti, realizaremos un análisis del corpus de textos seleccionados, pertenecientes a los poemarios *A la pintura* (1967) y *Fustigada Luz* (1980), libros en los que se atisba un fuerte vínculo entre dichas artes, además de los amplios

conocimientos culturales que poseía nuestro autor. Asimismo, aludiremos a sus liricogramas, propios del exilio bonaerense, en los que expone un amplio catálogo de colores vivos fundido con sus letras más sentidas. Al final de la obra encontramos las fuentes esenciales para comprender la obra del autor y su ligazón tanto con el mundo lírico como con el de las artes plásticas.

2. RELACIÓN ENTRE POESÍA Y PINTURA EN LA OBRA DE RAFAEL ALBERTI

A continuación, vamos a realizar un análisis de textos extraídos de dos de sus obras con gran peso en cuanto a la temática pictórica: *A la pintura* y *Fustigada luz*. De este modo, podremos observar poemas vinculados a lienzos muy destacados en la historia del arte, así como liricogramas, poemas manuscritos, dibujos y grabados para acompañar los versos de sus libros o para contribuir en las publicaciones de algunos amigos. Esta tarea estará acompañada en todo momento de musicalidad y plasticidad, por lo que descubrir dicha producción artística se convertirá en todo un deleite para nuestros sentidos, en concreto, para la vista, el tacto y el oído.

2.1 Poesía y pintura en *A la pintura*

La primera entrega del poemario *A la pintura*, subtulado como el *Poema del color y de la línea*, fue publicada en 1953 en la Editorial Losada de Buenos Aires, en Argentina (Alberti, 1967), a través de Gonzalo Losada¹, un gran amigo de Rafael Alberti que prestó su ayuda tanto a él como a María Teresa León cuando desembarcaron en su exilio bonaerense (1987: 108).

En dicha colección de poemas escritos entre los años 1945 y 1952, Alberti agrupa letras que, por un lado, están dedicadas al trabajo de pintores que observa por primera vez en el Museo del Prado de Madrid y, por otro, a pintores coetáneos a él y con los que mantiene cierta relación, además de colaborar recíprocamente en algunas de sus creaciones. También incluye sentimientos y sensaciones que le provocan ciertos colores como el blanco y el azul, muy presentes en su infancia, así como diversas técnicas de pintura, el claroscuro, por ejemplo. Asimismo, la obra empieza con una dedicatoria a Pablo Picasso, en la que vierte su gran afecto hacia el pintor y amigo, al que podemos considerar una de las figuras más destacadas de su vida, como veremos más adelante.

¹ Este formaba parte de la editorial Espasa-Calpe, pero durante la Guerra Civil Española tuvo que marcharse de la misma debido a su opuesta ideología republicana. Como consecuencia, creó su propia editorial en la que publicaba poetas latinoamericanos que nunca habían sido editados, como César Vallejo y Jorge Luis Borges, así como una colección de obras teatrales universales prohibidas en España en ese mismo instante. No debemos olvidar que fue el primero en publicar la obra completa de Rafael Alberti y parte de la de su compañera María Teresa León (1987: 108-109).

2.1.1 *Los inicios de Alberti en la pintura*

El gaditano Rafael Alberti se sumerge por primera vez en las artes gracias a la pintura, pese a ser reconocido en su mayoría como el poeta del mar del Puerto de Santa María, aquel que añora el paisaje de su infancia perdida debido a la mudanza familiar a Madrid en el año 1917 (Alberti, 1977: 13).

Su primer signo de interés por la pintura lo vemos cuando, durante las clases de bachillerato, recrea los trasatlánticos que arribaban al puerto de su ciudad en el mismo cuaderno en el que plasmaba acuarelas y dibujos de temática marítima en los días de novillos. Durante esta época, se apoyaba en su tía Lola, ya que, debido a su vocación pictórica, era la única que le comprendía de su entorno familiar, la que le felicitaba por sus trabajos y depositaba en él toda su fe. Gracias a ella conoció la revista *La Esfera*, a lo que se debe su primera toma de contacto con las obras del Museo del Prado de Madrid, hecho que le despertó cierto entusiasmo por la obra de Velázquez y por lo que, más tarde, llegó a realizar una copia del retrato *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (65-69).

Una vez establecido en la capital madrileña en mayo del 1917, confiesa a sus padres el anhelo de abandonar los estudios de bachillerato e inclinarse por el estudio de la pintura, ya en academias, ya de manera autodidacta (99-100). Este año marcará mucho la vida de Alberti, tanto que en *A la pintura* el poema titulado «1917» refleja la importancia de esa fecha que nunca podrá olvidar, pues se convirtió en la puerta hacia algo ansiado y novedoso para él: «Mil novecientos diecisiete. / Mi adolescencia: la locura / por una caja de pintura, / un lienzo en blanco, un caballete» (1967: 8). Debido al nulo apoyo recibido ante esta decisión, determina seguir formándose en bachillerato a la vez que iniciarse en su nueva aspiración: la pintura. Así, gracias al dinero que recibía por parte de sus padres, pudo costearse los primeros utensilios de dibujo para asistir a los cursos que recibía en el Casón, el palacio del rey Felipe IV, en donde reproduce estatuas como la *Venus de Milo*, la *Victoria de Samotracia* y *Laocoonte* (1977: 100-101), tarea de la que deja constancia en el mismo poema con los siguientes versos: «Mi mano y Venus frente a frente / con mi ilusión de adolescente: / un papel y una carbonilla» (1967: 10).

Al poco tiempo, hastiado de la anterior tarea, decide frecuentar también el Museo del Prado, y empezar a copiar lienzos de Zurbarán y Goya que allí habitaban, que le ofrecen colores claros y temáticas muy diferentes a los tonos sombríos con los que imaginaba hallarse, impresiones que retransmite a su mayor admiradora en dicha andadura, su tía Lola. De esta manera, aficiona a la pintura a su hermana Pepita, quien le acompaña al Museo del Prado para observar cómo reproducía aquellas obras de arte (1977: 101-106).

A pesar de la reticencia de sus padres ante el abandono del bachillerato, contrataron a varios profesores de dibujo para que le impartieran lecciones sobre la materia, pues pensaban que el oficio de pintor consistía en recibir educación sobre la disciplina. Entre ellos se encontraban Emilio Coli y Manuel Mendía, quienes se despreocuparon del aprendizaje de Alberti y propiciaron su vuelta al autodidactismo de los primeros años. Después de esto, comienza a pintar la naturaleza, lo que evoca a la tendencia artística impresionista, y se mueve por escenarios como los jardines del Buen Retiro, las orillas del Manzanares y el

Jardín Botánico (111-114), experiencias que también están presentes en «1917»: «Felicidad de mi equipaje / en la mañana impresionista. / Divino gozo, la imprevista / lección abierta del paisaje» (1967: 8).

No obstante, la visita a su tierra natal, aquella que tanto añoraba, no se retrasó demasiado, pero cuando pisó el Puerto de Santa María unos años después, se halló en tal grado de incompreensión que comprobó que su destino se encontraba lejos de allí (1977: 114-115).

A raíz de enfermar su padre, se propone sacar hacia delante los estudios en bachillerato para satisfacerle, sin abandonar sus visitas al Casón ni al Museo del Prado. En este momento comienza a introducirse en la poesía, gracias a sus amigos Gil Cala y Celestino Espinosa. El primero presenta a Alberti y a Daniel Vázquez Díaz, un pintor que había regresado de París y que revolucionó el panorama pictórico de Madrid, desplegando entre los jóvenes artistas su afán de libertad junto a otros como Sonia Delaunay y su marido. Este hecho permitió la introducción de nuevas tendencias y proyectos diferentes a los arraigados en el ambiente madrileño del momento.

Sin embargo, no será hasta 1920² cuando escriba su primer poema incitado por la desazón y el desasosiego que le visitaron la noche de la pérdida de su padre (1977: 117-130). A partir de este momento, lee y escribe mucho, debido a su enfermedad pulmonar que le obligó a mantener reposo y el consecuente alejamiento de los óleos, pero participa en alguna exposición más con el apoyo de artistas como Juan Chabás, quien organiza la que se inaugura en 1922 en el Ateneo de Madrid como despedida de su vocación pictórica, al menos por un periodo de tiempo (142-151). La pintura de este tiempo se podía considerar de vanguardia, puesto que podían observarse innovaciones en cuanto a la pintura del momento, lo que reflejará más adelante mediante la poesía (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 121). Pretendía dejar en el pasado la pintura porque ya no lo consideraba su mejor método de expresión desde que emprendió su camino poético, pues las palabras le permitían exteriorizar su imaginación y sus sentimientos de una manera más eficaz (Alberti, 1977: 151-152). Esta situación la plasma en los siguientes versos de «1917», en los que muestra, pasado un tiempo, la aflicción que le provoca pensar en el abandono de una de las artes para introducirse en otra a través de la antítesis nacer-morir:

la sorprendente, agónica, desvelada alegría
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,
con la pena enterrada de enterrar el dolor
de nacer un poeta por morir un pintor,
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,
a decirte ¡oh Pintura! mi amor interrumpido. (1967: 14-15)

En cuanto a las relaciones con los afincados en la Residencia de Estudiantes y los que la frecuentaban a menudo, podemos decir que a través del pintor Gregorio Prieto conoció a

² El mismo año expuso por primera vez sus cuadros *Evocación* y *Nocturno rítmico de la ciudad* en el Salón Nacional de Otoño impulsado por Vázquez Díaz (1977: 131-132).

Federico García Lorca, compañero de generación, asistente a la anterior exposición del Ateneo y quien le encargó un cuadro, el último que Alberti crearía. Cuando Lorca recibió el lienzo, acompañado de un soneto, alabó a Alberti entre aplausos y le incitó a escribir, pero también a continuar con su vocación pictórica. A su vez, Lorca le presentó a Luis Buñuel y a Salvador Dalí³, a quien Alberti califica de tímido y de pocas palabras (1977: 168-171).

En aquel momento ya comenzaba a difundirse el término de «Generación del 27» que apoyaría Juan Ramón Jiménez. Sus integrantes, entre los que se encontraban Rafael Alberti y Federico García Lorca, crearían la revista *Litoral*, cuya última publicación en 1927 estuvo dedicada a Góngora, dado que estos se juntaron para homenajear el tricentenario de su muerte. En ese mismo número aparecía una larga nómina de nuevos pintores y músicos, como Manuel de Falla, al lado de Picasso y Juan Gris (1989: 19).

Además, Alberti con sus primeros poemas participa en revistas de vanguardia como *Ultra* y *Alfar*, que vertían su afán por la regeneración y la modernidad; eran años de cambios y novedades, de representación de los diferentes *ismos* que se movían por toda Europa, como el ultraísmo español y el creacionismo de los que bebe nuestro poeta en sus versos anteriores a *Marinero en tierra*, poemario con el que recibió el Premio Nacional de Poesía en 1924 (Morelli, 2007: 191-192). Estos versos iniciáticos estaban repletos de vocabulario futurista, es decir, de términos modernos y tecnológicos, como en los poemas que le leyó a Juan Chabás y que envió a la revista *Horizonte*. Aquí ya hacía uso del caligrama, dotando a los versos de plasticidad, ritmo y musicalidad vanguardista del momento, lo que le resultaba más sencillo gracias a la sensibilidad artística que desarrolló ejercitando su primera vocación. Dicha fusión de tradición y vanguardia se verá reflejada en posteriores creaciones poéticas y pictóricas (196-200).

Durante esta época vanguardista no se distancia de la pintura porque mantiene relación con amigos pintores como Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz y Alberto Sánchez, quienes más tarde compondrán la escuela de Vallecas. Sin embargo, desde 1928 hasta la llegada de la República y el consiguiente estallido de la Guerra Civil, fueron los años más fructíferos en cuanto a su producción poética se refiere. Así pues, escribe libros como *La amante*, *El alba del alhelí*, *Cal y canto* y *Sobre los ángeles*. Al terminar la guerra, emprende su exilio junto a María Teresa León, treinta y nueve largos años en los que volverá al signo, esta vez uniéndolo a la palabra. También se sumirá en la técnica del grabado y la serigrafía (Alberti, 1989: 19-20).

2.1.2 La importancia del Museo del Prado en la vida de Alberti

Ahora bien, debemos recalcar la importancia que conserva el Museo del Prado en esta obra de Alberti, ya que la escribió durante el exilio argentino, cuando retoma su primera

³ Alberti en sus *Memorias* también recuerda los términos «putrefacto» de Dalí y «carnuzo» de Pepín Bello que más tarde Buñuel incluiría en su película surrealista *Un perro andaluz*, muestra interdisciplinaria de estos jóvenes artistas (1977: 172-173). De esta manera, Buñuel se encargará de acercar el cine y sus técnicas de grabación a la Residencia de Estudiantes, lo que influirá en la obra poética vanguardista de sus compañeros, como ocurre con Alberti (Morelli, 2007: 200).

vocación y evoca de manera ferviente sus paseos juveniles por el museo. Esto es, *A la pintura* es un homenaje al museo que le despertó aun más su pasión por los pinceles, a través del que conoció técnicas y colores que ignoraba. Así pues, en este poemario asistimos al enlace de la plasticidad de los lienzos que le marcaron en su llegada a Madrid con las diversas formas métricas que adapta al estilo artístico de cada pintor. Podemos deducir su escasa atracción hacia la pintura abstracta, excepto cuando se trata de Pablo Picasso, pues la mayoría de los artistas seleccionados para su poemario se centran en la representación figurativa. También destacará la abstracción cuando haga su homenaje a Joan Miró en *Fustigada Luz* (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 121-124).

Debido a la influencia que este museo tuvo en su vida, le dedica unos versos en la tercera parte de «1917», a partir de los que muestra los efectos que le produjo su primera visita, de la que salió totalmente fascinado y en la que confirmó su equivocación en cuanto a la gama cromática y a la temática de los lienzos expuestos:

¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía
pinas en los ojos y alta mar todavía
con un dolor de playas de amor en un costado,
cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado.
¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores
pintaron la Pintura con tan claros colores;
que de la vida hicieron una ventana abierta,
no una petrificada naturaleza muerta,
y que Venus fue nácar y jazmín transparente,
no umbría, como yo creyera ingenuamente! (Alberti, 1967: 12)

Además, en esta parte del poema enumera y alaba las técnicas que seguían los pintores que pudo conocer ese día y lo que le evocaba cada uno de ellos.

Hemos de destacar el bombardeo que se produjo en 1936 en Madrid, durante la Guerra Civil Española, y que provocó el cierre de las puertas del museo para resguardar las salas que aún no habían sido afectadas, a pesar de que la mayoría de las obras de arte que albergaba se encontraban protegidas en el sótano del mismo museo. Este hecho preocupó hondamente tanto al Gobierno como a los círculos de eruditos, entre ellos a la Alianza de Intelectuales Antifascistas de la que Alberti era secretario junto a José Bergamín. Dicha organización llevó a cabo tareas para defender la cultura, tales como la famosa evacuación de las obras más ilustres del Museo del Prado, en la que participaron María Teresa León y Rafael Alberti, para que el Ministerio de Bellas Artes de la República las alejara de Madrid. Los lienzos a los que nos referimos corresponden a *Carlos V en la Batalla de Mühlberg* de Tiziano y *Las Meninas* de Velázquez (1987: 76-80). En estos momentos, el museo podría considerarse una exposición itinerante de esas grandes obras de arte, dado que, antes de volver a Madrid, recorrieron ciudades republicanas como Valencia, Girona y Barcelona (161).

Podemos observar una reproducción de esta labor de salvamento del patrimonio artístico en el drama *Noche de guerra en el Museo del Prado*, escrito en Buenos Aires en el año 1956 e inspirado en los recuerdos de esos días fatales de 1936 (Fundación Rafael Alberti,

2000: 69). En el Prólogo de la obra citada, Alberti se esconde bajo la figura del Autor, quien recrea y narra, a través de una escenografía idéntica al Museo del Prado, los hechos comentados. Así, el poeta, ahora dramaturgo, se centra en dar a luz una vez más la fusión poesía y pintura, pero de una forma renovada: con el teatro, género que le permite llevar a escena lienzos, sobre todo de Goya, a los que da vida y convierte en personajes de esta obra teatral. Con estos cuadros intenta explicar al público el horror de esos días, tan semejante a lo vivido un siglo antes durante la Guerra de Independencia. Para ello, también se sirve de los aguafuertes y pinturas negras del pintor, en los que se apoya continuamente. Además, en las primeras páginas de este preámbulo podemos observar la relación que tiene con «1917», el poema que abre *A la pintura*, si bien, menciona versos de este. Por último, irá mencionando la bajada de los cuadros al sótano en el orden al que fueron sometidos: primero los Goya, luego los Velázquez, más tarde los Greco y los Zurbarán y, por último, los italianos como Tiziano y Veronés (Alberti, 2003: 137-147).

Como vemos, la misma nómina de pintores que aparece en el prólogo de *Noche de guerra en el Museo del Prado* es la misma que en *A la pintura*, de manera que con ambas obras se pueden comprobar las grandes preocupaciones artísticas de Alberti y su ferviente compromiso político a través del que siempre intentó salvaguardar la cultura, pese a cualquier vicisitud del destino (Fundación Rafael Alberti, 2000: 16).

2.1.3 Análisis de *A la pintura*

En este epígrafe procederemos al análisis de once de los poemas que contiene el poemario referido, elegidos en función de la relevancia que tuvieron en su vida los pintores a los que homenajea, pues a unos los conoce en su primera visita al Museo del Prado y con otros establece una relación de amistad, además de compartir ideología.

Antes vamos a contemplar la relación que Alberti desarrolla entre poesía y pintura a través de los tres bloques en los que se estructura el poemario: veinte sonetos sobre técnicas como el claroscuro e instrumentos pictóricos entre los que circulan el pincel o la mano, por ejemplo; otros veintiocho poemas sobre artistas para los que crea una estructura métrica y musical adaptada a cada uno de ellos, llegando en muchos casos a la éfrasis o a la recreación; otros seis dedicados a los colores, que se caracterizan por la movilidad que Alberti les otorga a través de sus versos (Corbacho, 1985: 1-3), y, por último, ocho nuevos poemas titulados con nombres de pintores españoles e hispanoamericanos coetáneos y amigos de Alberti, por lo que estarán escritos desde la más pura admiración (Argente, 1986: 86).

No es muy común que un poemario se dedique a un arte concreto en la medida en que Rafael Alberti lo logra, con el cuidado y el detallismo que le presta. Esto se debe al conocimiento y al dominio que el autor posee tanto de las técnicas pictóricas como de las poéticas (Corbacho, 1985: 5-7). En este sentido, vamos a observar esa mezcla de línea y color, componentes esenciales en el subtítulo del poemario, a través de construcciones particulares que nos ayudarán a entender las alusiones que Alberti realiza a la pintura y a los

pintores, mediante su lenguaje poético plagado de recursos metafóricos, sinestésicos, anafóricos y paradójicos, entre otros (Díez de Revenga, 2004: 166).

En cuanto a los poemas que dedica a los colores, se componen de versos breves que se asemejan a aforismos (Argente, 1986: 73). Podríamos destacar los titulados «Blanco» y «Azul», ya que son dos tonos que van a estar muy presentes a lo largo de su vida, debido al recuerdo constante de su infancia perdida: el blanco de la cal andaluza y el azul de la bahía de Cádiz.

Así pues, en «Blanco», un poema dividido en treinta y tres partes, observamos la sucesión de diferentes comparaciones que realiza nuestro autor para explicar el color, su luz y claridad absolutas. Para ello, a partir de la quinta parte, evoca el típico epíteto «Blanco como la nieve», que a la vez dice mucho, pero no aporta ningún significado nuevo. Después, recuerda la cal de la arquitectura de su tierra natal, la que menciona en *La arboleda perdida*, y a las hojas en blanco que le permiten desarrollar su imaginación poética: «blanco como / el papel, blanco blanco / como la cal al sol / de los tranquilos muros andaluces» (Alberti, 1967: 127). Prosigue haciendo alusión al día de su nacimiento en El Puerto de Santa María: «Yo vi –Rafael Alberti– / la luz entre los blancos populares» (128), así como también se autodenomina más adelante «hijo de la cal más pura», la cual tuvo que abandonar para marchar a la gran ciudad madrileña. Recuerda constantemente la casa de su infancia, versos en los que podría estar refiriéndose al patio de esta, que en tantos de sus poemas sugiere: «Mi infancia fue un rectángulo / de cal fresca, de viva / cal con mi alegre solitaria sombra». Después, afirma que ese recuerdo de «la tacita de plata» vive muy presente en él: «Blanco Cádiz de plata en el recuerdo», en donde entraría en juego el color azul del mar, que junto al reflejo del sol produce el tono plateado que menciona.

En el mismo poema hace referencia a la antigüedad clásica (1987: 237), tiempos en los que la cal ya predominaba en la construcción de edificios: «Blanco de Creta, tibio, / caliente, casi azul, reverberante» (1967: 127), color que podría considerarse característico del Mediterráneo (1987: 237). A estos versos le sucede una enumeración de lienzos y artistas en los que observa que el blanco adquiere una función importante, pero antes recrea lo que siente un lienzo en el instante en el que un pincel lo toca con la siguiente comparación: «Cuando el pincel me toma, me estremezco / como el cristal del ojo que tocara / un cabello invisible extraviado» (1967: 128).

De la misma manera dispone el poema «Azul», compuesto por treinta y dos partes, en las que va definiendo el color incluyendo la siguiente pregunta: «¿Cuántos azules dio el Mediterráneo?» (32), para luego ir introduciendo «el azul de los griegos». Más adelante, se dedica a mencionar los cuadros en los que aparece dicha tonalidad en sus diferentes variedades, llevando a cabo el mismo proceso que en el poema anterior, pero esta vez menciona sobre todo a los italianos como Tiziano y Tintoretto. Así hasta llegar a relacionarlo con el mar, ese mar que «invade a veces la paleta / del pintor y le pone / un cielo azul que sólo da en secreto» (35). También compara el azul presente en los lienzos frente al del mar en continuo movimiento, como él recordaba el mar de su infancia: «Tiene el azul extático nostalgia / de haber sido azul puro en movimiento», la misma nostalgia que Alberti experimenta viviendo en el exilio. Nuestro autor no podía terminar el poema sobre el azul sin

hacer referencia al máximo exponente de él en la pintura, ya que «Dijo el azul un día: / —Hoy tengo un nuevo nombre. Se me llama: / Azul Pablo Ruiz Azul Picasso» (36). Como veremos en el poema que le dedica al pintor, también incide en el azul, ya que corresponde a la tonalidad de uno de los períodos de su obra pictórica.

Seguidamente, vamos a analizar los poemas dedicados a pintores, entre los que vamos a encontrar a los artistas españoles, franceses, holandeses e italianos que más impresionaron y conmocionaron al poeta.

Cuando Rafael Alberti marcha a París subvencionado para estudiar las novedades sobre el teatro europeo junto a su compañera de vida María Teresa León, frecuenta cafés como el de *Les deux Magot* y el *Flore*, los mismos por donde se movían surrealistas y cubistas como Pablo Picasso y otros pintores españoles como Manuel Ángeles Ortiz (1987: 14). De este modo, podemos decir que durante esta época siguió inmerso en el ámbito pictórico. Como veremos a continuación, tanto Picasso como Manuel Ángeles Ortiz marcaron la vida de nuestro autor, dado que le dedica unos versos a cada uno dentro de *A la pintura*.

Además, a Pablo Picasso⁴ en concreto le dedicó una colección de poemas titulada *Los ocho nombres de Picasso y no digo más que lo que digo* de 1970, toda una oda a sus ojos que tanto le fascinaban, y nombre que conservó para titular el prólogo de *El entierro del Conde Orgaz* del pintor (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 129). Asimismo, escribió el prólogo para la exposición de 1973 en el Castillo de los Papas de Aviñón, a la que el propio artista no pudo asistir debido a su fallecimiento unos días antes (Alberti, 1987: 192-195). Ese mismo preámbulo lo podemos consultar en *Picasso, el rayo que no cesa* de 1975, una recopilación de los lienzos que se expusieron aquel día junto a las palabras que Alberti le dedica en alabanza de su obra y a los impresionantes ojos de aquel «rayo que vivo e incesante podrá servir de signo luminoso a las generaciones futuras» (1975: 13).

En lo referente al poema «Picasso», observamos una forma poética acorde a la pintura del mismo artista, ya que dispone los versos de manera creativa y evoca los cambios en los períodos pictóricos picassianos hasta llegar al cubismo, como si Alberti adaptara la escritura de su pluma a la tendencia cubista. Para ello, empieza con la mención a su lugar de nacimiento y la siguiente descripción: «Málaga. / Azul, blanco y añil / postal y marinero» (1967: 143), en la que refleja los colores andaluces que también se observan en el Puerto de Santa María de Alberti. En los siguientes versos se puede ver la influencia de la etapa azul del pintor, en la que abundan figuras alargadas con tonos fríos y con rostros pesados a la manera del Greco (Martín Bourgon, s.f.):

De azul se arrancó el toro del toril,
de azul el toro del chiquero.
De azul se arrancó el toro.

⁴ Pablo Picasso, el creador del símbolo de la paloma blanca de la paz gracias a su padre, fue el director del Museo del Prado durante los desastres de la guerra civil, época del salvamento que llevó a cabo la Alianza de Intelectuales Antifascistas para alejar ilustres obras de arte del peligro atómico que comentamos previamente (1987: 160-161).

¡Oh guitarra de oro,
oh toro por el mar, toro y torero! (Alberti, 1967: 143)

En estos mismos versos se atisba el uso que Alberti hace del campo semántico del toreo para contar los inicios de Picasso en su andadura azul con ese «se arrancó el toro del toril», verso que se repite dos veces en la misma estrofa para destacar el hecho. Esta referencia al mundo del toreo se debe a la gran presencia de ese cosmos en su obra, ya que desde pequeño tuvo cierta inclinación por este ámbito y el toro llegó incluso a convertirse en su *alter ego*, como símbolo de bravura y de su incesante producción creativa (1975: 9-10). Asimismo, hace referencia a una «guitarra de oro», que puede corresponderse a la guitarra que tiene en sus manos *El viejo guitarrista* de Picasso, ese pobre anciano azul retorcido y desaliñado que toca una guitarra de un color ocre que desentona con el resto de la paleta del lienzo.



Ilustración 1. *El viejo guitarrista* (1903), Pablo Picasso.

Asimismo, si avanzamos un poco en el poema, asistimos a la mudanza del período azul al rosa de 1904 (Martín Bourgon, s.f.), fase en la que abandona la soledad y la melancolía para trabajar con colores cálidos mediante los que expone figuras más humanas y jóvenes con posturas más optimistas:

maternidad azul, arlequín rosa.
Es la alegría pura una niña preñada;
la gracia, el ángel, una cabra dichosa,
rosadamente rosa,
tras otra niña sonrosada. (Alberti, 1967: 144)

Para ello utiliza recursos como el epíteto «rosadamente rosa», y adjetivos como «sonrosada», a través de los que reafirma la introducción de esa paleta cromática cálida. También hemos de mencionar la alusión al arlequín, personaje que más destaca en estos cuadros. Todos estos rasgos recuerdan al lienzo *Familia de saltimbanquis*, en donde plasma esa gama cromática y un mundo menos apesadumbrado como ya hemos referido.



Ilustración 2. *Familia de saltimbanquis* (1905), Pablo Picasso.

Alberti nos adelanta a través de la pregunta «¿Quién sabrá de la suerte de la línea, / de la aventura del color?» los diferentes cambios que van a acontecer en la obra de Picasso, ya que va a proceder a la ruptura de la pintura tradicional con la nueva tendencia que va a experimentar: el cubismo.

Una mañana,
vaciados los ojos de receta,
se arrojan a la mar: una paleta.
Y se descubre esa ventana
que se entreabre al mediodía
de otro nuevo planeta
desnudo y con rigor de geometría.

Como decíamos, Picasso acudió a las formas geométricas del cubismo para romper con el realismo de sus composiciones anteriores y expresarse de una nueva manera, abrir un nuevo mundo. Si nos fijamos en ellas como, por ejemplo, en *Las Señoritas de Aviñón*, observamos ese nuevo universo de colores, estilo y desnudos a los que expone esos cuatro cuerpos de mujeres con aspecto de máscaras africanas, que se convertirán en el primer manifiesto del movimiento cubista (MoMA: 2013).



Ilustración. 3 *Las Señoritas de Aviñón* (1907), Pablo Picasso.

Asimismo, Alberti se empeña en señalar también ese cubismo analítico que «Trae rigideces de mortaja, / separación de abismo» (Alberti, 1967: 145) con el que pintó diferentes instrumentos como «Una pipa. / Una guitarra. / Una botella», lo que nos recuerda a su compañero cubista Georges Braque.

Tampoco se olvida de homenajear con sus versos a una obra que representa el caos y los desastres que produjo «La guerra: la española» (146), en donde pueden observarse «Banderillas de fuego. / Una ola, otra ola desollada» y «Dolor al rojo vivo». Ese lienzo del que hablamos es el conocido *Guernica* de 1937, que representa el bombardeo de la ciudad en plena Guerra Civil Española. Cabe señalar que las terroríficas escenas de la obra dramática de Picasso no solo se centran en demostrar la catástrofe, sino también en dejar constancia de la fe del pintor en la humanidad (1975: 13).

En cuanto al poema «Gutiérrez Solana», comienza con el lema «(Enumeración en ronda)» (1967: 138), el cual puede hacer referencia a la disposición de los versos sometidos a la irregularidad métrica, a la manera en que podemos deambular por el costumbrismo de la España negra de los lienzos de Solana (Corbacho, 1985: 143). Alberti nos lo muestra a través de la enumeración descriptiva de las enfermedades que asolan a los suburbios más afectados: «Lo desdentado, / infectado, / careado, / lisiado» (Alberti, 1967: 138), así como recurre a la deformación de las personas más desfavorecidas:

El piojo
muerto de hambre
por la pelambre
de la tuerta y el cojo,
y la legaña
en la telaraña
del ojo.

Así pues, comprobamos que «la tuerta y el cojo» viven en la miseria y la podredumbre, situación que se agrava con la mención de animales como «el piojo» y la araña, que viven y se alimentan de su propio cuerpo. Seguimos con dicha descomposición de «La hermosura / de la fea / dentadura / con piorrea» (139) y la introducción a la terminología escatológica con «Todo lo que se caga y se mea». Ya más adelante, atisbamos un juego de palabras que proporciona ritmo a la composición y conserva la degradación física de estos personajes: «Lo más pálido / ético, / perlético, / perlipelambrético / escuálido». No obstante, ante estas sórdidas escenas, sigue presente la religión cristiana con «la nocturna procesión» (140) y «con el Crucificado», pero sin poner remedio ni dar soluciones a este hecho.

Sin lugar a duda, «el café» del que habla Alberti se corresponde con el lienzo que Solana regala a Gómez de la Serna titulado *La tertulia del Café de Pombo*, en el que podemos ver retratado al padre de las greguerías acompañado de sus frecuentes tertulianos.



Ilustración 4. *La tertulia del Café del Pombo* (1920), José Gutiérrez Solana.

Así ocurre con los versos que le siguen «y la lendrera / de la exhausta ramera / en corsé», que reflejan la prostitución de España y sus muchachas, como en *La casa del arrabal*, en donde podemos observar a esas mujeres con sus respectivos corsés.



Ilustración 5. *Las chicas del arrabal* (1934), José Gutiérrez Solana.

Como observamos, Alberti retrata en dicho poema la esperpentización de la que Solana hacía uso en sus pinturas sobre el costumbrismo de comienzos del siglo XX: «Lo más goyesco, / quevedesco, / valleinclanesco / del cuesco», acompañada de los tétricos colores de su paleta, los claroscuros con los que revelaba aquella sociedad en la que convivían pobreza, inmundicia y enfermedad; escenas trágicas de la vida que podemos asemejar a las pinturas negras de Goya.

Respecto al poema «Goya», empieza con una enumeración de elementos recurrentes en la obra del pintor, mediante una estructura antitética que refleja el claroscuro, el juego de luces y sombras, reinante en la obra del famoso pintor y que también estará presente a lo largo del poema: «La dulzura, el estupro, / la risa, la violencia, / la sonrisa, / la feria» (112). Como vemos, expresa mucho con estos versos a pesar de su brevedad (Alberti y Asunción Mateo, 1990b: 87). De esta manera, observamos la plasticidad característica de este poemario sobre la pintura, rasgo del que Alberti se apropia. En este poema se hace eco a la imagen del «ruedo ibérico» que Valle-Inclán tenía de la sociedad de principios del siglo XX, asimismo plagada de claroscuros, y que Alberti enlaza con los versos que evocan a la obra pictórica de Goya.

En los siguientes versos, Alberti se adueña de los cuadros de Goya y se sumerge en ellos para describir algunos en concreto como, por ejemplo: «A ti te dentelleo la cabeza» y «A ti te entierro solamente / en el barro las piernas. / Una pierna. / Otra pierna. / Golpea» (Alberti, 1967: 112). Todo aquel que conozca mínimamente la producción del artista, sabría identificar a qué lienzos pertenecen estos versos y a qué periodo de su vida. El primero evoca a aquella pintura negra que podíamos encontrar en la Quinta del Sordo, titulada *Saturno devorando a su hijo*, en la que, como bien indica el nombre, el dios Saturno de la mitología romana está comiéndose a uno de sus hijos. A continuación, observamos esa escena macabra plagada de tonos oscuros:



Ilustración 6. *Saturno devorando a su hijo* (1820-1823), Francisco de Goya.

Los otros cinco versos citados corresponden al lienzo *Duelo a garrotazos*, otra pintura negra creada en la Quinta del Sordo, en donde podemos observar a dos sujetos con medio cuerpo enterrado, golpeándose mutuamente con bastones.



Ilustración 7. *Duelo a garrotazos* (1820-1823), Francisco de Goya.

Como hemos visto, Alberti demuestra las escenas costumbristas de la España de la época que Goya plasmaba en sus lienzos con esa paleta tan sombría. Además, estas pinturas negras reflejan la incomprensión en la que se encontraba el Goya sordo en la Corte Real, ya que trabajó como pintor de cámara de Carlos IV, como se refleja en el poema a través de pareados con rima burlesca y, de nuevo, con elementos antitéticos que dotan de musicalidad al texto: «Y el anverso / de la duquesa con reverso. / Y la Borbón esperpenticia / con su

Borbón esperpentico» (113). Asimismo, Alberti en los versos «Y el escarmiento / del más espantajado / fusilamiento» hace referencia a un lienzo de la serie dedicada a la Guerra de Independencia contra los franceses. Estaríamos hablando de *Los fusilamientos del 3 de mayo*, en el que se halla la presencia de ese claroscuro: luz que brota de la camisa del condenado y sombra que emerge de los personajes amenazantes.



Ilustración 8. *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814), Francisco de Goya.

Cabe señalar las numerosas paradojas que Alberti introduce en esta composición, ya que otorgan armonía al texto (Alberti y Asunción Mateo, 1990b: 87) y reflejan a su vez la técnica pictórica del claroscuro a través de «la poesía / de la pintura clara / y la sombría». Esto lo consigue a través de los siguientes versos: «¡Huir! / Pero quedarse para ver, / para morir sin morir» (Alberti, 1967: 113) o con «Y la gracia de la desgracia. / Y la desgracia de la gracia», en los que se encierran contradicciones entre términos negativos y positivos como en los pares huir-quedarse, gracia-desgracia. De igual modo ocurre en los versos que culminan el poema, en los que Alberti se dirige a Goya: «Pintor. / En tu inmortalidad llore la Gracia / y sonría el Horror» (115), en los que observamos elementos antitéticos en un mismo verso: llorar-gracia, sonreír-horror.

Respecto a poemas sobre pintores italianos vamos a analizar «Botticelli», cuyos versos dedica al artista perteneciente al Quattrocento. Esta composición empieza con el lema «(Arabesco)» (26) que hace alusión a los abundantes elementos decorativos y a los más nimios detalles de los que Botticelli invade su obra. Solo con leer el poema sabemos que se trata de una éfrasis, porque Alberti se basa en describir, a través de su lenguaje poético, el lienzo de tema mitológico *El nacimiento de Venus*.

Si nos fijamos en la estructura métrica, observamos una variedad de versos breves que colindan con abundantes heptasílabos, lo que provoca que el ritmo se mueva como si de una ola del mar se tratara y corrobora la analogía con el cuadro mencionado. Asimismo, esos versos cortos dotan de fluidez al texto, otorgándole a su vez cierta musicalidad y una sensación como de danza (Corbacho, 1985: 131-132), ya que Alberti también emplea la aliteración en el verso «brisa en curva deprisa» que se repite dos veces en el poema. Además, hace uso del mismo procedimiento cuando habla del movimiento de los rizos de Venus: «todo rizo huidizo, / torneado ondear, / rizado hechizo» (Alberti, 1967: 26). Como vemos, el poeta

trata de reflejar el vaivén del viento incidiendo en la reiteración de fonemas fricativos y vibrantes que evocan el movimiento del cabello de la Venus y de las telas del resto de personajes, además del sonido que provoca el propio viento a su paso.



Ilustración 9. *El nacimiento de Venus* (1482-1485), Sandro Botticelli.

Cabe resaltar que el poema empieza y acaba con una estructura circular y paralelística, por no decir idéntica, puesto que fundamentalmente los versos se corresponden en ambas partes, pese a que se atisban algunas diferencias. Así pues, comienza con los versos: «La Gracia que se vuela, / que se escapa en sonrisa» y termina con una alteración del orden de estos versos: «que se escapa en sonrisa / tras la gracia que vuela». Después, también nos encontramos con otro cambio, pues los «céfiro blandos en camisa» del principio ahora son la «pálida Venus sin camisa» (27) del final. De esta manera, Alberti se centra en recalcar la belleza que emana del cuerpo de Venus a través de la blancura de su piel desnuda, símbolo del tópico renacentista.

Tampoco podemos olvidar la referencia que hace Alberti a la geometría del lienzo en unos versos que se localizan casi en el centro del poema, como ocurre con la Venus en la pintura:

geometría
que el viento no enfría
promueve
a contorno que llueve
pájaro y flor en geometría. (26)

Como vemos, en estos versos del centro de la composición también se atisba una estructura circular, la misma que observamos con anterioridad en el poema.

El poema «Rubens» comienza con un lema extraído de las *Soledades* de Góngora «Era del año la estación florida...» (75), verso muy acorde a la obra pictórica de la que hablamos, pues, por lo general, la pintura de Rubens suele representar escenarios propios de la primavera, es decir, espacios agrestes muy iluminados y coloridos. Además, este verso tomará importancia durante el texto, ya que el poeta se adueñará del verbo en pasado «era» para insertarlo a través de anáforas, lo que concederá a la composición un matiz de evocación del pasado albertiano. Así lo vemos en los siguientes versos: «Era también, preciso y girando

en su aguja, / un compás siempre en punto al dibujo de un seno / tembloroso en las yemas ansiosas de asumirlo / y escapar en la noche un levante de estrellas», en los que también se sugiere la sensualidad que desprenden esas pieles desnudas de *Las tres Gracias*, por ejemplo, ese anhelo de querer tocarlas debido a la belleza que despliegan, sensación semejante a la que le asaltó al poeta en sus primeros paseos por el Museo del Prado, por donde deambulaba absorto, pendiente del más nimio detalle que inundaba aquellos muros. Esto nos recuerda al episodio de *La arboleda perdida* en el que Alberti narra la reprimenda de su padre una de las noches que regresó a casa de madrugada, por pensar que su hijo se movía por ambientes nocturnos (Corbacho, 1985: 64).

El escritor también se sirve del verso alejandrino para reflejar las grandes pinceladas que da el pintor y la voluptuosidad de los cuerpos femeninos (147) que componen el lienzo.



Ilustración 10. *Las tres Gracias* (c. 1635), Pedro Pablo Rubens.

A lo largo del poema, encontramos más versos que describen la belleza de esos cuerpos femeninos, destacando sus grandes dimensiones («amplias», «anchos espacios»), poco comunes en los tópicos del Renacimiento:

Jardines. Amplias Gracias de la luz que no oculta
más pasión que extenderse desnuda por los cuerpos,
de la línea que sabe en su concreto impulso
ceder anchos espacios al color que los llene. (Alberti, 1967: 76)

En fin, Alberti emplea de nuevo la anáfora para dirigirse a Rubens, elogiar y sintetizar su obra, volviendo a hacer referencia a la naturaleza humana que habita en sus cuadros con versos como «tú el árbol / que ha cubierto el mordido pezón flotante en fuga, / la solidificada música más redonda, / tú el tumulto del sueño en volutas de carne». Como vemos, recurre a un léxico anatómico para realzar la hermosura de las figuras.

Nuestro poeta se acerca al surrealismo holandés con *El Bosco*, que se convertirá en una obsesión durante su trayectoria artística desde sus primeros días en Madrid. En el poema que le dedica se sirve del pareado y una divertida rima para reflejar el humor y el desenfreno

vital que el pintor plasmó en el tríptico *El jardín de las delicias*, cuyo fin era romper con la tradición de la época. Consiste en una obra que desborda simbología en abundancia, lo que se convierte a su vez en algo ideal para trasladarlo al ámbito poético, como realiza Alberti (RTVE, 1982).



Ilustración 11. *El jardín de las delicias* (1450-1516), El Bosco.

A raíz del primer verso deducimos que el protagonista del poema será el diablo, al igual que en el centro del tríptico. Ese diablo se irá metamorfoseando e irá acogiendo diferentes formas del reino animal:

El diablo hocicudo,
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
pernicolimbrudo
y rabudo,
zorrea,
pajarea,
mosquicojonea. (Alberti, 1967: 63)

Además, en la tabla central de la que hablamos deambulan hombres que se dejan llevar por las tentaciones que les brinda el paraíso terrenal en el que viven, acciones que Alberti expresa con verbos en infinitivo:

Amar y danzar,
beber y saltar,
cantar y reír,
oler y tocar,
comer, fornicar,
dormir y dormir,
llorar y llorar. (63-64)

Esos hombres transgreden las normas del paraíso como Adán y Eva y se dejan llevar por el instinto como los animales, lo que refleja El Bosco en su lienzo con unos cabalgando sobre los otros, así como Alberti lo desplaza al papel:

Cabalgo y me río,
me monto en un gallo
y en un puercoespín,
un burro, en caballo,
en camello, en oso,
en rana, en raposo
y en un cornetín. (64)

Según vamos avanzando en el texto, observamos que Alberti sigue utilizando largas enumeraciones para plasmar el caos que atisbamos en el cuadro. Poco a poco, nos adentramos en términos más lúgubres y tenebrosos, dejando atrás los colores vivos de la creación del mundo. Así podemos visualizar escenas oníricas en las que se produce un contraste entre el bien anterior y el mal de ahora «el beleño, / el sueño, / el impuro, / oscuro» (66). Este cambio del léxico se debe a los pecados que han cometido esos seres, acciones surrealistas a las que el diablo les ha guiado para terminar en el infierno. De manera que el poeta pone el broche final a la composición dirigiéndose a El Bosco y a su originalidad para contrastar mundos tan dispares (cielo-infierno): «Pintor en desvelo: / tu paleta vuela al cielo, / y en un cuerno, / tu pincel baja al infierno».

Alberti también se acerca a la corriente postimpresionista con «Van Gogh», poema en el que lleva a cabo su tarea de dotar a los versos de plasticidad mediante una sucesión de versos breves a la manera de las pinceladas cortas y gruesas del pintor, además de reflejar los dos colores que destacan en su paleta: el amarillo y el azul. Con los tonos más cálidos, los ocre, en concreto, el «Gualda trival» (135), y algún que otro verdoso, Van Gogh empezó a representar escenas de la vida campesina, que luego se azularán y se llenarán del ambiente nocturno: «Noche en círculo rueda, / azula / la arboleda» (134). Ese amarillo primerizo será el mismo que el poeta utilice para mencionar la demencia en que el pintor se vio sumido en sus últimos años.

Por un lado, será importante señalar que en el poema aparecen vocablos análogos a lienzos del pintor como son «girasol» (135) y «humilde silla». Por otro, términos como «se arremolina» (134), «ondula», «círculo rueda» que evocan la técnica característica empleada por Van Gogh en esos cielos tan recurrentes como el que se observa en *La noche estrellada*.



Ilustración 12. *La noche estrellada* (1889), Vincent Van Gogh.

Sin embargo, lo más importante de esos cielos será que en ellos «permanece lo que importa: / alta, / la estela» (136) como vemos, por ejemplo, en *Terraza de café por la noche*, escena nocturna que se reproduce en la película *Van Gogh*, en donde los fotogramas que la componen están plagados de pinceladas y recreaciones de diversas obras del pintor acompañadas de datos biográficos.

Otro pintor que marcó la trayectoria pictórica de Alberti fue Velázquez, cuyas obras conoció por primera vez en *La Esfera* gracias a su tía. A raíz de ahí copió uno de sus retratos de príncipes y continuó su fascinación en la primera llegada al Museo del Prado, como retrata en el poema «Velázquez»: «Te veo en mis mañanas madrileñas, / cuando decía: Voy al Prado, voy / a la Casa de Campo, al Manzanares... / Y entraba en el Museo» (99).

Después, Alberti resume la producción que se podía observar en la sala del museo que le dedicaban, haciendo referencia a los perros alanos que acompañan a los príncipes cazadores de los lienzos de Velázquez:

... y entraba por la puerta de tus cuadros
al encinar, al monte, al cielo, al río,
ecos de ladridos, de disparos
y fugitivas ciervas diluidas
en el pintado azul de Guadarrama.

La primera estrofa se convierte en una de las más destacadas, pues comenta una característica de la obra del pintor, ya que parte de su vida se dedicó a retratar a la corte de Felipe IV, como podemos ver en *Las Meninas*. En este lienzo observamos la entrada imprevista de los reyes al habitáculo, como revelan la expresividad de los rostros de los personajes y el espejo del fondo, en el que se ven reflejados los monarcas a modo de *mise en abyme*, recurso que también empleó Van Eyck en *El matrimonio Arnolfini*. Incluso, Velázquez se autorretrata en el mismo lienzo según lo está creando, como si fuera su marca de agua, su firma.



Ilustración 13. *Las Meninas* (1656), Diego Velázquez.

Así lo refleja Alberti en los siguientes versos:

Se apareció la vida una mañana
y le suplicó:
–Píntame, retrátame
como soy realmente o como tú
quisieras realmente que yo fuese.
Mírame, aquí, modelo sometido,
sobre un punto, esperando que me fijas.
Soy un espejo en busca de otro espejo. (98)

Pero esto no es todo, puesto que el poeta plasma la paleta de tonos oscuros que el pintor utiliza dando plasticidad a los versos: «La pintura en tu mano se serena / y el color y la línea se revisten / de hermosura, de aire y “luz no usada”» (100). Esa ausencia de la claridad se debe a que la mayoría de los retratos se realizan en salas con grandes cortinajes reales que impiden la entrada de la luz.

En cuanto al apartado «Nuevos poemas» podemos destacar el poema «Renato Guttuso», italiano con el que Alberti guardó una gran relación de amistad, tal vez por sostener la misma ideología, pues ambos se consideraban artistas comprometidos y defensores de los derechos humanos (Román, 2003: 498). Esta contemporaneidad se ve reflejada en el poema de Alberti, en donde pone voz a la obra de Guttuso: «Se mire en ella el pueblo retratado / tanto en la paz como en la resistencia» (Alberti, 1967: 162). Como vemos, el poema hablará sobre el pueblo que defiende el pintor con estructuras anafóricas condicionales:

Si el pueblo mientras tanto se vertía
vestido de guerrero,
si su sangre creaba y construía,
si era el héroe candente para toda aventura,

era menos que el más mordido pordiosero
a la hora inmortal del canto y la pintura. (160)

Es decir, Guttuso utilizaba su pintura para ensalzar la figura del pueblo combativo en plena toma de conciencia, preso de toda injusticia. De esta manera lo plasmará Alberti a través de tercetos encadenados, siendo el pueblo el receptor del mensaje:

Y al fin llegaste, oh pueblo, golpeando
con tu aldaba las puertas de la aurora.
Vienes tundido y fuerte, jadeando,

a bañar la inhumana geografía
de esa tranquila estrella alumbradora
que tu noche para ser tu día. (161)

Así lo podemos observar, por ejemplo, en su cuadro *Crucifixión*, en donde se advierten los horrores de la guerra y al pueblo agitado, haciendo a su vez una sátira de la religión y la crucifixión de Cristo. Predominan colores fuertes y de muy diferentes gamas cromáticas, desde los azules más vivos hasta los marrones más tenues.



Ilustración 14. *Crucifixión* (1941), Renato Guttuso.

La luz será un elemento fundamental como símbolo de esperanza, ya que significa la libertad y la llegada de la paz, como indica en el último terceto: «Cruza el cielo de Italia el blanco vivo / de una paloma. Suenan un aura pura. / Y en tu pincel hay ráfagas de olivo» (163), y en el último verso «y sol y primavera en tu pintura», que evoca esa libertad de la que hablamos, ya que menciona términos en los que se presencia la felicidad.

2.2 Poesía y pintura en *Fustigada luz*

Fustigada luz compila poemas y, a su vez, pequeños poemarios escritos durante el exilio de Alberti, en concreto, en sus últimos años en Italia y los primeros de la vuelta a

España, es decir, creados en el periodo de entre 1972 y 1978. Esto nos recuerda a los textos que comprenden *A la pintura*, también escritos durante un periodo amplio de tiempo, lo que nos permite pensar que esta forma acumulativa de componer es una característica de la poética de Alberti. Así, debemos destacar la importancia del término «retorno» en su obra, puesto que vuelve de manera reiterada a los mismos temas en diferentes etapas de su vida como ocurre con el tema de la pintura en el exilio a modo de incesante recuerdo. Es evidente que *Fustigada luz* es una muestra de ello, ya que Alberti recopila en él recuerdos de etapas anteriores y otras obras contemporáneas a esta, reflejando las situaciones que provocaron e inspiraron dichas creaciones. De este modo, algunos de los poemas que aparecen en *Fustigada luz*, también pueden leerse en otros poemarios o incluso podrían haber pertenecido a otros poemarios con el mismo tema, pues la pintura transita por muchas de sus obras al igual que la política, debido a su compromiso.

La disposición del poemario en nueve apartados establece la sensación de una red compuesta por diversos temas, pero a su vez se atisba el empeño por mantener una composición ordenada de las partes, que a veces componen pequeños poemarios como la octava: «Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró». Ante dicha mezcolanza temática nos encontramos con la metáfora «fustigada luz» que se convierte en el hilo conductor del poemario. Todos estos poemas se asemejan en que sus personajes combaten contra la oscuridad, a través de la esperanza, para llegar a un mundo de luces sin opresiones. En cada contexto, esa luz azotada tomará una acepción diferente, según el ámbito al que se aplique, artístico o político.

Al comienzo del poemario nos encontramos con «El lirismo del alfabeto», poema que funciona como tratado poético en el que Alberti deja constancia de los juegos entre pintura y poesía que va a llevar a cabo. De este modo, el color materializa las letras hasta conseguir un sonido peculiar, hecho al que ya no solo asiste la vista, sino también el oído (Román, 2003: 485-489), como se aprecia en los siguientes versos: «mas cada letra –todo el alfabeto– / se exalta en un color, hace visible, / hasta casi poder tocarlo, su sonido» (Alberti, 1980: 21).

Alberti exhibió un conjunto de liricografías homónimo en la exposición *La palabra y el signo* de Roma en 1962, en la que le homenajearon por su septuagésimo aniversario, compuesta a su vez por otras dos partes: «Homenaje a Picasso» y «Obras y testimonio autobiográficos». En este momento sus dibujos ya habían tomado la suficiente relevancia durante su exilio italiano, periodo en el que va a trabajar técnicas tan variopintas como los grabados de plomo, aguafuertes, serigrafías, litografías, carteles y *collages*. También va a relacionarse con personajes del ámbito artístico (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 127-128).

En efecto, en los dibujos de «El lirismo del alfabeto» se atisba la admiración del poeta, convertida en obsesión, por el alfabeto italiano y su caligrafía, colección que podía observarse en la biblioteca de la Fundación Rafael Alberti. Además, entre esas veinticinco láminas podemos observar el mismo poema en su versión italiana (Fundación Rafael Alberti, 2000: 145). Vamos a dedicarle un pequeño espacio a esas letras del abecedario con las que juega y de las que nacen palabras que fueron cogiendo importancia a lo largo de la vida de Alberti. Aquí insertamos la C, la L, la M y la O:

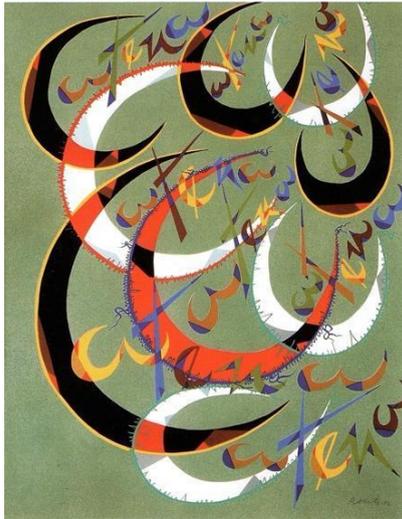


Ilustración 15. C de *Catena*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti

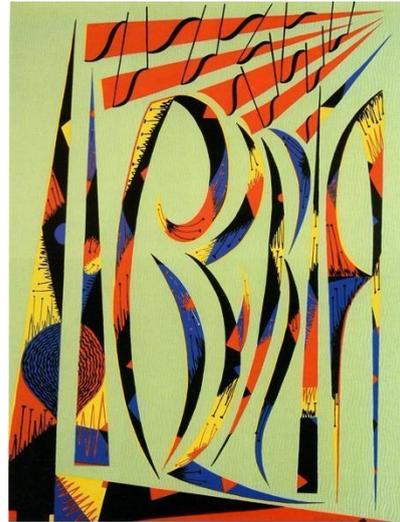


Ilustración 16. L de *Libertá*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti



Ilustración 17. M de *Mare*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti



Ilustración 18. O de *Occhio*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti

Como vemos, las letras seleccionadas han sido elegidas concienzudamente, puesto que forman parte de palabras que marcaron la vida del poeta-pintor. Así pues, nos encontramos con la C de *Catena*, la cadena que les pusieron a los republicanos tras salir vencedor de la Guerra Civil el bando nacionalista, consecuencia del exilio que le tocó vivir a Alberti. Lo mismo ocurre con la L de *Libertá*, aquella libertad de los presos políticos que persiguió Alberti y que siempre llevará por bandera, debido a su compromiso político. También se puede resaltar la M de *Mare*, cuya forma evoca a las olas de ese mar gaditano en el que tanto piensa nuestro poeta desde sus inicios y al que tanto añorará desde su mudanza a Madrid, *leitmotiv* en su obra. Por último, hemos de destacar la O de *Occhio*, esos ojos tan impresionantes de Picasso a los que dedica una gran diversidad de poemas.

El siguiente poema de *Fustigada luz*, «Instrucciones para el juego de la oca-toro», se relaciona con el tablero que grabó en madera durante su estancia en Roma, inspirado en el juego tradicional de la oca, pero esta vez a la manera de una plaza de toros, por lo que observaremos continuas comparaciones entre la oca y el toro. Así, el jugador participaría en esta recreación como si estuviera asistiendo a una corrida de toros, siguiendo las instrucciones que se le aportan en el poema. Ahora la oca se representa con unos cuernos de toro y cada casilla del tablero corresponde simultáneamente a uno de los versos del poema (Román, 2003: 489-490).

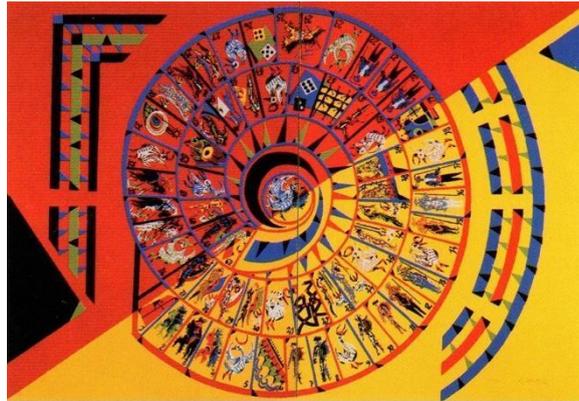


Ilustración 19. Grabado en madera de *El juego de la Oca-Toro* (1973). Catálogo de la Fundación Rafael Alberti.

Cabe señalar la existencia de cuatro poemas dedicados a las estaciones del año: «Primavera», «Verano», «Otoño» e «Invierno», que se convertirán en el origen de una serie de doce láminas expuestas en Madrid en 1985 titulada *Las cuatro estaciones* (Román, 2003: 494). A cada estación le corresponde un poema manuscrito y dos dibujos en los que se pueden observar sus respectivos colores en consonancia con cada temporada del año. También podían observarse en la Fundación Rafael Alberti (Fundación Rafael Alberti, 2000: 118). A continuación, vamos a analizar algunos rasgos de estos poemas que aparecen en *Fustigada luz*, los que más tarde manuscrite a color y que pueden identificarse con sus respectivas ilustraciones.

En «Primavera» podemos observar los colores que evocan la estación con un campo semántico conforme a la jovialidad que desprenden estos días: «flores» (Alberti, 1980: 43), «florida», «verde», «jardín», «frutales», «amor», «juventud». Además, se dirige a la primavera directamente y recalca ese color verdoso de los jardines con una epanadiplosis: «mas yo quiero mirarte, primavera, / verde y florida, solo, toda verde». Estos colores vivos que Alberti plasma tanto en el poema como en la ilustración significan la luz, la esperanza del cambio, la llegada de un nuevo tiempo. De esta manera, aparecen flores de tonos muy vivos (azules, amarillos, rosados) y círculos verdes que construyen un árbol con su tronco marrón en la esquina derecha inferior del dibujo. En este tiempo primaveral «Todo es amor recién nacido y puro, / canta la juventud por las aradas», de la misma manera que «se aman en paz y duermen los amantes», como refleja en la ilustración en la esquina derecha inferior, en donde

podemos observar dos cuerpos enamorados besándose, uno de tonos azules y anaranjados, y otro de amarillos y verdes. Asimismo, en la esquina izquierda superior vemos un ojo coronado por una cresta de gallo, que puede hacer referencia al verso «despertarse un jardín, un inicial vergel», como si el gallo fuera el iniciador de la primavera como lo es del día.



Ilustración 20. Dibujo «Primavera»,
Las cuatro estaciones. Catálogo de la
Fundación Rafael Alberti.



Ilustración 21. Dibujo «Verano»,
Las cuatro estaciones. Catálogo de la
Fundación Rafael Alberti.

Ahora en el dibujo «Verano» observamos colores semejantes a los de la anterior estación, pero destacan más los morados de «los viñedos doblados de racimos» (44) que menciona en el poema, haciendo referencia a la parte derecha del dibujo en donde vemos un racimo de uvas. Se emplea un léxico del campo semántico de lo candente que acompaña a la temperatura característica de la época: «caliente», «quemándose», «calor», «estío», «agosto». Asimismo, atisbamos una hilera de manzanas que se dispone horizontalmente como por encima de un cuerpo humano, lo que podríamos comparar con el siguiente verso: «Los campesinos cubren sus cuerpos de manzanas». A su vez, en la parte superior observamos unos triángulos que se asemejan a las velas de los barcos del mar azul que pueden haber creado «las veleras / dormidas de la siesta soñando en las orillas». Además, en esa parte también pinta «las estrellas fugaces del verano» en forma de zigzag como representando el rastro que dejan en el cielo. Por último, al final del poema Alberti realiza una enumeración y recopila los elementos que ha ido mencionando a lo largo del texto: «El mar, el campo, el río, las montañas palpitan / del goce resbalado del amor, mientras corren / en la noche de estío fugaces las estrellas» (44).

Como decíamos, Alberti en esta serie se centra en evocar las sensaciones y colores característicos de dichas estaciones; así ocurre en el poema y la lámina «Otoño», en los que refleja el paso del tiempo y el viento que lo mueve como a las hojas secas de los árboles que se encuentran

rodando por la tierra, en las rachas del aire,
sus huesos amarillos, mojados de la lluvia,
o en perdidos montones, secos, pisoteados,
barridos en sordina por la escoba
sin piedad del invierno. (45)

En este poema también se dirige directamente al otoño, como vimos en «Primavera», y hace hincapié en esa «pálida imagen» que tiene la paleta de los escenarios otoñales. Todo esto lo vemos reflejado en la parte derecha de la lámina, en el cuerpo de tonos ocres y apagados que abraza otro cuerpo de colores estivales que representa la estación que la precede, el verano.



Ilustración 22. Dibujo «Otoño»,
Las cuatro estaciones. Catálogo de la
Fundación Rafael Alberti.



Ilustración 23. Dibujo «Invierno»,
Las cuatro estaciones. Catálogo de la
Fundación Rafael Alberti.

Por el contrario, en «Invierno» encontramos un poema plagado de sensaciones frías, con colores grisáceos y blanquecinos, como también vemos en la liricografía. Alberti vuelve a dirigirse a la estación de la que habla, e incluso llega a culparla de haberse apropiado del otoño, como se aprecia en los siguientes versos: «Aquí estás con tus grises y ateridas piquetas, / duro despojador del otoño» (46). De este modo, el poeta se refiere a las heladas y nevadas de los duros inviernos: «yo quisiera dormir siendo tus propias nieblas, / el lecho a tus nevadas silenciosas abierto» que afectan a las tierras en barbecho, es decir, a «las tierras en reposo esperando el arado», que el pintor representa en las líneas marrones y grises de la lámina.

Aquí Alberti vuelve a manifestar la abstracción pictórica de la mano de «Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró», colección de veintidós liricogramas que recoge en 1975 y que dedica al pintor catalán Joan Miró. Antes de estas pequeñas producciones creó otras que incluye en el *Homenaje a Miró*, en el que destaca «La O de Miró», poema acompañado con dibujos del pintor, compuesto por un juego entre sonido y

forma, por donde la O deambula por la hoja en blanco y acoge diferentes formas (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 128).



Ilustración 24. Liricograma *La O de Miró*. Catálogo de la Fundación Rafael Alberti.

Pues bien, con esta misma creatividad jugará en «Maravillas» formando acrósticos con todas las letras del apellido del pintor, así como con las letras del abecedario, que corretean y se esparcen por el espacio como un niño por el parque, a la manera en que ya lo había experimentado anteriormente en *Fustigada luz* con los liricogramas dedicados a Saura (Román, 2003: 504).

Las liricografías recogidas en este ejemplar tomarán nombres tan variopintos y singulares como «Miróflor», «Miróinsecto», «Mirómirado», «Mirópájaro» y «Mirómeridiano», en los que percibimos cierto exotismo y esa pasión por la naturaleza desfigurada presentes en las pinturas del catalán. Asimismo, contemplaremos todo un jardín de flores con colores vivos y vistosos, que se centrarán en reflejar el infantilismo característico de la obra del pintor (Alberti y Asunción Mateo, 1990a: 128); ese paraíso perdido característico de la Generación del 27 que Alberti disfruta y, en cierta medida, vuelve a recuperar gracias a la pintura de Miró. De esta manera, el poeta plasmará ese desorden y libertad a través de infinitas enumeraciones y jitanjáforas, lo que nos recuerda al poema «El Bosco» de *A la pintura* (Román, 2003: 504).

También podemos comparar este poema con el óleo *El jardín* de Miró, en el cual podemos observar esa mezcla de colores vivos que componía la escalera (rojos, azules y amarillos), así como la estrella de la esquina superior izquierda, lo que nos sitúa en el contexto de la obra de Miró. Además, vemos diferentes tipos de aves, una que vuela y otra posada en la esquina inferior derecha, así como distintos tipos de insectos que se acercan a las flores coloridas del cuadro, lo que podría corresponder con la abeja que menciona Alberti. Por ello, podríamos decir, que este lienzo es ideal para reflejar la intención del gaditano en cuanto a la obra del catalán se refiere, ya que representa un jardín, espacio recurrente en «Maravillas».



Ilustración 25. *El jardín* (1925), Joan Miró.

Por otro lado, en «Pero al cabo de tanta sangre...» evoca la sangre vertida durante la Guerra Civil Española en los dos primeros versos: «Pero al cabo de tanta sangre / de tanta muerte ayer y todavía» (Alberti, 1980: 185), en donde Alberti deja constancia de la crudeza de ese periodo de contienda que aún no había terminado. Además, la colocación de los versos esparcidos suscita la libre distribución de las figuras coloridas del surrealismo que pintaba Miró, que junto a la alternancia de la medida de los versos ayudan a mantener la sonoridad en «do / re / mi / fa / sol / la» (Alberti y Asunción Mateo, 1990b: 237). También, se atisba la presencia de cuatro de los sentidos: «Tanto aquí para oler / oír / tocar / mirar» (1990a, 128). Como podemos observar, se ausenta el sentido del gusto, lo que podríamos relacionar con la falta de alimentos en esta época de guerra y con la consecuente hambre que asolaba al país como uno de sus más graves problemas. Uno de los lienzos más destacados que refleja esta época en la obra del pintor es *Naturaleza muerta del zapato viejo*, en donde se observan colores muy violentos que evocan la agresividad de la tragedia, así como también elementos deformados, en este caso, un tenedor y un mendrugo que agravan el dramatismo del realismo del momento (Esteban Leal, s.f.).



Ilustración 26. *Naturaleza muerta del zapato viejo* (1937), Joan Miró.

No obstante, al final del poema atisbamos una pequeña luz de esperanza, pues «Llegó el tiempo por fin / El día / Y el hombre va a olvidar cuánto ha llorado» (Alberti, 1980: 186), es decir, el tiempo final de la guerra, lo que significa tiempo de liberación. Luego aparecen

puntos dispersos que podrían asemejarse a esa sangre derramada del primer verso como huella del dolor que siempre estará presente en la historia.

3. CONCLUSIÓN

Con este trabajo hemos pretendido hacer un repaso por la trayectoria de Rafael Alberti desde sus inicios más remotos en el mundo del pincel hasta que la pluma llegó a su vida y ambas artes se convirtieron en una verdadera dicotomía para él. Este recorrido ha sido necesario para conocer la importancia que adquiere el vínculo entre ambas artes en la obra del poeta-pintor.

Hemos visto que la presencia de la pintura en la poesía es imprescindible, sobre todo, en la del exilio, ya que en esta etapa es cuando se acrecienta en él la sensación del paraíso perdido que se había despertado en su traslado a Madrid. De esta manera, realiza un canto a la pintura, en donde la plasticidad y la musicalidad serán factores muy importantes, como hemos podido conocer de primera mano con el análisis de algunos poemas de *A la pintura* y *Fustigada luz*. Tanto un libro como el otro han sido esenciales para desarrollar dicho trabajo, ya que nos han permitido acceder a ese fantástico mundo de colores, luces y versos en el que Alberti vivió.

En definitiva, gracias a esta investigación nos hemos acercado más al Alberti pintor-poeta del que apenas teníamos conocimiento como lectores, y hemos podido entender esa peculiar fascinación por el arte que emergió en él desde su adolescencia, a la vez que sus relaciones con el ámbito pictórico en el Museo del Prado o en el Casón, o en sus diferentes destinos de exilio: París, Buenos Aires y Roma. Estas dos últimas ciudades le acogieron de una manera extraordinaria, lo que le ayudó a sumergirse de nuevo en las artes plásticas y a desarrollar nuevas técnicas.

Así, podríamos afirmar que ese exilio, a pesar de ser doloroso, favoreció su creación pictórica, pues su partida ocasionada por sus ideas comunistas provocó su reaparición en el mundo artístico como pintor. Esto se debía en su mayor parte a la continua añoranza de sus raíces. Incluso en la lejanía más absoluta, el poeta se inspiraba en ellas a menudo para crear obras de arte que consiguen llenar de color y de música nuestros sentidos, además de transmitirnos la propia sensación de añoranza del poeta, a través de la reiteración de una serie de temas y procedimientos, que logran la total implicación del lector asiduo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1967): *A la pintura*, Buenos Aires, Losada.
- (1975): *Picasso, el rayo que no cesa*, Barcelona, Poligrafía.
- (1977): *La arboleda perdida. Memorias. Libros I y II de memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- (1980): *Fustigada Luz*, Barcelona, Seix Barral.
- (1987): *La arboleda perdida. Memorias. Libros III y IV de memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- (1989): *La palabra y el signo: discurso del académico electo*, Madrid, AZ Ediciones.
- (2003): *Noche de guerra en el museo. El hombre deshabitado*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- y M. Asunción Mateo (1990a): *Antología comentada*, Madrid, Ediciones de la Torre, I.
- (1990b): *Antología comentada*, Madrid, Ediciones de la Torre, II.
- Argent, Concha (1986): *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada, Universidad de Granada.
- Corbacho Cortés, Carolina (1985): *Poesía y pintura en Rafael Alberti*, tesis doctoral, Universidad de Extremadura.
- Esteban Leal, Paloma (s.f.): «Joan Miró – S/T». Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-33> [consultado el 7 de julio de 2019].
- Fundación Rafael Alberti (2000): *Rafael Alberti: Un siglo de creación viva*, Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María.
- Martín Bourgon, María Teresa (s.f.): «Picasso, Pablo Ruiz». Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/picasso-pablo-ruiz/f3cdd5d2-9564-42e6-a425-d11ffa7cd40c> [consultado el 25 de junio de 2019].
- Morelli, Gabriele (2007): *La Generación del 27 y su modernidad*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- Román, Isabel (2003): «*Fustigada Luz* y los retornos de Alberti», en M. J. Ramos (ed.), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 485-505.
- RTVE (1982): «Mirar un cuadro – *El jardín de las delicias* (El Bosco) comentado por Alberti». Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-jardin-delicias-bosco/1879598/> [consultado el 4 de julio de 2019].