

THE ART OF DEPICTING PAINTING: RAFAEL ALBERTI AND HIS POETIC

EKPHRASIS

by

MARÍA DEL PUIG ANDRÉS

(Under the Direction of DR. LUIS CORREA-DÍAZ)

ABSTRACT

Rafael Alberti (1902-1999), member of Generación del (19)27, is well known for his love of painting, which has represented him in literary history as one of the most committed writers to poeticize the pictorial world. For this reason the *gaditano* poet, in his incessant and long-life attempt to poeticize painting, actualizes the Greek word *ekphrasis* (art of describing a pictorial image) in his book *A la pintura* in order to establish a dialogue between visual and verbal expression. Although some critics, like German Lessing (1729-1781), have questioned this possibility, Alberti seeks to eliminate the limits between poetry and painting, as Horace (66a.C-8d.C) suggested with the famous line “Ut pictura poesis” in his *Ars Poetica*.

In the book *Painting and Poetry* (1985), Franklin Rogers asserts that “there is a vital link between the painter and the poet, but the precise nature of that link has never been fully explored” (9). Taking this into consideration, I will focus my research on studying the existing link between painter and poet, demonstrating that painting and poetry, in their two different methods of (re)presentation, can be juxtaposed in an (inter)textual and visual dialogue. In order to prove my hypothesis, I will analyze the poems that Alberti dedicated to the Spanish and European painters, included on his book *A la pintura*.

INDEX WORDS: Artes imitativas, Ekphrasis, Enargeia, Iconografía, Intertextualidad, Mimesis, Poesía ekphrástica, Poesía y Pintura, Retórica, Yuxtaposición

LA POESÍA *EKPHRÁSTICA* DE RAFAEL ALBERTI Y SU ARTE DE DESCRIBIR

LA PINTURA

by

MARÍA DEL PUIG ANDRÉS

B.A., The University of Valencia, Spain, 1999

M.A., The University of Georgia, 2002

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2002

© 2002

María del Puig Andrés

All Rights Reserved

LA POESÍA *EKPHRÁSTICA* DE RAFAEL ALBERTI Y SU ARTE DE DESCRIBIR

LA PINTURA

by

María del Puig Andrés

Aproved:

Major Professor: Dr. Luis Correa-Díaz

Committee: Dr. Noel Fallows
Dr. Dana Bultman

Electronic Versión Approved:

Gordhan L. Patel
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
August 2002

*Por allí, ahora, ya estarán durmiendo
mientras aquí llueve con sol*

Rafael Alberti

A mi madre, mi padre y mis hermanos

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias a un gran número de personas que me han apoyado en todo momento, y han estado a mi lado, tanto en la Universidad de Georgia como desde Valencia (España).

En primer lugar quiero darle las gracias a mi Director de tesis, Dr. Luis Correa-Díaz, por su amistad. Quisiera agradecerle también todo el tiempo y trabajo que le ha dedicado a esta tesis así como las variadas charlas *ekphrásticas* que hemos mantenido en estos últimos meses. Gracias por creer en mí, por animarme con mis nuevos proyectos, por enseñarme todos los pasos que hay que seguir en esta profesión y, sobre todo, por apoyarme siempre.

También quisiera agradecerles al Dr. Fallows y a la Dr. Bultman el que hayan formado parte de mi comité. Al primero por acceder a formar parte de esta tesis pese a las tantas obligaciones que siempre tiene; a la segunda, por el apoyo que me ha ofrecido en todo momento y por sus comentarios.

Quisiera agradecerle a CLACS (Center for Latin and Caribbean Studies) la oportunidad que me ha brindado al poder visitar Buenos Aires este verano, y así continuar con mis investigaciones sobre Rafael Alberti, siendo este año 2002, una fecha tan importante para el poeta, al celebrarse el primer centenario de su nacimiento.

Quisiera también darle las gracias a David y Kathy Gast por el apoyo que siempre me han mostrado desde que llegué a Athens.

A mis amigas valencianas Roseta Tarrasó, Carmen Navarro e Idoia Cebriá, quisiera agradecerles los muchos momentos inolvidables que he compartido y vivido con ellas en estos casi dos años juntas. También quiero agradecerles a Elena Adell y

Diego Del Pozo todos los buenos consejos que me han dado, además del gran apoyo y ánimo que siempre me han mostrado. A Rebekah Farokhi por preocuparse tanto por mí, y ser tan detallista conmigo.

A los que están en España, especialmente quiero comenzar agradeciéndole a mi madre toda la ayuda que siempre he tenido de ella, sabiendo además, el sacrificio que le supone el estar alejada de mí. También, y especialmente, quiero darle las gracias por respetar mis nuevas decisiones de querer continuar con el doctorado. A mi padre quisiera agradecerle la confianza que me ha mostrado y su apoyo desde España. Gracias a los dos.

A mis hermanos Pepe y Sergio, por estar conmigo en todo momento y hacer que todo sea más fácil, y a Yago, por ser él. También quiero darle las gracias a mis cuñadas, Mamen Garcés y Arantxa Gómez, por entender mis actuales desafíos.

A mis amigas Eva Valls y Concha Gómez tengo que agradecerles las molestias que les ha causado mi despiste, al tenerme que buscar los datos de algunos libros de la biblioteca de la Universidad de Valencia, por olvidarme -yo misma- de copiar las referencias de los libros que me fotocopié cuando estuve las pasadas navidades en España. Gracias por vuestro tiempo dedicado al beneficio bibliográfico de esta tesis.

Y finalmente, a mi amiga Isabel Navarrete, por estar siempre en la otra parte del charco escuchándome y dándome consejos.

ÍNDICE

| | página |
|---|--------|
| AGRADECIMIENTOS | v |
| CAPÍTULOS | |
| 1. INTRODUCCIÓN | 1 |
| 2. <i>EKPHRASIS</i> : LA POETIZACIÓN DE LA PINTURA | 11 |
| 2.1 Definición y orígenes de la <i>ekphrasis</i> | 11 |
| 2.2 <i>Ekphrasis</i> vs Iconografía | 20 |
| 2.3 Poesía y pintura: dos artes yuxtapuestas | 23 |
| 2.4 La imitación: Una fuente de inspiración para el pintor y el poeta ... | 30 |
| 3. RAFAEL ALBERTI: EL POETA <i>EKPHRÁSTICO</i> DE POSGUERRA | 35 |
| 3.1 <i>A la Pintura</i> desde 1945 a 1997 | 38 |
| 3.2 Poemas <i>ekphrásticos</i> | 45 |
| 4. CONCLUSIÓN | 102 |
| 5. BIBLIOGRAFÍA | 107 |
| 6. APÉNDICE | 113 |

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

Ekphrasis, el arte de describir verbalmente una imagen pictórica, objetos artísticos o escenas visuales, es un término de origen griego que, por su enredada grafía o por desconocerse su significado, puede llegar a provocar asombro, extrañeza o indiferencia. Sin embargo, en las últimas décadas se ha convertido en centro de atención para muchos críticos e intelectuales que han pretendido ver en esta palabra una puerta abierta para cuestionar los supuestos límites que existen entre poesía y pintura. Unos límites fundados, principalmente, en la imposibilidad de aceptar y reconocer que tanto poesía como pintura pueden ser consideradas dos artes unidas y yuxtapuestas entre sí.

Hasta el momento, muchas han sido las definiciones que han aparecido en torno al término *ekphrasis* buscando la debatida unión entre poesía y pintura. Sin embargo, como dice Frankling Rogers en su libro *Painting and Poetry* (1985): “the precise nature of the link between the painter and the poet has never been fully explored” (9), quizás por el temor a las afirmaciones que el crítico alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) presentó en su libro *La Poesía y las Artes Plásticas* (1957), al declarar que: “si la pintura sólo puede enlazar sus signos, o los medios de imitación de que dispone, en el espacio, y debe renunciar al tiempo en absoluto, es indudable que las acciones sucesivas, como sucesivas, no pueden ser objeto de ella, sino que debe contentarse con pintar acciones

coexistentes, que existen unas al lado de otras, o con simples cuerpos que, por su posición, dejen adivinar una acción. La poesía por el contrario no” (148).

La crítica, preocupada por el estudio e interpretación de la *ekphrasis*, ha dedicado, por su parte, numerosas páginas y ensayos a definir y examinar la importancia de esta palabra. Sin embargo, quiero dejar claro desde el principio que éste no va a ser el propósito de mi investigación.² Lo que pretenderé más bien, es aproximar al lector los muchos interrogantes que durante siglos se han dejado sin resolver -principalmente respecto a la unión de ambas artes bajo una misma denominación: las llamadas artes imitativas- para así esclarecer las incesantes y sucesivas vacilaciones que la crítica ha manifestado en las últimas décadas. De este modo, partiendo de la posición que advertía Rogers en su libro, el principal interés de mi investigación será, por una parte, estudiar ese ‘eslabón existente entre pintor y poeta’, cuestionando de esta manera la teoría de Lessing y sus afirmaciones; y por otra parte, demostrar que tanto pintor como poeta, en sus dos diferentes modos de creación y (re)presentación, son capaces de entrar a formar parte de un continuo diálogo (inter)textual/visual. Asimismo, se probará, por medio de la teoría de la *ekphrasis*, que la poesía y la pintura consiguen presentarse como dos artes unidas y yuxtapuestas entre sí.³ Para demostrar todo lo anterior se tomará como ejemplo al poeta gaditano y miembro de la Generación del (19)27 Rafael Alberti (1902-1999) y su libro *A la pintura*.⁴ Este libro, en palabras de María Asunción Mateo: “es el homenaje nostálgico y emocionado a uno de los museos más bellos del mundo -el Museo del Prado-

² Véase para esto el libro de Murray Krieger. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (1992); y el libro de Amy Golahny, *The eye of the Poet* (1996), donde se analiza y estudia en profundidad el término *ekphrasis*.

³ Teniendo en cuenta la frecuencia con la que aparecerá el término poesía *ekphrástica* en esta tesis, a partir de este momento entenderé y utilizaré la palabra poesía como poesía *ekphrástica*.

⁴ La primera edición del libro *A la Pintura* fue publicada en Buenos Aires en 1945. Sin embargo, para analizar los poemas de Alberti, utilizaré la edición de Carolyn L. Tipton (1997), por ser la más reciente y más completa.

hecho por un español exiliado que se muere de añoranza por no recorrer sus amplias salas, por no poder contemplar los colores y figuras que encendieron los sueños de su infancia” (122).

Dada la trascendencia del término *ekphrasis* a lo largo de mi investigación, dedicaré los primeros capítulos al estudio de esta palabra. En el capítulo 2 introduciré los orígenes de la *ekphrasis* y contrastaré dicho término con la palabra iconografía –la representación de las imágenes. De esta manera, el lector podrá (re)conocer con mayor facilidad cómo una imagen puede llegar a (re)presentar nuevas y diferentes formas de expresión y creación artística. También expondré, al mismo tiempo que demostraré con ejemplos concretos y puntuales, mis reflexiones sobre la poesía y la pintura; dos artes que, desde mi punto de vista, pueden ser consideradas yuxtapuestas y unidas entre sí. Además, centraré mi atención en analizar el término *mimesis* -imitación- para corroborar la semejanza que existe entre ambas artes. Y ya en el capítulo 3, trataré a Rafael Alberti y su libro *A la pintura*. En este capítulo se examinará a un poeta que, alejado de su tierra natal, sufrió un destierro involuntario. Este doloroso distanciamiento hizo que Alberti escribiera poemas *ekphrásticos* en su exilio, como añoranza y melancolía al museo por el que sintió tanta admiración durante su niñez; a saber: El Museo del Prado. Por tanto, se observará cómo Alberti, por medio de la *ekphrasis*, expresa y refleja en sus poemas una nostalgia vivida ante el recuerdo de las pinturas exhibidas en este museo. Por eso el poeta, en su libro *A la pintura*, pretende acercar las inalcanzables pinturas no solamente al lector sino esencial y principalmente a él mismo. Finalmente, dedicaré el último capítulo al análisis de los poemas *ekphrásticos* que Rafael Alberti incluyó en su libro *A la*

pintura, mostrando con sus versos que la poesía y la pintura son, como ya se ha dicho -y se dirá en repetidas ocasiones- un mismo arte unido y yuxtapuesto entre sí.

En *A la pintura* -según la edición de 1997- Alberti dedica diecinueve poemas a pintores españoles y europeos; seis poemas a los colores; y catorce a la pintura y a sus herramientas. Estos poemas, que aparecen en el índice del libro de forma intercalada, anuncian -y sin entrar en más detalle aquí- la notable inclinación que el pintor siente hacia la pintura.

Para probar la hipótesis de mi investigación -que no es otra sino (de)mostrar cómo la pintura y la poesía pueden considerarse dos artes yuxtapuestas y unidas entre sí- analizaré los poemas pertenecientes a la sección de los pintores, por considerarla como la sección en la que más claramente se aprecia la utilización de la figura retórica de la *ekphrasis*. Estos poemas⁵ me ayudarán a demostrar mi propósito, y me servirán de ejemplo para entender cómo Alberti fue capaz de unir, por medio de sus versos, el arte visual con el arte verbal, consiguiendo por una parte, visualizar su poesía; y por otra, igualar el valor de la obra pictórica al de su obra poética, logrando de este modo equiparar la pintura con la poesía. Los diecinueve poemas *ekphrásticos* me servirán también como ejemplo para demostrar, en palabras de Rogers: “that poetry is speaking painting” (41).

Estos poemas han sido divididos, para efectos de la tesis, en cuatro secciones de acuerdo a las diferentes técnicas que Alberti utilizó para presentar la figura retórica de la *ekphrasis*. Dicha clasificación ha sido realizada y estructurada tras leer cuidadosa y

⁵ Los diecinueve poemas *ekphrásticos* que Rafael Alberti presenta en esta sección son: “Giotto”, “Botticelli”, “Rafael”, “Tiziano”, “Tintoretto”, “Veronés”, “El Bosco”, “Dureró”, “Rubens”, “Pedro Berruguete”, “Zurbarán”, “Velázquez”, “Valdés Leal”, “Goya”, “Delacroix”, “Cézanne”, “Renoir”, “Van Gogh” y “Picasso”.

detalladamente los poemas, y tras considerar que dicha fragmentación ilustra y facilita al lector la comprensión y finalidad de la ya nombrada figura *ekphrástica*, que no es otra sino la de (re)producir verbalmente la imagen visual de una determinada obra de arte. Asimismo, el primer apartado de mi análisis;⁶ Descripción: pintor, obras y obra maestra, se centra en la descripción bio-artística de dos pintores españoles, y en el estudio de la obra maestra de un pintor holandés. En el segundo apartado;⁷ Estilo: pintor, imitación y variaciones, se observará no sólo cómo el poeta reproduce e imita verbalmente el estilo pictórico que emplea cada uno de los pintores mencionados, sino que también rompe, en el poema “Rafael”, con el estilo utilizado por el pintor; y crea un nuevo estilo en el poema “Botticelli”. En el tercer apartado;⁸ Referencias: pintor, época y personaje histórico, se analizará cómo Alberti ubica la época del pintor y la asocia con dos (re)conocidos personajes del momento; por ejemplo, en el caso del poema “Giotto”, Alberti asocia al pintor con San Francisco de Asís (S. XIII), personaje que aparece retratado en los numerosos frescos que Giotto realizó en la iglesia de San Francisco. En el caso del poema “Rubens”, Alberti asocia al pintor con Góngora (S. XVI), para mostrar a dos personajes contemporáneos y con un estilo, ya sea poético o pictórico, muy similar en cuanto a su personal utilización de las formas clásicas. Finalmente, en el cuarto y último apartado;⁹ Métrica: pintor, época y composición poética, se estudiará cómo Alberti se sirve de la métrica predominante de cada una de las épocas de los pintores, para escribir sus poemas *ekphrásticos* utilizando diferentes composiciones métricas.

⁶ Los poemas clasificados en el primer apartado son: “Goya”, “Picasso” y “El Bosco”.

⁷ Los poemas clasificados en el segundo apartado son: “Tiziano”, “Tintoretto”, “Zurbarán”, “Velásquez”, “Valdés Leal”, “Cézanne”, “Renoir”, “Van Gogh”, “Rafael” y “Botticelli”.

⁸ Los poemas clasificados en el tercer apartado son: “Giotto” y “Rubens”.

⁹ Los poemas clasificados en el cuarto apartado son: “Veronés”, “Durerero”, “Pedro Berruguete”, “Delacroix”.

A lo largo de mi estudio también se reafirmará la idea que ya nos adelantó Quinto Horacio Flaco (66 a.C – 8 d.C) en su *Ars Poetica*.¹⁰ El poeta latino, en el verso 361 utiliza la expresión “Ut Pictura Poesis” para describir, o mejor dicho, para igualar la pintura y la poesía dentro de un único y singular arte: las ya nombradas artes imitativas.¹¹

A lo largo de mi investigación también se observará cómo Alberti, con su continuo afán por (re)fundir el medio lingüístico con el pictórico, fue capaz de producir una poesía en la que no sólo se pudiera observar la escritura sino también lo genuinamente pictórico. De este modo, lo que consigue el poeta es (re)crear verbalmente las obras pictóricas de nombrados pintores españoles y europeos, manifestando así, lo que numerosos e importantes críticos han creído ver en la Generación del (19)27: una inclinación hacia lo visual y lo pictórico, por una parte; y hacia el uso de las metáforas, por otra. Se podría decir, además, que la metáfora llega a convertirse en uno de los recursos más utilizados en la poesía *ekphrástica*. Con este recurso literario, que según el *Diccionario de Términos e “Ismos” Literarios* (1977) “significa traslación. Esencial al lenguaje poético. Expresa el significado de algo mediante un signo que no le corresponde en sentido propio, ampliando y enriqueciendo el cambio de significaciones y sugerencias al establecer una comparación entre términos reales y términos figurados que los sustituyen, y con los cuales guarda una relación de semejanza o analogía” (92), se podrá entender cómo Alberti consigue en sus poemas *ekphrásticos* el mismo efecto que consiguieron los artistas en la pintura; y que no es otro sino (re)presentar la realidad. Es decir, el poeta no solamente describe en su libro *A la pintura* las obras pictóricas que se

¹⁰ Poema perteneciente a la literatura clásica en la que un sabio letrado aconseja a un joven cómo llegar a ser poeta.

¹¹ La expresión “Ut Pictura Poesis” ha sido traducida por diferentes críticos de la siguiente manera: As is painting, so is poetry; as with a picture, so with poetry; poetry will be like a picture; las obras de la dulce poesía se parecen bastante a la pintura; la pintura en sí es poesía.

exhiben en el Museo del Prado para intentar igualar y acercar la poesía a la pintura, sino que además establece -en sus versos- una serie de comparaciones entre términos reales y términos figurados consiguiendo por una parte, imitar a la naturaleza -fundamento principal de la pintura- y por otra, establecer una relación de semejanza y analogía tanto de la pintura como del mundo exterior. De este modo -y con ayuda de la *ekphrasis*- mostraré cómo el Alberti hace visual su poesía mediante las imágenes verbales, logrando de este modo, que la obra pictórica sea vista y recordada como un poema; y por otro lado, que el poema sea visto y contemplado como un cuadro.

Rafael Alberti, como dice Bellver: “es un agudo observador que fija en sus poemas lo que el mundo transmite a los ojos. Traza con el verso los objetos e imágenes que ve, lo distribuye dentro de un marco concreto, reproduce su forma con palabras y les enfoca una luz. Al convertirse en imágenes pictóricas, las imágenes poéticas terminan por comunicar experiencias semejantes a las que se tienen en el arte plástico, perfil, forma, luz, y sitio en una construcción perceptible” (162). Alberti pretende hacer visual su poesía, transmitiendo en sus versos lo que ve -en este caso, lo que experimenta en su exilio: una nostalgia que trata de reducir por medio de sus poemas *ekphrásticos*. De esta manera, el poeta acerca al lector el Museo del Prado, mostrándole, con melancólico lirismo, las diferentes obras de arte que se exhiben en sus salas.

El poeta, mediante sus versos, pretende mostrarnos la pintura y la poesía bajo una misma escala artística en donde no existen diferencias ni fronteras, sino una única denominación: Arte. Por esta razón, Alberti ha conseguido estar en el punto de mira de numerosos críticos de hoy en día que se cuestionan si la teoría de Lessing tiene tanta consistencia y rectitud como se creyó que tuvo en los primeros años de su edición. Es por

eso que el término *ekphrasis* ha sido -y sigue siendo- centro de atención tanto para críticos como intelectuales que cada vez con mayor claridad son capaces de ver lo que Alberti, por medio de sus poemas, demostró en su libro *A la pintura*, haciéndonos ver que no existen límites en el arte; y que si existen diferencias entre poesía y pintura, habría que hablar de razonamientos más allá de la teoría que postuló Lessing al expresar la dificultad de yuxtaponer ambas artes bajo una misma escala artística.¹²

Sin embargo, este crítico alemán no es el único que pretendió establecer diferencias y límites en la poesía y la pintura. Murray Krieger, en su libro *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (1992), también se cuestiona “how can words in a poem be picturable? Or do they somehow manage, instead, to represent the unrepresentable, or at least the unpicturable?” (2). Estos interrogantes, que no encuentran respuesta en el libro de Krieger, también serán respondidos a lo largo de mi investigación utilizando como modelo los poemas albertianos anteriormente citados.

Krieger, como se acaba de mencionar, deja sin responder estas preguntas, por considerar que el signo natural -las imágenes visuales que se reflejan de la realidad- no puede ser equiparado al signo arbitrario, que en este caso son las palabras. Además, para corroborar su teoría acerca de la imposibilidad de equiparar la pintura y la poesía, cita a otros escritores que también se sitúan en su misma postura. De esta manera, y con afirmaciones como la siguiente: “Burke insists that the language arts can have a special hold on our emotions, our inner reality, in contrast to the visual arts, whose power is limited to presenting exact, if unmoving, reflections of outer reality” (102), Krieger cree haber resuelto -en su libro- el problema que durante siglos ha existido con respecto a la

¹² Las diferencias entre poesía y pintura que sugiere Lessing serán contrastadas en este estudio con la ayuda de los poemas *ekphrásticos*, confirmando -de esta manera- la debilitada consistencia de sus afirmaciones.

imposibilidad de yuxtaponer ambas artes. Sin embargo, habría que preguntarse si hay que considerar como significativas y relevantes estas afirmaciones cuando existen conocidas obras de arte, como por ejemplo la serie de “Los Grabados” de Francisco de Goya (1746-1828), donde el artista, al contrario de lo que dice Burke, refleja y expresa su propia realidad interior consiguiendo que el espectador se identifique con la obra que está mirando, y por lo tanto con las emociones y sentimientos del pintor. Este sería sólo un ejemplo que explicaría lo cuestionable de las afirmaciones de Burke. Sin embargo, no quisiera responder aquí completamente a la pregunta. En el capítulo 2 retomaré esta idea para conseguir aclarar y explicar cuáles son las razones por las que considero discutible la anterior afirmación de Burke.

Por tanto demostraré, ayudada de la teoría de la *ekphrasis*, cómo Rafael Alberti fue capaz de utilizar en sus poemas la potencialidad (inter)textual que posee el lenguaje, en este caso poético, y conseguir, de esta manera, la yuxtaposición de la pintura y la poesía, logrando así, elevar sus palabras a un nivel donde lo visual se entremezcla con lo poético de tal forma que el resultado es una poesía verbo-visual.

Finalmente, espero y deseo que el resultado y conclusiones de este estudio sirvan para aclarar o, por lo menos, reducir el problema que tanto ha inquietado a la crítica literaria, y que no es otro sino la yuxtaposición de la pintura y la poesía bajo la representación de un mismo arte; una cuestión que durante siglos no ha conseguido resolverse en su totalidad, incluso después de la aparición de importantes estudios literarios dedicados a la materia de la *ekphrasis*. Por esta razón, confío en que esta tesis y sus aportaciones disfruten de la posibilidad de contribuir y aumentar -modestamente- al

estudio de la *ekphrasis*; y por consiguiente, al hecho de considerar la pintura y la poesía como dos artes -ahora sí- yuxtapuestas.

CAPÍTULO 2

EKPHRASIS: LA POETIZACIÓN DE LA PINTURA

2.1 DEFINICIÓN Y ORÍGENES DE LA *EKPHRASIS*

Ekphrasis: Palabra de origen griego. El prefijo *Ek-* indica la ejecución del verbo *phrassein*: hablar, decir, mostrar detalladamente. Este término comenzó a utilizarse en la retórica¹³ en el período de la Antigüedad griega (800 a.C – 700 d.C). Sin embargo, en su traducción latina pasó a significar “descripción”. En los libros de retórica, *ekphrasis* se consideraba “a descriptive text which places the matter communicated clearly and distinctly before our eyes” (Robillard y Jongeneel, 36).

El término *ekphrasis* ha sido definido por la crítica de numerosas y variadas formas. Sin embargo, todas ellas representan y significan -en gran medida- lo mismo. Según Scott (1994) “ekphrasis is a creative process that involves making verbal art from visual art” (1). Amy Golahny (1996) define la palabra *ekphrasis* “as the power of the word to convey an image, of whatever subject” (12). Leo Spitzer (1955) explica la *ekphrasis* “as the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (1). Según Robillard y Jongeneel (1998) *ekphrasis* “refers to the manner in which literary works evoke existing or imagined works of art” (IX). Claus Clüver (1997) define *ekphrasis* “as

¹³ *The Oxford Classical Dictionary* (1996) define la palabra griega “retórica” como el arte de saber hablar. Hoy en día la oratoria mantiene la misma clasificación que ya utilizó Aristóteles en su *retórica*. Para Aristóteles la retórica se dividía en cinco partes: 1) Invención: se considera la parte más importante ya que enseña a encontrar las materias de las que hay que hablar. 2) Disposición: enseña a estructurar y organizar correctamente las partes del discurso. 3) Dicción: se instruye sobre las diferentes formas de expresión que existen en un discurso: estilo, recursos estilísticos, ritmo, orden de las palabras... 4) Puesta en práctica: es una de las destrezas esenciales para el orador. En esta parte se tenía en cuenta, principalmente, la pronunciación y los gestos. 5) Memoria: se enseñaban las técnicas para potenciar la memoria. (1313)

a verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system” (174). El diccionario *The Oxford Classical Dictionary* (1996) define la *ekphrasis* “as an extended and detailed literary description of any object, real or imaginary” (515). En definitiva, cada una de las definiciones anteriormente mencionadas -y muchas otras que no se han incluido aquí por considerar que no responden al propósito de esta tesis- podrían utilizarse como ejemplo para explicar un corpus especial dentro de la poesía de Alberti, puesto que todas ellas tienen en común la noción de representar verbalmente una imagen visual -siendo esto mismo lo que Alberti persigue en los poemas *ekphrásticos*. Sin embargo, la crítica más comprometida con esta cuestión prefiere utilizar como definición de la *ekphrasis*: “the verbal representation of visual representation” (Scott 1) por considerarla como la explicación que, aún siendo la más general, define y determina claramente el propósito de la *ekphrasis*.

Para Krieger “what is being described in *ekphrasis* is both a miracle and a mirage: a miracle because a sequence of actions filled with before and after such as language alone can trace seems frozen into an instant’s vision, but a mirage because only the illusion of such an impossible picture can be suggested by the poem’s word” (xvi-xvii). Este crítico, que se cuestiona -al igual que Lessing- la unión de poesía y pintura, define la *ekphrasis* no sólo como ‘un milagro’ al considerar que el poeta logra obtener una ‘secuencia de acciones’ que tienen lugar en un único ‘instante visual’; sino también entiende dicho término como un ‘espejismo’, por considerar que ésta lo que hace es crear solamente la ilusión de una imagen visual en el lector. Asimismo, a lo largo de mi tesis y utilizando como ejemplo los poemas *ekphrásticos* de Alberti -que se presentarán y analizarán en el capítulo 3- mostraré cómo el poeta no sólo describe en sus poemas una

imagen visual, la ‘ilusión de un espejismo’ -como sugiere Krieger- sino que consigue más bien yuxtaponer dos artes que se expresan a través de la imitación.

La palabra *ekphrasis* ha sido asociada, desde sus comienzos, con el término griego *enargeia*, originado igualmente en la retórica. Los griegos la utilizaron para describir el poder que poseía el lenguaje al expresar una imagen visual. Esta potencialidad del lenguaje -ya observada en la época de la Antigüedad- será la que se analizará en los poemas *ekphrásticos* de Alberti. De esta manera, mostraré cómo la poesía -y más concretamente estos poemas de Alberti- logra yuxtaponerse a la pintura gracias a la potencialidad (inter)textual que posee el lenguaje.

Hagstrum define *enargeia* “as the achievement in verbal discourse of a natural quality or of a pictorial quality that is highly natural” (12). Krieger, por su parte, entiende *enargeia* “as a rhetorical device to enable an advocate to reproduce before his hearers in court the scene or incident he needs them to picture in order to persuade them to judge favorably” (14). Al igual que el término *ekphrasis*, la crítica ha definido de diferentes maneras la palabra *enargeia*. Sin embargo, todas ellas -como la *ekphrasis*- presentan una misma finalidad; a saber: describir, por medio de la potencialidad del lenguaje, una imagen visual.

El término *enargeia* fue traducido al latín como *evidentia* al pensar que el lenguaje poseía la capacidad de poder expresar la evidencia o realidad de las cosas. La palabra *enargeia*, según Hagstrum: “was not unknown to Aristotle, who recognized that a powerful rhetorical effect is achieved by the orator who is able, as it were, to set things before the eyes of the auditor by using words that signify actuality” (12). Por ende, *ekphrasis* correspondería a la palabra teórica utilizada para describir, por medio del

lenguaje, una imagen visual; y *enargeia* consistiría en la puesta en práctica de la *ekphrasis*.

En la época clásica griega, Lucian (125 d.C – 200 d.C), en su libro *Calumnia*, utiliza la *ekphrasis* para describir la historia del pintor griego Apeles.¹⁴ En este libro se puede apreciar cómo el autor no sólo describe escenas concretas que tuvieron lugar en determinadas épocas, sino que representa de igual manera y de forma verbal una imagen pictórica; éste es el caso de la obra de arte *Calumnia* pintada por Apeles. Esta forma de aplicar la *ekphrasis*, y de captar no solamente un cuadro sino también un momento histórico, será uno de los recursos que utilizará Alberti en su poesía *ekphrástica*. El poeta, por medio de sus poemas, reflejará y describirá no solamente una obra de arte sino también, en algunos de sus poemas, un momento histórico. Esto es posible gracias a que el pintor capta en su pintura el periodo histórico que, generalmente, quiere denunciar; por tanto lo que se produce entre la obra de arte y el poema es una forma de intertextualidad alcanzada por medio de un proceso poético-*ekphrástico*. Y digo forma de intertextualidad en cuanto se considere una pintura como otra especie de texto/textualidad. Asimismo, esto sería una intertextualidad de representaciones artísticas diferentes. Como dice Mary Makris: “En *Revolution in Poetic Language* Julia Kristeva define la intertextualidad como el paso de un sistema de significación a otro; es decir, la transposición de sistemas de signos en otros sistemas. Según la crítica, se produce el nuevo sistema de significación con la misma materia de significación o con materia prestada de otros sistemas. Aquél,

¹⁴ Apeles, pintor de la época clásica griega, fue el autor del cuadro “Calumnia”. En él describe la calumnia que sufrió él mismo en la corte de Ptolemy IV Philopater, en Egipto. Apeles fue falsamente acusado por otro pintor - Antiphilus- de una conspiración contra Philopater. Fue sentenciado culpable y condenado a muerte. Finalmente no fue ejecutado gracias a otro prisionero que atestiguó su inocencia. Antiphilus fue castigado y Philopater intentó recompensar a Apeles. Éste utilizó la alegoría de la calumnia para mostrar a todo el mundo cómo sucedió y comenzó todo y, principalmente, cómo funcionan los valores morales en este mundo. Véase el libro de David Cast. *The Calumny of Apelles* (1981) para conocer las diversas versiones que, sobre este cuadro, realizaron otros (re)conocidos pintores.

por ejemplo, puede ser la transposición de una narración a un texto; y éste la transposición de una escena visual, como un carnaval, a un texto escrito. El resultado es la polisemia” (73). Por tanto, se puede decir que Alberti, en su libro *A la pintura*, logra crear una evidente intertextualidad entre la obra escrita y la imagen que reproduce en sus versos.

Más tarde, en el siglo 300 d.C, Philostratus (170 d.C – 247 d.C) escribió en su libro *Images* sus propias reflexiones acerca de la capacidad que posee el lenguaje de imitar y (re)producir cualquier imagen. Philostratus afirma en su libro: “For one who wishes a clever theory, the invention of painting belongs to the gods -witness on earth all the designs with which the Seasons paint the meadows, and the manifestations we see in the heavens- but for one who is merely seeking the origin of the art, imitation is an invention most ancient and most akin to nature; and wise men invented it, calling it now painting, now plastic art” (3). Lo que pretende este sofista griego, en su libro *Images*, es demostrar que existen (re)conocidos textos donde se puede aplicar la figura retórica de la *ekphrasis*. Para justificar su hipótesis menciona, entre otros, a *La Iliada* de Homero y las *Fábulas* de Esopo. Con estos ejemplos, Philostratus (de)muestra cómo una imagen visual, como por ejemplo el escudo de Aquiles en *La Iliada*, o cualquiera de las escenas que Esopo describe en las *Fábulas*, puede ser (d)escrita verbalmente, consiguiendo que el lector experimente el efecto de estar contemplando una escena o imagen visual. Para Philostratus, al igual que para Platón (428 a.C – 347 a.C) y Aristóteles (384 a.C – 322 a.C), entre otros, la pintura -y en definitiva todas las demás artes- se fundamentan en la imitación. Por esta misma razón, es posible que la pintura y la poesía se puedan

yuxtaponer, puesto que buscan imitar las imágenes de la naturaleza, aunque para ello tengan que utilizar diferentes medios de representación.

El texto latino más antiguo que se conoce y que reproduce verbalmente una imagen visual se encuentra en la descripción que Homero (S. IX a.C – S. VIII a.C) presenta del escudo de Aquiles en *La Ilíada*. De acuerdo a esta descripción realizada en la época antigua, y desde entonces, la *ekphrasis* comenzó a asociarse con objetos y trabajos de arte que existieron en aquella época. Los primeros ejemplos de *ekphrasis*, por tanto, se encuentran y están ya presentes en la literatura épica con las descripciones de los escudos, los alfileres, las capas y los tapices de los guerreros; aunque estos objetos no eran considerados obras de arte sino más bien utensilios y herramientas personales.

En los poemas *ekphrásticos* de Rafael Alberti se verá cómo el poeta aplica la figura retórica de la *ekphrasis* no sólo para describir la obra pictórica de conocidos y nombrados pintores españoles y europeos, sino también para describir -como ya hizo Homero- los utensilios y herramientas, en este caso, de la pintura.¹⁵ Sin embargo, en mi análisis no tendré en cuenta estos poemas *ekphrásticos*, puesto que me centraré -como ya se dijo en la introducción- en los poemas dedicados a los pintores, por considerarla como la sección en la que más claramente se aprecia la utilización de la figura retórica de la *ekphrasis*.

Virgilio (70-19 a.C) en su *Eneida* también utiliza la *ekphrasis* para describir el momento en que dos serpientes se enroscan en el cuerpo de los hijos de Laoconte. Esta descripción es un claro ejemplo de la utilización de la figura retórica de la *ekphrasis*, en

¹⁵ Los poemas *ekphrásticos* de *A la pintura* (1997) que hacen referencia a las herramientas y a los medios que utilizan los pintores para representar su pintura son los siguientes: “A la pintura”, “A la retina”, “A la mano”, “A la paleta”, “Al pincel”, “A la línea”, “A la perspectiva”, “A la composición”, “Al ropaje”, “A la luz”, “Al desnudo”, “A la gracia”, “A la acuarela”, “A la divina proporción”.

la que se ofrece al lector la posibilidad de hacer visual la lucha que inevitablemente se produjo mientras Laoconte intentaba proteger a sus hijos de las venenosas y mortales serpientes.¹⁶

El término *ekphrasis*, como ya se ha dicho anteriormente, ha sido examinado y analizado por expertos en la materia. Es por esto, que algunos críticos, con el propósito de investigar más detalladamente en el mismo, han preferido centrar su atención y estudiar dicho término dentro de una determinada época. Este es el caso de Liz James y Ruth Webb, quienes estudiaron la *ekphrasis* teniendo en cuenta la cultura bizantina; o de Michaela J. Marek, quien estudió la existencia de la *ekphrasis* en el Renacimiento italiano; o Emilie Bergmann, quien mostró el uso de la *ekphrasis* en el periodo barroco español.

Una de las muchas observaciones que la crítica ha desarrollado en sus incesantes y continuas aportaciones a este tema, reside en la idea de considerar la *ekphrasis* como una figura retórica que no se limita únicamente a la representación verbal de una imagen, sino que también se refiere a la unión o relación existente entre dos o más imágenes, las cuales se pueden incluso conectar de diferente manera, llegando a aparecer en textos separados e independientes. Este es el caso de algunos de los poemas de Rafael Alberti, donde el poeta utiliza más de una imagen pictórica para escribir su poesía *ekphrástica* e

¹⁶Laoconte, en la mitología griega, era el sacerdote de Apolo, dios del Sol. En el último año de la guerra de Troya, los griegos fabricaron un caballo gigante de madera, que hicieron pasar por una ofrenda a la diosa Atenea, pero que en realidad era un escondite para los soldados griegos. Laoconte aconsejó vanamente a los jefes que destruyeran el regalo. Mientras se decidía si era conveniente arriesgarse a introducir el caballo en la ciudad, Poseidón envió dos serpientes marinas hacia la tierra. Avanzando hacia el sitio donde se encontraban Laoconte y sus dos hijos, las serpientes se enroscaron en el cuerpo de los niños. Laoconte se esforzó por soltarlas, pero ellas le estrangularon a él y a sus hijos. Los troyanos, convencidos de que era una señal del cielo para ignorar la advertencia de Laoconte, llevaron el caballo dentro de las murallas de la ciudad y así contribuyeron directamente a su propia destrucción. Para conocer un estudio completo de la utilización de la figura retórica de la *ekphrasis* en *La Eneida*, véase el libro de Michael C.J Putnam (1998).

incluso divide en dos partes un mismo poema, como es el caso de “Picasso”; consiguiendo de este modo, inundar el poema de imágenes pictóricas.

Además, también se ha de matizar que la *ekphrasis* no es un término limitado exclusivamente a la descripción poética de una obra de arte, como Jean Hagstrum en su libro *The Sister Arts* (1958) pretendió demostrar al limitar el uso del *ekphrasis* “to poetry which gives voice and language to the otherwise mute art object” (18). Aunque también es verdad que el arte de describir verbalmente imágenes pictóricas se ha encontrado presente -mayoritariamente- en el género poético. Ejemplo de ello son, entre otros: “Ode on a Grecian Urn” de John Keats (1795-1821), “Childe Harold’s Pilgrimage” de Lord Byron (1788-1824), o la obra poética *A la pintura* donde Rafael Alberti (d)escribe, por medio de sus poemas, conocidas y (re)nombradas obras de arte. Hoy en día, el término *ekphrasis* se aplica a cualquier obra, ya sea de género poético, dramático, narrativo... en la que se describa una imagen visual. Éste es el caso, entre muchos otros, del cuento “The Veldt” escrito por Ray Bradbury (1920-) donde se observa la descripción visual de las praderas y los pastos de Sudáfrica; o la memoria “Sorolla” de Azorín (1873-1967), donde el escritor, por medio de sus descripciones paisajísticas, nos sumerge en la obra pictórica del artista valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923).¹⁷

En la poesía *ekphrástica*, existen diferentes modos de organizar los poemas. Por ejemplo, estos pueden presentarse o aparecer temáticamente ordenados en antologías o colecciones de poemas dedicados al arte visual. Una de las formas que más se utiliza hoy en día corresponde a la antología que incluye los textos *ekphrásticos* de diferentes autores, y que hablan de las distintas obras pictóricas exhibidas en diferentes museos.

¹⁷ Para conocer un estudio sobre la aplicación de la *ekphrasis* en algunas de las obras de Azorín, véase Gayana Jurkevich en *In Pursuit of the Natural Sign*.

Este es el caso de las antologías de Gisbert Kranz, *Gedichte auf Bilder: Anthologie und Galerie* (1975) o de Antón Korteweg, *Een engel zingend achter een pilaar. Gedichten over schilderijen* (1992). Otra forma de presentar la *ekphrasis* es por medio de textos escritos por distintos autores que describen las diferentes obras de arte exhibidas en un mismo museo. Ejemplo de ello son las antologías de Pat Adams, *With a Poet's Eye: A Tate Gallery Anthology* (1986) y Richard Tillinghast, *A Visit to the Gallery. The University of Michigan Museum of Art* (1997)¹⁸. La figura retórica de la *ekphrasis* también puede mostrarse por medio de un único autor, el cual se encarga de relatar *ekphrásticamente* las imágenes visuales de una o varias obras de arte presentadas en uno o varios poemas. El autor puede describir en una colección de poemas *ekphrásticos* las diversas obras de arte que se hallan expuestas en distintos museos. Este es el caso de Rafael Alberti en su libro *A la Pintura*. El poeta escribe los poemas *ekphrásticos* como añoranza al Museo del Prado. Sin embargo, no todos los cuadros que nombra en sus poemas se encuentran en dicho museo, aunque todos los pintores que menciona sí que están representados en el museo. Otros poetas, por el contrario, utilizan la *ekphrasis* para describir las diferentes obras que se encuentran en un mismo museo. Este es el caso de Paul Durcan, en su libro *Crazy About Women* (1991)¹⁹.

Por tanto, se ha de entender que la figura retórica de la *ekphrasis* puede ser vista y estudiada desde diferentes modos de (re)presentación artística, aunque todos ellos siguen un mismo esquema, y en definitiva una misma definición; a saber: la representación verbal de una imagen visual.

¹⁸ Todas estas antologías aparecen citadas en el libro de Valerie Robillard y Jongeneel Els. *Picture into Words* (1998).

¹⁹ Este libro aparece citado en la edición de Valerie Robillard y Jongeneel Els. *Picture into Words* (1998).

2.2 EKPHRASIS VS ICONOGRAFÍA

Ekphrasis e iconografía son dos palabras que a primera vista pueden parecer totalmente diferentes. Sin embargo, estudiadas de forma conjunta, son dos términos que presentan una serie de afinidades de imprescindible comentario para esta tesis.

Los orígenes y las diferentes definiciones de la palabra *ekphrasis* ya se han explicado en la sección anterior, por lo que no me detendré de nuevo en este asunto. Sin embargo, para poder entender la relación existente entre *ekphrasis* e iconografía, es necesario examinar esta última palabra, aunque no tan ampliamente.²⁰

Iconografía es un término de origen griego. Procede de la palabra *eikon* (icono, imagen) y *graphein* (palabras, descripción, discurso). Según *The Dictionary of Art*, editado por Jane Turner (1996), la iconografía “involves the collection, classification and analysis of data, from which the theme or subject of a work of art is deduced” (89).

La iconografía está estrechamente relacionada con la iconología. Por eso, es necesario aclarar el significado de ambos términos: la primera la define *The Dictionary of Art* “as the study of subjects and themes in works of art” (89); mientras que la iconología “attempts to explain the very basis for the existence of a work of art and its entire meaning” (*The Dictionary of Art* 89). Como dice W. J. T Mitchell (1986), la iconología “is a rhetoric of images in a double sense: first, as a study of what to say about images; and second, as a study of what images say. That is the way in which they seem to speak for themselves by persuading, telling stories, or describing” (1-2).

El término iconografía, como dice Barasch: “carece de significado material. Es decir, se puede ver pero no se puede tocar” (26). Es aquí donde se observa la primera de

²⁰ Para estudiar con mayor profundidad el término iconografía, véase el libro de Constantine Cavarnos (1957).

las afinidades con la *ekphrasis*. Éste último término, como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, consiste en representar verbalmente una imagen visual. El lector ‘puede ver y leer pero no puede tocar’ la imagen reproducida. En el caso de los poemas *ekphrásticos* de Rafael Alberti, se puede ver/leer como todas las obras pictóricas que menciona en sus poemas están ausentes, físicamente alejadas de él y del lector. Por esta razón, y con el propósito de acercar su pintura a la poesía, el poeta hace presente, por medio de la *ekphrasis*, las ya mencionadas obras pictóricas que se encuentran en el Museo del Prado. Como dice Hägg “iconographies are the result of an attempt by artists working in a visual medium to depict the *invisible* divine presence” (47). Por tanto, se puede decir que la iconografía, al igual que la *ekphrasis*, son dos términos que consiguen hacer presente el alejamiento o la carencia de un elemento material o físico.

La iconografía presenta otra particularidad que también se puede apreciar en los poemas *ekphrásticos* de Alberti; a saber: la imagen icónica que se retrata en la iconografía muestra una réplica exacta de la persona a la que se está retratando. De igual manera, todo poema *ekphrástico* lo que busca es reproducir fielmente una obra pictórica o una imagen visual. De este modo, y por medio de la *ekphrasis*, el poeta consigue establecer la relación existente entre pintura y poesía. Por esta misma razón se puede decir que los poemas *ekphrásticos* albertianos logran yuxtaponer la poesía y la pintura gracias a la potencialidad (inter)textual que posee su propio lenguaje poético, porque el propósito de la *ekphrasis* es, como ya se ha dicho en varias ocasiones, representar con las palabras una imagen visual. Por tanto, cuanto más fiel es la imagen representada, más claramente se observa la fusión de ambas artes.

Para Denis Cosgrove y Stephen Daniels: “the iconographic approach consciously sought to conceptualise pictures as encoded texts to be deciphered by those cognisant of the culture as a whole in which they were produced” (2). Esto es lo que también se puede observar en los poemas de Rafael Alberti. El poeta procura expresar, por medio de la *ekphrasis*, una serie de ideas que inevitablemente denotan un significado concreto en el lector quien, sin ser ‘un experto’, es capaz de visualizar -gracias al lenguaje conceptualmente iconográfico utilizado en los poemas albertianos- una determinada obra, una particular composición métrica, un personaje, un momento histórico, etc.

Los iconos, como dice Sahas: “are painted with a continuous coherent meaning, in a particular form and order, and in relationship to each other. They and their position serve to articulate and accentuate the word of the Scriptures and the theology of the Church. They serve as a means of spiritual elevation and as instrument of instruction, not only for the illiterate, but even for the literate ones who want, however, to penetrate beyond the realm of the word and of reason” (12). Con esta definición, se puede entender -una vez más- la afinidad existente entre la iconografía y la *ekphrasis*. En el caso de los poemas *ekphrásticos* de Alberti, el poeta lo que pretende es ‘elevar’ y hacer llegar sus palabras no solamente a aquellas personas que desconocen la obra artística de los pintores españoles y europeos que se encuentran en el Museo del Prado, sino también consigue ‘penetrar’ y sumergirse, por medio de la *ekphrasis*, en los límites que la crítica ha querido establecer entre las artes; por esta misma razón, lo que persigue el poeta en su obra es mostrar el valor artístico que posee tanto la poesía como la pintura, utilizando para ello un lenguaje rico y colmado de metáforas. El poeta, con sus propios medios -en este caso las palabras, y más concretamente con la potencialidad (inter)textual que posee el

lenguaje- ha de enseñar al lector que la poesía puede hacerse visual por medio de la *ekphrasis*.

Alberti, al igual que lo hicieron los estudiosos de la iconografía, pretende además, con el propósito de acercar la poesía a la pintura, alcanzar y expresar en sus versos la naturaleza suprema y más elevada del arte, la cual se basa en la belleza, pero no en el encanto visible o exterior de una imagen, sino en la belleza que se consigue y logra al captar la máxima expresión de una pintura.²¹ Como dijo Lessing: “El arte de representar un alma grande, es superior al arte de pintar un cuerpo bello” (13). Esto es lo que se observa tanto en la iconografía como en los poemas *ekphrásticos* de Rafael Alberti. El poeta, en sus incesantes intentos de yuxtaponer poesía y pintura, consigue crear unos versos *ekphrásticos* donde la belleza de sus versos traen al lector un continuo manto de imágenes visuales con las que alcanza a mostrar la ya mencionada fusión entre ambas artes.

2.3 POESÍA Y PINTURA: DOS ARTES YUXTAPUESTAS

Desde que Horacio pronunció su célebre verso “ut pictura poesis” muchos han sido los críticos que han cuestionado la posibilidad de unir la pintura y la poesía, argumentando que se trata de dos artes que derivan en (re)presentaciones diferentes. Asimismo, la crítica no ha dejado de debatir -durante siglos- los distintos significados de esta expresión. Críticos como Hagstrum llegaron incluso a afirmar que los signos de puntuación de este verso se alteraron en las ediciones del siglo XV y parte del siglo XVI con el propósito de modificar su interpretación. De esta forma, el lector podía leer la

²¹ No hay que olvidar que en la época de la Antigüedad, la belleza fue la ley suprema de las artes plásticas. Al vencedor en los Juegos Olímpicos se le erigía una estatua; pero sólo al que vencía por tercera vez se le consagraba una icónica, como símbolo de la más alta belleza.

expresión “ut pictura poesis erit” en vez del verso horaciano “ut pictura poesis: erit quae...”.

Según Hagstrum, en la primera versión el verso alcanza una mayor fuerza expresiva al entender su traducción, como muy bien observa Schweizer, “a poem will be like a painting” en vez de la expresión horaciana “it will be sometimes the case that a poem will be like a painting” (11). Si bien es verdad que esta última traducción aparece debilitada frente a la primera, también es cierto que ambas interpretaciones siguen manteniendo un mismo componente semántico. Es decir, en los dos versos se reitera y se insiste en la idea de comparar la poesía con la pintura. Por tanto, aunque los signos de puntuación -como advierten algunos críticos- pueden haber alterado la percepción de dicho verso, su significado -y lo reitero aquí- se mantiene íntegro. Por esto mismo, no hay razón para pensar que el verso “ut pictura poesis” ha perdido su credibilidad a causa de sus cuantiosas (re)ediciones e interpretaciones.

La crítica también ha insinuado, en sus numerosos estudios y en sus constantes intentos de desacreditar la unión de la poesía y la pintura, que el sustantivo “poesis” no sólo se traduce como poesía, sino también como poema. Esta puntualización crea una nueva polémica para los que -como yo- defienden la yuxtaposición de ambas artes. A este respecto, habría que decir que un poema, por el hecho de considerarse como tal, pertenece al género poético. Como define Helena Beristáin en *Diccionario de retórica y poética* (1985): “Poema es una composición literaria de carácter poético” (394). Por esta razón, sostengo que la traducción de “poesis” por poema o poesía, no debería ser el núcleo central de aquellos que se ofuscan en cuestionar los versos de Horacio, puesto que todo poema se considera en sí y por sí parte de la poesía. Además, el reconocer que un

poema se puede comparar con la pintura -aunque sólo sea un poema el que se equipare con la obra pictórica- abre nuevos caminos a la posibilidad de yuxtaponer ambas artes. Además, esto significaría que dicha yuxtaposición se puede volver a repetir en muchos otros poemas -como sucede con los poemas *ekphrásticos* de Rafael Alberti. Sólo con la presencia de un poema, como sugiere Horacio en su verso “ut pictura poesis: erit quae” es suficiente para entender que no es necesario observar la unión de ambas artes en todo poema existente, puesto que la figura retórica de la *ekphrasis* no tiene por qué aparecer en toda obra poética.

Asimismo, si se observa la traducción latina del verso “Ut pictura poesis”, se descubre que la palabra “pictura” significa pintura, por tanto es más razonable pensar que “poesis” significa poesía y no poema; ya que si Horacio hubiera querido referirse a la palabra “poesis” como poema, hubiera utilizado en vez de la palabra “pictura”, las palabras latinas “tabella” o “pinax”, que significan cuadro. De este modo, el verso horaciano se traduciría como “un cuadro en sí es un poema”. Por tanto esto no fue lo que quiso decir Horacio, puesto que no utilizó las palabras procedentes del latín “tabella” o “pinax” sino la palabra latina “pictura”.

Para poder entender la relación entre poesía y pintura, hay que comprender que tanto la poesía como la pintura se encuentran dentro de las artes imitativas. La pintura describe directamente la naturaleza por medio de los colores y las figuras; en definitiva, imita a la naturaleza. La poesía, por su parte, hace lo mismo, describe e imita, no por medio de los colores, sino a través de las palabras. Por lo tanto, aunque es obvio que la poesía y la pintura emplean diferentes modos de representación, utilizan los mismos

medios de expresión para imitar a la naturaleza; a saber: los sentidos. Como dice John Hughes (1713):

The reason why descriptions make livelier impressions on common readers than any other parts of a poem, is because they are formed of ideas drawn from the senses, which is sometimes too called imaging, and are thus in a manner, like pictures, made object of the sight: whereas, moral thoughts and discourses, consisting of ideas abstracted from sense, operate slower and with less vivacity. Every one immediately perceives the resemblance of nature in the description of a tempest, a palace, or a garden; but the beauty of proper sentiments in the speeches of a prince, a general, or a counsellor, is more remote, and discerned by a kind of second thought or reflection. (subrayado mío 45-46)

Esta cita, en la que se (re)afirma la idea de considerar a los sentidos como parte complementaria de la pintura y la poesía por el hecho de aceptar que tanto el pintor como el poeta se ayudan de los sentidos para lograr representar sus obras poéticas o pictóricas, corrobora y refuerza el acercamiento que se produce entre ambas artes, y por tanto, fortalece mis reflexiones sobre la posibilidad de yuxtaponer la poesía y la pintura.

Otra de las razones por las que la crítica considera que la poesía y la pintura no pueden aceptarse como dos artes unidas, radica en el hecho de considerar que la poesía posee la capacidad de describir una acción que tiene lugar en el tiempo, mientras que la pintura solamente puede retratar acciones estáticas y limitadas a un determinado momento. Esta afirmación carece de validez si se piensa en el pintor impresionista Joaquín Sorolla, capaz de pintar y representar el movimiento en sus pinturas. Siempre - indiscutiblemente- a través de los propios medios que utiliza el pintor para (re)presentar su obra. Es decir, por medio de la pintura, Sorolla muestra el movimiento del viento, de los niños jugando en la playa de Valencia, de las olas del mar...²².

²² Para conocer la obra de Joaquín Sorolla y observar la sensación de movimiento en su pinturas, véase el libro de Beruete, Aureliano y Mauclair, Camille (1909).

Abbé Dubos también se cuestiona la yuxtaposición de la pintura y la poesía. Dubos mantiene que “paintings’ power over men is greater than that of poetry, and base this opinion on two reasons. The first is that painting works on us by means of the sense of sight. The second is that painting does not employ artificial signs, as does poetry, but natural signs. It is with natural signs that painting makes its imitations” (citado por Mitchell 75).²³

La primera de las razones por las que Dubos considera que la pintura y la poesía no podrían entenderse como dos artes yuxtapuestas, se basa en la idea de afirmar que una obra pictórica se (re)produce gracias al sentido sensorial de la vista, mientras que la poesía no hace uso de este sentido para (re)presentarse. Sin embargo, si se tiene en cuenta que tanto la pintura como la poesía son dos artes imitativas, se podrá entender con mayor facilidad que ambas artes hacen uso de los sentidos visuales para producir su obra -ya sea poética o pictórica- puesto que ambas conjuntamente necesitan en sus primeras etapas de creación la contemplación de la naturaleza que irrefutablemente se produce por medio de la vista. De esta manera es como logran imitar ambas artes. Por tanto, resulta de poca validez afirmar que una de las razones por las que la poesía y la pintura no se pueden yuxtaponer es porque éstas utilizan sentidos sensoriales diferentes. Además, la poesía -al contrario de lo que dice Dubos- también acerca al espectador por medio de la vista, puesto que gracias a ésta el espectador logra no sólo leer un poema, sino también visualizarlo.

Dubos considera además, que la unión de ambas artes tampoco se puede entender debido a la distinción que existe entre signos naturales y signos arbitrarios. Para Dubos,

²³ Mitchell cita a Dubos en su libro *Iconology, Image, Text, Ideology* (1986) para presentar sus consideraciones acerca de los signos naturales y los signos artificiales en la poesía y en la pintura.

al igual que para Gombrich, las imágenes son signos naturales; mientras que las palabras son signos arbitrarios.

W.J.T. Mitchell defiende también la distinción entre signos naturales y signos arbitrarios reiterando que el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios. Por lo tanto, las imágenes deben considerarse signos naturales. Para Mitchell, la capacidad humana no consiste ni en la producción ni en la percepción de las imágenes. En palabras suyas: “the distinctly human capacity is neither the production nor the perception of images, abilities which man seems to share with animals. To be human is to be endowed with the power of speech, the capacity that lifts us out of the state of nature and makes culture, society, and history possible” (75-76). Sin embargo, hay que tener en cuenta que Mitchell -al igual que muchos otros críticos- descuida el lugar que ocupa la poesía en las artes imitativas. Como ya se ha dicho anteriormente, la poesía también busca imitar las imágenes de la naturaleza aunque utiliza una herramienta diferente a la del pintor, que en este caso son las palabras -las cuales se consideran signos arbitrarios. Aunque los medios de ambos artistas sean diferentes, el pintor por utilizar el pincel y el poeta la pluma, ambos imitan las imágenes de la naturaleza para producir su obra -siendo estas imágenes signos naturales.²⁴ Por lo tanto, la distinción entre signos naturales y signos arbitrarios no debería ser una de las razones por las que se ignore la idea de considerar a la poesía y la pintura como dos artes yuxtapuestas. Sin embargo, es una de las cuestiones que más parece intranquilizar a la crítica. En el libro *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Krieger cita a Burke, quien afirma que “natural-sign representation is the handicapped one because it is limited by the physical confines of its object of imitation, while

²⁴ Véase el libro *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure (1945), para ampliar la definición de Signo Lingüístico.

language, in the vagueness, the unpredictability -but also the suggestiveness- that emanates from its arbitrary signs, can have a virtually unlimited emotional appeal precisely because language can paint no pictures” (24). Si hubiera que considerar -como sugiere Burke- que la pintura está limitada al objeto que imita, sin tener en cuenta las emociones del pintor, entonces habría que desacreditar el trabajo de muchos artistas que fundamentan su pintura en su propia sensibilidad, y esto no sería posible, ya que los artistas -a la hora de pintar- se apoyan mayoritariamente en sus propios sentimientos.

Como dice Lessing “el poeta quiere no sólo que se le comprenda; no se conforma con que sus ideas sean claras y evidentes, esto le basta al prosista. Quiere más bien que las ideas que despierta en nosotros sean tan vivas, que de pronto creamos sentir la verdadera sensación real que experimentamos a la vista del objeto mismo, hasta el punto de que en el momento de la ilusión dejemos de darnos cuenta de los medios que emplea, es decir, de sus palabras” (164). ¿Y no es esto mismo lo que ambiciona el pintor? Si los dos artes recurren a la naturaleza para imitar los objetos que van a representar en sus obras -ya sea por medio de las palabras o por medio de las imágenes- a lo que aspiran ambos artistas es a lograr la mayor verosimilitud y autenticidad posible de los objetos imitados. Por tanto, se puede ver cómo la posibilidad -y al final de esta tesis la certeza- de yuxtaponer la pintura y la poesía no se encuentra tan alejada de la realidad como la crítica ha pretendido.

2.4 LA IMITACIÓN:

UNA FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA EL PINTOR Y EL POETA

Mimesis o imitación: Procede del verbo latino *im(it)ari* “reproducir, representar, imitar”.²⁵ Según Aristóteles en *La Poética*, “la epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y el ditirambo²⁶ y, en gran medida, la aulética²⁷ y la citarística,²⁸ son todas en general mimesis; pero difieren unas de otras en tres aspectos: o bien mimetizan con medios diferentes, o cosas diferentes o de una forma diferente y no de la misma. Es así que algunos (unos por su arte, otros por su costumbre) mimetizan muchas cosas y las describen sirviéndose de colores y formas, otros se valen de la voz, como por ejemplo, entre las artes mencionadas, todas mimetizan con el ritmo, con la palabra y con la armonía, combinados o no” (47). Por tanto, y como dijo el filósofo griego, todo arte se considera mimesis. Es por esta razón que poesía y pintura -dos artes basadas en la imitación- consiguen expresar su propia realidad por medio de los objetos imitados.

Aristóteles no fue el único que estudió la imitación en las artes. Para Ignacio de Luzán, por ejemplo, “la imitación es la base de la poesía, en cuanto todo arte imita a la naturaleza” (27). Esta cita -que de forma evidente apoya mis reflexiones acerca de la posible yuxtaposición de ambas artes al considerar que la poesía también imita a la naturaleza- se opone al pensamiento de aquellos críticos que pretenden demostrar que la poesía y la pintura son dos artes antagónicas por presentar unas supuestas -y desde ahora

²⁵ Para conocer un estudio detallado de la palabra imitación, así como la evolución de la palabra desde sus orígenes hasta el siglo XX, véase el libro *La imitación como arte literario en el siglo XVI español* de Victoria Pineda (1994), y para conocer un estudio sobre la mimesis, véase Erich Auerbach, *Mimesis; la representación de la realidad en la literatura occidental* (1950).

²⁶ Himno coral en honor a Dionisio.

²⁷ Arte de tocar la flauta.

²⁸ Arte de tocar la cítara, instrumento de cuerda.

cuestionadas- diferencias entre los signos naturales (las imágenes de la naturaleza) y los signos artificiales (las palabras).

En la edición de Aníbal González de *La Poética*, Aristóteles también decía que “el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis) y además todos disfrutan con la mimesis. [...] ya que si no se ha visto al personaje con anterioridad, la mimesis no producirá placer como tal, sino por su perfección o por la forma de reproducir la piel o por alguna otra causa” (51-52). Uno de los propósitos tanto de la pintura como de la poesía es deleitarse con la obra; es decir, tanto el pintor como el poeta han de conseguir que la obra produzca placer, el cual -como sugiere Aristóteles- se consigue por medio de la imitación. Por tanto, se puede decir que ambas artes, asentadas dentro de las artes imitativas, ambicionan un mismo objetivo, que no es otro sino el obtener placer por medio de la imitación. Parece ser que en esta cuestión no existe ninguna duda del placer que tiene que producir el arte. Como dice Hugo Blair “toda imitación causa placer; [...] también la imitación de aquellos objetos que no tienen grandeza ni belleza; y aún la de los que son terribles o disformes” (116) o como dijo Lessing “el fin del arte es el placer” (25).

Al igual que el verso horaciano “ut pictura poesis”, *La Poética* de Aristóteles y sus reflexiones acerca de la imitación de las artes, también han sido debatidas por un considerable número de críticos que se obstinan en desacreditar la posibilidad de yuxtaponer ambas artes. El crítico inglés Hugo Blair es uno de los que discute esta posibilidad, por eso afirma:

Ni el discurso en general, ni la poesía en particular pueden llamarse artes imitativas. Debemos distinguir entre imitación y descripción; dos ideas que no deben confundirse. Se ejecuta la imitación por medio de alguna

cosa, que tenga alguna conformidad y semejanza con la cosa imitada; la cual por consiguiente es entendida por todos: tales son las estatuas y pinturas. La descripción, por el contrario, excita en el ánimo la idea de un objeto por medio de algunos símbolos arbitrarios o de institución, entendidos solamente de los que se han convenido en ellos; tales son la palabra y la escritura. (119)

Para Blair, la imitación y la descripción son dos conceptos que delimitan claramente las diferencias entre poesía y pintura, puesto que, según él, la imitación se asocia únicamente con la pintura, mientras que la poesía utiliza la descripción para (re)presentar(se). Resulta interesante analizar esta cita para entender con mayor claridad la tan cuestionada unión entre las dos artes. Si para Blair la poesía no es un arte imitativa, entonces ¿qué tipo de arte se considera?... A esta pregunta sólo se le puede responder que la poesía es -definitivamente- un arte imitativa, como ya lo dijeron Platón en *La República*, Aristóteles en *La Poética*, o Diderot y D'Alembert en *La Enciclopedia Francesa*, entre otros.²⁹

Si bien es cierto que el poeta busca describir las imágenes de la naturaleza en su poesía, también es verdad que se ayuda de la imitación para describir metafóricamente las imágenes que observa de la misma. De este modo es como el poeta logra visualizar su poesía. Como dice Aristóteles en la edición de Aníbal González de *La Poética*: “lo más importante con mucho es saber utilizar la metáfora. Pues esto es lo único que no es posible tomar de otro y es señal de un don natural. *Pues metaforizar bien es ver bien lo semejante*” (subrayado mío 85). Aristóteles nos quiere hacer entender que la metáfora es

²⁹ La Enciclopedia Francesa fue publicada por Diderot y D'Alembert entre 1751 y 1780 y es la más célebre de las enciclopedias francesas. La obra en 35 volúmenes, contenía además de cuantiosa información, terribles ataques contra la Iglesia y contra las instituciones de la época. Según el famoso *Discurso* de D'Alembert, todos los conocimientos directos se reducen a los que recibimos por los sentidos, pero hay otra especie de conocimientos reflejos que consisten en las ideas que nos formamos en nosotros mismos imaginando y componiendo seres semejantes a los que son objeto de nuestras ideas directas. A esto es a lo que se llama la imitación de la naturaleza. Para D'Alembert, la poesía, la pintura, la escultura, la música y la arquitectura forman las artes imitativas.

parte esencial en la obra de un poeta. De este modo, si el poeta consigue ‘metaforizar’, conseguirá -por consiguiente- imitar la naturaleza, ‘pues metaforizar bien es ver lo semejante’. Este es uno de los propósitos de Rafael Alberti; el poeta gaditano utiliza el recurso literario de la metáfora para conseguir imitar la realidad y hacer visual su poesía por medio de cualquier imagen tomada de la naturaleza, puesto que el poeta es imitador “como un pintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay: o como las cosas eran o son, o como se dice y parecen, o como es preciso que sean. Y estas cosas las dan a conocer por medio de la elocución en la que también hay palabras raras, metáforas y muchas alteraciones del lenguaje, pues éstas se las permitimos a los poetas” (Aristóteles 90).

En ningún momento pretendo cuestionar las observaciones de Blair acerca de la capacidad que posee la poesía de describir, o el talento que disfruta y posee la pintura para imitar. Sin embargo, sostengo que la pintura también es capaz de describir, como se puede observar en el cuadro “Guernica” donde el pintor Pablo Ruiz Picasso denuncia un momento histórico de la Guerra Civil Española al describir el bombardeo que se produjo en la ciudad vasca de Guernica; al igual que la poesía también tiene la capacidad de imitar, como se puede advertir en cualquiera de los poemas *ekphrásticos* de Rafael Alberti, donde el poeta imita el estilo pictórico de conocidos pintores españoles y europeos, o incluso la métrica predominante que está presente en la época de determinados pintores españoles y europeos. En palabras de Krieger: “poetry thus creates mimetic images for the mind’s eye as painting does for the body’s eye, in accordance with a consistent theory of mental imagery. But he can use this theory only by borrowing a word like ‘image’, which can be applied to the visual arts in its literal

sense, and applying it to poetry as an unacknowledged metaphor or empty analogy, in order to elide the differences between the verbal and the visual” (71).³⁰ Como dice Krieger, ambas artes utilizan las imágenes para producir sus obras; por tanto, se podría decir que aquí se encuentra una de las claves que ilustran cómo la pintura y la poesía pueden ser consideradas dos artes yuxtapuestas. Krieger sostiene que la poesía consigue imitar las imágenes de la naturaleza gracias a la *ekphrasis*. Por tanto, lo que si que se puede afirmar con seguridad es que la poesía *ekphrástica* y la pintura son dos artes -sin más debate- yuxtapuestas.

³⁰ En la introducción de esta tesis se dijo que Murray Krieger, en su libro *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (1992), había dejado sin responder algunos de los interrogantes como: “how can words in a poem be picturable? Or do they somehow manage, instead, to represent the unrepresentable, or at least the unpicturable” (2) por considerar que el signo natural -las imágenes visuales que se reflejan de la realidad- no puede ser equiparado al signo arbitrario -que en este caso son las palabras. Sin embargo, en la presente cita se puede ver cómo Krieger deja abierta la posibilidad de yuxtaponer ambas artes al considerar que las imágenes se encuentran tanto en la pintura -con los objetos imitados de la naturaleza- como en la poesía, al querer imitar las imágenes visuales por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*.

CAPÍTULO 3

RAFAEL ALBERTI: EL POETA *EKPHRÁSTICO* DE POSGUERRA

RAFAEL ALBERTI, PINTOR

El rostro, pálido, resultaba fino. Firme la frente, prolongada clásicamente en la recta nariz. Debajo la boca, tensa en su trazada sutilidad, y debajo aún la barbilla, que cumplía con agudeza y determinación un perfil en el que predominaba el dibujo sobre el color. Este, mate, empastado en tonalidades muy aplacadas, tenía claridad en los ojos grandes e irradiaba una luz casi rubia desde un pelo de ondas anchas y flojas que se repartía con elegancia sobre la cabeza. Vestía aquella tarde -Ateneo de Madrid, primavera de 1922- un traje oscuro, un cuello alto, y se adornaba con una corbata viva, estallada en colores. Si suprimíais el atuendo manifiestamente anacrónico, vista la figura en el marco de la ventana, recortada contra la luz del atardecer, erguida en su asiento, la mirada puesta en una lejanía invisible, minuciosa la realidad, el ámbito transparente, podría estar pintada por un maestro florentino y se hubiese podido leer debajo: “Retrato de joven desconocido”.

Pero ¿era desconocido realmente? Para mí, no del todo. Aquella misma tarde me lo presentaron: “Rafael Alberti, pintor” Alberti ¿pintor florentino? Pues no: ni pintor ni florentino. Pero pintor, sí, entonces. Y florentino... Si había nacido en la Penibética, allá abajo, en el andalucísimo Puerto de Santa María, cerca de Jerez, en la provincia de Cádiz (es gustoso pronunciar estos nombres), no es menos cierto que un abuelo Alberti vino de Italia, y que su perfil pálido, de un oro muy rebajado, podía ser toscano o ligur y reunía la implacabilidad, en los límites concentrados, y la absolución, por los ojos navegadores. Sobre todo así, visto en el encuadre de una ventana y contra una luz... que en cierta manera lo corregiría, porque era la finísima luz madrileña, que llega siempre espolvoreada de los azules platas guadarrameños.

“¿Pintas?” Rafael pintaba. Pintaba allí, en aquella casa madrileña de sus veinte años, de la calle de Lagasca, 101, tan próxima a la mía de los mismos tiempos. No hacía mucho que con su madre y sus hermanos y hermanas se había trasladado desde su provincia natal a la meseta castellana. Andaluz injerto en un suave trasunto de la otra tierra; pero andaluz decidido en cuanto le escuchaseis. Porque su seseo, su sonrisa agraz, su chispeo clarísimo, nacían de lo blanco y lo verde más gaditanos: espumas y agua de mar. Pero más aún de lo que ellos está, mas no se nota: la sal, salina, salinas luego y salineros: salinero del sur Rafael Alberti, pintor de veinte años en el Madrid que lo recibía.

De los surcos vinariegos de junto a Jerez que reunió el abuelo, surtía el mosto dorado, el líquido erguido casi solar, donde rostros andaluces lavan su alegría o su pena; el mismo que luego cede su luz a muchísimas tierras, porque la fuerza de su rayo traspasa noches hiperbóreas y da la vuelta al planeta en redondo para entrar otra vez

por las puertas de casa. El vino entra y sale y no se para nunca. Sólo duerme, más que en sueño en olores, en las oscuras “madres”.

Aquellas ‘madres’ y aquellas tierras fueron largueza, y las bodegas de Alberti desaparecieron.

El hermano mayor de Rafael trajo a Madrid, como una profesión que era un recuerdo, la delegación de los vinos; ya no las viñas ni los vinos, idos, sino el símbolo, la representación de lo que ya no existía.

Cerca de esa quimera crecía el pintor. Entre los nombres y los brillos y los marbetes y los sueños. El pintaba con engreimiento, casi con la paleta o la palabra - porque había una transición-. Cubismo que es casi geometría, pero metido en la fantasía de banderas alegres sobre la mar, pintaba Rafael sobre aquel tiempo. Y estos lienzos flameantes se colgaban en las paredes del Ateneo de Madrid, y fue entonces cuando, tímidamente, por vez primera, Rafael Alberti salió del anonimato.

Pasó un verano, pasaron dos... ¿Cuántos pasaron? Rafael Alberti, ¿dónde está Rafael Alberti? El pintor, el pintor ha desaparecido. ¡y tanto que había desaparecido! Porque lo que volvió, lo que apareció fue otra cosa. Había transcurrido un tiempo: una enfermedad, una estancia allá abajo, por Córdoba la montuosa: de la sierra de Rute volvía, y volvía desconocido. “¿Pintaste?” “No pinté”. “Pues ¿entonces?...” “¡Hice versos!” Y nació el poeta.

El salinero del Sur, elregonero del Sur, llegaba como un marinero que saltase del agua a las arenas, a las ciudades, a las torres, a las espadañas. Con su grímpola en blanco y azul, con sus ojos voceadores. Cantaba Rafael y había que oírle en tierra, en tierra precisamente, la canción que se reparte en la tierra. Un abrazo de agua verde y azul había entrado en Madrid, un abrazo verdadero de mar que corría por la ciudad, dividiéndola de alegría.

“Pero, entonces, ¿la pintura?...” “¡Déjame a mí de pinturas!” Dejó de pintar. Lo más, algún dibujillo gracioso al final de una carta. La pluma ya no servía para otra caligrafía que la de los versos.

¡Qué quince años siguieron! El pincel se secó, se empalideció, fue deshecho. Entre los dedos finos de Rafael seguía algo como una varita, pero el color del trazo era uniforme: ¡el color de la tinta! Tinta pura y tinta impura. Tinta del mar y tinta de la tierra. Tinta verde del campo, tinta roja de la sangre, y tinta cárdena de la ira, y tinta negra de la muerte. Pero el color, súbito y sintético, en blanco, de toda la luz fluyendo, suprema, por el cabo de esa fontana que se sucedía.

El poeta erguido había afinado su pincel hasta parecer a veces el filo de una cuchilla. Pero miradle que bien dibuja, todavía, en el verso, el cauce de un río, el festón de una playa, hasta el pistilo finísimo de una flor que vacila en el aire.

El verso... Pero ¿y la pintura, la otra, la real, la del pintor que había sido? La pintura dormía, la bella durmiente, ay, no en el bosque. Y sólo despertó, de pronto, al otro lado del mar: en América. Un día lo oí: “Rafael ha vuelto a la pintura”. Como oí (tenía que ser, fue): “Rafael, con su verso, ha cantado a la pintura”.

Y el Rafael de los veinte años, el que había llegado a Madrid, se sonríe, mira hacia el mar y ve al otro Rafael maduro que a la orilla del plata, entre versos y lienzos, moja un pincel doloroso en la sombra de un agua -sombra verde, amarilla, roja, cárdena, negra- y pinta, pinta a la luz de un sol invisible, que está rielando por las playas de Cádiz.

VICENTE ALEIXANDRE

La cita que se acaba de mencionar se encuentra en el libro *Poesía 1939-1963* de Rafael Alberti. El editor de esta obra, Luis García Montero, la incorpora como epígrafe en la sección que incluye del libro *A la pintura* para introducir el primer libro de Alberti, *A la pintura: cantata de la línea y el color* (1945), donde se entremezclan sus dos principales pasiones: la pintura y la poesía.²⁹

Vicente Aleixandre reproduce en esta cita la estructura del libro *A la pintura*. De esta manera, adelanta al lector lo que se va a encontrar en los poemas albertianos. Unos poemas divididos en tres apartados: los que se destinan al análisis de pintores españoles y europeos; los dedicados a los instrumentos y técnicas de la pintura; y los que se ocupan de los colores. Es por esto que Aleixandre, para aludir a la sección dedicada a los pintores, describe al pintor Rafael Alberti, haciendo un retrato bio-literario del poeta -al igual que hace Alberti con los poemas de “Goya” y “Picasso”. En segundo lugar, introduce algunos de los instrumentos y técnicas de la pintura, del mismo modo que hace Alberti en la sección dedicada a los instrumentos y técnicas de la pintura y, finalmente enumera una lista de colores, al igual que Alberti incorpora una sección para las diferentes gamas de colores utilizadas por los pintores. Por tanto, se puede ver cómo esta cita de Aleixandre anticipa al lector la distribución que utilizará Alberti en su libro *A la pintura*.

Se podría decir, además, que la presente cita de Aleixandre responde al mismo carácter *ekphrástico* que presentan los poemas de Alberti. Por ende, si Rafael Alberti escribió *A la pintura* como homenaje al Museo del Prado; esta cita se puede considerar también como el homenaje que Aleixandre le quiso hacer a Alberti. Al mismo tiempo que

²⁹ Rafael Alberti. *Poesía 1939-1963* (1988). pp. 267-270.

esta tesis es mi pequeño y modesto homenaje al poeta gaditano, en la celebración -este año 2002- del Centenario de su nacimiento.

3.1 A LA PINTURA DESDE 1945 A 1997

El día 6 de marzo de 1939 salió Rafael Alberti de España: “de mi preciosa y desventurada España”, como canta nostálgicamente en su libro de memorias La arboleda perdida. Cerca de cuarenta años que para unos han podido ser de paz pero que para muchos, demasiados, de forzada guerra interior, por la supervivencia moral y física, dentro o fuera de España. Para Alberti y su compañera, María Teresa León, han aportado una nueva vida, que continúa la vivida en España como una sombra, con un doloroso desdoblamiento para la adaptación, no siempre fácil, a los lugares en que han vivido y la constante espera del regreso. (Corredor Mateos)²⁹

Rafael Alberti se exilió de su patria a primeros de marzo de 1939 para dirigirse a París, pero el comienzo de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de ese mismo año provocó su salida hacia Buenos Aires el 10 de febrero de 1940. Durante su estancia en la capital de Argentina, Alberti produjo gran parte de su obra poética. Entre las que se encuentra el libro de poemas *ekphrásticos*, *A la Pintura*.³⁰

²⁹ Prólogo a *Poemas del destierro y de la espera* (1976) de Rafael Alberti pp.7.

³⁰ Las obras que publicó Alberti en Buenos Aires son las siguientes: *Poesías (1924-1938)* (1940); *Entre el clavel y la espada* (1941); *¡Eh, los toros!* (1942); *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (1939-1940)* (1942); *Antología poética (1924-1940)* (1942); *El Poeta en la España de 1931* (1942); *De un momento a otro - Drama de una familia española* (1942-1943); *La Gallarda* (1944); *Pleamar* (1944); *Antología poética (1924-1944)* (1945); *Imagen primera de...* (1945); *El ceñidor de Venus desceñido* (1947); *A la pintura* (1948); *Salmo de alegría* (1948); *El trébol florido. Tragicomedia en tres actos* (1950); *La Gallarda (Tragedia de vaqueros y toros bravos, en un prólogo y tres actos)* (1950); *Buenos Aires en tinta china* (1951); *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1952) (1952); *Ora marítima* (1953); *Baladas y canciones del Paraná* (1953); *Liricografías* (1955); *María Carmen Portela* (1956); *Noche de guerra en el Museo del Prado (Aguafuerte en un prólogo y un acto)* (1956); *Sonríe China* (1958); *Antología poética*

El poeta gaditano volvió finalmente a España el 27 de abril de 1977, tras un exilio de casi cuarenta años y con una gran e importante producción no sólo literaria, sino también poético-pictórica.

Al observar la trayectoria artística de Rafael Alberti -tanto en España como fuera de ella- se puede advertir cómo el poeta no solamente se interesa por la poesía, sino que de igual manera siente pasión por la pintura.³¹ Por esta razón, por su acercamiento a la pintura y la poesía, Alberti intentó de diversas y variadas formas unir ambas artes en una sola; como se puede ver en sus liricografías, o como ocurre en los poemas *ekphrásticos* de *A la pintura*, un libro dedicado a Pablo Ruiz Picasso, a quien conoció en uno de los viajes que el poeta realizó a Europa para estudiar el movimiento teatral que se estaba desarrollando en los años treinta.³¹

La primera edición de *A la pintura* se publicó en Buenos Aires, en 1945, con el título *Cantata de la línea y el color*. Desde su fecha de publicación, este libro ha estado en constante movimiento con la aparición y lanzamiento de nuevas ediciones, siendo la edición de 1997 la última publicación que se conoce. Esta edición de Carolyn L. Tipton, además de ser bilingüe, fue la última que vió el poeta antes de cerrar sus ojos definitivamente dos años más tarde.³² En cada una de las (re)ediciones que aparecen del

(1924-1952) (1958); *La arboleda perdida* (1959); *Poesías completas* (1961); *Poemas escénicos. Primera serie (1961-1962)* (1962); *Diálogo de Venus y Priapo* (1962).

³¹ La primera vocación de Rafael Alberti fue la pintura, patente ya en sus primeros años cuando en El Puerto de Santa María dibujaba los barcos y transatlánticos que hasta allí llegaban. Su pintura vanguardista -que a más de un crítico en la actualidad le ha hecho recordar a Kandinsky- no será el camino que el muchacho seguirá, ya que tras la muerte de su padre, los primeros versos surgirán en su pluma... Sin abandonar del todo su vocación pictórica, su vida irá abriéndose a lo que será el centro de su inspiración: la poesía.

³¹ Este viaje además, fue el comienzo de una larga y duradera amistad entre el pintor y el poeta.

³² La primera edición que se conoce es *A la pintura. Cantata de la línea y el color*, publicada en 1945 por la Imprenta López, Buenos Aires, con la colaboración gráfica de Atilio Rossi. Se trata de una edición de doce poemas con ilustraciones en color de algunos cuadros. La edición de 1948, *A la pintura. Poema del color y de la línea (1945-1948)*, Losada, Buenos Aires, toma la estructura definitiva del libro, publicándose todos los poemas, con la excepción de los dedicados a Corot, Gauguin y Miró. La posterior edición es *A la*

libro *A la pintura*, Alberti elimina e incorpora diferentes poemas. Se puede decir, por tanto, que el libro *A la pintura* es un ‘libro móvil’; es decir, el poeta al suprimir y/o agregar nuevos poemas, crea -por medio de las palabras- su propio museo poético-pictórico, donde exhibe inéditos y diferentes poemas *ekphrásticos* al tiempo que retira otros ya conocidos y publicados en anteriores ediciones. De igual manera, esto es lo que sucede en los museos de arte, donde se exhiben -en determinadas épocas del año- las obras de diferentes pintores, mientras que las pinturas que ya han sido exhibidas anteriormente, se trasladan a nuevas salas de arte. Alberti, en su libro *A la pintura*, quiso (re)crear esta misma movilidad que existe en las pinacotecas; puesto que *A la pintura* no solamente es un libro que habla de pintura, sino que además es su personal y particular ‘Museo del Prado’; en definitiva, su museo de palabra. Por esta razón, resultaría interesante observar -con el fin de realizar un estudio comparativo de cada una de las ediciones- cuáles son los poemas que excluye y cuáles añade el poeta en las nuevas publicaciones.³³

A la pintura es el primer trabajo en el que Alberti (re)úne sus dos vocaciones; a saber: la pintura y la poesía. Como dijo el propio Alberti “with *A la pintura* I began to enlace poetry with painting” (Tipton xx). Por tanto, se puede decir que esta obra es el comienzo de una larga trayectoria artística en la que el poeta, influido por ambas artes,

pintura. Poema del color y de la línea (1945-1952), Losada, 1953, donde se incluyen los poemas a Corot y Gauguin y un apartado titulado “Nuevos poemas”, dedicado a ocho pintores. En la edición de *Poesías completas* se añade, en el apartado de “Nuevos Poemas” un poema más a los ocho aparecidos en la anterior edición. En la edición de 1968, *A la pintura. Poema del color y de la línea (1945-1967)*, Aguilar, Madrid, se añade un poema a Miró. En la edición de 1978, *A la pintura. Poema del color y de la línea (1945-1976)*, Seix Barral, Barcelona, se añaden dos poemas más a Tapies y Siqueiros. Alberti puso después estos poemas nuevos en *Fustigada luz*, donde introdujo un nuevo poema ‘Maravilla con variaciones acrósticas en el jardín de Miró’. Finalmente, apareció la edición bilingüe de Carolyn L. Tipton en 1997”.

³³ Para efectos de esta tesis, no me centraré en esta cuestión, ya que no es propósito de la misma. No obstante, teniendo en cuenta que nadie ha estudiado esta singularidad, no deshecho la posibilidad de continuar trabajando con este atractivo punto de análisis en una nueva y futura investigación.

entremezcla la pintura con el arte literario, en este caso, la poesía. Por eso, el poeta escribe unos versos como los siguientes, donde se observa la gran pasión que siente hacia la pintura:

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. (12)³⁴

El título *A la pintura* puede interpretarse de dos formas diferentes. Con la inscripción de “A la pintura”, Alberti no solamente homenajea al arte pictórico en general y al Museo del Prado en particular, sino que al mismo tiempo las palabras ‘a la pintura’ recuerdan el primer tratado moderno, *On Painting*, que León Battista Alberti escribió sobre pintura en 1436, en el que afirma “that pictures are intended to inspire and instruct” (Richter 41). Por esta misma razón, Battista Alberti “advised painters to read the poets. They should study from them how to represent their subjects” (Richter 41). Para Batista Alberti, la pintura debe aprender de la poesía la habilidad de saber inspirar y enseñar al lector, es por eso que la poesía, como se viene proponiendo desde el comienzo de esta tesis, ha de lograr acercarse a la pintura con el fin de conseguir yuxtaponerse, utilizando para ello, la figura retórica de la *ekphrasis*.

En las diversas ediciones de *A la pintura*, el lector puede observar la presencia de una misma estructura dividida en tres secciones: los poemas dedicados a los colores; los poemas dedicados a las herramientas de la pintura; y los poemas dedicados a pintores españoles y europeos. Asimismo, existe un poema que aparece en la mayoría de las

³⁴ Estos versos pertenecen al poema “1917” de *A la pintura* (1953). A partir de este momento, cuando se haga alguna referencia a este poema, se tendrá en cuenta la edición de *A la pintura* (1953) por no encontrarse este poema en la edición de Tipton (1997).

ediciones de *A la pintura* y que inaugura el libro, aunque éste no se encuentra en la edición de Carolyn L. Tipton, pese a ser el poema donde el poeta explica los primeros contactos que tuvo en su adolescencia con la pintura. El título del poema “1917” simboliza el año en que Alberti se acerca por primera vez al Museo del Prado, un museo que se convertirá en la principal fuente de inspiración para el poeta al recordar las obras expuestas en sus salas.³⁵

Mil novecientos diecisiete
Mi adolescencia: la locura
Por una caja de pintura,
Un lienzo en blanco, un caballete. (8)

El año 1917 fue una fecha paradigmática para el poeta: su llegada a Madrid y su primera visita al Museo, como dice Guerrero Ruiz: “fue la apertura de la primera visión trascendental pictórica albertiana” (8).³⁶ Es por esta misma razón que el poeta gaditano escribe el poema titulado “1917”, ya que este año simboliza la fecha en que Rafael Alberti tuvo su primer y más directo contacto con la pintura.

Si se observan los poemas dedicados a los colores, se puede ver cómo estos presentan la singularidad de incluir una sucesión de números al comienzo de cada una de las estrofas, siendo -algunas veces- estrofas formadas por un solo verso. En estos poemas, se puede observar la voz del poeta dialogando con los colores. Aunque en la mayoría de los versos, el poeta le concede autonomía al color para que éste se exprese libremente. De

³⁵ Rafael Alberti se trasladó junto con su familia a Madrid, causándole un profundo dolor la distancia y lejanía del mar. Por esta razón, pensó que nunca más podría volver a ser feliz. Sin embargo, el Museo del Prado le cautivó de tal manera que pasó largas horas diarias contemplando las obras de arte. Alberti llegó en algunas ocasiones, a dibujar determinadas obras maestras exhibidas en el Museo.

³⁶ Rafael Alberti divide el poema “1917” en tres partes: La primera de ellas consta de nueve redondillas dedicadas a sus recuerdos de pintor adolescente; la segunda, con una redondilla menos, se refiere a las estatuas desde el punto de vista del aprendiz de dibujo y la tercera, en alejandrinos, nada menos que cuarenta y cinco, divididos en cuatro estrofas de muy desigual extensión, es un encendido canto al Museo del Prado.

esta manera, es el propio color quien habla de sus propias características al definirse dentro de una gama de tonalidades.

Los poemas dedicados a los instrumentos y técnicas de la pintura presentan también una particular característica, que no es otra sino la de estar escritos todos ellos con una misma estrofa poética; a saber: el soneto tradicional (ABBA / ABBA / CCD / EEC). Sin embargo, en el poema “A la pintura”, Alberti utiliza la estrofa del soneto moderno (ABBA / ABBA / CDC / CDC). De esta manera, el poema se destaca sobre los restantes, siendo el poema con el que el poeta presenta el homenaje que le está haciendo a la pintura. Como dice Aréan “el poema ‘A la pintura’ es uno de los más nostálgicos y conseguidos del libro. Se halla transido de amor a España y al Museo del Prado y de recuerdos agridulces de su nunca olvidada vocación de pintor” (96).

A excepción del poema “A la pintura”, todos los demás sonetos dedicados a los instrumentos de la pintura, presentan una misma estructura. El primer verso del primero y segundo cuarteto y del primer terceto empieza siempre igual: “A ti”. Del mismo modo, el tercer verso del último terceto comienza también con la palabra “A ti” y finaliza con la palabra “pintura”. Sin embargo, el poema “A la pintura” presenta una estructura diferente a la que se acaba de mencionar. El poeta utiliza las palabras “A ti” en el primer verso del primero y segundo cuarteto y del primer terceto, al igual que los demás poemas dedicados a los instrumentos de la pintura. Sin embargo, el poeta añade el vocativo “A ti” de forma más insistente y reiterada para destacar el homenaje que le está haciendo a la pintura, y le hará en los sucesivos poemas *ekphrásticos*. Por eso, en el poema “A la pintura”, Alberti no puede olvidarse de los principales componentes que posee todo cuadro, siendo estos, las herramientas de la pintura, los colores, y -por supuesto- el

pintor. Estos tres elementos que aparecen nombrados en el propio poema “A la pintura”, son además las tres secciones que se encuentran en el libro *A la pintura*, de las que ya se ha hecho mención anteriormente.

El tercer grupo de poemas dedicado a los pintores españoles y europeos presenta una propiedad diferente con respecto a las secciones anteriores. En cada uno de los poemas, Alberti experimenta e incorpora distintas formas y estilos. Es decir, Alberti lo que pretende es imitar el estilo del pintor del que está hablando o incluso, en algunas ocasiones, crea un nuevo y apropiado estilo para el artista. Por eso, cada poema está escrito en el metro o en la combinación de metros que mejor se adapta a la pintura del pintor al que está dedicado. Asimismo, en todas las ediciones del libro *A la pintura*, Alberti ordena los poemas que hablan sobre pintores en orden cronológico al tiempo que los organiza según sus diferentes nacionalidades.

Se ha de añadir además, que Rafael Alberti, durante su larga estancia en Buenos Aires, sintió una gran nostalgia al recordar no sólo su juventud como pintor, sino también al rememorar el tiempo que permaneció en el Museo del Prado. Por esta razón, el poeta nunca cesó -y menos en su exilio- de mirar al mundo desde los ojos de un pintor, llegando incluso a (re)crear la belleza pictórica con las palabras, como ocurre en los poemas de *A la pintura*. El poeta lo que pretende es aliviar su tristeza recordando y haciendo presente un pasado que se encuentra muy distanciado de él. Sin embargo, *A la pintura* no solamente es un libro que describe la nostalgia de un poeta exiliado, sino que también es un libro en el que se muestra, como dice Carolyn L Tipton (1997) “the reemergence of beauty, harmony, and order in his ravaged world” (xix). No olvidemos que la belleza, la armonía y el orden fueron los principios con los que se rigieron las artes

imitativas. Como dijo Aristóteles, las artes “mimetizan con el ritmo, con la palabra y con la armonía” (47). Por eso Alberti, consciente de estos elementos que se encuentran en el arte, escribe en *A la pintura* unos poemas donde se evocan no sólo las obras pictóricas de los artistas que se exhiben en el Museo del Prado, sino que además, el poeta logra expresar en sus poemas -y por medio de su escritura- la perfecta unión entre la belleza, la armonía y el orden. Ejemplo de esto, se puede ver en los reiterados poemas *ekphrásticos* albertianos, donde el poeta invoca a las pinturas del Prado para expresar la belleza artística de estas; utiliza una meditada y estudiada forma métrica en algunos de sus poemas para lograr la mencionada armonía; y logra alcanzar el orden rectitud y consistencia en su temática.

3.2 POEMAS *EKPHRÁSTICOS*

3.2.1 DESCRIPCIÓN: PINTOR, OBRAS Y OBRA MAESTRA

3.2.1.1 DESCRIPCIÓN BIO-ARTÍSTICA: “GOYA” / “PICASSO”

Al leer los poemas de “Goya” y “Picasso” se observa cómo Alberti, por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*, elabora una completa descripción bio-artística de los pintores españoles Francisco de Goya (1746-1828) y Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). Alberti lo que pretende es hacer visual las obras pictóricas de estos dos artistas con el propósito de acercar su poesía a la pintura. De esta manera, el poeta consigue aproximar y hacer presente en el poema, la obra artística de Goya y Picasso, unas obras que - físicamente- se encuentran ausentes y alejadas del poeta. Asimismo, se observa cómo los

poemas de Alberti, al lograr hacer presente en sus versos la ausencia de la obra pictórica, consiguen (re)crear un nostálgico museo poético-pictórico, El Museo del Prado.

De igual manera -y como se viene diciendo en repetidas ocasiones a lo largo de este estudio- estos poemas logran cuestionar las afirmaciones de numerosos críticos que discuten y polemizan la imposibilidad de yuxtaponer poesía y pintura; dos artes consideradas yuxtapuestas cuando se piensa en poetas *ekphrásticos* como Rafael Alberti, y en poemas como los que se presentan en el libro *A la pintura*.

Goya: *Los Caprichos*

En el poema “Goya”, el poeta comienza haciendo alusión en la primera estrofa a dos de las etapas artísticas del pintor: la etapa como pintor de tapices, donde utiliza palabras como “la dulzura”, “la risa”, “la sonrisa”, “el cadalso”, “la feria” para referirse a este período del artista; y la etapa de sus pinturas negras, describiéndola con palabras como “el estupro”, “la violencia”, “la sangre”, etc:

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. (120)

El poeta menciona deliberadamente en estos versos y de forma intercalada, las dos etapas de Goya, con el propósito de imitar la misma distribución que existe en el Museo del Prado, donde cualquier visitante puede pasear por las salas en las que se encuentran los cuadros del pintor, observando la sucesión de pinturas goyescas y viendo cómo se entremezclan las diferentes etapas del pintor dentro de una misma sala. En el poema “Goya”, al igual que en los demás poemas *ekphrásticos*, se observa cómo las obras de arte que se encuentran físicamente invisibles tanto para el poeta como para el lector, se

hacen visibles gracias a la figura retórica de la *ekphrasis*. Es decir, Rafael Alberti, con la intención de reducir la nostalgia de su exilio en Buenos Aires, evoca los cuadros del pintor Francisco de Goya. De esta manera, aunque es consciente de la distancia física que le separa de las pinturas goyescas, consigue hacerlas presente en sus versos al evocar a las pinturas y a sus artistas.

En el poema “Goya”, el poeta utiliza dos formas diferentes de aproximar su poesía a la pintura; ya sea de forma implícita, como se aprecia en la estrofa anterior, al referirse indirectamente a algunos de los cuadros del pintor, en donde Alberti no menciona el título de la obra pictórica, pero hace referencia, en cambio, a algunas de las imágenes que aparecen en las pinturas; o de forma explícita como sucede en los siguientes versos:

Duendecitos. Soplones
 Despacha, que despiertan.
 El sí pronuncian y la mano alargan
 al primero que llega.
 Ya es hora.

¡Gaudeamus!

Buen viaje. (124)

Al observar estos versos, se aprecia como todos ellos reproducen con exactitud el título de algunos de los grabados que Goya pintó en la serie de *Los Caprichos* (1799). De esta manera, Alberti muestra al lector los grabados del pintor español. Por tanto, se puede decir que *A la pintura*, se convierte para el poeta en su ‘personal libro de pintura’.

En el poema “Goya”, Alberti alude a uno de los cuadros más conocidos del pintor como es *El tres de Mayo*, de 1808. Este cuadro, que se encuentra en el Museo del Prado, describe el momento en que las tropas francesas están a punto de ejecutar a un ciudadano español:

Y el escarmiento
del más espantajado
fusilamiento. (122)

Alberti escribe en estos versos la palabra “fusilamiento”. De esta manera, el lector es capaz de reconocer con mayor facilidad el cuadro *El Tres de Mayo*, recordando así la escena que Goya quiso plasmar en esta pintura, donde por un lado se encuentran los ejecutados, ofreciendo la cara al espectador y al grupo de los verdugos; y por otro los soldados, que están de espaldas al espectador, sin apreciarse sus rostros, puesto que no tienen importancia ya que sólo son verdugos anónimos ejecutando una orden. Por tanto, se observa cómo en estos versos *ekphrásticos*, Alberti no solamente alude a la escena del fusilamiento sino que además menciona uno de los cuadros que se encuentran en el Museo del Prado y que tanto le recuerdan a éste. Por eso, Alberti lo invoca en la distancia, para conseguir aproximarse a él y así disminuir el dolor ante la lejanía provocada por su exilio, y sobretodo ante la separación de su primera pasión: la pintura.

Picasso: Guernica

“Picasso” es un poema que consta de 100 versos presentados cronológicamente según las diferentes etapas artísticas que se suceden en la vida del pintor español. Alberti comienza el poema con la visión de su ciudad natal: “Málaga. / Azul, blanco y añil / postal y mariner”. Estos versos no hacen referencia únicamente a la ciudad natal del pintor, sino que también insinúan el paisaje colorista de Málaga; una ciudad situada al sureste de España y caracterizada, principalmente, por el color azulado de sus aguas y cielo. Por tanto, en estos primeros versos se puede ver cómo el poeta no hace alusión a una obra pictórica, sino que, por medio de la *ekphrasis*, presenta una entrañable imagen visual para Picasso como es el agua y cielo de su ciudad malagueña natal.

Asimismo, Alberti, presenta en el poema “Picasso” las dos primeras etapas artísticas del pintor:

Maternidad azul, arlequín rosa.
 Es la alegría pura una niña preñada,
 la gracia, el ángel, una cabra dichosa,
 rosadamente rosa,
 tras otra niña sonrojada.
 Y la tristeza más tristeza,
 una mujer que plancha, doblada la cabeza,
 azulada. (158)

Al observar el primer verso de esta estrofa, el lector puede reconocer las dos primeras etapas de Picasso. “Maternidad azul” alude a la etapa azul,³⁷ donde el pintor, afectado por el suicidio de su amigo Carlos Casagemas, comienza a pintar con tonos fríos y tristes; y “arlequín rosa” evoca la etapa rosa de Picasso,³⁸ en la que el pintor al enamorarse por primera vez, adopta una pintura más viva y luminosa.

De igual manera, se observa cómo el poeta, al utilizar los versos *ekphrásticos* anteriormente citados, nos presenta la evolución artística del pintor, al tiempo que nos descubre diferentes pinturas de Picasso, como sucede con “maternidad azul” para referirse al cuadro *Maternidad*, “arlequín rosa” para referirse a *La familia arlequín* o

³⁷ “At 9 o’clock on the night of February 17, 1901, in the back room of a Paris wine shop, Picasso’s friend Carles Casagemas shot himself in the right temple. The suicide stunned Picasso. Dogged by poverty and failure himself, he sank into a deep despair. Somehow, he continued to work. And, reflecting his mood, he began to paint in melancholic, cold tones, predominantly blue. These pictures reveal Picasso’s compassion for the destitute, the blind and the lame, the outcasts of Paris society whose harsh lot he shared. In painting he created a unique personal style, his first and perhaps his best known. This was Picasso’s Blue Period” (Wertenbaker 40).

³⁸ “Abruptly, in 1904, Picasso’s life changed and his art changed too. He fell deeply in love for the first time, and as his mood brightened he adopted a warmer palette, painting tranquil pictures in delicate roseate tones. Among the mostly lyrical and captivating of Picasso’s paintings, they are loosely grouped as works of his Rose Period. The first of these, paintings of circus performers and their families, radiate a gentle happiness, but later ones contain less and less emotion until finally his work is almost completely empty of sentiment. In the end Picasso concentrated on figures and figures alone, a concern with form that presaged radical changes not only in the style of painting, but also in the course of art itself” (Wertenbaker 40).

Arlequín sentado y “Una mujer que plancha, doblada la cabeza / azulada” para referirse a *Mujer planchando*.

En el poema “Picasso”, Alberti dedica la última parte del poema al cuadro más famoso de Picasso; a saber: *Guernica*, con el cuál logra establecer un diálogo entre el poema y el contexto histórico de esta obra de arte, un contexto enmarcado por la Guerra Civil Española, y más concretamente por el bombardeo de la población vasca de Guernica por parte de los aviones alemanes de la Legión Cóndor, al servicio de los insurgentes franquistas, que tuvo lugar el 26 de abril de 1937. Pablo Picasso, que aceptó a principios de ese mismo año el encargo de pintar una obra para el pabellón español de la Exposición Universal de París, nos dejó como resultado, según Juan Antonio Ramírez en su libro *Guernica*, “la pintura más importante del surrealismo” (11). Es por esto que Alberti nos deja su “pintura” escrita, su poema “Picasso” donde describe, por medio de sus versos, los desastres y las desgracias vividas por la población vasca. Ahora bien, lo que pretende Alberti no es tanto visualizar el mundo objetivo, sino como dice Persin “to envision the visual and visionary world of Picasso's art” (54). De este modo, y por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*, Alberti da voz a la obra de arte picassiana, consiguiendo -asimismo- eliminar los supuestos límites de ambas artes, al describir con gran detallismo algunas de las escenas que se presentan en *Guernica*:

Un taller.
Una mujer
es apenas un cuarto de sombrero,
mujer casi almohadón,
caderas de butaca,
los senos en la alfombra, y el trasero,
asomado al balcón. (160)

En estos versos, el poeta, víctima de la propia realidad que tuvo que vivir -la dictadura franquista- describe unas imágenes absurdas, disparatadas e irracionales, donde las figuras se transforman en un medio verbal, en este caso, poético. Alberti, mediante la práctica de la *ekphrasis*, logra que estos versos hagan referencia, en la obra *Guernica*, a la mujer que avanza desde la izquierda hasta el centro de la composición, con dedos visiblemente desfigurados. De este modo, lo que Rafael Alberti pretende es poetizar la pintura describiendo las figuras de la composición picassiana. El poeta, llega incluso a escribir el poema con algunas pinceladas esperpénticas -como en los versos anteriores- para recordar y rememorar todas las terribles imágenes que aparecen en la obra *Guernica*, como por ejemplo, el guerrero descuartizado que se encuentra a los pies del caballo; o la figura deformada de una madre que sostiene a su hijo entre sus brazos y lanza un grito desgarrador, mostrando una lengua afilada similar a la del caballo que aparece en el centro de la composición. Alberti, además, consigue (re)avivar el sentimiento de dolor que se identifica en *Guernica*, al escribir versos como el siguiente: “sangre, pura pasión de toro bravo” (69) para referirse a todos los españoles que injusta y arbitrariamente murieron en el bombardeo de 1937. Por tanto, se puede decir que el poeta, con la potencialidad (inter)textual que posee el lenguaje, consigue -al igual que lo hizo Picasso en *Guernica*- impresionar e impactar al lector con la descripción de uno de los acontecimientos que más ha marcado el sentimiento español.

De este modo, se muestra de nuevo cómo el poeta gaditano -conocido por su profundo amor a la pintura- une, por medio de sus versos, el arte visual con el arte verbal, consiguiendo de este modo, hacer visual su poesía. Para Alberti, como dice Rogers: “The art is neither painting nor poetry but vision, a word which indeed was his other word for

imagination” (43). Es por eso que el poeta logra reproducir en sus versos, las escenas de desorden y de caos que se produjeron en España -claramente visible en la pintura *Guernica*.

Si bien es verdad que Picasso, en su cuadro *Guernica*, fue capaz de crear en el espectador la sensación de angustia, sufrimiento e intranquilidad, Alberti -por su parte- supo manifestar experiencias similares utilizando palabras como “miedo” en el verso 62, para expresar el terror visualizado en *Guernica*, como se puede ver especialmente en la parte inferior del cuadro donde se aprecia una cabeza cortada junto a un brazo estirado con los dedos claramente deformados que parecen pedir ayuda; o la figura que, situada a la izquierda de la composición, levanta los brazos angustiada.

La deformación tanto humana como animal que se observa en el cuadro de *Guernica*, también se aprecia en los sugerentes versos de Alberti cuando dice:

Monstruos,
¡Oh monstruos, razón de la pintura,
sueño de la poesía! (162)

En estos versos se aprecia una serie de palabras entremezcladas que sugieren el título de la obra de otro pintor español. Las palabras “monstruos”, “razón”, y “sueño” evocan el grabado número 43 de Francisco de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos”, perteneciente a *Los Caprichos*, en donde Goya -por medio de la esperpéntica deformación humana- denuncia, al igual que Picasso y Alberti, un mundo trágico, infausto y lastimoso pero existente. Por esta razón, Alberti ha querido recordar el grabado de Goya y ‘a sus monstruos’. Porque los mismos monstruos que ve Alberti en su poesía y Picasso en su pintura, también los vio Goya en su grabado, pero eso sí, dos siglos antes. Estos monstruos -para los tres autores- son las injusticias y las sinrazones que se han ido

cometiendo a lo largo de la historia española. Por eso, Alberti, por medio de la *ekphrasis*, alude a otro pintor español que también vi(vi)ó las injusticias de la política española.

Por tanto, se puede decir que Rafael Alberti ha sido capaz, por medio de la *ekphrasis*, de componer un poema como “Picasso” colmado de símbolos que evocan de forma poética al famoso cuadro de *Guernica*. El poeta no solamente logra imitar verbalmente las imágenes visuales de esta pintura, sino que también consigue expresar por medio del lenguaje, los sentimientos que Picasso dibuja en esta obra. Asimismo, Alberti consigue denunciar, por una parte, la barbarie franquista representada en el cuadro *Guernica*; y por otra, consigue igualar el valor de la obra pictórica al de su obra poética, logrando, de este modo, equiparar la pintura con la poesía, o como diría Horacio “Ut Pictura Poesis”.

Por tanto, es evidente que la poesía *ekphrástica* -como se viene mostrando hasta ahora y se seguirá demostrando con los poemas *ekphrásticos* sucesivos- posibilita y permite la yuxtaposición entre poesía y pintura.

3.2.1.2 DESCRIPCIÓN DE UNA OBRA MAESTRA: EL BOSCO

Quisiera comenzar este análisis con una cita de Leonardo da Vinci en su libro *Paragone delle arti* (1651), para entender con mayor facilidad cómo la poesía *ekphrástica*, y más concretamente, cómo los poemas *ekphrásticos* de Alberti, eliminan la posibilidad de cuestionar las diferencias que da Vinci mantiene entre poesía y pintura, unas diferencias que posteriormente (re)afirmó Lessing, pero que no pueden ser aceptadas en la poesía *ekphrástica* de Rafael Alberti, puesto que sus poemas consiguen

mostrar, por medio de esta figura retórica, que la poesía y la pintura son dos artes que logran -con éxito- yuxtaponerse.

Para Da Vinci, “the eye is the window of the human body through which it feels its way and enjoys the beauty of the world” (70). Como sugiere Da Vinci, la poesía no disfruta de la misma capacidad que posee la pintura. Según él, la primera es un arte que no se percibe por medio del sentido sensorial de la vista, sino por medio del oído. Si bien es cierto que toda persona se recrea por medio de la vista con ‘la belleza exterior de las cosas’, también es verdad que la poesía *ekphrástica*, por su parte, posee la habilidad de (re)producir en la mente del lector, una imagen visual. Es decir, la *ekphrasis*, como bien define Scott: “is the verbal representation of visual representation” (1). Por tanto, lo que el poeta consigue con esta figura retórica es crear una imagen visual en el lector, para que así éste pueda tenerla en su pensamiento al tiempo que lee el poema. Por tanto, se puede decir que la poesía -y entiendo como tal la poesía *ekphrástica*- se percibe también por medio del sentido sensorial de la vista, puesto que su finalidad es la de reproducir en el lector una imagen visual.

En este caso, Rafael Alberti describe por medio de sus versos *ekphrásticos*, la obra pictórica del artista holandés Hieronymus van Aeken ‘El Bosco’ (1450-1516). Con este poema, Alberti logra que el lector se acerque a la pintura exhibida en el Museo del Prado, al reconocer en sus versos la obra maestra de El Bosco, *El Jardín de las Delicias* (1500-1510). Esta obra es un tríptico al óleo sobre tabla de 220X389 centímetros. La tabla de la izquierda se titula *El Jardín del Edén*, la tabla central recibe el nombre de *La creación del mundo*, y la tabla de la derecha se denomina *El infierno musical*. Rafael

Alberti, imita con la mayor precisión posible esta obra de arte, logrando que el lector pueda identificar y reconocer la presente obra al leer el poema “El Bosco”.

Para lograr un mayor ensamblaje entre el poema y la pintura, Alberti imita en sus versos el ‘diseño tríptico’ que utilizó el Bosco en su pintura. Es decir, el poeta presenta los versos divididos en tres columnas. De esta manera, al lector no solamente puede leer en cada una de las tres estrofas las alusiones que se hacen a *El Jardín de las Delicias*, sino que también ha de advertir su apariencia externa:

Verijo, verijo,
diablo garavijo.

¡Amor hortelano,
desnudo, oh verano!
Jardín del Amor.
En un pie al manzano
y en cuatro la flor.
(Y sus amadores,
céfiros y flores
y aves por el ano).

Virojo, pirojo,
diablo trampantojo. (54)

Como se observa en estos versos, el poeta no sólo se propone unir poesía y pintura por medio de la *ekphrasis*, sino que además, para conseguir una perfecta unión entre ambas artes, también imita el diseño externo de un tríptico, advirtiendo de esta manera la presencia de tres niveles diferentes. Por ende, se puede decir que el poema *ekphrástico* “El Bosco” cumple con la jerarquía que presenta Da Vinci en el libro *Paragone delle arti*. Para éste: “the eye, which is the window of the soul, is the chief organ whereby the understanding can have the most complete and magnificent view of the infinite works of

nature; and the ear comes second, which acquires dignity by hearing the things the eye has seen” (54). En el poema “El Bosco” se aprecia cómo el sentido sensorial de la vista es necesario para entender el poema. Principalmente por dos razones, la primera por estar tratando un poema *ekphrástico*. Eso quiere decir que el lector va a experimentar el placer de leer un poema al tiempo que contempla la obra maestra del pintor holandés El Bosco. La segunda, porque el poema “El Bosco”, no sólo fue escrito para ser escuchado -como sugiere Da Vinci en el libro *Paragone delle arti*, cuando habla de la poesía- sino que Rafael Alberti ha querido, además, transformarlo en poesía visual. De este modo, el lector no solamente tiene que leer/escuchar el poema, sino que además ha de darse cuenta del diseño tríptico de los versos. De esta forma, el poeta no solamente puede hacer visual el poema al evocar las imágenes que se presentan en *El Jardín de las Delicias*, sino que también puede ver en la obra poética, la misma distribución que presenta la obra artística.

Lessing reconoce que: “sólo el poeta posee el artificio de pintar con rasgos negativos, y de mezclarlos con los positivos, de manera que de dos imágenes se llegue a formar una sola” (98). Esta afirmación no se puede tener en cuenta al estudiar los poemas *ekphrásticos* de Alberti. Si bien es cierto que la poesía posee la habilidad de poder entremezclar los rasgos positivos y negativos en un mismo poema, también es verdad que la pintura ha sido capaz de mezclar ambos aspectos en un mismo cuadro. Este es el caso del poema “El Bosco”, donde el pintor fue capaz de (re)presentar en el tríptico *El Jardín de las Delicias*, momentos positivos y negativos pintados en un mismo cuadro. Un ejemplo de esto se observa en la tabla derecha titulada *La creación del mundo*, donde El Bosco pinta el paraíso terrenal, que representa la creación del hombre y la figura de Eva, como símbolo del pecado.

Como dice Zorrilla “con frecuencia se considera la pintura de El Bosco, el producto de un desvarío, una rareza de un loco por decirlo claramente. Sin embargo, se va a demostrar que los trabajos de El Bosco son fruto de un delirio, sí, pero controlado y lleno de intención y de técnica pictórica” (22). Alberti pretende imitar la misma sensación de locura y control que evoca el pintor en su lienzo. Por eso, el poeta utiliza un vocabulario totalmente inventado, como si se tratase de un ‘loco’ que desvaría y ve alucinaciones, o como si el poeta estuviera bajo los efectos de un ‘delirio’, aunque eso sí, bajo un excelente control rítmico:

El diablo hocicudo
 ojipelambrudo,
 cornicapricudo,
 perniculimbrudo
 y rabudo,
 zorrea,
 pajarea,
 mosquiconejea,
 humea,
 venta,
 peditrompetea
 por un embudo. (52)

La crítica considera la obra *El Jardín de las Delicias*, una sátira moralizante sobre el destino de la naturaleza humana, con una gran cantidad de símbolos que aún no han podido ser totalmente interpretados. Este desconocimiento de símbolos también se encuentra -intencionadamente- en los versos arriba citados. Alberti inventa nuevas palabras con el propósito de conseguir una mayor simetría y equilibrio entre el poema y el cuadro. Como dice Zorrilla, El Bosco muestra en su pintura *El Jardín de las Delicias*, “un mundo fantasmagórico, lleno de máquinas y bestias infernales, prodigios, gryllas por doquier (cabezas con patas y brazos con orejas, etc.) objetos animales como trompetas

con cuerpo de pájaro y criaturas deformes” (24). De este modo, es como Alberti, con el deseo de igualar los versos del poeta al lienzo del pintor, consigue crear un efecto espectral en sus versos:

Barrigas, narices,
lagartos, lombrices,
delfines volantes,
orejas rodantes,
ojos boquiabiertos,
escobas perdidas,
barcas aturdidas,
vómitos, heridas,
muertos. (54-56)

Este cúmulo de imágenes ficticias (re)crea algunas de las figuras que se encuentran en la obra de arte de El Bosco. Por eso el poeta, por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*, (re)produce todas estas imágenes fantásticas e irreales, puesto que la intención de Alberti en este poema, y en todos los poemas *ekphrásticos* que presenta en su libro *A la pintura*, es conseguir que en la obra poética se pueda contemplar la obra pictórica. De este manera, el poeta, con poemas como “Goya”, “Picasso” y “El Bosco”, es capaz de mostrar que la *ekphrasis* se puede acercar al lector de diferentes formas, ya sea al nombrar el título de una pintura, como sucede en “Goya”; haciendo mención de las diferentes etapas artísticas del pintor, como se aprecia en “Picasso”; o describiendo la obra maestra de un pintor, como se observa en “El Bosco”.

3.2.2 ESTILO: PINTOR, IMITACIÓN Y VARIACIONES

3.2.2.1 IMITACIÓN POÉTICA DEL ESTILO PICTÓRICO: “TIZIANO” / “TINTORETTO” / “ZURBARÁN” / “VELÁZQUEZ” / “VALDÉS LEAL” / “CEZANNE” / “RENOIR” / “VAN GOGH”

Tiziano: La mitología clásica

Los poemas que se van a analizar a continuación presentan una notable particularidad que se ha de mencionar desde el principio del análisis. En todos ellos Rafael Alberti imita, por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*, el estilo personal que se destaca en la obra de cada pintor. En el caso del poema “Tiziano”, se advierte cómo el poeta hace referencia a un número considerable de personajes de la mitología clásica. Tiziano Vecellio (1485-1576) posee en su colección una importante serie dedicada a las obras mitológicas del periodo clásico. Un ejemplo de esto es el repertorio de las obras pictóricas llamadas *Poesias*, inspiradas en la *Metamorfosis* de Ovidio. *Poesias* consta de seis espectaculares lienzos: *Dánae, Venus y Adonis, Diana y Acteón, Diana y Calixto, el Rapto de Europa y Perseo, y Andrómeda*. Por esta razón, el poeta Rafael Alberti, al considerar a Tiziano como uno de los pintores italianos más interesados en la mitología clásica, comienza el poema *ekphrástico* “Tiziano” citando algunas de las obras de arte más conocidas y admiradas de tema alegórico y mitológico que se conocen del pintor:

Fue Dánae, fue Calixto, fue Diana,
 fue Adonis y fue Baco, fue Cupido
 la cortesana azul mar veneciana,
 el ceñidor de Venus desceñido. (28)

De esta manera, y por medio de la *ekphrasis*, Alberti se aproxima a la obra artística del pintor, donde la presencia de figuras mitológicas conforman su más alta y (re)conocida expresión. Tiziano, además, se consagró en el siglo XVI como un maestro del desnudo femenino. Es por esto que Alberti, consciente del talento que poseía el pintor, escribe unos versos *ekphrásticos* donde la presencia del desnudo femenino constituye una parte esencial en los cuadros del pintor:

El alto vientre esférico, el agudo
 Pezón saltante, errático en la orgía,
 Las más secretas sombras al desnudo.
 Bacanal del color: su mediodía.
 Colorean los ríos los Amores,
 Surtiendo en arco de sus ingles flores. (28)

El poeta alude de forma explícita al cuadro *Bacanal*, puesto que la imagen que aparece en el primer plano del cuadro es una mujer desnuda. Estos versos *ekphrásticos* son un excelente ejemplo para conocer el grado de unión y articulación que el pintor establece entre poesía y pintura. De esta manera, el poeta no sólo resalta el estilo personal del pintor, en donde los personajes mitológicos y la perfección de la imagen femenina desnuda se convierten en su principal sello de identificación, sino que además, por medio de la *ekphrasis*, Alberti logra combinar dos artes de controvertida y constante polémica para la crítica que sigue sin aceptar la fusión de ambas arte, una unión que se observa y está presente en los poemas *ekphrásticos* albertianos.

Al examinar el verso “colorean los ríos los Amores”, se puede advertir cómo el poeta hace referencia al dios del vino Baco.³⁹ En este verso, Alberti utiliza la expresión “los Amores” para referirse a la metáfora del vino, entendiendo dicho símbolo como: amor = pasión = rojo = vino. Con esta metáfora, Rafael Alberti muestra una nueva referencia al cuadro *Bacanal* y a su dios mitológico Baco. Por tanto, se puede decir que en el poema “Tiziano”, el poeta entremezcla, por medio de la *ekphrasis*, imágenes que se encuentran en las obras pictóricas del artista italiano Tiziano, consiguiendo de esta manera que su poesía *ekphrástica* se encuentre repleta de pensamientos escénicos, en este caso los cuadros de Tiziano.

Tintoretto: el movimiento

Asimismo, en el poema “Tintoretto”, se observa cómo Alberti logra imitar el estilo artístico que predomina en el pintor veneciano Jacopo Robusti “Tintoretto” (1518-1594). Un estilo caracterizado por la utilización de líneas diagonales quebradas, espacios inestables, estilización de los cuerpos, cabezas pequeñas y extremidades desproporcionadas; en definitiva, un estilo subjetivo, fantasioso y expresivo. Tintoretto es considerado el máximo exponente de la pintura manierista veneciana, por eso Rafael Alberti, por medio de la *ekphrasis*, muestra en este poema unos versos que imitan y evocan las imágenes desencajadas y descompuestas que componen este estilo iniciado a comienzos del siglo XVI:

Todo se cae, rueda.
 Todo se precipita,
 se violenta, se excita.
 Y todo queda. (40)

³⁹ Tiziano, en el cuadro *Bacanal*, ilustra el tema mitológico de la llegada del dios del vino a la Isla de Andros, una isla que le estaba dedicada, ya que por sus ríos -según la mitología- corría vino en vez de agua.

De esta manera, Alberti establece en estos versos *ekphrásticos* el mismo efecto de angustia e intranquilidad que el pintor muestra en su obra al describir unas imágenes en donde las figuras contorsionadas y retorcidas se convierten en la principal escena del cuadro. Y es así como el pintor (re)crea una sensación de inquietud donde el bullicio y alboroto de los personajes, junto a los movimientos violentos de éstos, se convierten en temática esencial en las pinturas de Tintoretto. Por eso, Alberti continúa diciendo en el poema:

Batalla que reaviva,
reinventa el movimiento
allá en la turbulenta,
turbada, trastornada,
perspectiva del viento. (40)

En estos versos, el poeta utiliza una palabra muy importante en las pinturas de Tintoretto. A saber: el movimiento. Si se observan las pinturas del artista, la gran mayoría de las figuras e imágenes sugieren y recrean el movimiento. Por esta razón, Alberti emplea dicha palabra que, junto a la tendencia manierista, definen el estilo de Tintoretto.

Alberti, además, escribe el poema “Tintoretto” utilizando unos versos cortos y con muchas interrupciones que logra con el uso de repetidos signos de puntuación. De este modo, consigue imitar de nuevo el particular estilo de Tintoretto. El pintor traza en sus lienzos unas pinceladas cortas, no para dibujar a los personajes sino para describir las turbulencias del cielo y la agitación del mar. Por eso, el poeta imita esas cortas pinceladas con sus breves versos, y con sus continuos cortes de puntuación:

Rotos los cielos, rotos.
Sombras despedazadas,
acechadoras luces,
desgarradas. (40)

Si se piensa en las pinturas de Tintoretto, se puede ver cómo la mayoría de sus cuadros no tienen un centro donde fijar la vista, por eso los cuadros del artista no consiguen verse en su totalidad, sino que se ha de contemplar por partes; es decir el ojo debe ir saltando de imagen en imagen. Esto mismo es lo que también pretende Alberti en los versos anteriores. El poeta entrecorta los versos con los signos de puntuación, creando la misma sensación de interrupción en el poema.

Zurbarán: el claroscuro

Al analizar el poema “Zurbarán”, se observa nuevamente cómo Alberti se hace eco del estilo del pintor Francisco de Zurbarán (1598-1664) para escribir el poema *ekphrástico* que -como todos los demás poemas- recibe el mismo nombre que el pintor. En la primera estrofa del poema, Alberti menciona:

Una luz en los huesos determina
y con la sombra cómplice construye.
Pensativa sustancia la pintura,
paraliza de luz la arquitectura. (92)

En estos versos, el poeta hace referencia a la técnica del claroscuro. Expresión que predominó en el período de la pintura barroca; siendo además, una de las principales características que determinó el estilo y la pintura de Zurbarán. Por esta razón, Rafael Alberti, por medio de la *ekphrasis*, crea en los dos primeros versos de la anterior estrofa la misma oposición que Zurbarán muestra en sus lienzos. Alberti es consciente de la abundancia de figuras que aparecen en la obra de Zurbarán, las cuales están sometidas a una luz fuertemente contrastada con las sombras. Por eso el poeta vuelve a reiterar en el

último verso de la cuarta estrofa: “Y es el membrillo un pensamiento puro / que concentra el frutero en claroscuro” (92). Es cierto que el estudio de la luz es una de las características del período barroco, pero la luz ya no es aquella claridad uniforme del Renacimiento. En el arte barroco se crean fuertes contrastes entre zonas luminosas y sombrías, por eso el poeta repite la utilización de esta técnica de manera reiterativa a lo largo del poema.

En la cuarta estrofa, Alberti hace una clara referencia a la pintura llamada *Bodegón*:

Ora el plato, y la jarra, de sencilla,
 humildemente persevera muda,
 y el orden que descansa en la vajilla
 se reposa en la luz que la desnuda.
 Todo el callado refectorio reza
 una oración que exalta la certeza. (92)

Estos versos muestran -una vez más- cómo Rafael Alberti utiliza la figura retórica de la *ekphrasis*. El poeta no sólo describe los objetos que aparecen en el cuadro, sino que además engalana a éstos con adjetivos como ‘sencilla’, o adverbios como ‘humildemente’ para mostrar lo que siempre se dijo del estilo de este pintor: “throughout his career, Zurbarán took great care in the representation of simple objects” (Pérez Sánchez 246).

Al analizar el verso “y el orden que descansa en la vajilla”, se observa de nuevo cómo la palabra ‘orden’ hace referencia a otros dos conceptos que están presentes en la obra del pintor. Alberti utiliza esta palabra para describir la simetría que existe en este cuadro. Como dice Pérez Sánchez, *Bodegón* “is a closely related work, characterized by the same rigor in the friezelike disposition of the objects, the same attention to the rendering of volume, and the same way in which the objects are brilliantly lighted against

a dark background. The symmetry here is provided by the two pewter plates set on either side of the pair of jars, which receive the full light” (246). Sin embargo, la palabra ‘orden’ también alude a la copa que aparece a la izquierda de la composición, y que representa al Santo Cáliz del ‘callado refertorio’ que posteriormente cita en el penúltimo verso de la estrofa.

Al observar la sexta estrofa del poema, se advierte cómo Alberti utiliza en “Zurbarán” un adjetivo transformado en adverbio. El poeta presenta este cambio de categoría para destacar el uso y el predominio del color blanco en Zurbarán:

Rudo amante del lienzo, recia llama
Que blanquecinamente tabletea. (94)

El empleo del color en Zurbarán puede resumirse en un destacado triunfo del blanco. El pintor utilizó una infinita gama de blancos: blanco-hueso, blanco-gris, blanco-amarillo, blanco-negro, etc. Por eso Alberti, consciente del uso de este color en el pintor, utiliza la palabra ‘blanquecinamente’ y no el adverbio blancamente; ya que el color blanquecino es considerado una de las tonalidades del blanco. Pues si hubiera usado el adverbio blancamente, éste no hubiera hecho referencia a las diferentes tonalidades dentro de un mismo color. De esta manera, el poeta alude a las diferentes tonalidades utilizadas por Zurbarán en sus pinturas, un artista que se caracteriza por el empleo de diferentes gradaciones de un mismo color, en este caso, el blanco.

Alberti, finaliza los dos últimos versos del poema “Zurbarán” haciendo referencia no al estilo del pintor, sino a su vida artística:

Gire en tu eternidad la disciplina
De una circunferencia cristalina. (94)

En estos versos, el poeta se refiere a la notable equivocación del pintor al decidirse a cambiar de estilo en sus dos últimos decenios, debido a la creciente popularidad que alcanzó el también sevillano y contemporáneo Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). El éxito de Murillo originó en Zurbarán un evidente desvío de sus clientela habitual, teniendo que aceptar encargos para las Indias, Buenos Aires, Lima, etc.

Este cambio de estilo, que se basa principalmente en la utilización de colores más claros y vivos -como los que utilizaba Murillo- es el que está denunciando Alberti. El poeta advierte al pintor que allá donde esté -en la 'eternidad'- éste ha de mantener la disciplina; es decir ha de mantener con rigor y rectitud su estilo, como si se tratase de una 'circunferencia' de la que no se puede salir. Además, utiliza el adjetivo 'cristalina' para sugerirle al pintor que el estilo que ha de adoptar en la 'eternidad', es el estilo claro y cristalino que mostró en sus años de mayor y máximo esplendor, donde la sencillez de sus objetos, junto al juego del claroscuro, le hicieron merecer el más alto valor en la pintura barroca española.

Velázquez: la innovación

En el poema "Velázquez", Alberti se hace eco también del estilo que caracterizó al pintor sevillano Diego de Velázquez (1599-1660). Un estilo considerado realista. Aunque como dice Areán: "llamar realista a Velázquez es desconocer su más perdurable pasión por la diafanidad, la luz y el espacio. Alberti se sabía todo eso al dedillo y también, por tanto, que la 'realidad' de Velázquez era la que él inventaba y que se convertía en sus espacios, hechos de luz, en más real que la 'verdadera' realidad" (104). Por eso, el poeta, en el poema "Velázquez", no utiliza ningún esquema métrico, ni ningún

eso Alberti, lo recuerda por medio del ya mencionado verso: “píntame, retrátame”. En el último verso de la estrofa, “soy un espejo en busca de otro espejo”, Alberti alude también a otra de las originalidades que Velázquez incorporó en esta obra; a saber: la idea de reflejar en un espejo la imagen de otros personajes que se encuentran fuera del cuadro, me refiero a la imagen de los reyes que está reflejada en el espejo. Este mismo verso también alude al estilo ‘realista’ de Velázquez; es decir, como ya se ha mencionado anteriormente, el pintor buscaba reflejar en su obra la realidad de las cosas. Por esa razón, el espejo se convierte para Alberti en el perfecto objeto con el que logra la mayor igualdad entre sus versos y la obra a la que se está refiriendo.

El poema “Velázquez”, al igual que los demás poemas del libro *A la pintura*, está colmado de versos *ekphrásticos*. Sin embargo, “Velázquez” es uno de los poemas más extensos, por eso no creo necesario -para efectos de esta tesis- continuar con el análisis de las siguientes estrofas, ya que con la primera de ellas el lector puede ver cómo Alberti, al hacer uso de la figura retórica de la *ekphrasis*, imita el estilo de Velázquez.

Valdés Leal: el pesimismo

En el poema “Valdés Leal”, Alberti describe principalmente dos cuadros pertenecientes a ‘Las postrimerías’ que Juan de Valdés Leal (1622-1690) realizó para el hospital de la Caridad de Sevilla. Alberti, en este poema imita el estilo del pintor sevillano, un estilo delimitado por la agitación y el dinamismo violento que pinta éste en sus figuras. Por eso el poeta expresa ese dinamismo por medio de la repetición del verso “ni más ni menos. Nada” en cada una de las estrofas, llegándose a convertir, de esta manera, en un estribillo. Con esta repetición desesperanzada, Alberti consigue, además,

establecer un clima de agonía y pesimismo en el poema. La misma agonía y pesimismo que se observa en ‘Las postrimerías’ de Valdés Leal.

Alberti conocía el tremendo brote epidémico de peste bubónica que afectó a Andalucía y concretamente a Sevilla en 1649, dañando seriamente la población sevillana -la desaparición de las dos terceras partes de la población. Estas epidemias hicieron que los escritores del período barroco tuvieran una visión efímera de la vida ante el devastador triunfo de la muerte niveladora, pues muchos artistas lo vi(vi)eron, y por esta razón lo plasman en sus obras. Asimismo, Alberti retoma este tema barroco de la muerte para crear unos versos *ekphrásticos* y hacer referencia a las dos obras más conocidas del pintor sevillano; a saber: *Finis gloria mundi* e *In ictu oculi*.

Luz de postrimería.
Un ataúd, la caja
de colores, vacía.
Ni más ni menos. Nada. (108)

Estos versos aluden al cuadro *Finis gloria mundi*, donde los cuerpos de un obispo y un caballero se encuentran vestidos con unas ropas que simbolizan poder, aunque de poco les sirve, puesto que ambos descansan muertos pudriéndose en una cripta. Por eso Alberti escribe, ‘ni más ni menos. Nada’. Porque como expresa Valdés Leal en su pintura, todos tenemos el mismo final mortuorio -también aquellos que pertenecen a la más alta nobleza. Por ende, el verso *ekphrástico* ‘ni más ni menos. Nada’ está haciendo referencia al triunfo de la muerte sobre la vida. Estos versos se refieren también a la balanza que llena el centro de la composición de la obra *Finis gloria mundi*. En los dos platos que forman la balanza se leen, además, las palabras ‘ni más ni menos’. Por tanto, aquí se observa cómo Alberti utiliza la figura retórica de la *ekphrasis* de forma explícita. Sin embargo, la palabra ‘nada’ es añadida por el poeta para aumentar un mayor

pesimismo y desesperanza en el poema, y así evocar con más veracidad la mentalidad que inundó al período barroco.

En este poema se observa de nuevo -al igual que sucede con el poema de “Zurbarán”- cómo Alberti alude en sus versos a la técnica del claroscuro para describir el estilo de Valdés Leal, donde los contrastes de luces y sombras juegan un papel muy importante en la obra del artista:

¡Oh virulencia clara,
profunda llama oscura!
Ni más ni menos. Nada. (108)

Alberti conocía -al igual que cualquier persona que conozca los cuadros del pintor- el aire macabro y tétrico que infunden ‘Las postrimerías’ de Valdés Leal, por eso, el poeta presenta un entorno lúgubre y siniestro en los siguientes versos: “rodando, una cabeza, / otra cabeza. Nada. / Ni más ni menos. Nada” (108). De esta manera, el poeta no sólo consigue recrear el mismo ambiente que infunden las pinturas del artista sevillano, sino que además, acerca los cuadros del pintor a su propio discurso poético. De esta forma, Alberti consigue que sus versos se incluyan en cada una de las obras pictóricas presentadas en *A la pintura*, porque, en definitiva, todo es arte, y así es como lo expresa el poeta tanto en sus poemas, por medio de la *ekphrasis*, como en sus liricografías, por medio de la pintura.

Cézanne: las formas geométricas

Si se observa el poema “Cézanne”, se advierte cómo Alberti describe el estilo del pintor francés Paul Cézanne (1839-1906). Un destacado estilo neo-impressionista donde las masas y formas de los objetos se convierten en característica esencial para su pintura.

Sin embargo, se ha de destacar que el poema comienza haciendo referencia no al estilo del artista sino a los primeros años del pintor:

Tenaz, penoso, lento
 aprendiz de pintor. Aprendizaje
 en toda la extensión del sufrimiento.
 Plantado humilde enfrente de un paisaje. (130)

En estos versos el poeta hace alusión a las dificultades que tuvo el pintor en sus primeros años artísticos. En palabras de Keith Roberts: “The truth of the matter is that Cézanne had no facility. Eventual mastery was acquired painfully and laboriously. The ineptness of these early works should not, however, be allowed to blind one to the presence of several characteristics that are an indispensable part of all his finest work” (6-7). Por eso Alberti define los comienzos de Cézanne como “tenaces”, “penosos” y “lentos”.

Cézanne consideraba además, que toda forma, “an apple, a head, a rock, a crumpled napkin, etc, could be reduced, pictorially, to a number of facets, for each of which there was an equivalent stroke of paint” (Roberts 11). Por eso el poeta escribe:

Te conoce el azul, te reconoce
 el nuevo tema:
 la forma, el pleno goce
 de la forma, color pleno en esquema. (132)

Para Cézanne, la forma se convierte en una de las preocupaciones principales en su pintura, como se puede apreciar en el cuadro *Village Seen Through Trees*, donde la presencia de figuras geométricas es indiscutible. Por eso, Alberti escribe y reitera la palabra ‘forma’, puesto que el pintor francés se caracterizó principalmente por la utilización de formas geométricas en su pintura.

Paul Cézanne se interesó sobretodo en lograr un arte que, desde la observación de la naturaleza, fuera al mismo tiempo objetivo, duradero y clásico, que eliminase la subjetividad del pintor y recuperase los principios de profundidad y orden de la pintura clásica. Por eso Alberti escribe en los versos anteriores “te reconoce / el nuevo tema: / la forma”. Cézanne sentía fascinación por el problema de la estructura, algo que no desconocía la crítica, ni tampoco Alberti. El pintor francés llegó a reconocer que la principal debilidad del impresionismo era su determinación por captar en todo momento la impresión. Por eso, comenzó a introducir en sus obras lo que Roberts llama “geometric stability” (11). Es por esto que el pintor introduce esferas, cilindros y conos en sus pinturas, pero sin destruir el equilibrio del diseño artístico. Por eso Alberti escribe en sus versos:

Pintor: en tu verdad más verdadera
 Todo se determina
 Por el cubo, el cilindro y por la esfera. (132)

En el último verso *ekphrástico* de esta estrofa, Alberti hace referencia a algunos de los cuadros del pintor, donde el uso de estas formas geométricas es evidente. Este es el caso del cuadro *Retrato de Victor Chocquet; Autorretrato o Nature Morte avec l'Amour en Plâtre*, entre otros. Por tanto, en “Cézanne” se observa de nuevo cómo Rafael Alberti escribe el poema con el propósito de acercar a su poesía la pintura -tan lejos para él al encontrarse exiliado en Buenos Aires- pero tan presente en sus versos *ekphrásticos*.

Renoir: el rosa

En el poema “Renoir” se observa cómo el poeta describe también, por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*, el estilo impresionista del pintor francés Pierre Auguste

Renoir (1841-1919). Un estilo caracterizado por la utilización de colores puros, desterrando los tonos oscuros, neutros y grises, con lo que el resultado es una pintura luminosa, de tonalidades vivas y claras. Esta misma tonalidad de colores es la que expresa Alberti en el poema “Renoir” al nombrar reiteradas veces el nombre de los colores: “El rosa era quien quería ...” / “El amarillo, cabellera ...” / “El azul es quien canta ...” / “En una sombra verde o lila” (136). El poeta, consciente también de la singularidad que caracterizó a los impresionistas, donde las cosas no tienen color propio, sino que es la luz la que engendra y presenta el color como una apariencia real y natural, logra expresar unos versos alejados -por ejemplo- de la complejidad del poema “El Bosco”, para aproximarse a unas estrofas con un tono fluido y espontáneo, como se observa -de igual manera- en las pinceladas de Renoir.

El color rosa se convierte en la gama de colores que más utiliza el pintor en su obra. Así lo advierte Lawrence Gowing cuando habla de este pintor francés diciendo: “patches of direct light were caught and matched as they fell across the subject, creamy and rosy and pearly by turns, until they were lost in the shading of violet and indigo beyond” (32). Alberti, consciente de esta utilización del color rosa en los cuadros del artista, inunda el poema, por medio de la *ekphrasis*, de referencias al color rosa:

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
 al sol y a resonar
 rosa talón por el rocío. (136)

Estos versos no sólo presentan la peculiaridad de estar teñidos con una tonalidad rosada, sino que además el poeta hace alusión a las obras pictóricas en las que se trata el tema de las imágenes femeninas desnudas. Este es el caso de los numerosos cuadros

dedicados a las bañistas; siendo éste mismo el nombre que reciben las obras. Como dice John House: “ It was by his representation of women that Renoir wanted his powers as a painter to be assessed. In the early 1890’s he commented that in literature as well as in painting, talent is shown only by the treatment of the feminine figures” (16). En la obra del artista francés, el desnudo se convierte en uno de los temas más empleados por el artista. Por esta razón Alberti no puede dejar de mencionar el desnudo femenino en este poema *ekphrástico*: “El rosa era quien quería / resbalar por el seno y ser cadera [...] / El añil diluirse entre los muslos / y ceñir hecho agua las rodillas” (136).

En este poema aparece un verso donde el poeta utiliza de forma evidente la *ekphrasis*. Me refiero al verso: “¿Se murió el color negro?” (136). Aquí -por medio de una palabra, un color- el poeta alude a todo un período que se sitúa cronológicamente antes del impresionismo; a saber, el romanticismo. En esta época, el color negro es uno de los colores que aparece con mayor frecuencia en las obras de los pintores. Sin embargo, con la llegada del impresionismo, esta fría tonalidad desaparece para llenar las pinturas de colores cálidos y vivos. Por eso, Rafael Alberti lo recuerda con el verso “¿se murió el color negro?”, para recordar las obras que pertenecieron a la época romántica en la cual, el color negro lograba invadir gran parte de la composición, pero que en el arte impresionista deja de tener espacio porque, como lo expresa Alberti “el azul es quien canta” (136). Alberti no menciona este verso para elogiar al sombrío azul que predominó en la época romántica, sino al luminoso y brillante azul que adoptó la pincelada de Renoir.

Van Gogh: el amarillo

En el poema “Van Gogh”, Rafael Alberti utiliza palabras breves y concisas con la intención de reproducir el estilo de Vincent Van Gogh (1853-1890). Un estilo neo-impresionista en donde se destaca el uso de la pincelada corta y separada del pintor. Por esta razón, queriendo imitar el estilo del artista holandés, Alberti escribe unos versos *ekphrásticos* formados por una sola palabra, creando así la misma sensación de aislamiento e independencia que Van Gogh creó con sus pinceladas:

Nuclear
demencia en amarillo,
pincel cuchillo,
girasol,
cruento
amarillo sol,
violento
anillo. (148)

Estos versos *ekphrásticos* además, hacen referencia al cuadro *Los girasoles*. Lo primero que se destaca en esta pintura es la utilización del color amarillo, por eso el poeta insiste en dicha tonalidad, reiterándolo en estos versos.

El poema “Van Gogh” está colmado de referencias a cuadros del artista. Al leer la quinta estrofa del poema, se observa cómo Alberti hace referencia -como mínimo- a tres cuadros del pintor en una misma estrofa; y digo ‘como mínimo’ porque en el verso en que Alberti alude al trigal, puede incluirse cualquiera de las pinturas con referencia a los numerosos campos de trigo que pintó Van Gogh en su trayectoria artística:

Gualda trigal,
verde alucinación,
naranja, bermellón,
metal,
chilla,

pesadilla
 mortal,
 humilde silla.
 Flor,
 candela
 amarilla. (150)

En estos versos -como se acaba de decir- se observa, por una parte, cómo el poeta hace referencia a las variadas pinturas en las que aparece como imagen un 'trigal'. Sin embargo, al continuar leyendo los siguientes versos -y sobre todo al observar la palabra 'mortal'- el lector puede reconocer que Rafael Alberti, por medio de la *ekphrasis*, está mencionando un cuadro en particular. Este es el cuadro *Fields with Stacks of Wheat*. Esta pintura fue la última obra que pintó Van Gogh antes de suicidarse ese mismo año. Por eso Alberti, utiliza en estos versos la palabra 'mortal', además del término 'alucinación' justificando, de esta manera, su trágico desenlace. Es decir, el poeta sugiere que una 'alucinación' fue la causante del suicidio del artista. Se observa también cómo los adjetivos que aparecen en el tercer verso de la quinta estrofa, pueden confundir al lector creyendo que se trata de otro cuadro. Sin embargo, tras reconocer la pintura que Alberti está describiendo, se entiende mejor el significado de estos dos adjetivos, que no es otro sino el de utilizar la gradación del color 'naranja' a 'bermellón' para referirse -quizás- a la sangre que se derramó por el cuerpo del pintor tras su propio disparo.

Como se ha dicho anteriormente, en esta estrofa se hace referencia a otros dos cuadros: *La silla de Van Gogh* y *La silla de Gauguin*. El pintor dibujó estos dos cuadros para representar las personalidades de cada uno de los artistas. En el caso de *La silla de Van Gogh*, se observa una silla muy simple: amarilla, de madera tosca, líneas rectas y asiento de mimbre, en el que reposan su pipa y un rollo de tabaco. Así es como quiso

dibujarse el propio pintor. Por eso, Alberti utiliza la palabra “humilde” para referirse al cuadro en el que Van Gogh refleja su particular carácter. En cambio, en la obra *La silla de Gauguin*, el pintor dibuja una silla más elegante, azul, de líneas curvas y asiento acolchonado, en el que se encuentra un libro y una vela encendida. Por eso, Alberti escribe en sus últimos versos “candela / amarilla”. De esta manera, y con estos versos *ekphrásticos*, el poeta recuerda no sólo la obra *La silla de Gauguin* sino también alude a la gran admiración y el cariño que el pintor siempre sintió hacia Gauguin, como muy bien supo reflejar Van Gogh con la relación de estos dos cuadros en su conjunto, en los cuales se puede ver lo mismo que nos presenta Alberti en sus versos; a saber: el respeto de Van Gogh por este artista.

Por tanto, se puede decir que en el poema “Van Gogh”, Alberti no solamente reproduce tres de las obras del pintor holandés, sino que además, utiliza diferentes adjetivos y sustantivos para aludir a una serie de información relacionada con la vida del pintor. Estos adjetivos son: “quemada” (v.2) para referirse al año en que se quemó la mano al ser rechazado por una de las primas del pintor; “demencia” (v.24) para referirse a la particular locura del artista; “cuchillo” (v.25) para nombrar la herramienta que utilizó el pintor cuando se cortó la oreja; “mortal” (v.37) para mencionar la desdichada muerte de Van Gogh; “humilde” (v.38) para referirse a la personalidad con la que se definía el pintor; etc. Es por esto, que “Van Gogh” se convierte en otro de los muchos poemas *ekphrásticos* que aparecen en *A la pintura*, con el que el poeta logra acercar su poesía a las obras pictóricas exhibidas en el Museo del Prado.

3.2.2.2 RUPTURA POÉTICA DEL ESTILO PICTÓRICO: “RAFAEL”

En la edición bilingüe de *A la pintura* (1997), su traductora Carolyn L. Tipton añade al final del libro como notas aclaratorias y complementarias, una explicación sobre las pautas utilizadas para traducir los poemas *ekphrásticos* de Rafael Alberti. Incorpora además, algunos de los títulos pictóricos a los que -según ella- alude el poeta en cada uno de los poemas. Tipton sugiere que el poema “Rafael”: “is not the poem we expect [...] we expect to find that the poem Alberti has dedicated to this High Renaissance painter, so often called “perfect”, is one possessed of a perfect form, classical and symmetrical. We find, though, that the opposite is true: the poem’s stanzas are of irregular length, as are the lines that compose them, and the rhyme, too, does not hold to one consistent pattern” (179). Alberti es consciente del asombro que produce en el lector este poema, ya que Rafael, considerado el pintor por excelencia del arte renacentista, sólo puede ser asociado con las características de belleza y armonía propias del Renacimiento. En palabras de Tipton: “How can we explain this unexpected approach” (179). Si se piensa en la época en la que vivió el pintor Rafael Sanzio (1483-1520), no resulta tan sorprendente entender la ruptura que Alberti crea en el poema “Rafael”, puesto que el pintor se encuadra en una época en la que el Renacimiento estaba llegando a su fin y un nuevo movimiento artístico estaba comenzando a surgir. Me refiero al inicio del arte barroco. Por esta razón, al querer mostrar el cambio que se produjo entre ambos movimientos, el poeta rompe totalmente con la expectación del lector, creando un poema de versos entrecortados e interrumpidos, en donde (re)crea la sensación de turbación que produjeron los pintores del arte barroco. Un buen ejemplo de ello, sería el pintor Tintoretto y su tendencia al manierismo. De esta manera, el poeta logra reproducir la ruptura que se produjo en el arte

con los conceptos del naturalismo, la armonía y la belleza presentados en el Renacimiento. Por eso Alberti escribe:

Es nada, o menos, todo muro,
poco todo palacio
para tan alta hora,
tan altas horas venideras. (2)

Se podría decir que estos versos se encuentran muy lejos de conseguir la naturalidad, armonía y belleza que caracterizó a las pinturas del Renacimiento. En primer lugar, en esta estrofa no se puede hablar de naturalidad sino de artificiosidad, al observarse la repetición de palabras como “todo muro” / “todo palacio”; o “tan alta hora” / “tan altas horas”. Esta repetición crea una sensación –y me reitero aquí- no de naturalidad sino de artificiosidad, al repetir casi idénticos versos en una misma estrofa. En segundo lugar, se advierte como la armonía tampoco se cumple en esta estrofa, al mostrar -como ya he mencionado anteriormente- unos versos interrumpidos, que imposibilitan la musicalidad en el poema; y finalmente, la belleza tampoco se aprecia en estos versos, puesto que el poeta -intencionadamente- no muestra en sus estrofas la belleza renacentista propia de las pinturas de Rafael.

Por tanto, es aquí y ahora donde se puede entender por qué Rafael Alberti escoge romper con el estilo pictórico del artista. Alberti conocía quien era el pintor renacentista por excelencia. Es por esto, que el poeta no necesita mencionar nada más de él, puesto que hablar del Renacimiento es hablar de Rafael. De este modo, el poeta, para romper con esta fórmula establecida, crea un poema *ekphrástico* alejado de las leyes del arte renacentista.

3.2.2.3 NUEVA CREACIÓN DE ESTILO: “BOTTICELLI”

En el poema “Botticelli” se observa cómo Rafael Alberti utiliza una nueva forma hasta ahora no utilizada en los poemas *ekphrásticos*. El poeta crea su propio estilo poético; a saber: el arabesco. Un estilo que Alberti muestra al comienzo del poema “Botticelli” al escribir bajo el título la palabra “arabesco”. De esta manera, el poeta anuncia al lector lo que éste se va a encontrar en el poema, una estructura arabesca o espiral. La razón por la que Alberti decide crear esta estructura espiral se puede entender al observar dos de las obras más famosas del pintor Sandro Botticelli (1445-1510): *La Primavera* y *El nacimiento de Venus*. En estas dos obras, el pintor organiza las figuras de la composición en forma de espiral. Es decir, si observamos el cuadro *La Primavera*, se puede ver cómo las figuras de las Tres Gracias se presentan en forma circular; los personajes de la Primavera, Cloris (diosa de las flores) y Céfiro (dios del viento) forman también otra de composición arabesca o circular y, finalmente Venus, quien también se encuentra bajo un arco. Lo mismo sucede con la obra *El nacimiento de Venus*. Las cuatro figuras que forman la composición de esta pintura, se agrupan bajo una distribución arabesca. Es por eso que Alberti quiso reproducir en sus versos la misma disposición en forma de espiral que Botticelli presenta en sus pinturas. Por ende, el poeta crea su propio estilo arabesco, donde el lector puede ver cómo el poema finaliza con las mismas palabras que Alberti utiliza en sus primeros versos:

La Gracia que se vuela,
que se escapa en sonrisa,
pincelada a la vela,
brisa en curva deprisa,
aire claro de tela

alisada
 concisa
 céfiros blandos en camisa
 [...]

que se escapa en sonrisa
 tras la gracia que vuela,
 brisa en curva deprisa,
 aire claro de tela
 alisada
 concisa,
 pálida Venus sin camisa. (12)

En la primera de las estrofas, el poeta alude al conocido cuadro de *La Primavera*, en donde las imágenes mitológicas -Mercurio, Las Tres Gracias, Venus, Cupido, la Primavera, Cloris y Céfiro- se agrupan en el cuadro invadiendo cada uno de los espacios de la obra. En los tres primeros versos, Alberti evoca la imagen de las Tres Gracias. No es casualidad que el poeta haya escogido ‘tres’ versos para representar esta imagen del cuadro: “La Gracia que se vuela / que se escapa en sonrisa / pincelada a la vela”. Al querer reproducir lo más fielmente posible una de las obras más famosas de Botticelli, el poeta logra (re)presentar con exactitud la misma distribución ternaria en el poema. De esta manera, Alberti logra yuxtaponer el poema con la obra de arte. En el siguiente verso “brisa en curva deprisa”, el poeta ya no se está refiriendo a las Tres Gracias sino a la diosa de las flores Cloris, que se encuentra a la derecha de la composición, visiblemente inclinada y vistiendo una tela completamente transparente, por eso Alberti se refiere a ella con “aire claro de tela”. Una tela que se ciñe al cuerpo de la diosa de forma “alisada”, “concisa”.

Al analizar la siguiente estrofa, se observa cómo el poeta muestra, por medio de la *ekphrasis*, la pintura *El nacimiento de Venus*. Esta pintura representa la llegada de la diosa tras su nacimiento místico, a la isla de Citera, empujada por Céfiro, el dios del

viento, y Aura, la diosa de la brisa. Por eso, Alberti en los últimos versos de la composición vuelve a reiterar “brisa en curva deprisa”, refiriéndose aquí a Céfito y Aura, finaliza el verso, nombrando a Venus, imagen central de esta pintura. Por tanto, al tomar en su conjunto las dos estrofas anteriormente mencionadas, se puede ver cómo el poeta reproduce por medio de la *ekphrasis* -y del nuevo y creativo estilo- una estructura arabesca o espiral.

En el poema “Botticelli”, Alberti alude también a otro de los cuadros del pintor evocando esta vez la pintura de *La Anunciación*:

en el espacio estable
para la bienaventuranza
del querubín en coro,
del serafín en ronda, de la mano
del arcángel canoro. (12)

La Anunciación ilustra la primera escena de la vida de Cristo, el momento de Su concepción cuando el ángel le lleva a María el mensaje: “Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es contigo”. Por eso Alberti, utiliza la palabra ‘bienaventuranza’, puesto que esta referencia le ayuda al lector a ser capaz de reconocer la obra anteriormente citada. Además, también se puede observar cómo el poeta hace un juego de palabras con el verso “en el espacio estable”. La palabra ‘estable’ se acerca claramente a la palabra ‘establo’, lugar donde nació Cristo. Asimismo, se advierte de nuevo cómo el poeta busca en este poema el acercamiento a la obra *La Anunciación*; y más concretamente su anhelada unión con la pintura.

3.2.3 REFERENCIAS: PINTOR, ÉPOCA Y PERSONAJE HISTÓRICO

3.2.3.1 REFERENCIAS: “GIOTTO” (San Francisco) / “RUBENS” (Góngora)

Giotto: San Francisco de Asís

Los poemas “Giotto” y “Rubens” presentan una singularidad que no se observa en los demás poemas *ekphrásticos* de *A la pintura*. El poeta relaciona al pintor con un personaje contemporáneo de la época del artista. En el caso del poema “Giotto”, Rafael Alberti asocia al pintor con San Francisco de Asís (1182-1226). “Rubens”, en cambio, es un poema en el que se aprecian claras referencias al poeta Luis de Góngora y Argote (1561-1627).

Giotto di Bondone (1267-1337) fue escogido entre los artistas de la época para pintar la decoración al fresco de la Iglesia de San Francisco en Asís. De esta forma es como el pintor florentino describió en sus pinturas la historia del célebre personaje San Francisco de Asís. Por eso, cuando se menciona a Giotto es siempre en relación a San Francisco de Asís. Y es por esto también que Rafael Alberti, por medio de la *ekphrasis*, relaciona el poema “Giotto” con el fundador de la orden franciscana:

Laude, Señor Dios mío,
al sometido, abierto hermano muro,
a la cal fresca, hirviente, resistida
del aire, del calor, el agua, el frío;
la hermana cal, su puro
blanco y perenne sueño de la vida. (4)

En el poema “Giotto” -presentado en forma de lauda- el poeta menciona los diferentes instrumentos que utilizó el pintor en los frescos de la Iglesia de San Francisco en Asís; a saber: ‘muro’; ‘cal fresca’; ‘agua’, ‘cal blanca’, etc. Por tanto, se puede decir,

que Alberti no solamente utiliza la *ekphrasis* para describir las obras pictóricas de los artistas, sino que también emplea dicha figura retórica para nombrar las herramientas utilizadas en la realización del fresco.

El primer verso de cada una de las siete estrofas que (con)forman el poema “Giotto”, comienza con la misma loa ‘Laude, Señor Dios mío’. Así es como Alberti recuerda una de las oraciones de San Francisco, con la que comienza de una forma muy parecida: “Be praised, my Lord” (239)⁴⁰ la cual se repite en variadas ocasiones a lo largo de toda la oración. Sin embargo, esta no es la única intertextualidad que se aprecia entre el poema y la oración de San Francisco. El poeta escribe el verso: “Laude al ángel que boga sin el hermano viento” produciéndose una nueva intertextualidad con la oración de San Francisco cuando éste dice: “Be praised, my Lord, through Brother Wind” (239).⁴¹ Por tanto, con esta sucesión de intertextualidades que introduce Alberti en el poema “Giotto”, se puede ver cómo el poeta, por medio de la ya nombrada potencialidad intertextual que posee el lenguaje, consigue crear unos versos *ekphrásticos* que ineludiblemente hacen referencia a los frescos que pintó Giotto en la Iglesia de San Francisco en Asís.

El poeta además, también alude al estilo del pintor florentino, pero lo hace a través del lenguaje prestado de San Francisco, y de su loa “Laude, Señor Dios mío”:

Laude, Señor Dios mío,
a la humana figura,
ardiente paralela, recta hermana
de la infinita hermana arquitectura. (4)

⁴⁰ Para leer la oración completa de San Francisco de Asís, véase James Meyer, *The Words of Saint Francis* (1966). El verso “Be praised, my Lord” se traduce como “Loado seas, mi Señor”.

⁴¹ La traducción de este verso es “Loado seas, mi Señor, por el hermano viento”.

Estos versos evocan los elementos arquitectónicos que el pintor incorporó a sus pinturas. En palabras de Luciano Bellosi: “Giotto’s architectural settings are not merely a means of creating pictorial depth, but also a reflection of contemporary Italian architecture” (4). Es por esto que Alberti no puede dejar de mencionar la gran revolución que supuso la nueva concepción artística del ‘trecento’ con Giotto como iniciador.

En la quinta estrofa, Alberti hace una nueva alusión -de las muchas que aparecen en este poema- a los frescos de San Francisco a través del lenguaje prestado de éste. El poeta menciona los colores utilizados por Giotto para referirse a la gran variedad de tonalidades que se puede apreciar en los frescos del artista. Por esta razón, Alberti escribe:

Laude, Señor Dios mío,
al hermano color, a los colores:
al fraternal violeta,
al verde, al blanco, al rojo, al amarillo,
al negro, al oro, al rosa. (4)

Con esta diversidad de colores presentada por Alberti, el lector puede observar la gran variedad cromática que utiliza Giotto en sus frescos. Es por esta misma razón, por la que Alberti presenta la anterior enumeración de colores, consiguiendo de esta manera, que en el poema “Giotto” se puedan ver no solamente los frescos del artista sino también los instrumentos utilizados -como se ha mencionado anteriormente- o en este caso, los colores empleados en su elaboración.

Rubens: Góngora

Al comenzar a analizar el poema “Rubens”, se observa cómo el poeta utiliza un epígrafe que pertenece al poema *Soledades* de Luis de Góngora y Argote (1561-1627).

De esta manera y por medio de la presente intertextualidad, Alberti crea un lazo entre el pintor Peter Paul Rubens (1577-1640) y el poeta Luis de Góngora:

Era del año la estación florida...
Góngora. (70)

El poema “Rubens” presenta, por tanto, una triple intertextualidad (el poema de Góngora, el poema de Alberti y las obras pictóricas de Rubens -siempre que éstas se consideren como otra forma de texto).⁴² Por ende, se observa cómo el poeta imita el estilo poético de Góngora al tiempo que evoca, por medio de la *ekphrasis*, algunas de las obras pictóricas del artista.

La razón por la que Alberti menciona a Góngora para relacionarlo con el poema “Rubens” se justifica con diversos argumentos. Primero, Rubens y Góngora fueron dos artistas contemporáneos. Es por esto que al pertenecer a un mismo movimiento artístico-literario, ambos coincidieron en la utilización de tendencias similares, las cuales se mostrarán en este estudio. Segundo, ambos artistas emplearon en sus obras referencias a la mitología clásica, principalmente de *La Metamorfosis* de Ovidio; al mismo tiempo que desarrollaron un estilo personal. En el caso de Góngora, el gongorismo o culteranismo; en el caso de Rubens, un estilo colorido, de composiciones violentas y con la presencia de figuras monumentales.

Como se ha dicho al comienzo del poema, Alberti relaciona a dos artistas contemporáneos. Es por eso que el poema está colmado de alusiones que se atribuyen tanto al pintor como al poeta. Por tanto, para poder observar estas relaciones, se tendrá en

⁴² Véase el libro *Revolution in Poetic Language* de Julia Kristeva (1984) para entender como la intertextualidad no sólo pertenece al ámbito de la escritura.

cuenta el poema en su totalidad, y no se analizarán sus diferentes estrofas de forma individual como se ha hecho en algunos de los poemas anteriores.

En el poema *Soledades*, como dice John Beverley, se “sintetiza en forma de antología toda la gama de la poesía clásica y renacentista, pero, necesariamente, a costa de producir una síntesis conflictiva, llena de antagonismos y transformaciones inesperadas” (36). Esta misma unión de ‘arte clásico y renacentista’ es la que se observa en las pinturas de Rubens, creando del mismo modo una sucesión de ‘antagonismos’ en sus obras, como se observa en la pintura *The reception of Marie de Medici at Marseilles*. En palabras de Edward Lucie-Smith: “His classical manner fuses with his Baroque one to create a way of painting which is at once warmer than the former and more balanced than the latter” (13). Estos contrastes también se observan en el poema “Rubens” cuando Alberti escribe: “La edad que no conoce la edad” (v. 8); “de las exclamaciones que no encontraron signo” (v.45); “que recuerde la mar y apunte en su memoria / las posibilidades de amanecer sin playas” (v. 23-24).

Góngora utilizó en su poema *Soledades* un sinfín de referencias a los elementos de la naturaleza -mares, ríos, riberas, islas, montañas, selvas- Como dice Dámaso Alonso en su edición del poema: “bajo los versos más precisos, bajo las palabras más espléndidas, late el fuego vital de la naturaleza engendradora y reproductora, como un borboteo apasionado que al verse reprimido en los estrictos límites de una apretada forma poética, si no llega a quebrarla, le comunica por lo menos su ardor, llena de suntuosidad y de boato la forma misma, la hace recargada” (17). Los elementos de la naturaleza -de forma recargada- también se observan en los cuadros de Rubens, especialmente en la colección que posee el pintor de escenas paisajísticas, en donde el cuadro queda inundado

de una verde naturaleza llena de dinamismo. Este ambiente también lo presenta Alberti en el poema “Rubens” al escribir palabras como “bosques” (v.10); “ríos” (v.21); “mar” (v.23); “playas” (v.24); “jardines” (v.40); “árbol” (v.48). De esta manera, y por medio de la *ekphrasis*, el poeta alude a los espectaculares cuadros paisajísticos que posee el pintor y a los espectaculares abismos naturales contenidos en Góngora.

En palabras de Dámaso Alonso: “Las aficiones musicales de Góngora le llevan, en las *Soledades* como en otras poesías suyas, a comparar todo lo que emite un sonido agradable con un instrumento musical” (23-24). En las pinturas de Rubens también se aprecia la intención del pintor de querer emitir sonidos en sus paisajes, como se advierte en el cuadro *Landscape with Psyche*, en donde una gran cascada situada a la derecha de la composición, desciende desde lo alto de un cortado precipitándose hasta la parte inferior del cuadro. La misma musicalidad también se advierte en los versos de Rafael Alberti, al sugerir palabras como “relámpago” (v.3); “rayos” (v.6); “lluvia” (v.6); “ladridos” (v.10); “risa voluminosa” (v.37); “la solidificada música más redonda” (v.50).

Asimismo, el poeta también evoca los sugerentes paisajes que se distinguen en las pinturas de Rubens. Unos paisajes que, en numerosas ocasiones están entremezclados con elementos arquitectónicos clásicos. Como dice Dámaso Alonso:

En el barroco, las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores, de hojas, de frutos, de las más variadas formas arrancadas directamente a la naturaleza, o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, así también en las *Soledades* la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tienen ya un valor lógico -no un simple valor lógico- sino un valor estético decorativo (29).

Esto mismo es lo que ocurre con las pinturas de Rubens, el pintor incorpora en su obra, elementos arquitectónicos de la antigüedad con la intención de mostrar no un ‘valor lógico’ sino un ‘valor estético decorativo’, como se observa en la obra *Nature adorned by the Graces*. En esta obra, como dice Lucie-Smith: “Rubens shows his classical erudition in this picture by representing nature in the guise of a term of the many-breasted Diana of the Ephesians” (29). Del mismo modo, Alberti también incorpora en el poema “Rubens” alusiones a la mitología clásica con un mismo valor estético decorativo, como se muestra en los siguientes versos:

Delirio de la mano por sorprender que Venus
mide igual, de hombro a hombro, que Adonis poseído,
que la cadera pálida de una ninfa en huida
tiembla el mismo color que los ojos del sátiro. (72)

Alberti logra igualar en sus versos el valor estético decorativo que presentan las obras de Rubens, al escribir un poema en donde no sólo alude a determinadas obras de arte, sino que además adorna sus versos con un lenguaje poético, buscando de esta forma reproducir la belleza estética que retrata Rubens en su pintura.

Con los versos que se han presentado en este poema, considero que -para efectos de esta tesis y para el propósito de mi estudio- las relaciones que se han presentado en las páginas anteriores son suficientes para entender y mostrar cómo Rafael Alberti consigue yuxtaponer dos artes: poesía y pintura.

3.2.4 MÉTRICA: PINTOR, ÉPOCA Y COMPOSICIÓN POÉTICA

3.2.4.1. IMITACIÓN MÉTRICA DE LA ÉPOCA: “VERONÉS” (S.XVI, la silva) / “DURERO” (S.XV, la redondilla) / “PEDRO BERRUGUETE” (S.XV, la copla de pie quebrado) / “DELACROIX” (S.XVIII, el cuarteto)

En los cuatro últimos poemas que se van a presentar a continuación, se puede ver -al igual que en todos los demás poemas *ekphrásticos*- cómo Rafael Alberti aproxima su obra poética a las obras de los pintores. Para esto, el poeta establece por medio de la *ekphrasis*, una serie de analogías entre sus propios poemas y las obras pictóricas. Esta yuxtaposición entre el poema y la obra de arte ya ha sido observada en los anteriores poemas que se han analizado en este estudio, al mostrar cómo el poeta imita el estilo pictórico, aludiendo al movimiento artístico del pintor, asociándolo con otros personajes contemporáneos, o como sucede con estos cuatro últimos poemas de mi estudio, utilizando la forma métrica que predominó en la época de cada artista.

Veronés: la silva

Al observar el poema “Veronés”, se advierte cómo Alberti utiliza la forma métrica de la silva -un verso empleado por Góngora en el poema *Soledades*. Con esta forma métrica, el poeta relaciona la época del pintor Paolo Caliari (1528-1588) de apodo Veronés, con la del poeta Luis de Góngora, ambos contemporáneos de la época barroca. Estos dos artistas se destacaron por su interés en la incorporación de figuras mitológicas en su obra. Como dice Clare Robertson : “Veronese’s ability to use mythological characters and personifications to convey a range of messages and moods found expression in a number of canvases painted from the mid -1560s on. Many are

concerned with the vicissitudes of love, and their sheer number suggests considerable demand for this type of work” (28). Por eso, Rafael Alberti, consciente del interés de Veronés por los personajes de la mitología clásica, menciona en este poema a la diosa mitológica del Amor, Venus, para evocar las diferentes obras pictóricas, donde las figuras de la mitología clásica ocupan gran parte de la composición artística del pintor:

Si los ríos, Amor, Gracia, fuerte, anchurosa,
de dilatadas ansias y caderas;
si los ríos, los jóvenes, más anhelados ríos
se alzarán, se doblarán,
un amanecer largo, y sólo fueran hombros,
pechos altos, abiertos y muslos extendidos... (46)

En esta estrofa, Alberti también alude a la tendencia manierista de Veronés. En los versos: “Si los ríos, Amor, Gracia, fuerte, anchurosa / de dilatadas ansias y caderas” se observa cómo Alberti no solamente hace referencia a los personajes de la mitología clásica, sino que además escribe unos versos con los que sugiere la presencia de figuras voluminosas, con palabras como “anchurosa” y “dilatadas”. De esta manera, el poeta logra introducir en sus versos una de las características que adopta la pintura manierista. De igual manera se observa cómo el poeta, con versos como “se alzarán, se doblarán”, alude a la postura contorsionada que adoptan también la gran mayoría de las figuras también de tendencia manierista. Por tanto, se puede ver que en estos primeros versos del poema, el poeta reproduce la obra artística de Veronés, consiguiendo así, aproximar sus versos a las barrocas pinceladas del pintor.

Rafael Alberti conocía el interés que el artista tuvo por la escenografía arquitectónica. En palabras de Robertson: “Veronés skilfully adapted the painted architecture to harmonize with the existing space” (42). Es por eso que el poeta destaca en sus versos:

Ven tú, dura, infinita,
 clara columna, Gracia corpulenta,
 ven a jugar conmigo. (48)

Los anteriores versos hacen referencia a obras como *El banquete de Cana*, o *El banquete de San Gregorio el Grande*, entre otros, donde la presencia de monumentos arquitectónicos forman la gran mayoría de los espacios de la obra, convirtiéndose incluso, en la figura principal del cuadro.

Al observar en su conjunto la obra artística de Veronés, se puede ver cómo una de las figuras que más utiliza el pintor en sus obras es la imagen de la diosa del Amor Venus. Por eso, en el poema “Veronés”, Alberti reitera en repetidas ocasiones la presencia de esta diosa en sus versos, pero no mencionando su nombre, sino utilizando el apelativo ‘Amor’: “Si los ríos, Amor, Gracia, fuerte, anchurosa” (v.1); “Amor, Gracia opulenta” (v.8); “Amor, redonda Gracia, por esa piel que ondea” (v.11); “¡Ven tu, Amor, ancho Amor, ansioso río!” (v.24). El poeta podría haber utilizado la palabra “Venus” para referirse a la diosa. En cambio, utiliza el término “Amor”, logrando de este modo, no sólo aludir -como ya se ha dicho- a la diosa del amor Venus, sino también para hacer alusión a la pintura, el gran amor del poeta, por eso Alberti la invoca en el verso 24 diciendo: “¡Ven tú, Amor, ancho Amor, ansioso río!”. De esta manera el poeta consigue cantarle a la pintura unos versos escritos en la distancia involuntaria de su exilio.

Durero: la redondilla

En el poema “Durero”, Alberti centra su atención en la colección de grabados que realizó el pintor alemán Alberto Durero (1471-1528). Para presentar la obra de este artista utiliza como forma métrica la redondilla, uno de los versos más utilizados en el

siglo XV. De esta manera, el poeta asocia la época del pintor con la etapa en que la redondilla se consagró como la forma más empleada en la gran mayoría de las composiciones poéticas de la época.

El poeta comienza anunciando el tema central que tratará en este poema; a saber: los grabados. Por eso escribe: “Nocturno lancinado / por la luz, que domeña / la mano que desgreña / en orden el grabado” (60). En palabras de Michael Levey: “The engravings are an interesting example of the way Dürer enriched a theme originally drawn from the everyday; what began as a genre study has deepened into a spiritual allegory, of general application no doubt but also of private significance” (96). Esta es una de las principales razones por las que los grabados del artista alcanzaron tanto relieve, y es en el poema “Dürero” donde Alberti, consciente de esta importancia, escribe:

Misteriosa escritura
que irrumpe en agua fuerte
a caballo la muerte
por una selva oscura. (60)

Esta estrofa alude al grabado *El Caballero, la Muerte y el Diablo*. En palabras de Levey: “the horse and rider are based on a straightforward detailed genre watercolour of 1498, a study completely static. But in the engraving the horse moves -and this movement sets the tone of the composition: what is depicted is a journey. The knight travels grimly on, staring before him, while his horse paces with a gait inspired probably by a Leonardo drawing, perhaps at some remove. Beside his horse lopes a faithful anxious dog -fidelity itself personified” (96-105). Como muy bien advierte Levey, lo que se dibuja en este grabado es un viaje, el de la muerte. Por eso Alberti, consciente del

significado de este grabado, juega con el lenguaje de sus propios versos y escribe “a caballo la muerte” (v.7). Este verso se puede interpretar de dos maneras diferentes. La primera interpretación consiste en entender el verso “a caballo la muerte” como ‘a caballo va la muerte’. Es decir, quien está sentado sobre el caballo es la Muerte personificada. Sin embargo, al observar el título de este grabado: *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, no es posible entender a la Muerte como el jinete, puesto que si esto fuera así, en el título de este grabado, el Caballero y la Muerte serían la misma persona. Sin embargo, al observar el signo de puntuación -la coma- que aparece en el título del grabado, se entiende que el Caballero y la Muerte no son la misma persona. La segunda interpretación que se puede hacer del verso “a caballo la muerte” -la cual comparto- es la de considerar la expresión “estar a caballo de” como el fin y comienzo de algo. En este caso, y en la época en la que vivió Durero, Alberti se refiere al fin del Renacimiento y comienzos del Barroco; una época -ésta última- en la que el sentimiento de la muerte fue la principal causa de preocupación. Por tanto, con el verso *ekphrástico* “a caballo la muerte” se puede ver cómo Alberti presenta el comienzo de un período, como es el Barroco, por medio de la relación que establece entre el verso, el grabado y la época del pintor.

Asimismo, Alberti, con sus incesantes intentos de acercar la pintura a la poesía, utiliza en el verso “métrica tinta en llama” (v.20), un adjetivo propio de la terminología poética y no de la pictórica. Alberti utiliza el adjetivo ‘métrica’ para calificar al sustantivo ‘tinta’. De esta manera, el poeta (entre)mezcla una medida silábica -como es el metro- con un instrumento de la pintura -la tinta. Por tanto, lo que consigue producir Alberti -una vez más- es una evidente yuxtaposición entre pintura y poesía.

En la cuarta estrofa, se observa cómo el poeta hace alusión a algunas de las herramientas empleadas por el artista al realizar los grabados, por eso escribe: “el cobre y la madera” (v.16). Como ya se dijo en el capítulo 2 de este estudio al introducir la definición de la *ekphrasis*, Homero, por medio de esta figura retórica, describe las herramientas e instrumentos utilizados por los guerreros en la guerra de Troya. Del mismo modo, Rafael Alberti utiliza la *ekphrasis* para aludir a dos de los instrumentos que necesita un grabador para trabajar; a saber: el cobre y la madera. Por tanto, el poeta - como también se ha observado en los anteriores poemas *ekphrásticos*- no solamente menciona determinadas obras pictóricas sino también los diferentes instrumentos de la pintura. Por ende, se puede decir que nos encontramos ante un poeta que sucesivamente explota toda forma de yuxtaposición entre las dos artes.

Berruguete: la copla de pie quebrado

En el poema “Berruguete”, Alberti presenta una forma métrica ya utilizada por Jorge Manrique (1440-1479) en su obra *Coplas por la muerte de su padre*. Esta forma métrica es la copla de pie quebrado. Como muy bien advierte Tipton “Manrique and Berruguete share as a birthplace the same small town in Spain, Paredes de Nava, in Castile” (209). Sin embargo, el lugar de nacimiento, o el hecho de ser dos artistas contemporáneos no será la única razón -como se verá a continuación- por la que Alberti emplea la copla de pie quebrado en su poema.

Las Coplas de Manrique fueron compuestas en el último tercio del siglo XV. En ellas, como dice Carmen Díaz Castañón: “confluyen una serie de temas que se han venido elaborando a través de los tiempos” (29). Sin embargo el tema principal que se

destaca en este poema es el de la muerte. En palabras de Díaz Castañón: “el poema de Jorge Manrique, originado en la muerte de una persona, forma parte de la poesía elegíaca motivada por la muerte, se incluye en el marco de la elegía funeral, en la cual se advierten dos direcciones principales: una en que predomina la reflexión sobre la vida y la muerte; otra, generalmente con más complicación formal, en que el poeta considera al muerto como un ejemplar compendio de excelencias” (31). Por estas mismas razones, Alberti, con la intención de expresar una ‘reflexión sobre la vida y la muerte’ de Castilla en el período de la Inquisición, utiliza las coplas de pie quebrado en este poema para denunciar todas las pérdidas que se produjeron durante esa época.

Asimismo, en el poema “Berruguete”, se observa cómo el poeta evoca dos cuadros, *Aparición de la Virgen a una Comunidad* y *Auto de fe*, ambos del pintor castellano Pedro Berruguete (1450-1503).

En *Aparición de la Virgen a una Comunidad* se aprecia una descripción viva del interior de un convento, donde se destaca, además, la utilización de colores dorados y plateados, por eso Alberti escribe en el poema:

Aquí los oros ungidos,
los platas divinamente
Laminados;
las santas facies perdidas,
la piel absorta y sin agua
muerto el sueño. (86)

Con los versos “las santas facies perdidas / la piel absorta y sin agua / muerto el sueño”, Alberti alude a esta obra de Berruguete donde numerosos monjes aparecen en estado místico. El poeta, además, también alude a la sobriedad de las paredes monásticas que el pintor mostró en su pintura. Una seriedad que se equipara, con la de los frailes, y así es como la reproduce Alberti:

La pálida arquitectura
 los musitados ladrillos
 y las piedras. (86)

Tras leer el poema de Alberti y contemplar el cuadro de Berruguete, *Aparición de la Virgen a una Comunidad*, se puede ver cómo el poeta describe esta pintura con gran minuciosidad, incluso no se olvida de un solitario ciprés que se advierte tras unos grandes ventanales que se encuentran a la derecha de la composición:

El incansable, en ayuno
 ciprés desde las ojivas
 solitario. (86)

Este mismo detallismo descriptivo también se observa en el segundo cuadro al que alude Alberti en “Berruguete” que -como se ha dicho al principio de este apartado- evoca el cuadro *Auto de Fe*. Esta obra simboliza la quema de los herejes por el tribunal de la Inquisición; una pintura con la que el pintor logra acentuar su dramatismo mediante su amplia perspectiva de la escena. Y es Alberti quien, de igual manera, consigue mostrar el dramatismo del cuadro con versos como los siguientes:

Aquí los rojos enjutos,
 los blancos óseos crujientes
 y los negros;
 la lenta tierra abstraída
 que un pensamiento en las nubes
 desmejora. (86).

El poeta utiliza la expresión “rojos enjutos” para referirse a los religiosos y jueces que aparecen en esta pintura contemplando el trágico y mortal desenlace de los herejes. Alberti describe el dramatismo de esta obra con versos como “los blancos óseos crujientes” describiendo, de esta manera, el ruido de los huesos rotos por las torturas ejecutadas durante la Inquisición. Alberti alude también a los frailes que aparecen en la composición vestidos con sus solemnes hábitos negros, por eso escribe en forma de pie

quebrado “y los negros”. De esta manera, y de forma consciente al utilizar el pie quebrado, el poeta muestra a los culpables de tantas muertes producidas en esta época.

Asimismo, Rafael Alberti termina la estrofa haciendo alusión a la causante de todas las torturas que se produjeron en la época de la Inquisición. Por eso escribe: “que un pensamiento en las nubes / desmejora”, para recordar que fue la Iglesia Católica, la responsable de tantas atrocidades. Es por eso que reitera “sagrada forma de tormento” (v.35). Con este verso, el poeta recuerda -de nuevo- la tortura vivida durante los años de la Inquisición a causa de la ‘sagrada’ Iglesia Católica. Alberti, no solamente hace alusión a la tortura que tuvieron que padecer los ‘considerados’ herejes, sino que además alude a otro tipo de barbaridades que la Iglesia Católica realizó, como es la quema de herejes en la hoguera, escena que se representa en el cuadro *Auto de Fe*. Por eso, el poeta, por medio de la *ekphrasis*, escribe:

Sangre cocida, cocidos
cuerpos cerrados que un fuego
petrifica (v.86).

Alberti finaliza el poema aludiendo a todas las personas que murieron en esta época a causa de la Inquisición, lo cual trajo también la muerte de Castilla:

Aquí la muerte viviente,
aquí la vida muriente,
de Castilla. (88)

Esta es la razón por la que utiliza el poeta las coplas de pie quebrado, como se ha dicho al comienzo del análisis, este tipo de métrica se utilizaba para anunciar la pérdida de alguien. Por esta razón, Alberti, por medio de esta forma métrica, sugiere la muerte de Castilla y de sus ciudadanos a causa de la Inquisición Española.

Delacroix: el cuarteto

En el poema “Delacroix”, Alberti utiliza como forma métrica el cuarteto. Como dice Tipton: “the stanza most often used in Romantic poetry” (230). Con el uso del cuarteto, el poeta sitúa al poema en la época del Romanticismo (1795-1840), período al que perteneció Eugéne Delacroix (1798-1863).

Alberti comienza el poema “Delacroix” haciendo alusión a las características pictóricas del artista:

El color como drama.
Como luz, la vehemencia.
Como línea, la urgencia
del rapto y de la llama. (126)

En las pinturas de Delacroix se observa la preocupación de éste por el “color”, “la luz”, “la línea”. Es por eso que Alberti reúne las características artísticas del pintor en este cuarteto. En palabras de René Huyghe: “colour is an essential means to the unity of a painting. And Delacroix elevates to the first rank the art of binding together the parts of the picture by effect, colour, line, reflections, etc” (393). Al examinar la obra de Delacroix, se advierte cómo el color es un elemento esencial en sus pinturas, el cual llega incluso a alcanzar valores simbólicos. Es por esta razón, que el poeta comienza el poema “Delacroix” con la palabra “color”, destacando de esta manera la importancia cromática en las pinturas del artista.

Al analizar el segundo cuarteto, se aprecia cómo el poeta alude a la pintura *La masacre de Quios*. Esta obra “is not an accurately documented piece of historical anecdote but, as Baudelaire observed, a moment in the eternal drama of man and destiny.

A feeling of despair rises from that field of carnage on which the wounded and the dead mingle under an empty sky” (Deslandres 34). Por ende, Alberti describe la misma sensación de desesperanza que se observa en *La masacre de Quios*:

Torres de sangre, abiertos
Cielos convulsionados,
horizontes quemados
en ciudades de muertos. (126)

El poeta utiliza la metáfora “torres de sangre” para referirse a los cuerpos amontonados que se encuentran dibujados en esta obra. A continuación, describe las diferentes partes de la obra de Delacroix en las que se observa lo que Alberti nos anuncia en su poema: unos “cielos convulsionados”, unos “horizontes quemados” y unas “ciudades” arrasadas por la muerte.

A continuación, Alberti alude a uno de los cuadros más famosos de Delacroix, *La Libertad guiando al pueblo*. Este cuadro, con el que Delacroix muestra el espíritu luchador de todo un pueblo, es descrito por Alberti de la siguiente manera:

Sin rienda ni atalaje,
luna desguarnecida,
la Libertad, crecida,
cabalga el oleaje. (126)

En los dos últimos versos se observa cómo el poeta alude al sentimiento de victoria que muestra “la Libertad” en la pintura de Delacroix. Por eso el poeta dice: “la Libertad, crecida”. En palabras de Huyghe: “Delacroix could see the deeper meaning of the revolution that lay behind the rising: he was aware that this was a violent manifestation of a change in men’s minds which could not be repressed, and that it was helping to clear away the obstacles obstructing the emergence of the new truths” (199). Este mismo ‘cambio’ y sentimiento positivo que representa Delacroix en su pintura, es la

misma actitud que expresa Alberti en el último verso del poema, al escribir “cabalga el oleaje”. Con este verso, el poeta alude a ese continuo sentimiento de lucha y rebelión que se observa en la figura de La Libertad.

CAPÍTULO 4

CONCLUSIÓN

*Cuando tanto se sufre sin sueño y por la sangre
se escucha que transita solamente la rabia,
que en los tuétanos tiembla despabilado el odio
y en las médulas arde continua la venganza,
las palabras entonces no sirven: son palabras.*
(Rafael Alberti)

Rafael Alberti, el poeta *ekphrástico* de posguerra, experimentó durante sus años de exilio una gran tristeza, debido a su destierro involuntario en Buenos Aires tras abandonar forzosamente su tierra natal a causa del período franquista que comenzó en España al finalizar la Guerra Civil Española. Por esta razón, Alberti sintió en sus venas -y como dicen los anteriores versos- la rabia, el odio, el anhelo de venganza. Sin embargo, para estos sentimientos, como afirma el propio poeta en el último verso: “las palabras entonces no sirven: son palabras”. Sólo existe en el poeta impotencia y, sobre todo añoranza, melancolía y nostalgia al sentirse alejado de lo que ama. Por esta misma razón, Alberti escribió el libro *A la pintura*, un libro no sólo de palabras, sino también de imágenes -de poemas *ekphrásticos*- en donde sus versos, al evocar las obras pictóricas de los pintores que se encuentran exhibidos en el Museo del Prado, consiguen disminuir - como se ha consignado a lo largo de este estudio- el dolor causado por la soledad de sus días vividos en el exilio.

Por tanto, las imágenes visuales que aparecen en *A la pintura*, le sirven de ayuda al poeta para reducir la melancolía que le provoca el estar alejado no sólo de su tierra

gaditana, sino también de las pinturas del Prado. Por eso, Alberti escribe este libro con el propósito de unir sus dos grandes pasiones; a saber: la pintura y la poesía.

El poeta, por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*, consigue que *A la pintura* no sólo sea un libro de palabras -en este caso de versos- sino que además, logra convertirlo en su propio museo de palabras. De este modo, el poeta consigue reproducir la anhelada galería de arte con la que calmar su pena. Es por eso también, que Alberti convierte *A la pintura* en un 'libro móvil' donde elimina e incorpora diferentes poemas en cada una de las (re)ediciones que se conocen de *A la pintura*. El poeta exhibe inéditos y variados poemas *ekphrásticos*, al tiempo que retira otros ya conocidos y publicados en anteriores ediciones. Esto mismo es lo que también sucede en los museos de arte, donde se exhiben -en determinadas épocas del año- las obras de diferentes pintores, mientras que las pinturas que ya han sido exhibidas anteriormente, se trasladan a nuevas salas de arte. Alberti, por tanto, (re)crea esta misma movilidad que existe en las pinacotecas, convirtiendo *A la pintura* en el homenaje nostálgico que le hace al Museo del Prado.

Sin embargo, además de homenajear al Museo del Prado, Alberti dedica su libro 'a la pintura' -como se advierte con el título del mismo. Por eso, en *A la pintura*, el poeta no solamente describe las obras pictóricas de los artistas que se encuentran en el Museo del Prado, sino que también dedica una sección a los instrumentos y técnicas de la pintura, y otra, a la gama de colores utilizada por el pintor; aunque estas dos últimas secciones no se han tenido en cuenta para el análisis de mi estudio, ya que considero que la sección de los pintores es en la que más claramente se aprecia la utilización de la *ekphrasis*.

Por tanto, con los poemas dedicados a los pintores, Alberti consigue -como se ha mostrado en este estudio- que su poesía haga visual una obra de arte. De esta manera, el poeta muestra que sí que tienen respuesta las preguntas que se planteó Krieger en *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* al preguntarse “How can words in a poem be picturable? Or do they somehow manage, instead, to represent the unrepresentable, or at least the unpicturable?” (2). La manera en que un poema puede lograr la presencia de imágenes visuales es por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*, como se ha postulado en la sección teórica y mostrado con los poemas *ekphrásticos* de Alberti. De este modo, las palabras se entremezclan con las pinturas, consiguiendo convertirse en imágenes pictóricas, gracias a la capacidad y potencialidad (inter)textual que posee el lenguaje poético. Es por esto, que el libro *A la pintura* representa ese incesante anhelo del poeta de hacer visual su poesía -como ya se ha mencionado- al evocar, recordar y reproducir poéticamente, numerosos cuadros de los pintores que se encuentran en el Museo del Prado. Además, Alberti también pretende acercar su poesía a la pintura, con el fin de igualar el valor de la obra pictórica al de su obra poética, logrando de igual modo, equiparar la pintura y la poesía, y así conseguir mostrar lo que dijo Rogers: “that poetry is speaking painting” (41).

Asimismo, teniendo en cuenta las afirmaciones de Frankling Rogers en su libro *Painting and Poetry* (1985), al considerar que “the precise nature of the link between the painter and the poet has never been fully explored” (9), he querido mostrar en este estudio -y más concretamente en los diecinueve poemas *ekphrásticos* que se han analizado- la relación existente entre pintor y poeta. Una relación que Alberti consigue por medio de la *ekphrasis* al imitar y describir el estilo, la época, las obras, etc, de

determinados pintores. De esta manera, Alberti logra crear la ya mencionada unión entre pintor y poeta, puesto que ambos -como se explica en el capítulo 2.4- se engloban dentro de un mismo arte, las llamadas artes imitativas, al utilizar como medio para (re)presentar su obra, las imágenes de la naturaleza. Aunque indudablemente utilizan diferentes medios de representación. Sin embargo, esto no significa que sean dos artes de difícil yuxtaposición, ya que la pintura y la poesía, en sus dos diferentes modos de creación y (re)presentación, son capaces -como se ha mostrado en estos poemas- de entrar a formar parte de un continuo diálogo (inter)textual/visual. Siendo esto mismo lo que posibilita la yuxtaposición entre ambas artes y la consecuente reproducción poética de una imagen visual.

Se ha de mencionar, además, que en esta tesis me he propuesto mostrar cómo Rafael Alberti aproxima su poesía a la pintura, consiguiendo así, eliminar los límites que la crítica ha querido establecer entre las dos artes. Es por eso que a lo largo de mi estudio se han debatido algunas de las afirmaciones que postularon diferentes y prestigiosos críticos, entre ellos G. E. Lessing.

Lessing comienza el capítulo XVII haciendo una rotunda afirmación que se ha de incluir en este estudio por considerar que ataca directamente a la poesía *ekphrástica*, y por tanto, al libro *A la pintura* de Rafael Alberti. Según Lessing: “En la poesía, la tendencia a hacer descripciones pintorescas no consigue el fin que se propone” (163). ¿Quiere decir esto que Alberti no logra su principal propósito de acercar las pinturas del Museo del Prado a sus versos y así de esta manera, reducir la nostalgia ante su exilio involuntario? El poeta gaditano, quiso disminuir su melancolía escribiendo poemas donde

podiera *leer* unos versos que hicieran referencia no sólo a la pintura, sino que al mismo tiempo se pudieran *ver* las pinturas que está mencionando.

Alberti, no quiere solamente que sus poemas se comprendan, sino más bien lo que pretende el poeta es que las ideas que expresan sus palabras sean tan vívidas que el lector tenga la sensación de estar contemplando la obra de arte, hasta tal punto que se olvide de los medios que utiliza; a saber: las palabras. Así es cómo Rafael Alberti logra yuxtaponer ambas artes. Por tanto, al observar los poemas de Alberti, se aprecia como el poeta busca encontrar la perfecta unión entre ambas artes, como se puede observar, por ejemplo, en el poema “El Bosco”, donde el poeta no solamente alude a la obra maestra, *El Jardín de las Delicias*, del pintor holandés, sino que además, imita el diseño tríptico que utilizó El Bosco en su pintura. O como sucede con el poema “Van Gogh”, donde el poeta, además de aludir a las diferentes obras del artista, utiliza unos versos cortos y entrecortados para reproducir las interrumpidas pinceladas del pintor.

Por tanto, se podría decir que Rafael Alberti, al acercar la pintura a su poesía, no solamente logra yuxtaponer ambas artes por medio de la *ekphrasis*, sino que también cuestiona las afirmaciones de aquellos críticos que no aceptan la posibilidad de unir poesía y pintura, al considerar que son dos artes de difícil yuxtaposición. Es por esto que el presente estudio deja las puertas abiertas a la posibilidad de empezar a considerar poesía *ekphrástica* y pintura como un mismo arte, ya que -como se ha mostrado- los poemas de Alberti logran entremezclarse con tanta solidez, que es aquí y en esta tesis, donde habría que aceptar los desaciertos de la crítica que considera como inaceptable la yuxtaposición de ambas artes.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS PRIMARIAS

- Alberti, Rafael. *A la pintura. Cantata de la línea y el color*. Buenos Aires: Imprenta López, 1945.
- . *A la pintura. Poema del color y de la línea (1945-1948)*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- . *A la pintura. Poema del color y de la línea (1945-1952)*. Buenos Aires: Losada, 1953.
- . *A la pintura. Poema del color y de la línea (1945-1976)*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- . *To Painting*. A Bilingual Edition. Translated and with Introduction and Notes by Carolyn L. Tipton. Illinois: Northwestern University, 1997.

OBRAS SECUNDARIAS

- . *Poesía (1920-1938), (1939-1963), (1964-1988)*. “Colección Obras Completas”. Editado por Luis García Montero. Madrid: Ediciones Aguilar, 1988.
- . *Poemas de Punta del Este: Buenos Aires en tinta china*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . *Poemas del destierro y de la espera (antología)*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A, 1976.
- Aréan, Carlos. “Rafael Alberti en la poesía de la pintura”. *Arbor* 118. nº 461. (Madrid, 1984) p. 91-112.
- Auerbach, Erich. *Mimesis; la representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica: México, 1950.
- Bao Yuheng. *The concept of the relationship between painting and poetry*. New York: The Edwin Mellen Press, 1999.
- Barasch, Moshe. *Icon: Studies in the History of an Idea*. New York: New York University Press, 1992.
- Bellosi, Luciano. *Giotto*. Firenze: Scala Books, 1981.
- Bellver, C. *Alberti en sus horas de destierro*. Salamanca: Colección Universidad, 1984.

- Bergmann, Emilie L. *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Beristain, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa, 1985.
- Blair, Hugo. *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes*. Trad. José Luis Munárriz. 4 vols. Madrid: Imprenta real, 1804.
- Brink, C.O. *Horace on Poetry. The "Ars Poetica"*. London: Cambridge University Press, 1971.
- Cast, David. *The Calumny of Apelles. A study in the Humanist Tradition*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Cavarnos, Constantine. *Byzantine Sacred Art*. New York: Vantage Press, 1957.
- Clüver, Claus. "Ekphrasis Reconsidered". *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. ed. por U.B Lagerroth, H. Lund, E. Hedling (Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1997) p.26.
- Cosgrove, Denis and Stephen Daniels. *The Iconography of landscape*. New York: Cambridge university Press, 1988.
- De Beruete, Aureliano y Mauclair, Camille. *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*. New York: The Hispanic Society of America, 1909.
- Deslanders, Yvonne. *Delacroix. A pictorial biography*. New York: The Viking Press, 1963.
- Diccionario de Términos e "ismos" Literarios*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A, 1977.
- Golahny, Amy. *The Eye of the Poet*. London: Bucknell University Press, 1996.
- Góngora. Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- . *Las soledades*. Edición de Dámaso Alonso. Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones, 1956.
- González, Aníbal. *Artes poéticas*. Madrid: Taurus, 1991.
- Gowing, Lawrence. "Renoir's sentiment and sense". *Renoir*. Edited by Michael Raeburg. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1985.

- Guerrero Ruiz, Pedro. *Rafael Alberti: arte y poesía de vanguardia*. Universidad de Murcia: Murcia, 1991.
- . "Recuerdos del Prado: A la pinta, de Rafael Alberti". *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 24. n° 1. (1999-Fall) p. 171-90.
- Hägg, Robin. *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*. Athenes: Centre d'Etude de la Religion Grecque Antique, 1992.
- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- Halpern, Daniel. *Writers on Artists*. San Francisco: North Point Press, 1988.
- Hornblower, Simon and Antony Spawforth. *The Oxford Classical Dictionary*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- House, John. *Pierre-Auguste Renoir: La promenade*. Paul Getty Museum: Los Angeles, 1997.
- Hughes, John. "Descriptions in poetry, the reasons why they please" (1713), *The Gleaner*. London: Ed. Nathan Drake, I, vii, 1811, 45-54.
- Huyghe, René. *Delacroix*. London: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1963.
- James, Liz and Ruth Webb. "To understand ultimate things and enter secret places: Ekphrasis and Art in Byzantium" *Art History* 14 (1991): 1-17.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- . *Poetic Presence and illusion. Essay in Critical History and Theory*. Maryland: The Hopkins University Press, 1979.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Velásquez*. New York: Rizzoli International Publications, 1988.
- Lessing, Gotthold E. *La Poesía y las Artes Plásticas*. Madrid: La España Editorial, 1957.
- Levey, Michael. *Dürer*. New York: Norton and Company, Inc, 1964.
- Lucie-Smith, Edward. *Rubens*. London: Spring Books, 1862.
- Luzán, Ignacio de. *La Poética*. Barcelona: Ed. Russell P. Sebold, 1977.

- Makris, Mary. "Intertextualidad, Discurso y Ekfrasis en El Cristo de Velázquez" de Ángel González". *En homenaje a Ángel González: Ensayos, entrevista y poemas*. Editado por Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991. pp.73-83.
- Manguel, Alberto. *Reading Pictures*. New York: Random House, 2000.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Edición de Carmen Díaz Castañón. Madrid: Editorial Castalia, 1984.
- Marek, Michaela J. *Ekphrasis und Herrscherallegorie: Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*. Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 3: Worms, 1985.
- Mateo, María Asunción. *Rafael Alberti: Antología Comentada*. Madrid: Ediciones De La Torre, 1990.
- Meyer, James. *The words of Saint Francis. An Anthology*. Illinois: Franciscan herald Press, 1966.
- Mitchel, W.J Thomas. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- . *The Language of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- . *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Ortega y Gasset, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Alianza Editorial, S.A, 1980.
- Osborne, Harold. *The Art of appreciation*. London: Oxford University Press, 1970.
- Pérez, Sánchez. Alfonso E. *Zurbarán*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.
- Persin, Margaret H. *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.
- Pineda, Victoria. *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1994.
- Pope-Hennessy, John. *Raphael*. New York: New York University Press, 1970.

- Putnam, Michael C. J. *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Ramírez, Juan Antonio. *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Electa: Madrid, 1999.
- Richter, Irma. A. *Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*. Translated by Irma A. Richter. London: Oxford University Press, 1949.
- Roberts, Keith. *Cézanne*. New York: Tudor Publishing Company, 1967.
- Robertson, Clare. *Veronese*. London: scala books, 1992.
- Robillard, Valerie y Jongeneel Els. *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: University Press, 1998.
- Rogers, Frankling R. *Painting and Poetry. Form, metaphor; and the language of Literature*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.
- Sahas, Daniel J. *Icon and Logos: Sources in eighth –Century Iconoclasm*. Toronto: University of Toronto Press, 1986.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.
- Schweizer, Niklaus R. *The Ut Pictura Poesis controversy in Eighteenth-Century England and Germany*. Frankfurt: Publications Universitaires Européennes, 1972.
- Scott, Grant F. *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and Visual Arts*. London: University Press of New England, 1994.
- Spitzer, Leo. “The ‘Ode on a Grecian Urn’ or, Content vs. Metagrammar,” *Contemporary Literature*, 7 (1955), 203-226.
- Steiner, Wendy. *Pictures of Romance: Form against context in Painting and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- Turner, Jane. *The Dictionary of Art*. Grove’s Dictionaries Inc: New York, 1996.
- Velloso, José Miguel. *Conversaciones con Rafael Alberti*. Madrid: Sedmay ediciones, 1977.
- Wagner, Peter. “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)”. *European Cultures. Studies in Literatures and the Arts*. Edited by Peter Wagner. Berlín: De Gruyter, 1996. pp. 1-40.

Wertenbaker, Lael. *The World of Picasso 1881-1973*. New York : Time Life Books, 1967.

Wilton, Andrew. *Painting and Poetry*. London: Tate Gallery Publications, 1990.

Zorrilla, Juan José. *El Bosco*. Madrid: Aldeasa, 2000.

APÉNDICE

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.

¡Huir!
 Pero quedarse para ver,
 para morirse sin morir.

¡Oh luz de enfermería!
 Ruedo tuerto de la alegría.
 Aspavientos de la agonía.
 Cuando todo se cae
 y en adefesio España se desvae
 y una escoba se aleja.

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.
 Y el repolludo
 cardenal narigado,
 narigudo.
 Y la puesta de sol en la Pradera.
 Y el embozado
 con su chistera.
 Y la gracia de la desgracia.
 Y la desgracia de la gracia.
 Y la poesía
 de la pintura clara
 y la sombría.
 Y el mascarón
 que se dispara
 para
 bailar en la procesión.

El mascarón, la muerte,
 la Corte, la carencia,
 el vómito, la ronda,
 la hartura, el hambre negra,
 el cornalón, el sueño,
 la paz, la guerra.

¿De dónde vienes tú, gayumbo extraño, animal fino,
 corniveleto,
 rojo y zaíno?
 ¿De dónde vienes, funeral,
 feto,
 irreal
 disparate real,
 boceto,
 alto
 cobalto,
 nube rosa,
 arboleda,
 seda umbrosa,
 jubilosa
 seda?

Duendecitos.
Soplones. Despacha, que despiertan.
El sí pronuncian y la mano alargan
al primero que llega.
Ya es hora.
¡Gaudeamus!

Buen viaje.
Sueño de la mentira.

Y un entierro
que verdaderamente amedrenta al paisaje.

Pintor.
En tu inmortalidad llore la Gracia
y sonría el Horror.

Picasso

Málaga.

Azul, blanco y añil
postal y marinero.

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

De azul se arrancó el toro.

¡Oh guitarra de oro,
oh toro por el mar, toro y torero!

España:

fina tela de araña,
guadaña y musaraña,
braña, entraña, cucaña,
saña, pipirigaña,
y todo to que suena y que consuena
contigo: España, España.

El toro que se estrena y que se llena
de ti y en ti se baña,
se laña y se deslaña,
se estaña y desestaña,
como toro que es toro y azul toro de España.

Picasso:

maternidad azul, arlequín rosa.
Es la alegría pura una niña preñada;
la gracia, el ángel, una cabra dichosa,
rosadamente rosa,
tras otra niña sonrosada.
Y la tristeza más tristeza,
una mujer que plancha, doblada la cabeza,
azulada.

¿Quién sabrá de la suerte de la línea,
de la aventura del color?

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.

La Fábrica de Horta de Ebro.

La Arlesiana.

El modelo.

Clovis Sagot.

El violinista.

(¿Qué queda de la mano real, del instrumento,
del sonido?

Un invento, un nuevo dios sin parecido.)

Entre el ayer y el hoy se desgaja
lo que más se asemeja a un cataclismo.
Trae rigideces de mortaja,
separación de abismo.

Le journal.

Una pipa.

Una guitarra.

Una botella.

El cubismo.

Pero todo pasado-!ah, ah!-por otra estrella.

¿Cuál será la arrancada
del toro-¿acorralado?
en un duro, aparente
callejón sin salida?

Miedo.

¡Fuera, fuera la gente!
Para mí es poco ancho todo el ruedo.
Por sobre los tejados
se divisan la raya
de la mar y mujeres charlando en una fuente
y desnudos corriendo por la playa.

Vida, vida, vida.

Sangre, pura pasión de toro bravo.

Aquí el toro torea a veces al torero.

Es el toro quien teme la cogida.

Con las astas dibuja.

¿Quién vio punta de aguja torear más ceñida?

El taller.

Una mujer
 es apenas un cuarto de sombrero,
 mujer casi almohadón,
 caderas de butaca,
 los senos en la alfombra, y el trasero,
 asomado al balcón.

Monstruos.

¡Oh monstruos, razón de la pintura,
 sueño de la poesía!

Precipicios extraños,
 secretas expediciones
 hasta los fosos de la luz oscura.

Arabescos. Revelaciones.

Canta el color con otra ortografía
 y la mano dispara una nueva escritura.

La guerra: la española.
 ¿Cual será la arrancada
 del toro 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.

El Bosco

El diablo hocicudo
 ojipelambrudo,
 cornicapricudo,
 perniculimbrudo
 y rabudo,
 zorrea,
 pajarea,
 mosquiconejea,
 humea,
 ventea,
 peditrompetea
 por un embudo.
 Amar y danzar,
 beber y saltar,
 cantar y reír,
 oler y tocar,
 comer, fornicar,
 dormir y dormir,
 llorar y llorar.

Mandroque, mandroque,
 diablo palitroque.

¡Pío, pío, pío!
 Cabalgo y me río,
 me monto en un gallo
 y en un puercoespín,
 en burro, en caballo,
 en camello, en oso,
 en rana, en raposo
 en un cornetín.

Verijo, verijo,
 diablo garavijo.

!Amor hortelano,
 desnudo, oh verano!
 Jardín del Amor.
 En un pie el manzano
 y en cuatro la flor.
 (Y sus amadores,
 céfiros y flores
 y aves por el ano.)

Virojo, pirojo,
diablo trampantojo.

El diablo liebre,
tiebre,
notiebre,
sipilipitiebre,
y su comitiva
chiva,
estiva,
sipilipitriva,
cala,
empala,
desala,
traspala,
apuñala
con su lavativa.

Barrigas, narices,
lagartos, lombrices,
delfines volantes,
orejas rodantes,
ojos boquiabiertos,
escobas perdidas,
barcas aturcidas,
vómitos, heridas, muertos.

Predica, predica,
diablo pilindrica.

Saltan escaleras,
corren tapaderas,
revientan calderas.
En los orinales
letales, mortales,
los más infernales
pingajos, zancajos,
tristes espantajos
finales.

Guadaña, guadaña,
diablo telaraña.

El beleño,
el sueño,
el impuro,

oscuro,
seguro
botín,
el llanto,
el espanto
y el diente
crujiente
sin
fin.

Pintor en desvelo:
tu paleta vuela al cielo,
y en un cuerno,
tu pincel baja al infierno.

Tiziano

Fue Dánae, fue Calixto, fue Diana,
 fue Adonis y fue Baco, fue Cupido;
 la cortesana azul mar veneciana,
 el ceñidor de Venus desceñido,
 la bucólica plástica suprema.
 Fue a toda luz, a toda voz el tema.

¡Oh juventud! Tu nombre es el Tiziano.
 Tu música, su fuente calurosa.
 Tu belleza, el concierto de su mano.
 Tu gracia, su sonrisa numerosa.
 Lúdica edad, preámbulo sonoro,
 divina y fiel desproporción de oro.

El alto vientre esférico, el agudo
 pezón saltante, errático en la orgía,
 las más secretas sombras al desnudo.
 Bacanal del color: su mediodía.
 Colorean los ríos los Amores,
 surtiendo en arco de sus ingles flores.

No 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.

Todo se dora. El siena, que en to umbrío
 cuece la selva en una luz tostada,
 dora el ardor del sátiro cabrío
 tras de la esquiva sáfica dorada;
 y un rubio viento, umbrales y dinteles,
 basamentos, columnas, capiteles.

La vid que el alma de Dionisos dora,
 del albo rostro de Jesús exuda,
 y la Madre de Dios, Nuestra Señora,
 de Afrodita de oro se desnuda.
 Vuelca el Amor profano su áureo vino
 en los manteles del Amor divino.

¡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?

Pintor del Piave di Cadore, eterno,
dichoso juvenil, vergel florido,
resplandeciente río sin invierno,
en el monte de Venus escondido.
Sean allí a tus prósperos verdores
Príapo el pincel, Adonis los colores.

Tintoretto

Rotos los cielos, rotos.
Sombras despedazadas,
acechadoras luces,
desgarradas.

En la noche, estampidos
solemnes, redoblados,
de los aparecidos
fatigados.

Todo se cae, rueda.
Todo se precipita,
se violenta, se excita.
Y todo queda.

Batalla que reaviva,
reinventa el movimiento
allá en la turbulenta,
turbada, trastornada,
perspectiva del viento.

Pintura alta en esguince,
en quebradura.
Turbi3n que no parara
jamás y que rodara
ciego hacia la Pintura.

No to miro, me anego
en ti, mar agitado,
pincel arrebatado
en un carro de fuego.

Hubiera yo querido
sentirme por tu cólera
hendido, sacudido,
y en medio del paisaje
fluvial, por la hermosura
de la virgen sin traje
que prolonga en el agua su blancura.

Zurbarán

Ni el humo, ni el vapor, ni la neblina.
 Lejos de aquí ese aliento que destruye.
 Una luz en los huesos determina
 y con la sombra cómplice construye.
 Pensativa sustancia la pintura,
 paraliza de luz la arquitectura.

Meditación del sueño, memorable
 visión real que en éxtasis domeña;
 severo cielo, tierra razonable
 de pan cortado, vino y estameña.
 El pincel, la paleta, todo es frente,
 medula todo, pensativamente.

Piensa el tabique, piensa el pergamino
 del volumen que alumbra la madera;
 el pan se abstrae y se ensimisma el vino
 sobre el mantel que enclaustra la arpillera.
 Y es el membrillo un pensamiento puro
 que concentra el frutero en claroscuro.

Ora el plato, y la jarra, de sencilla,
 humildemente persevera muda,
 y el orden que descansa en la vajilla
 se reposa en la luz que la desnuda.
 Todo el callado refectorio reza
 una oración que exalta la certeza.

La nube es un soporte, es una baja
 plataforma celeste suspendida,
 donde un arcángel albañil trabaja,
 roto el muro, en mostrar que hay otra vida.
 Mas lo que muestra es siempre un andamiaje
 para enganchar en pliegues el ropaje.

Rudo amante del lienzo, recia llama
 que blanquecinamente tabletea,
 telar del kilo de la flor en rama,
 pincel que teje, aguja que tornea.
 Nunca la línea revistió más peso
 ni el alma paño vivo en carne y hueso.

Fe que da el barro, mística terrena
que el color de la arcilla sube al cielo,
mano real que al ser humano ordena
mirarse ante el divino, paralelo.
La gloria abierta, el monje se extasía
al ver volar la misma alfarería.

Pintor de Extremadura, en ti se extrema,
dura y fatal, la lidia por la forma.
El pan que cuece tu obrador se quema
en el frío troquel que lo conforma.
Gire en tu eternidad la disciplina
de una circunferencia cristalina.

Velázquez

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 fijes.
Soy un espejo en busca de otro espejo.

*

Mediodía sereno,
descansado
de la Pintura. Pleno
presente Mediodía, sin pasado.

*

Te veo en mis mañanas madrileñas,
cuando decía: Voy al Pardo, voy
a la Casa del Campo, al Manzanares . . .
Y entraba en el Museo.

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

*

Conocía los troncos y las hojas,
la herradura en la tierra,
la huella del lebre
y hasta esas briznas
que en las sombras no son más que el alivio
del pincel que al pasar las acaricia.

*

La majestad del cielo

sobre la melancólica
majestad de la encina que guarece
la tristeza cansada de un retrato.

*

Y también conocía
aquel azul a quien le preguntaba:
-¿Qué es ese azul que apenas
si es montaña, si es nieve, si es azul?

*

Y su respuesta:

-Soy, pero teniendo
por pincelada y por color el aire.

La pintura en tu mano se serena
y el color y la línea se revisten
de hermosura, de aire y "luz no usada."

Yo me entré -soy el aire- en el cuadrado
abierto de las telas, en los regios
salones, en las cámaras umbrías,
y a l í envolví los muebles, las figuras,
revistiéndolo todo, rodeándolo
de ese vívido hálito que hoy
hace decir:

-Mojaba su tranquilo
pincel en una atmósfera oreada.

*

Dice el pincel:

-Como también soy río,
lo envuelvo todo a veces en un vaho de plata.

*

La tenue rosa y gris argentería.

*

En tu mano un cincel,
pincel se hubiera vuelto,
pincel, sólo pincel,

pájaro suelto.

*

De las profundidades vaporosas
surjo denso vapor,
humana forma aérea condensada.

*

Dice el borracho:

-Tengo
noble cara de príncipe y borracho,
de príncipe borracho o de beodo
que fuera rey y borracho a un mismo tiempo.

*

Y el tonto:

-Me retratan
como a S.M. o al Conde Duque.
Soy D. Bobo Felipe de Coria y Olivares.

*

¿Quién el más noble príncipe? ¿El que alza
el arma cazadora entre sus guantes
o el perro que a sus pies mira tranquilo?

*

Sangre azul en los perros de Velázquez.

*

Habla un alano:

-Hubiera yo- ¿no veis?-,
tan bien pintado, dirigido el reino.

*

Y un lebel:

-Sí, llamadme
S.M. Felipe Lebrel IV.

*

Mas también los caballos le podrían
disputar a los perros la corona.

*

Hago sonar los niños como rubias
campanas repicadas de colores.

*

La Gracia se vistió, la austera Gracia,
pero de pronto se miró desnuda
Venus tranquila al fondo de un espejo.

*

Serio color fluido sin ofensa.
Severidad, mar calma, sin ataque.

*

Los negros como túmulos,
los trajes negros como monumentos.

*

La distinción le dijo ante la lámina
rigurosa y exacta de un espejo:
-"Tengo un nombre. Me llamo . . .
Y el pintor retrató su propia imagen.

*

Nunca la línea se sintió más ágil
y menos responsable del contorno.

*

Soy el volumen que me da la mano
que modela el color y no la arcilla.

*

Soy en la tela un soplo,
el paso detenido de un momento.

*

Y en la historia del tiempo, el ligerísimo
roce fugaz de un ala perdurable.

*

Más vida, sí, más vida,
y tu pintura,
pintor, de haber vivido,
más que real pintura hubiera sido
pintura sugerida,
leve mancha, almo cuerpo diluido.

Valdés Leal

Silencio. ¿Quién sonrío?
Un temblor que se apaga.
Un humo que enmudece.
Ni más ni menos. Nada.

!Oh virulencia clara,
profunda llama oscura!
Ni más ni menos. Nada.
Viento de la amargura.

Luz de postrimería.
Un ataúd, la caja
de colores, vacía.
Ni más ni menos. Nada.

Duro pincel espada,
pincel mojado en sangre
de garganta cortada.
Ni más ni menos. Nada.

¿Vais a llorar? ¡Grandeza
de agonía enterrada!
Rodando, una cabeza,
otra cabeza. Nada.
Ni más ni menos. Nada.

Vértigos, viejas ramas,
brincas barbas de olivo,
de encendidas retamas.
Color muriendo vivo.
Ni más ni menos. Nada.

Línea en ciclón, anchura
de sombra lacerada.
Alma en pena: pintura.
Ni más ni menos. Nada.

¡Oh pintor de la nada!
La paleta en to mano:
tierra para el gusano,
una guadaña helada.
Ni más ni menos. Nada.

Cézanne

Tenaz, penoso, lento
 aprendiz de pintor. Aprendizaje
 en toda la extensión del sufrimiento.
 Plantado humilde enfrente de un paisaje.

La plástica, diaria, muda vida
 es una interminable, trabajosa mañana,
 una cosa cualquiera, definida:
 la manzana, el reloj, la damajuana.

¡Oh combatiente,
 dulce cruel, oh solitario,
 agresivo prudente,
 dios primario!
 ¡Oh pobre, oh preso,
 para quien la pintura es una pura
 cárcel de un solo nombre: la Pintura,
 la solidez, el peso!

Modulado, medido, que acompasa
 la nube, el árbol masa,
 la dispuesta
 tonalidad graduada, yuxtapuesta;
 el son, el denso exacto
 del mar, bloque compacto;
 la perseguida
 pincelada
 cortada,
 dirigida.

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

Muriente encadenado
 del Genital pincel, clavada espina;
 San Sebastián herido de los ojos, doblado
 mártir de la retina.

Pintor: en lo verdad más verdadera
 todo se determina
 por el cubo, el cilindro y por la esfera.

Renoir

Los colores soñaban. ¡Cuánto tiempo,
 oh, cuánto tiempo hacía!
 El rosa era quien quería
 resbalar por el seno y ser cadera.
 El amarillo, cabellera.
 La cabellera, rosas amarillas.
 El añil, diluirse entre los muslos
 y ceñir hecho agua las rodillas.
 El plata, ser olivo
 y vino de clavel el rojo vivo.
 ¿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
 al sol y a resonar
 rosa talón por el rocío.

Vibra, zumba la vida,
 y es un abejorreo de cigarras
 en lo agreste pupila estremecida.
 El céfiro cobalto clarinea,
 el cabello azulea,
 nacarea la piel y se platea
 de un polvo nítido el paisaje.
 Se amorata el follaje
 y en la sombra verdea fresco el lila.
 Pero es el rosa quien mejor titila
 al desnudarse evaporado en rosa.

Pintor: en tu paleta rumorosa,
 cuando vierten sus jarras los colores,
 ya todos son ramos de flores.
 Y rosa.

Van Gogh

Pincelada
quemada.
Fuente
de aparente
corriente
desordenada.
Matutina,
golondrina
fuente.

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

Crepita,
carrasca infinita,
tizo,
el paisaje:
rescoldo movedizo,
mar,
oleaje.

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

Gualda trigal,
verde alucinación,
naranja, bermellón,
metal,
chilla,
pesadilla
mortal,
humilde silla.
Flor,

candela
amarilla.

Se corta,
se recorta
tu color,
se exalta,
vuela,
pintor.

Mas permanece lo que importa:
alta,
la estela.

Rafael

He aquí el festín, el gran banquete,
la esperada comida.
Es la celebración del nacimiento
de una fuente desconocida.

Corre la adolescencia,
perpetuo encantamiento,
oreada de transparencia.

Tendidos los manteles,
de buril en pincel, de los pinceles,
viene y va la armonía.

Es el día.
¡Oh, es el día,
el señalado día del espacio,
su vibración sonora,
la música real de las esferas!

Es nada, o menos, todo muro,
poco todo palacio
para tan alta hora,
tan altas horas venideras.

Al fin va a descorrerse,
a levantarse
el bosque de la maravilla,
y el agua antigua a refrescarse,
desnuda, en su nueva orilla.

De rumor de Amorcillos,
sus plumas enlazadas
a las de las palomas en grecas de frutales,
se ladean los arbolillos,
las cabelleras encintadas
y el aliento de los cendales.

Gracioso manadero
tranquilo, de dulzura,
masculina inocencia femenina.
El aire es un venero
de fina arquitectura
y áurea sección divina.

Ungido, preferido
de la delicadeza.
Muda muchacha, la Belleza
te da su único vestido.

De rodillas las Gracias to llevan, te llevaron.
Tu alma no yace. Onde
serenamente y pura
en la sonrisa que dejaron
Venus, Apolo y Galatea
por el cielo de tu pintura.

Botticelli*(Arabesco)*

La Gracia que se vuela,
que se escapa en sonrisa,
pincelada a la vela,
brisa en curva deprisa,
aire claro de tela
alisada,
concisa,
céfiros blandos en camisa,
por el mar, sobre el mar,
todo rizo huidizo,
torneado ondear,
rizado hechizo;
geometría
que el viento que no enfría
promueve
a contorno que llueve
pájaro y flor en geometría;
contorno, línea en danza,
primavera bailable
en el espacio estable
para la bienaventuranza
del querubín en coro,
del serafín en ronda, de la mano
del arcángel canoro,
gregoriano,
que se escapa en sonrisa
tras la gracia que vuela,
brisa en curva deprisa,
aire claro de tela
alisada,
concisa,
pálida Venus sin camisa.

Giotto

Laude, Señor Dios mío,
 al hermano pincel. Él se ha mojado
 de to divino rostro de rocío
 y al fundirle la sangre, iluminado.

Laude, Señor Dios mío,
 al sometido, abierto hermano muro,
 a la cal fresca, hirviente, resistida
 del aire, del calor, el agua, el frío;
 la hermana cal, su puro
 blanco y perenne sueño de la vida.

Laude, Señor Dios mío,
 al lápiz, a la pluma
 que al hermano diseño delinea.
 Laude al esbozo erguido de la bruma,
 laude a la hermana luz que to recrea.

Laude, Señor Dios mío,
 a la humana figura,
 ardiente paralela, recta hermana
 de la infinita hermana arquitectura.

Laude, Señor Dios mío,
 al hermano color, a los colores:
 al fraternal violeta,
 al verde, al blanco, al rojo, al amarillo,
 al negro, al oro, al rosa
 y al que es lengua pintando tus loores
 cuando se eleva airosa
 a humilde, a pobrecillo
 pájaro fiel mi mano:
 el claro azul, el buen añil hermano.

Laude, Señor Dios mío,
 al pausado, solemne movimiento,
 al hierático mar y rígido paisaje.
 Laude al ángel que boga sin el hermano viento
 al simétrico orden sin hastío
 y al salmo rectilíneo del ropaje.

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.

Rubens

Era del año la estación florida . . .
Góngora

Era del hombre la pasión, la vida.
Era el caballo que se eleva a hombre,
relámpago las trines, y los ojos,
rayos de lluvia enamorada.

Era...

La edad que no conoce la edad, una corriente
como una espalda rosa de mujer sonreída,
ensanchando los bosques la ladridos y ciervos.
Era, tirante, un músculo en la fija ignorancia
de la hora y el filo que pudieran cortarlo.
Un alcohol siempre alto, una espuma ebria siempre,
rota en nácares blancas y venillas azules.
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.
Era además . . .

¡Oh nubes!

Que los ríos no olviden esta lección de agua
que puede dislocarse trasmutando los cielos,
que recuerde la mar y apunte en su memoria
las posibilidades de amanecer sin playas,
que la tormenta piense en el riesgo que corre
de abrirse al firmamento de las alegorías,
y la Belleza bella, en un despertar súbito,
verterse en los cabellos de Diana cazadora.

¡Oh dioses,
dioses,
dioses!

Delirio de la mano por sorprender que Venus
mide igual, de hombro a hombro, que Adonis poseído,
que la cadera pálida de una ninfa en huida
tiembla el mismo color que los ojos del sátiro.
¡Dionisos! ¡Cómo estallan los enjambres de mosto
bajo to vagabunda risa voluminosa,
cómo ufanas to vientre circunscrito al escándalo

de las contorneadas y repletas bacantes!
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.
¡Oh pintor de mayúsculas desmedidas no escritas,
de las exclamaciones que no encontraron signo,
de la boca y los ojos que al intentar decirte
tu hermosura no pueden expresarse y se espantan!
Tú, el Amor, tú los cielos en orgía, 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,
tú, en fin, ese caballo que se desborda en hombre,
hinchándole las venas el verde soplo extraño
de erigirse en los tuétanos de la mar como tromba
que lo mueve, lo empuja, lo exalta y lo eterniza.

Veronés

(Alegoría de Primavera)

Si los ríos, Amor, Gracia, fuerte, anchurosa,
de dilatadas ansias y caderas;
si los ríos, los jóvenes, más anhelados ríos
se alzarán, se doblarán,
un amanecer largo, y sólo fueran hombros,
pechos altos, abiertos y muslos extendidos . . .
Si pudiera tocarlos,
Amor, Gracia opulenta,
resbalarlos, dormidas las manos por su espalda . . .
¡Oh, navegar, nadar, perderse ahora,
Amor, redonda Gracia, por esa piel que ondea,
trasluciendo el impulso de la sangre,
por su torso en declive,
por sus brazos sin fin
en la ardiente mañana poderosa!
Los aires y las flores, como Amores desnudos,
encendidos, veloces por la orilla;
los ropajes, rizados, temblorosos,
colgados de las ramas,
y las sobredoradas palomas de los arcos,
hacia las balaustradas donde el cielo
vuelca palmas de luz entre murmullos
de ángeles anidados en las nubes.
¡Ven tú, Amor, ancho Amor, ansioso río!
¡Ven tú, dura, infinita,
clara columna, Gracia corpulenta,
ven a jugar conmigo,
ven ya a gritar, luchar, morir conmigo,
en la despeinadora,
naciente y plena luna saludable!

Durero

Nocturno lancinado
por la luz, que domeña
la mano que desgrena
en orden el grabado.

Misteriosa escritura
que irrumpe en agua fuerte
a caballo la Muerte
por una selva oscura.

Drama que se perfila
persistente, hilo a hilo.
Tristeza del estilo
sin pausa que burila.

Lenguaje lanzadera.
Rúbricas que se pierden
por las sombras que muerden
el cobre y la madera.

Pitagórica trama,
calmo desasosiego.
Todo es prueba de fuego,
métrica tinta en llama.

Pintor en cirugía,
paciente inquisitivo.
Tú, el ángel pensativo
de la Melancolía.

Pedro Berruguete

Aquí los oros ungidos,
los platas divinamente
 laminados;
las santas facies perdidas,
la piel absorta y sin agua,
 muerto el sueño.

Los espartos y los duros,
secos raigones terrestres,
 amarillos;
los yermos trajes quebrados,
las desveladas aristas
 silenciosas.

La pálida arquitectura
los musitados ladrillos
 y las piedras;
el incansable, en ayuno
ciprés desde las ojivas
 solitario.

Aquí los rojos enjutos,
los blancos óseos crujientes
 y los negros;
la lenta tierra abstraída
que un pensamiento en las nubes
 desmejora.

Barro que el sol come, heladas
arcillas que el sol ahorna,
 mudas gredas;
sangre cocida, cocidos
cuerpos cerrados que un fuego
 petrifica.

Pintor de atril y colores
en la plática y la misa
 consagrados;
pincel de la fe, martillos
y escoplos, sagrada forma
 del tormento:

tu melancólica llama
con la sombra que concierta
se agavilla.
Aquí la muerte viviente,
aquí la vida muriente,
de Castilla.

Delacroix

El color como drama.
Como luz, la vehemencia.
Como línea, la urgencia
del rapto y de la llama.

Torres de sangre, abiertos
cielos convulsionados,
horizontes quemados
en ciudades de muertos.

Todo es furia y bandera,
estandarte aturdido.
Todo, mar y expandido
caballo a la carrera.

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

Pasión en movimiento,
pintor en arrebató.
Tu paleta, un retrato:
la elocuencia del viento.