

***UT PICTURA POESIS: A LA PINTURA,***  
**DE RAFAEL ALBERTI<sup>1</sup>**

*UT PICTURA POESIS: A LA PINTURA*, BY RAFAEL ALBERTI

**Almudena DEL OLMO ITURRIARTE**

Universidad de las Islas Baleares

almudena.delolmo@uib.es

**Resumen:** *A la pintura* (1945-1967), de Rafael Alberti, es un ejercicio de écfrasis y es, ante todo, un homenaje a la pintura, primera vocación del poeta, a la que vuelve como otro paraíso perdido para defenderse de la barbarie de la historia y para expresar a través de la palabra poética su afirmación vitalista de las artes. Este artículo estudia el sentido del libro, analiza su estructura y ofrece una visión panorámica de los pintores a los que Alberti dedica poemas-homenaje, profundizando en algunos casos para valorar los distintos usos ecfásticos.

**Palabras clave:** Alberti. Poesía. Pintura. Écfrasis.

**Abstract:** *A la pintura* (1945-1967), by Rafael Alberti, is an exercise in ecphrasis and, primarily, an homage to painting, the first vocation of the poet, to which he returns as another lost paradise to defend himself from the barbarism of history and to express his vitalist affirmation of arts through poetry. This paper analyses the meaning and structure of *A la pintura* and

---

1. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “La poesía hispánica contemporánea como documento histórico: historia e ideología” (FFI2016-79802-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) para el período 2017-2020.

offers a panoramic view of the painters to whom he pays homage-poems, deepening in some cases to study the different uses of the ecphrasis.

**Key Words:** Alberti. Poetry. Painting. Ecphrasis.

## 1. RAFAEL ALBERTI, EL POETA QUE QUISO SER PINTOR

1917 es clave en la biografía de Rafael. Su padre tiene que liquidar el negocio de vinos y coñacs y toda la familia se traslada a Madrid. El sentimiento de pérdida de lo que El Puerto de Santa María representa se instala en Rafael, que culpabiliza a su padre de esa especie de expulsión del paraíso. Unos años más tarde la nostalgia por el mar cristalizará en *Marinero en tierra* (1924). Pero en 1917 Alberti aún no sabe que es poeta. Lo recuerda en el primer libro de sus memorias *La arboleda perdida*: “Pocos adolescentes habrán estado tan convencidos como yo a mis quince años, de que su verdadera vocación eran las artes del dibujo y la pintura” (Alberti, 1998: 113). Cuando en mayo de 1917 Rafael llega a Madrid, gracias a la promesa de terminar sus interrumpidos estudios de bachillerato, le premian con unas pesetas con las que compra una caja de colores al óleo y un caballete para pintar al aire libre. Falsificando sus notas sistemáticamente para mostrárselas a su padre, Rafael jamás llega a cumplir esa promesa y, en vez de ir a las clases, corre al Casón del Buen Retiro para dibujar “academias”, dice, y cuando ya ha copiado en papel y carbonilla todas las escayolas que reproducen las grandes esculturas de la Victoria de Samotracia, del Discóbolo, el Laoconte o la Venus de Milo, se atreve a cambiar el escenario por el Museo del Prado. Acostumbrado a las malas reproducciones de los grandes pintores vistas en casa de sus abuelos y de su tía Lola, Alberti, fascinado, descubre en el Prado dos cosas fundamentalmente. La primera, el color, y, la segunda, que en la pintura clásica el religioso no era el único tema. Así explica su sorpresa:

*¡De qué violento modo el inmenso salón central del Prado me cambió aquella pueblerina idea! Ni siquiera la pintura española que ocupaba parte de él se atenía a esa temática, aunque eso sí, la gravedad melancólica de*

*su tono contrastara, hasta hacerlo aún más triste, con el de la locura rutilante de Rubens y la alegría melodiosa de los venecianos. Y comprendí que, aun a pesar de los alados grises, platas, azulados y rosas de Velázquez, de las nubosidades celestes de Murillo, los azufres candentes del Greco, los marfiles y blancos de Zurbarán y el poderío cromático de Goya, mis ojos y mi sangre, todo yo pertenecía por entero a aquel mundo de áurea y verde paganía, de quien Tiziano, sobre los grandes otros –¡oh Tiépolo!–, se llevaba la palma. Él más que nadie, por su sentido perfilado de lo luminoso, me hizo confirmar luego, de manera definitiva, la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco (Alberti, 1998: 115-116).*

En el Museo del Prado recibe a novias y amigos, allí copia incansable las obras de los grandes pintores y, sobre todo, mira para comprender una realidad que se le muestra extraordinariamente rica. Desde 1917 y hasta la insurrección militar de 1936, Alberti considera el Prado su “gran vivienda” y lo primero que hace al regresar del exilio es volver de nuevo al Museo. Conviene recordar asimismo su intervención junto a María Teresa León para intentar salvar piezas importantes de los fondos del Prado durante el asedio de Madrid. Obras como *Las Meninas*, que parten hacia Ginebra. Es interesante a este respecto la obra dramática *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1931). Pero, sea como sea, lo cierto es que en 1920 su vocación cambia de forma irrevocable ya, precisamente, por la muerte inesperada de su padre y el dolor que siente:

*El clavo oscuro que parecía pasarme las paredes del pecho me lo ordenaba, me lo estaba exigiendo a desgarrones. Entonces, saqué un lápiz y comencé a escribir. Era realmente mi primer poema [...]. Desde aquella noche seguí haciendo versos. Mi vocación poética había comenzado. Así, a los pies de la muerte [...]* (Alberti, 1998: 153).

A partir de ese momento, Rafael Alberti explica cómo las líneas y los colores le resultan insuficientes y concluye: “Me prometí olvidarme de mi primera vocación. Quería solamente ser poeta. Y lo quería con furia [...]”

(Alberti, 1998: 162).

## 2. REGRESO A LA PINTURA POR EL VERSO

Estas circunstancias biográficas son importantes para comprender lo que significa el libro *A la pintura*<sup>2</sup>. De entre los muchos caminos de ida y vuelta que Rafael Alberti emprende en su vida a golpe siempre de unas circunstancias históricas atroces tanto en España como en Europa, *A la pintura* se convierte en uno de los caminos de regreso que le es dado al poeta por el verso. El libro en su conjunto es un homenaje a tanta belleza contenida en los límites de los lienzos o de las pinturas murales o de los frescos; homenaje sostenido a través de un ejercicio de écfrosis arrebatado de entusiasmo plástico y verbal. Alberti se aplica a ensayar los principios de la écfrosis –*Ut pictura poesis*– resolviendo en palabra poética tantas y tantas imágenes pictóricas acumuladas por el tiempo y guardadas en su retina (González, 1990). Pero más allá, tal como ha sido reiterado por la crítica, en 1945 –es decir, al terminar la II Guerra Mundial y como “una cantata contra la barbarie”<sup>3</sup>–, *A la pintura* significa para Rafael, la posibilidad de volver. Volver desde la memoria a su primera vocación, volver a la que fue su casa de juventud, volver a ese recinto que tanta belleza y descubrimientos atesorara para el muchacho en 1917: “la nostalgia del Museo del Prado [...] se me concretó en un libro de poemas [...] que me hizo volver a la experimentación de los colores y la línea, pero esta vez entremezclándolos con la palabra, es decir, con el verso” (Alberti, 1987: 177).

*A la pintura*, que termina por subtitularse *Poema del color y la línea*, está dedicado a Pablo Picasso. Tiene una primera edición<sup>4</sup> en 1945 con ilustraciones al cuidado de Attilio Rossi y un conjunto de doce textos: seis sonetos dedicados a distintos elementos del arte de la pintura que se alternan con seis poemas-homenaje a “Leonardo”, “Veronés”, “El Greco”, “Rubens”, “Goya” y “Picasso”. Al mismo tiempo Alberti comienza a realizar numerosas exposiciones en Argentina y Uruguay de lo que él

---

2. Como visiones de conjunto ver Guerrero Ruiz (1989) y García Jambrina (2003).

3. El subtítulo con que se publica *A la pintura* en su primera edición de 1945 es *Cantata de la línea y el color*.

4. Sobre la historia editorial ver Morales Raya (1985) y la “Noticia” que incluye una recensión bibliográfica en Siles, ed. (2006: 755-778). Todas las citas de *A la pintura* están tomadas de esta misma edición: 106-219.

denomina “liricografías” o “liricogramas”, es decir, “poesía visiva” como se llamó después: experimentaciones varias con los colores y la línea, entremezclados con la palabra del verso, pero por el valor de la representación visual de las letras más que por el significado<sup>5</sup>. En 1948 el libro experimenta una notable ampliación –se incluyen ya todos los poemas excepto los de “Corot”, “Gauguin” (que aparecen en la edición de 1953) y “Miró” (recogido en la de 1968) –, fijándose además su estructura. En 1953 el desarrollo más llamativo del conjunto viene dado por un conjunto final de “Nuevos poemas” dedicados a artistas plásticos contemporáneos hispanoamericanos –argentinos, sobre todo–, españoles e italianos con los que Alberti ha mantenido relaciones diversas, tanto personales como políticas (Lorenzo Rivera, 1985). Como se ha mencionado, el poema “Miró” se añade en la edición de 1968, que sirve también para la acotación temporal que termina por diseñar la peripecia compositiva del conjunto: 1945-1967. No obstante, hay que añadir que en 1978 Alberti vuelve a editar el libro con la adición de algún poema más que, un poco después, va a incluir en otro de sus poemarios, *Fustigada luz* (1980), entre ellos la serie titulada “Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró”. Este repaso editorial importa, entre otras cosas, por lo que implica: el homenaje *A la pintura* va a sostenerlo Alberti a lo largo de 35 años. Si en 1945 el libro supone la posibilidad de volver a su vocación inicial, tratando de defenderse además de tanto horror –la guerra de España, el exilio, la guerra de Europa, el exilio otra vez–, en el transcurso de esos 35 años la pintura, a través del verso, parece convertirse para Alberti en una forma de resistencia y en un lugar, ya permanente, de residencia en la tierra. Porque, además, la reflexión sobre la pintura ya no la abandonará Alberti, prolongándose en el tiempo en libros posteriores como *Roma, peligro para caminantes*, *Los 8 nombres de Picasso*, etc.

### 3. A LA PINTURA (POEMA DEL COLOR Y LA LÍNEA) (1945-1967)

*A la pintura (Poema del color y la línea)* es un libro muy sencillo estructuralmente. Lo abre un tríptico de poemas agrupados bajo una fecha:

---

5. Para la relación entre poesía-pintura o pintura-poesía en la obra de Rafael Alberti ver Colinas (1977), Guerrero Ruiz (1991), García Montero (1991), García de la Concha (1995) y Corredor-Matheos (1999).

1917, es decir, cuando Alberti se traslada a Madrid y con su vocación de pintor a cuestas descubre el Prado. Los tres textos suponen una rememoración de los años de adolescencia y juventud. De acuerdo con el subtítulo (*Poema de color y la línea*), el primero de ellos está dedicado al descubrimiento de los colores y al copiado de paisajes del natural, y el segundo, al descubrimiento de la línea y al copiado academicista de las escayolas del Casón. Así empieza:

*Mil novecientos diecisiete.  
Mi adolescencia: la locura  
por una caja de pintura,  
un lienzo en blanco, un caballete.*

El tercero de estos textos arranca nombrando la gran casa elegida por Rafael para vivir en Madrid: “¡El Museo del Prado! ¡Dios Mío!”. La mirada descubre una realidad que se intensifica contemplada a través de las ventanas abiertas que son los cuadros de “los viejos pintores”. Los siguientes versos dan cuenta del mismo asombro referido por Alberti después en *La arboleda perdida*:

*¡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 trasparente,  
no umbría, como yo creyera ingenuamente!*

Cerrando el poema se hace explícito el cambio vocacional hacia la poesía en un recorrido cuyo origen está en la pintura y a cuyo reconocimiento se deben el poeta y el libro:

*Alberti en los rincones del Museo del Prado;  
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 y morir un pintor,  
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,*

*a decirte, ¡oh Pintura!, mi amor interrumpido.*

Después de este tríptico, y como un extenso poema de amor sostenido, se abre *A la pintura* con un soneto de homenaje así titulado. A partir de ahí la estructura del libro queda determinada por una secuencia que alterna, por una parte, sonetos de homenaje a distintos aspectos relacionados con la pintura: los instrumentos del pintor, técnicas y rudimentos básicos. Por otra parte, se incluyen amplias series de versos dedicados a los colores. Frente al clasicismo del soneto, en estas series se impone la libertad métrica acorde con la percepción subjetiva de Rafael y con el uso del color por parte de los distintos pintores. Pero predominan las fórmulas o agrupaciones métricas muy breves –a veces tan sólo un verso– que Ángel Crespo denominó “greguerías poéticas” (1963: 93-126). De manera intercalada también, los poemas que adquieren el mayor peso son homenajes a pintores ordenados cronológicamente desde el Giotto y cuyos nombres propios dan título a cada texto. Como se ha dicho, el libro está dedicado a Picasso y a Picasso corresponde también el poema que cierra el conjunto en su edición de 1948. La forma de estos textos depende de la reflexión de Alberti sobre la obra del pintor en cuestión o sobre el referente de un cuadro, un fresco o una pintura mural.

#### 4. SONETOS SOBRE ASPECTOS RELACIONADOS CON LA PINTURA

El primer soneto de homenaje se formula como una invocación dirigida a todos aquellos elementos indispensables para el arte de la pintura y que aquí se nombran por su capacidad germinativa: el “lino en el campo” antes de ser lienzo, “los ojos, en espera”, la imaginación, la línea, el pincel, la forma, el color, la luz y la mano. Todo dispuesto para resolverse en acto en cada uno de los poemas sucesivos dedicados a pintores concretos en que la “fingida realidad del sueño” se convierte en “materia plástica palpable” recreada por Alberti en palabras. Pero el soneto “A la pintura” –y el libro en su conjunto– es también un guiño de Alberti a su homónimo Leon Battista Alberti, el polifacético humanista del Renacimiento italiano, a quien se deben obras como Santa María Novella o el Palacio Rucellai de Florencia. Pero este Alberti fue además el primer teórico sobre las artes figurativas y en 1436 publicó el tratado titulado, precisamente, *Della*

*Pittura* (Piña-Rosales, 2002: 259).

El segundo de los sonetos está dedicado “A la retina”, pues es ahí donde la pintura empieza: en la retina del pintor que requiere de otra retina, la del espectador. La niña de los ojos que en los pintores es “niña de luz” capaz de obrar el milagro de la trascendencia en la percepción artística y que justifica el último verso del soneto “A la retina”: “A ti, fuente inmortal de la Pintura.” A partir de aquí, siguen en secuencia alterna sonetos de homenaje a los instrumentos del pintor: “A la mano”, “A la paleta”, “Al lienzo” y “Al pincel”; a ciertos materiales de la plástica: “A la pintura mural” y “A la acuarela”, y también a sus elementos esenciales: “A la línea”, “A la perspectiva”, “Al claroscuro”, “A la composición”, “Al color”, “Al ropaje”, “A la luz”, “A la sombra”, “Al movimiento”, “Al desnudo” y “A la divina proporción”. Hay que mencionar, por último, un soneto más dedicado a lo que podríamos considerar la sublimación máxima del arte en general y de la pintura en particular, “A la gracia”, cuyo último verso recuerda al “un no sé qué que queda balbuciendo” con que San Juan de la Cruz trataba de expresar en poesía los sentidos de lo inefable: “A ti, yo no sé qué de la Pintura.”

El denominador común de todos estos sonetos de homenaje es la secuencia de invocaciones en las que Rafael se dirige al elemento invocado mediante la segunda persona verbal<sup>6</sup> y el uso del vocativo en estructuras paralelísticas. Lo que consigue al hacerlo así, como si fuera un diálogo, es el efecto de vivificar lo que en principio son elementos inanimados o conceptos abstractos<sup>7</sup>, rescatándolos además de su limbo atemporal al actualizarlos en el presente absoluto de la enunciación. Por otra parte, todos los sonetos terminan con un verso en tono exclamativo: un epifonema que cierra de manera enfática y conclusiva aquello sobre lo que previamente se ha tratado en el poema. Alberti se sirve de este recurso y, además, lo refuerza al situar siempre como última palabra del verso en estos sonetos la palabra “Pintura”, como otra forma de homenaje. Así, por ejemplo, “A la perspectiva”, ese “engaño ideal” para la vista, “conquista / de la espaciada atmósfera en lo plano”, concluye con un verso significativo que Alberti toma prestado de un aforismo de Leonardo: “A ti, brida y

---

6. Enric Bou (2001: 99) explica la ordenación del libro, precisamente, atendiendo a las personas gramaticales: mientras los elementos pictóricos se invocan mediante la segunda persona verbal, los colores hablan desde la primera y los poemas-homenaje a los pintores los canaliza Alberti haciendo uso de la tercera.

7. Winckelmann había hablado del “valor humanizante” que se otorga a estos conceptos abstractos mediante el uso del vocativo y del “diálogo-monólogo” (1963: 268).

timón de la Pintura”. En el soneto que Ángel Crespo (1963) ha señalado como “clave del pensamiento artístico de Alberti” entre la atracción por el realismo figurativo y la armonía del pitagorismo, “A la composición”, el poeta termina por invocarla: “A ti, soplo y razón de la Pintura.” Destacan los epifonemas dedicados “A la sombra”: “A ti, claro Luzbel de la Pintura”, o “A la acuarela”: “A ti, río hacia el mar de la Pintura.”

En ocasiones, determinando la posición de los textos en el conjunto, se establece una relación de dependencia entre alguno de esos sonetos y el poema que le sigue dedicado a un pintor concreto. Piña-Rosales (2002: 260) habla de “apareamiento”. Así lo ha sugerido, por ejemplo, respecto “Al pincel” y “Veronés” por la “técnica de pinceladas individuales”; “A la perspectiva” y “Durero”; “Al claroscuro”, que termina con el epifonema “A ti, Rembrandt febril de la Pintura” y que antecede al poema dedicado a ese pintor; “Al ropaje” y “Zurbarán”; “A la luz” y “Velázquez”, el primero que pintó la luz más allá de sus sombras. En un poema construido sobre distintas imágenes en secuencia derivadas de la obra de Velázquez dice Alberti parafraseando la “Oda a Francisco Salinas” de Fray Luis de León: “La pintura en tu mano se serena / y el color y la línea se revisten / de hermosura, de aire y ‘luz no usada’”. Continuando con las asociaciones entre sonetos-homenaje y pintores, ha sido destacada, por la originalidad que ello implica, la vinculación que establece Alberti entre “Al desnudo” y “Cézanne”, por las formas angulares y geométricas de sus desnudos frente al “sueño palpable de la forma plena” o a la “plástica enamorada del deseo” de los desnudos clásicos; así como la relación entre “A la divina proporción” y “Picasso” que, en su indagación en la armonía de unas nuevas formas, hace saltar por los aires las normas de la proporción áurea (Piña-Rosales, 2002: 261) .

Como ejemplo especialmente funcional de estas relaciones destaca la que se establece entre el soneto “Al ropaje” y el poema dedicado a “Zurbarán” por la convergencia de los referentes ecfrásticos que parece contener. En el texto-homenaje, tras la alusión a la “Meditación del sueño, memorable” se mencionan el “pan cortado, vino y estameña” o la abstracción del pan y el ensimismamiento del vino “sobre el mantel que enclaustra la arpillera” en dos estrofas en las que como referentes pictóricos parecen confluir la “Visión de San Pedro Nolasco” y “San Hugo en el refectorio”. Por otro lado, en las estrofas quinta y sexta, la división entre el plano de lo celestial y el plano de lo terrenal, aunados en “alma”

y “pañó vivo” por el “píncel que teje, aguja que tornea”, parece apuntar a “La oración de San Buenaventura”, “San Bruno en éxtasis” y la “Apoteosis de Santo Tomás de Aquino”.

## 5. LAS SERIES DE LOS COLORES

Respecto a los colores, Rafael Alberti se ocupa de los fundamentales en correspondencia con los cuatro elementos –azul, rojo, amarillo y verde–, tal como lo hace Leon Battista Alberti en *Della Pittura*. Pero a diferencia de éste, incluye también el negro y el blanco que para el italiano no son colores propiamente, sino que los entiende como modificaciones de la luz. Sin hacer referencia a su obra plástica, la preferencia por el azul y el blanco la hace explícita Alberti en el fragmento antes citado de *La arboleda perdida*: “la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco”, decía. Consecuentemente en *A la pintura* las series de versos dedicadas al color las abre el “Azul” y las cierra el “Blanco”. Estas son las dos únicas series en que se establecen relaciones con realidades espacio-temporales, realidades referenciales importantes en la vida de Alberti y que determinan el arraigo en esos dos colores concretos; un arraigo que en ellos es ante todo sentimental, nostalgia por lo perdido. Así, por ejemplo, el “Azul”: “Llegó el azul. Y se pintó su tiempo”; “¿Cuántos azules dio el Mediterráneo?”; o “Los azules de Italia, / los azules de España, / los azules de Francia...”. Por su parte, el “Blanco” es ante todo el de la cal, tal como se presenta ese color en primera persona: “Yo soy el hijo de la cal más pura”; el blanco de las casas que, por ello, se presenta así: “Yo soy el más albañil de los colores” y que se graba en el recuerdo de Alberti: “Yo vi –Rafael Alberti– / la luz entre los blancos populares”; o “Blanco Cádiz de plata en el recuerdo”.

Precisamente la nostalgia de lo que significan el azul y el blanco puede compensarse con la actualización que del color suscita la pintura y que Alberti plantea en un doble sentido en ambas series y también en las dedicadas a los otros colores. Cuando la mirada se proyecta sobre la pintura, no existe el pasado. En *A la pintura*, como salvaguarda del tiempo, los colores cobran vida, hablan de sí mismos y de lo que son en primera persona y en tiempo presente. Y, además, se perpetúan en una singularidad que viene dada por el uso particular que de ellos hace cada pintor.

La presentación del “Rojo”, por ejemplo, es rotunda: “Soy el primer

color de la mañana / y el último del día”. Se muestra soberbio por las posibilidades que permite en la ejecución pictórica y en su relación con otros colores en los bodegones: “Lucho en el verde de la fruta y venzo”, o se resuelve como “Pleno rubor redondo en la manzana”, o reclama la concurrencia de otro color para mezclarse y ser otro: “Ven, amarillo. Quiero ser naranja, / cadmio lustroso esférico entre el verde”. El rojo impone su fortaleza asociado a la representación de estados anímicos: “Me llamo excitación, cólera, rabia, / estallido del día de la ira.” Expande su amplia gama cromática desde la violencia de la sangre –“Me violento y subo / hasta de pronto reventar en sangre”– hasta el púrpura –“El púrpura a través de los cristales / -copa, vaso, botella- / calientes de los vinos”– o el casi negro –“Coágulo cuando ya / casi mi ser solidifico en negro”–. Sin embargo se matiza en los desnudos:

*Rojo en el labio y menos  
en las pequeñas cumbres  
donde gustosamente  
Venus ganando pierde las batallas.*

O nos recuerda, para no perderse del todo, que se pierde en el violeta: “Pensad que ando perdido en la más mínima, / humilde violeta.”

En lo que respecta al uso del color por parte de los pintores, Alberti vuelca en estas series de versos casi aforísticos su propia percepción. Establece las vinculaciones entre los distintos colores y aquellos pintores en cuyas obras se impone el dominio de un color en particular y, en cada caso, interpreta su uso, ya sea valorándolo o proyectando la mirada en algún detalle concreto. Con la memoria del azul, en su uso singularizado, Alberti recorre la historia del arte y de la pintura en un fluir de permanencias sucesivas hacia las que va orientando nuestra propia retina: desde el azul del cielo del que penden los templos de la antigüedad clásica –“El azul de los griegos / descansa, como un dios, sobre columnas”– hasta la contemporaneidad que en la edición de 1948 está representada por Picasso y su época azul: “Dijo el azul un día: / -Hoy tengo un nuevo nombre. Se me llama: / Azul Pablo Ruiz Azul Picasso.” Entre uno y otro polo, desfilan “El azul Edad Media delicado”; Fra Angélico –“[...] De rodillas pintaba sus azules. / Lo bautizaron con azul los ángeles. / Le pusieron: Beato Azul Angélico”–; la “Venecia del azul Tiziano en oro”; “Me enveneno

de azules Tintoretto”, dice Alberti; o nos ofrece la siguiente percepción casi expresionista del Greco: “Azul azufre alcohol fósforo Greco. / Greco azul ponzoñoso cardenillo”; o se fija en el detalle del “alegre azul vena de Rubens” discurriendo “entre las carnes nácar” de sus desnudos; o adquiere la calidad de “azul Murillo Inmaculada”; de “azul Manet”; o el propio color declara “También me llamo Renoir [...]”.

En definitiva, los colores de la paleta del pintor, iguales a sí mismos siempre, a través de la retina de Alberti terminan por incorporar unas calidades singulares que, en su mutabilidad, los convierte en el pintor mismo. Dejan de ser materia para cobrar vida. Como sucedió con el verde de cromo, que terminó por denominarse en la paleta “verde veronés”, estos azules ya no son azul cobalto, azul ultramar o azul prusia, sino que considerados por el matiz que los distingue se convierten en otra cosa: en el nombre propio del pintor preservado del tiempo a través del uso del color, o lo que es lo mismo, a través de la luz singular de su mirada, la que Alberti intenta retener frente al tiempo.

## 6. LOS PINTORES

En los poemas de homenaje, que en la edición de 1968 incluye hasta treinta y ocho nombres, lo más frecuente es que se superpongan como referentes de la écfrasis distintas obras impresas en la memoria y en la retina de Alberti y de las que destila una suerte de percepción poliédrica que los textos contienen. Se trata de recrear en palabras impresiones determinadas por circunstancias clave en la obra de cada pintor, por el uso del color, por el estilo, por sus aportaciones estéticas o por su valor en la historia de la pintura.

### 6.1. Giotto

El primero en la nómina es Giotto, autor del Trecento italiano y considerado iniciador del Renacimiento. De ahí que en este poema, en que es Giotto quien habla, el pintor agradece al Señor lo que no deja de ser el reconocimiento expreso de su mérito por parte de Alberti, quien lo considera “el hermano mayor de la Pintura”:

*Laude, Señor Dios mío,*

*porque me armaste dulce, cariñoso,  
y en una edad oscura  
me concediste el hábito glorioso  
del hermano mayor de la Pintura.*

Una de las obras más importantes de Giotto es el ciclo de frescos de la Capilla de la Arena, o de los Scrovegni de Padua, de la que destaca la potencia del azul, al que se refiere Rafael en el poema como el “claro azul, el buen añil hermano”. Sin embargo el texto no implica referencia directa a ninguno de los frescos en concreto, sino más bien a la impresión del conjunto conseguida gracias a aquellos elementos que Giotto va agradeciendo en una letanía que reitera en el inicio de cada estrofa ese “laude, Señor Dios mío”. Si se toma como referente el “Juicio Final”, se entiende bien la secuencia de alabanzas que construye Alberti con guiños franciscanos: “al hermano pincel” con que Giotto consigue dotar de ingenua humanidad la representación hierática de lo divino y de lo humano; alabanza al “hermano muro” y “a la cal fresca” por ofrecerse como soporte necesario y preservar el “perenne sueño de la vida” frente a las inclemencias del tiempo; al “hermano diseño” que rescata de la bruma “la hermana luz”, permitiendo que se abra camino la superposición de planos dispuestos en “la infinita hermana arquitectura”; alabanza también, por supuesto, “al hermano color” en ese uso tan claro, tan neto, que caracteriza al Giotto y que dota a su obra de esa sensación de amabilidad dulce: “al fraternal violeta, / al verde, al blanco, al rojo, al amarillo, / al negro, al oro, al rosa” y, desde luego, al azul; o alabanza “al simétrico orden sin hastío” del que el “Juicio Final” constituye una muestra perfecta. Además, Alberti parece evocar otros detalles muy precisos de las imágenes con escenas de las vidas de la Virgen y San Joaquín y de Cristo que en su conjunto integran los frescos de la Capilla al aludir, por ejemplo, “al ángel que boga sin el hermano viento” –detalle éste perteneciente a “La huida de Egipto”.

Junto a todo ello es interesante constatar que este poema tiene un referente intertextual o un hipotexto muy claro (Piña-Rosales, 2002: 260-264). Se trata de una recreación de las *Laudes Creaturarum* de San Francisco de Asís. La lauda medieval es la forma característica de la música sacra en lengua vernácula y San Francisco de Asís escribe en umbro su “Cántico de las Criaturas”, su alabanza al Señor en agradecimiento por los dones recibidos: el hermano sol, la hermana luna y las estrellas, la hermana

agua, etc. Es decir, lo mismo que hace Alberti cuando da voz al Giotto para que entone su propia lauda de agradecimiento por esos dones divinos que lo convierten en “el hermano mayor de la Pintura”. Claro está que este hermanamiento no es casual, pues Giotto es autor también de los frescos de la Basílica de San Francisco de Asís en que pinta escenas de la vida del santo, como “San Francisco partiendo su capa con un pobre”, que muestra otros rasgos característicos del estilo del Giotto mencionados por Alberti: el “rígido paisaje” o el “salmo rectilíneo del ropaje”.

## 6.2. Piero de la Francesca y Botticelli

Como representantes del *Quattrocento* Alberti se detiene en Piero de la Francesca y Botticelli. No hay mención a obras concretas en el caso del primero, aunque sí parece aludirse a “La Anunciación” en el arranque del poema:

*La línea reflexiva,  
gracia inmóvil, severa,  
de una columna austera  
que canta, pensativa.*

En efecto, en “La Anunciación” esa “columna austera” no sólo sostiene la arquitectura clásica del fresco, sino que también organiza geoméricamente la disposición en el espacio de las tres figuras, introduciendo la perspectiva euclidiana de los planos mediante las distintas posiciones de esas figuras: la Virgen de frente, el ángel de perfil y Dios girado tres cuartos y estableciendo la diagonal desde el plano arquitectónico superior. La austeridad, el volumen de las geometrías, las formas compactas con que lo espiritual parece aferrar “sus plantas en la tierra / como si fuera el cielo” son aspectos recurrentes en este poema en que Rafael Alberti quizás esté recordando también otras imágenes de los frescos de la iglesia de San Francisco en Arezzo. El homenaje de Alberti a este pintor que puso la geometría y la matemática al servicio de la pintura se condensa en la última estrofa en que las ciencias son trascendidas en la representación de lo sublime:

*Místico del diseño*

*y del número, santo.  
Tu aritmética es canto,  
tu perspectiva, sueño.*

El texto dedicado a “Botticelli” lo abre una acotación que condiciona la forma y el ritmo de este poema-canción: “(Arabesco)”. El capricho inherente a la forma geométrica de todo arabesco dirige la mirada de Alberti hacia aquellas obras de Botticelli, como “El nacimiento de Venus” y “La Primavera”, en que las líneas se ondean y curvan al soplo de los céfiros para dar como resultado la representación de la gracia como un arabesco que se conforma con geometrías de guirnaldas de flores y pájaros:

*[...]  
geometría  
que el viento no enfría  
promueve  
a contorno que llueve  
pájaro y flor en geometría [...].*

Querubes y serafines en ronda de una “primavera bailable”; rizos huidizos en “torneado ondear, / rizado hechizo”. Todo en pos de “la gracia que vuela”. La misma gracia que se persigue en el inicio y en el final de este poema como un arabesco que termina y vuelve a empezar sobre sí mismo:

*[...]  
brisa en curva de prisa,  
aire claro de tela  
alisada,  
concisa,  
pálida Venus sin camisa.*

Naturalmente es Alberti quien hace que nuestra retina baile también en un delicado ir venir por “El nacimiento de Venus” y “La Primavera”.

### 6.3. Leonardo, Miguel Ángel y Rafael

Tres genios representan en *A la pintura* la escuela florentina del *Cinquecento*: Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, el Divino, el “ungido, preferido / de la delicadeza”, según la valoración de Alberti. A Leonardo da Vinci parece considerarlo como el Dios de la Creación pictórica con mayúsculas. Luz, Sabiduría, Gracia y Belleza encuentran acomodo ideal y arquetípico en Leonardo da Vinci, que es representado en el poema con uno de los símbolos de la Providencia divina, el Ojo que todo lo ve: “[...] El Ojo. / Así su nombre, y en su centro, un punto, / pasión, razón y frío: la Pintura. / Bodas de los colores con la ciencia.” Más allá de la imagen misteriosa de algunos de sus autorretratos –“barba de luna atenta en claroscuro”, dice Alberti– Leonardo es “el Ojo Universal”, “es la inmortal Retina quien perdura”<sup>8</sup>.

El poema dedicado a Miguel Ángel se subtitula “(Fragmentos)” y, en efecto, está integrado por doce. Con este fragmentarismo Alberti reproduce la sensación que en su conjunto suscita la obra maestra de Buonarroti, la Capilla Sixtina. Encargada por Julio II, Miguel Ángel invierte cuatro años (1508-1512) en una obra que supone, no sólo un largo proceso de composición, sino un intenso y penoso trabajo en solitario: rechaza la colaboración de pintores especialistas en frescos que se ponen a su disposición, desmonta los andamios que había colocado Bramante y monta otros diseñados por él mismo, experimenta lo que implica pintar una obra de esa envergadura sobre la cal fresca –lo que exige pintar cada escena en una única sesión, pues al secarse la cal los colores se alteran– y mantiene una muy tensa relación con el Papa tanto por razones económicas como por las serias discrepancias respecto a las imágenes que la bóveda debía mostrar. Miguel Ángel hace caso omiso a los deseos de Julio II y, en vez de los doce apóstoles, pinta una estructura arquitectónica –la que intenta reproducir el poema fragmentario de Alberti– para contener distintas escenas del Génesis, de las que “La creación de Adán”, sobre todo, o “La expulsión del Paraíso” quizás sean las más conocidas. Sobre la soledad del acto creador de un Miguel Ángel tocado no por la serenidad de las Gracias, sino por la violencia de “las frenéticas”, de las “desesperadas Furias”, trata Alberti en el fragmento 7 del poema en que al genio le es dado desvelar la

---

8. “Épitome de la inteligencia” y “del ojo analítico”, según Jiménez Fajardo (1985: 89).

cara de Dios y su fortaleza, mientras en el fresco es Dios quien desde una nube en el cielo tiende su dedo para crear a un Adán inerme en la tierra:

*Pincel en soledad, pincel hundido  
en lo oscuro, llenando  
de ráfagas de luz y de temblores  
de tierra todo el cielo.  
Sólo por ti la cara desvelada de Dios,  
pincel movido al soplo de trompetas finales,  
pudo ser descubierta entre las nubes.*

En esa alusión a las “trompetas finales” se da una superposición de imágenes con respecto al “Juicio Final” que años más tarde le encarga Clemente VI a Miguel Ángel para completar su obra pintando el altar de la Capilla Sixtina entre 1536 y 1541. En el fragmento 11 parece recrearse alguno de los detalles de ese “Juicio final” presidido por la representación de un Dios desnudo de extraordinaria fortaleza con la mano derecha alzada y abierta en gesto violento: “hercúlea pesadumbre. / Sobre la espalda el polvo / candente de las nubes.” A su lado, su madre contempla aterrada el panorama, la confusión abierta por el gesto de la mano. El juicio ha comenzado y hay cuerpos que ascienden al cielo a la derecha de Dios mientras otros descienden a los infiernos a su izquierda amontonados en la barca de Caronte. El desquiciamiento creador de este “Juicio final”, que implica la salvación o la condenación eterna de la Humanidad y que le valió a Miguel Ángel la acusación de falta de decoro, encuentra su reflejo en la violencia verbal de las imágenes plásticas y acústicas del último fragmento del poema de Alberti:

*Atrás, rompiendo, aplastadora, inmune,  
salta la arquitectura, blanco cíclope  
furioso, en el azul tendiendo arcos,  
subiendo fustes al frontón del cielo,  
bajo el ojo asombrado de las cúpulas.  
[...]  
Atrás, en turbonada, la pintura.  
Sube y desciende, palma, esparto, alambre,  
el pincel por los ámbitos sin límites.*

*Precipitada va la anatomía,  
viento en escorzo, ardiente alud en guerra.  
Suenan portazos en las nubes, treman  
rotos los goznes del quicial del mundo.  
¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! [...]*

#### 6.4. Tiziano, Tintoretto y Veronés

Tiziano, Tintoretto y Veronés son los representantes de la escuela veneciana del siglo XVI a los que Alberti les dedica un poema. Detengámonos en el primero de ellos por dos razones: es el primer pintor en *A la pintura* en que, frente a lo religioso, se imponen el paganismo y lo mitológico respecto a los temas que Alberti pone de relieve y es, además, una de las figuras más nombradas por el poeta. Ya desde el texto del tríptico inicial dedicado al Museo del Prado la nostalgia por el paisaje de la infancia la compensa Alberti con la copia de los paisajes de Tiziano: “Perdida de los pinos y de la mar, mi mano / tropezaba los pinos y la mar de Tiziano, / claridades corpóreas jamás imaginadas, / por el pincel del viento desnudas y pintadas”. Junto al paisaje –“la bucólica plástica suprema”–, otro de los aspectos más destacados por Alberti es la carnalidad de los desnudos en que juventud, belleza y gracia tienen nombre propio: “¡Oh, juventud! Tu nombre es el Tiziano”. Por otra parte, su nombre figura en las series de versos dedicados al “Azul”, que ahora en el texto se convierte en “la cortesana azul mar veneciana”, y también en el “Amarillo” –“Senos áureos, espaldas / -Tiziano- como finas / rodela de oro puro”–; el “Verde” –“Para Tiziano, un jubiloso, eterno / verde ondear de tréboles floridos”–, y el “Negro”.

En el poema adquieren importancia el tema mitológico y el uso del color en los desnudos y en el paisaje. Así comienza el texto (Jiménez Fajardo, 1989): “Fue Dánae, fue Calixto, fue Diana, / fue Adonis y fue Baco, fue Cupido; / [...] Fue a toda luz, a toda voz el tema.” Alberti se está refiriendo a un conjunto de obras mitológicas conocidas como “Poesías”, pintadas para Felipe II e inspiradas en las *Metamorfosis* de Ovidio. De estas “Poesías” Alberti presta mayor atención a la imagen de “Dánae recibiendo la lluvia de oro”, abandonando por un momento los paisajes como encuadre para las escenas mitológicas y situándonos en un interior en que junto al desnudo destaca el tratamiento de las telas y de la luz:

*Ni ignoran las alcobas ni el brocado  
del cortinón que irisa el escarlata  
cuánto acrecienta un cuerpo enamorado  
sobre movidas sábanas de plata.  
Nunca doró pincel en primavera  
mejor cintura ni mayor cadera.*

En el poema a Tiziano Alberti hace uso de estrofas en “sexta rima”, de procedencia italiana y que se aviene al origen del pintor, para ofrecer en alternancia o bien valoraciones generales de su genio, o bien escenas que recrean obras concretas, como la de “Dánae”, o la que remite a “La Bacanal de los Andrios”. Lo que a Rafael le interesa más en el texto es la representación del cuerpo desnudo de Ariadna abandonada a un profundo sueño, la expresión de una carnalidad extremada: “El alto vientre esférico, el agudo / pezón saltante, errático en la orgía, / las más secretas sombras al desnudo”. Mientras tanto se celebra la bacanal en la isla de Andros con un fondo de mar y cielo azul intenso que, junto a los colores del paisaje y del ropaje, la mirada del poeta convierte en “bacanal del color: su mediodía”.

“La Bacanal”, la “Ofrenda a Venus” y “Baco y Ariadna” fueron creadas por Tiziano como una trilogía que el tiempo terminó por separar. Las dos primeras obras se conservan en el Museo del Prado y la tercera en la National Gallery de Londres. A la “Ofrenda a Venus” dedica Alberti otra estrofa de su poema destacando la multitud de amorcillos en movimiento que se disponen a los pies de la estatua de Venus. De entre ellos, en la parte inferior derecha, se singulariza uno que lanza una flecha directa al corazón, como es debido, pero aquí se trata del “corazón de la Pintura”, con mayúscula, que desemboca en una de las valoraciones de Alberti acerca de la pintura de Tiziano y que se contiene en una pregunta retórica y en dos imágenes plásticas y lumínicas de máxima intensidad:

*¡Amor! Eros infante que dispara  
la más taladradora calentura;  
venablo luminoso, flecha clara,  
directa al corazón de la Pintura.  
¿Cuándo otra edad vio plenitud más bella,  
altor de luna, miramar de estrella?*

### 6.5. El Bosco, Durero, Rubens y Rembrandt

Durero es el único representante del Renacimiento alemán que, además, interesa porque en el poema a él dedicado Alberti alude a otra técnica plástica, el grabado. Por razones de espacio no nos detendremos en los dos grandes maestros de la escuela flamenca en el Barroco, Rubens y Rembrandt. La técnica del claroscuro adquiere el protagonismo en el poema dedicado a Rembrandt, mientras que en el homenaje a Rubens, frente al tremendismo y los temas religiosos de la pintura española, la temática mitológica se aúna al color, la sensualidad, la carnalidad y el vitalismo celebrativo. Visto a la luz de la pintura y recreado a través de la écfrasis poética, el mito grecolatino le permite a Alberti reconstruir desde el paganismo otro paraíso perdido. Así, el poema se vertebra sobre el eco de la “Soledad primera” de Góngora: “Era del año la estación florida...”, que se evoca desde el inicio del texto: “Era del hombre la pasión, la vida.” El mito clásico supone en *A la pintura* la recuperación y la reivindicación de una Edad de Oro perpetuada en el arte.

Otro pintor flamenco, absolutamente peculiar por su imaginario, es El Bosco. A Alberti parece interesarle la alucinada visión de “El Jardín de las Delicias”, en que la tabla izquierda representa el jardín del Edén; la central, el auténtico Jardín de las Delicias, aunque se trata de un falso Paraíso en que los hombres ya han pecado, sucumbiendo sobre todo a la lujuria; la tabla derecha completa la historia con el infierno y la condenación de los hombres. Todo ello viene dado, al parecer, por la intención satírica y de carácter moralizante de El Bosco. La impresión que produce el abigarramiento caótico y visionario de las imágenes, esa apariencia de delirio desvariado en que la lógica de la razón no sirve para entender el misterio de los símbolos, es lo que Alberti intenta reproducir mediante lo que Guillermo de Torre, en otra dirección, denominó “onomapinturas” (1970: 732). Básicamente consiste en la representación mediante sonidos de las figuras plásticas haciendo uso de la jitanjáfora, que no es sino un juego de palabras cuya función poética, más allá del significado, lo dan sus valores fónicos. Alberti parece fijarse en alguna de las figuras de la tabla derecha, que pudieran ser formas adoptadas por el diablo en el infierno que El Bosco representa: “El diablo hocicudo”, dice, y, a partir de ahí, se desencadena una rapidísima secuencia de versos –de acuerdo con el carácter acumulativo de las imágenes delirantes de El Bosco:

*El diablo hocicudo  
ojipelambrudo,  
cornicapricudo,  
y rabudo,  
zorrea,  
pajarea,  
mosquicojonea,  
humea,  
ventea,  
peditrompetea  
por un embudo.*

Cada verso es una palabra que rítmica y fónicamente sugiere el desvarío plástico, pues en ocasiones sus significados no son precisos y las rimas resultan también ciertamente extravagantes. Siguen a esas palabras que establecen el juego fónico obsesivo otras que son verbos todas ellas, acciones que suman delicias –pecados capitales o las consecuencias de la vida misma en estado puro– y que nos llevan a la tabla central:

*Amar y danzar,  
beber y saltar,  
cantar y reír,  
oler y tocar,  
comer, fornicar,  
dormir y dormir,  
llorar y llorar.*

A diferencia de El Bosco, Alberti no condena estas acciones desde una perspectiva moralizante, sino que hace que lo lúdico vuelva a imponerse a través de la palabra poética y el uso de la jitanjáfora: “Mandroque, mandroque, / diablo palitroque.” El mismo procedimiento, relacionado con el expresionismo y puesto al servicio de la visión decadentista de España, se empleará en el poema dedicado a “Gutiérrez Solana”. El criticismo histórico encuentra apoyatura en el fundido de distintas técnicas de representación entre lo satírico y lo esperpéntico:

*Lo más goyesco,  
quevedesco,  
valle-inclanesco  
del cuesco.*

## 6.6. Los pintores franceses

El interés de Alberti por los pintores franceses arranca del clasicismo de Poussin para saltar desde el siglo XVII al Romanticismo de Delacroix en el XIX. Frente a la lógica racionalista del primero y al alegorismo mítico, Delacroix –calificado como “pintor en arrebató”– representa lo contrario: el drama del color, la vehemencia de la luz o la urgencia de la línea al servicio del alegorismo histórico. Obras como “La masacre de Quíos” o “La Libertad guiando al pueblo” muestran una temática que implica el compromiso civil y político del pintor con la urgencia de los acontecimientos históricos de su propio tiempo a través de unos planteamientos estéticos muy afines a los del propio Alberti. El cuadro alegórico de “La Libertad” lo pinta Delacroix en 1830, a raíz del levantamiento popular de la ciudad de París, que comienza el 26 de julio de ese mismo año, en protesta contra el rey Carlos X, último de los Borbones de Francia, por la supresión del parlamento y el intento de restringir la libertad de prensa, desencadenantes de la revolución de 1830 que termina con el rey en el exilio. Así describe Alberti la obra de Delacroix:

*Todo es furia y bandera,  
estandarte aturdido.  
[...]*

*Sin rienda ni atalaje,  
luna desguarnecida,  
la Libertad, crecida,  
cabalga el oleaje.*

Por lo demás, si se consideran los nombres de los pintores franceses a partir de Delacroix, la modernidad pictórica parece ajustarla el poeta a los impresionistas que se apartan de los cánones de la escuela por distintas razones, con la excepción de Corot, considerado precursor y maestro

de todos ellos. A través de la contemplación de la dulce serenidad y la profundidad de sus paisajes –como por ejemplo “El puente de Narni”, uno de los muchos puentes pintados por Corot–, Alberti expresa un deseo que es nostalgia de lo perdido:

*viera yo por los ojos tranquilos de tus puentes  
el fluir encantado de la vida,  
viera desde tus montes y valles inocentes  
mi arboleda perdida.*

Completan la nómina Cézanne, con “la plástica, diaria, muda vida” de bodegones como “Manzanas”, o el azul y el esquematismo de sus desnudos –“Las bañistas”:

*Te conoce el azul, te reconoce  
el nuevo tema:  
la forma, en pleno goce  
de la forma, color pleno en esquema.*

Renoir y el sueño de los colores de otras “Bañistas” es el referente efrástico más relevante en un poema en que la expresión verbal del cromatismo se vuelve erótica al extremarse en una matización ajustada a los cuerpos femeninos:

*El rosa era quien quería  
resbalar por el seno y ser cadera.  
El amarillo, cabellera.  
El añil, diluirse entre los muslos  
y ceñir hecho agua las rodillas.  
[...]  
¿Se murió el color negro?  
El azul es quien canta  
y se destila  
en una sombra verde o lila.  
Pero es el rosa el de mejor garganta.  
El rosa canta junto al mar,  
el ancho rosa nalga por el río,*

*el rosa espalda puesto a espejear:*

También Gauguin recibe un poema-homenaje, y, finalmente, el holandés Van Gogh, del que Alberti destaca la pincelada entrecortada y como en giros de obras como “La noche estrellada”:

*Se arremolina,  
campesina,  
ondula.  
Noche en círculo rueda,  
azula  
la arboleda.*

O bien, el poeta ofrece esta representación efrástica de “Los girasoles”, destacando asimismo la técnica de la pincelada junto a la violencia del color y relacionando ambas características con la locura del pintor:

*Nuclear  
demencia en amarillo,  
pincel cuchillo,  
girasol,  
cruento  
amarillo sol,  
violento  
anillo.*

### **6.7. Los pintores españoles**

Tras Poussin, el primer pintor español al que Alberti dedica un poema en *A la pintura* es Pedro Berruguete. A partir de ahí, en secuencia ininterrumpida hasta Corot, los nombres de “El Greco”, “Zurbarán”, “Velázquez”, “Valdés Leal” y “Goya” dan título a sendos textos. Y después de los impresionistas el libro se completa con “Gutiérrez Solana”, “Miró” y “Picasso”. Reparemos en los textos de “Goya” (Torres Nebrera, 2011) y “Picasso”, dos nombres importantes en la obra y en la vida de Rafael Alberti. Los poemas a ellos dedicados, además, están en *A la pintura* desde

su primera edición de 1945.

Cuenta Alberti en *La arboleda perdida* que una de las primeras copias que emprende en el Museo del Prado es el cartón para tapiz de “La gallina ciega” y explica también la impresión contrastada que le causan las salas de Goya. Por una parte, aquellas en las que cuelgan los cartones para la Real Fábrica de Tapices que, dice Rafael, “me abrían cada mañana los ojos a una fiesta [...] alzada en medio de la triste, solemne pintura española como un chorro de gracia, de refrescante y alegre transparencia”. De esos cartones que para Alberti son como un “cántaro fresco”, destaca el poeta la “verbena popular de los colores”, el “juego del aire de la calle”, la luz o las claridades. Pero, cerca de esas salas y como “cruel contraste”, Alberti descubre los dibujos y parte

*de los feroces muros de la Quinta del Sordo, que luego pasaron a los salones altos del museo como lanzando un rayo de oscuridad mordiente sobre aquel ruedo luminoso, definiendo así lo que Goya y toda la España que le tocó representar eran realmente: un inmenso ruedo taurino partido con violencia en dos colores: negro y blanco (Alberti, 1998: 119).*

Se está refiriendo, claro está, a las *Pinturas negras* pintadas sobre las paredes de yeso de la casa de la Quinta del Sordo. Desde muy joven, pues, se despiertan el entusiasmo y el estupor que Alberti afirma sentir por Goya y por lo que Goya significa: “la comprensión de esa desventurada España suya, tan semejante todavía -¡ay!-a la que ahora padecemos” (Alberti, 1998: 120). Con el tiempo Goya acabará convirtiéndose para Alberti en un referente ético-estético central. Ambos comparten experiencias similares en tiempos distintos que exigen el compromiso político del artista y, en el caso de los dos, ello implica una decidida toma de postura por los derechos civiles: la guerra, el exilio y los mismos sentimientos encontrados hacia una España que se enuncia en el poema como “disparate real” y que se relaciona con el color negro. Extremando la perspectiva crítica sobre la historia de nuestro país y el balance moral resultante, en la serie dedicada al “Negro”, no en vano leemos: “Horror en Goya, espanto / que eriza hasta el cabello de la sombra.”

La visión contrastada de la obra de Goya que encontramos en *La*

*arboleda perdida* es sobre la que Alberti construye el poema a él dedicado en *A la pintura*. Así, el texto se abre con una rápida enumeración de sustantivos que marcan la tensión de contrarios, llevándonos de la luz a las tinieblas, de lo festivo a lo violento, que es lo que finalmente se le impone al poeta en la percepción de la obra de Goya:

*La dulzura, el estupro,  
la risa, la violencia,  
la sonrisa, la sangre  
el cadalso, la feria.  
Hay un diablo demente persiguiendo  
a cuchillo la luz y las tinieblas.*

*De ti me guardo un ojo en el incendio.  
A ti te dentelleo la cabeza.  
Te hago crujir los húmeros. Te sorbo  
el caracol que te hurga en una oreja.  
A ti te entierro solamente  
en el barro las piernas.  
Una pierna.  
Otra pierna.  
Golpea.*

La violencia, la irracionalidad, el disparate, lo grotesco se muestran indisolubles con respecto a una consideración de España que Alberti comparte con Goya. En el texto el diagnóstico se acomoda en tres versos: “Cuando todo se cae / y en adefesio España se desvae / y una escoba se aleja”. Cabe recordar que *El adefesio* (1944) es el título también de una obra de teatro de Alberti y la imagen contenida del último verso evoca el “Capricho 68” de Goya, “Linda Maestra”.

Junto a la tensión de contrarios, el otro eje que vertebra el poema de Alberti es la síntesis de imágenes de referencialidad múltiple que remite tanto a la pintura de Goya en distintas vertientes –los retratos o los desastres de la guerra– como a los grabados de los *Caprichos*, los *Disparates* y la *Tauromaquia* o la pintura mural de las *Pinturas negras*. Imágenes de procedencia muy diversa se acumulan en los versos y se lanzan como trallazos para construir un conglomerado caótico y esperpéntico adecuado

a la realidad de una España en que conviven toros y toreros con duquesas que quieren ser majas, en que la decadencia borbónica se vuelve represiva, en que la Guerra de la Independencia de 1808 carga contra el pueblo; una España en que en el imaginario de Goya, lo mismo que en el poema de Alberti, conviven brujas, demonios y duendecillos en abigarramiento tan caprichoso que justifica el más emblemático de los “caprichos” de Goya, el nº 43, en que puede leerse: “El sueño de la razón produce monstruos.” Valgan estos versos como ejemplo de la síntesis de imágenes superpuestas; versos que en el poema se suceden en una secuencia rapidísima y que producen un efecto entre visionario y alucinado para dar rienda a un feroz sentido crítico:

*Volar.*  
*El demonio, senos de vieja.*  
*Y el torero,*  
*Pedro Romero.*  
*Y el desangrado en amarillo,*  
*Pepe-Hillo.*  
*Y el anverso*  
*de la duquesa con reverso.*  
*Y la Borbón esperpenticia*  
*con su Borbón esperpenticio.*  
*Y la pericia*  
*de la mano del Santo Oficio.*  
*Y el escarmiento*  
*del más espantajado*  
*fusilamiento.*

Las imágenes a las que estos versos remiten son los *Caprichos*, “Allá va eso” y “Linda maestra”; los grabados de la Tauromaquia, “Pedro Romero matando a toro parado” y “La muerte de Pepe-Hillo en la plaza de Madrid”; los retratos de “La maja vestida” y “La maja desnuda”; sendos detalles de “La familia de Carlos IV”, en concreto las figuras de M<sup>a</sup> Luisa de Parma y Carlos IV, y “Los fusilamientos del 3 de mayo”.

En fin, Alberti se dirige a Francisco de Goya en su poema con una última invocación en que lo nombra “pintor”, de forma sustantiva y esencial, y cifra su inmortalidad en la síntesis de contrarios que sustenta la

paradoja de la percepción de su obra lo mismo que la paradoja del análisis histórico-moral de España: “Pintor. / En tu inmortalidad llore la Gracia / y sonría el Horror”.

En las ediciones de 1945 y 1948 *A la pintura* termina con el poema dedicado a “Picasso”. Al margen de la ubicación geográfica precisa que nombra la ciudad de Málaga, Alberti apunta a la misma pulsión, dada por los colores, la luz y el mar, en la trayectoria artística de Picasso y en la suya propia: “Málaga. / Azul, blanco y añil / postal y marinero.” El poema discurre haciendo referencia a las distintas épocas de la pintura de Picasso –al período azul, al rosa o al cubismo– hasta desembocar en un punto de llegada tan determinante también en Alberti como en Picasso: “La guerra: la española”. Tal acontecimiento exige para su representación, de entrada, un cambio en el color. Ni azul ni blanco ni añil. Ahora es el negro el que se impone, como sucede con Goya cuando Alberti se sirve de la éfrasis para la valoración de la historia. En la serie de versos dedicados al “Negro” tal color ha dicho de sí mismo: “Cuando soy puro, cuando / soy tan total como una pared blanca, / respondo por Juan Gris, Braque o Picasso...”. En efecto, el poema de Alberti termina con el referente del “Guernica”: negros sobre blancos, los únicos colores con que parecen poder representarse las consecuencias de la historia. Pero más allá de la barbarie, Rafael Alberti plantea una afirmación última en torno a lo que el “Guernica” en concreto, y por extensión el arte en general, significan dimensionado el compromiso ético-moral del artista y su mirada atenta a lo colectivo:

*¿Cuál será la arrancada  
del toro al que le parten en la cruz una pica?  
Banderillas de fuego.  
Una ola, otra ola desollada.  
Guernica.  
Dolor al rojo vivo.*

*...Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego  
explosivo.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, R. (1987). *La arboleda perdida. (Segunda parte). Memorias*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1998). *La arboleda perdida, 1. Primero y Segundo libros (1902-1931)*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOU, E. (2001). *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.
- COLINAS, A. (1977). "Magia de la pintura escrita en Alberti". *Ínsula* 368-369, 7.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1999). "Rafael Alberti: pintura en la poesía, poesía en la pintura". En *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte II*, 285-291. Barcelona: Biblioteca Abat Oliba / Publicacions de l'Abadia Montserrat.
- CRESPO, Á. (1963). "Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura*". *Papeles de Son Armadans* XXX 88, 93-126.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1995). "Rafael Alberti: de la poesía a la pintura". *Ínsula* 582-583, 1-2 y 27-28.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2003). "Los vasos comunicantes: *A la pintura* en la trayectoria poética de Rafael Alberti". En *Rafael Alberti libro a libro*, M. Ramos Ortega y J. Jurado Morales (eds.), 295-304. Cádiz: Servicio de Publicaciones UCA.
- GARCÍA MONTERO, L. (1991). "Alberti y la pintura". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 5. 9, 51-64.
- GONZÁLEZ, B. A. (1990). "Ekphrasis and Autobiography. The Case of Rafael Alberti". *Anales de la literatura española contemporánea* 15. 1-3, 29-49.
- GUERRERO RUIZ, P. (1989). *Rafael Alberti. Poema del color y la línea*. Murcia: Myrtia.
- \_\_\_\_ (1991). *Rafael Alberti. Arte y poesía de vanguardia*. Murcia: Universidad.
- JIMÉNEZ FAJARDO, S. (1985). *Multiple Spaces: The Poetry of Rafael Alberti*. Londres: Tamesis Books.
- \_\_\_\_ (1989). "Words Painting Words: Rafael Alberti's 'Tiziano'". *Revista Hispánica Moderna* 2, 151-162.
- LORENZO RIVERA, L. (1985). *Rafael Alberti: pintura, poesía y política*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- MORALES RAYA, R. (1985). “Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti”. En *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, 11-145. Granada: Universidad.
- PIÑA-ROSALES, G. (2002). “Entre el pincel y la pluma: el principio ekfrástico en la poesía de Rafael Alberti”. En *Rafael Alberti*, J. Guerrero (ed.). Murcia: Editorial Aguaclara - Editora Regional.
- SILES, J. (ed.) (2006). *Rafael Alberti. Obras completas. Poesía III*. Barcelona: Seix Barral.
- TORRE, G. de (1970). *De doctrina estética y literaria*. Madrid. Guadarrama.
- TORRES NEBRERA, G. (2011). “Goya en Alberti: análisis de un poema del libro *A la pintura*”. *Anuario de Estudios Filológicos Universidad de Extremadura XXXIV*, 281-299.
- WINCKELMANN, A. M<sup>a</sup>. (1963). “Pintura y poesía en Rafael Alberti”. *Papeles de Son Armadans XXX*. 88, 148-162.

Recibido el 6 de marzo de 2017.

Aceptado el 14 de marzo de 2017.