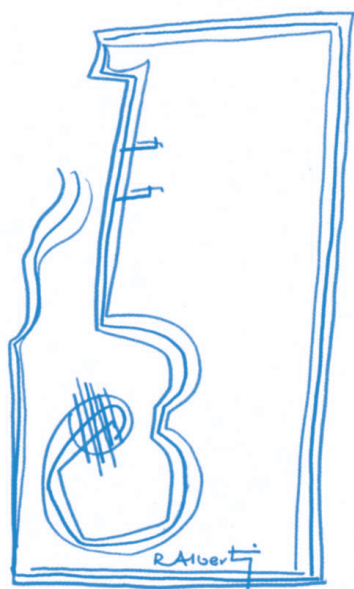


PINTAR CON PALABRAS.
SOBRE A LA PINTURA
DE RAFAEL ALBERTI

KURT SPANG



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017

KURT SPANG

PINTAR CON PALABRAS
SOBRE *A LA PINTURA* DE RAFAEL ALBERTI

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)

COLECCIÓN «PEREGRINA», 4

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW

YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE

CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA

/ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© Del autor

ISBN: 978-1-938795-38-1

Depósito legal: M-26849-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017

KURT SPANG

PINTAR CON PALABRAS
SOBRE *A LA PINTURA* DE RAFAEL ALBERTI

ÍNDICE

| | |
|--------------------|-----|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| <i>1917</i> | 27 |
| LOS COLORES | 39 |
| LOS SONETOS | 79 |
| LOS PINTORES | 107 |

INTRODUCCIÓN

DE PINTURA VERBAL Y PALABRA PICTÓRICA

*La pintura es una poesía que se ve y no se oye, y la
poesía una pintura que se oye y no se ve.
(Leonardo da Vinci)*

¿Puede la palabra crear imágenes y puede la imagen evocar palabras? ¿Puede haber incluso una especie de compenetración de las dos artes? Desde los albores de la especulación sobre las artes y sus capacidades evocadoras y sugestivas los pensadores han indagado en las particularidades y las funcionalidades de las artes, con particular intensidad en la interrelación entre pintura y literatura. El interés por el parentesco entre pintura y literatura y su posible maridaje ya se despertó en la Antigüedad; así Simónides caracteriza —según Plutarco— la poesía como cuadro hablante y el cuadro como poesía muda¹. En siglos posteriores una legión de preceptores y estudiosos recogieron esta proposición. Basta recordar la caracterización de Leonardo da Vinci quien define «La pintura es una poesía que se ve y no se oye, y la poesía una pintura que se oye y no se ve».

La omnipresencia de la retórica en aquellos tiempos hizo que las consideraciones sobre la *evidentia* y la *éfrasis* como poderes icónicos de la lengua, la capacidad de suscitar y fomentar la imagen y la imaginación, en el sentido estricto de la palabra, ocuparan un lugar preeminente en la elocuencia que en sus discursos se destinaba a «hacer ver» per-

¹ Ver Bebermeyer, 1965, pp. 82-103.

suasivamente las cosas. A su vez, se requería de la pintura que mostrase cualidades narrativas y emocionales similares a los desplegados en textos literarios. La palabra *écfrasis* se suele emplear para designar el arte de pintar con palabras, el recurso de describir o evocar una persona, un animal, una planta o cualquier objeto a través de la palabra. Umberto Eco (2003, p. 110) la define así: «cuando un texto verbal describe una obra de arte visual, la tradición clásica habla de *écfrasis*». Las disquisiciones sobre la correcta definición y la aplicación del recurso son numerosas. ¿La *écfrasis* es una mera definición o es un comentario en el sentido de una interpretación? ¿Se limita a la relación entre pintura, escultura y literatura y, por tanto, es solo aplicable a la evocación verbal de una obra de arte pictórica o escultórica o es válida también para las relaciones entre todas las artes como, por ejemplo, entre música y literatura? Como siempre y especialmente en una época de veneración del relativismo como la actual no extraña que los estudiosos no se hayan puesto de acuerdo.

En este contexto Gerardo Piña Rosales (2002), presenta un enfoque innovador basándose en la definición de la *écfrasis* como «plasmación verbal de un motivo icónico» propuesto por Murray Krieger (1992), presenta un paradigma *ecfrástico* especialmente ideado para la recepción e interpretación de poemas sobre pintura, sobre cuadros y pintores. Distingue tres formas de comportamiento ante poemas de esta índole: a) el receptor puede quedar indiferente, porque ignora el original; b) puede intentar recrear el cuadro sobre la base del poema y c) puede tener miedo de que su interpretación personal del cuadro no le haga justicia. Se debe entender como una especie de ansiedad de no acertar. Sin embargo, no se comprende bien por qué un lector debería sentir miedo al confrontar su interpretación personal con la realidad pictórica.

La tan llevada y traída citación del *Arte poética* (v. 361) de Horacio: «ut pictura poesis» ha inducido en error a no pocos estudiosos haciéndoles presuponer que es una equiparación y una identificación de las dos artes. No se percataron de que en los versos que siguen a esta supuesta igualación solo se enumeran algunas especificaciones de las diferentes formas de acercamiento a las obras de ambas artes:

ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
 te capiat magis, et quaedam, si longuis abstes;
 haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
 iudicis argutum quae non formidat acumen;

haec placuit semel, haec deciens re-
petita placebit. (vv. 361-365)²

Por tanto, recomienda la adecuada distancia entre receptor y obra, la luz apropiada para su percepción, la oportuna frecuencia de percepción. Es decir, en realidad su comparación de pintura y literatura no es más que una recomendación para la apropiada recepción. De ninguna manera Horacio pretende establecer normas para la conveniente creación de obras literarias o pictóricas como muchos preceptores posteriores quisieron imponer a veces con autoritarismo. De ningún modo Horacio sostiene que la pintura es como la poesía, ni que se elabora como ella. Ciertamente, tenía argumentos y justificadas razones Diderot al afirmar «Ut pictura poesis non erit»³. De todos modos, el poema sobre un cuadro o simplemente sobre la obra de un pintor es evidentemente un comentario y a menudo también una interpretación; de manera que el análisis de un poema de esta índole se convierte en comentario del comentario, en la interpretación de una interpretación.

Quedan fuera de nuestras consideraciones las innegables interrelaciones directas o las convivencias de pintura y literatura como las que se descubren en las interesantísimas interferencias de las dos artes en las ilustraciones de libros, en el caligrama o en el emblema. Su tratamiento superaría el marco que nos hemos puesto en la presente introducción; aquí solo se explora la posible compenetración creativa de las dos artes, particularmente en el sentido de cómo la pintura puede afectar la labor del poeta.

En el fondo, la obra albertiana *A la pintura* cuyo estudio me propongo gira alrededor de las cuestiones que suscita el encuentro inspirador y creativo entre imagen y palabra, entre iconicidad y verbalidad. Intentaré indagar someramente en la problemática de las similitudes y discrepancias existentes entre pintura y literatura, en la posible comparabilidad de estas artes.

Lo curioso es que el propio Alberti, convencido en su juventud de que su vocación era únicamente la pintura, pronto descubre la literatura como segunda y más intensa vocación. Se dedica durante décadas a la

² Horacio: 'Las obras literarias se asemejan a las de pintura: algunas te cautivarán más, si te colocas más de cerca, otras cuando te alejes más; esta prefiere el lugar oscuro, aquella prefiere descubrirse en plena luz y no teme la penetrante mirada aguda del experto; esta gusta viéndola una vez, otra gustará aún viéndola diez veces'.

³ Ver Kohle, 1989.

poesía y solo en el exilio en Argentina vuelve a descubrir su inclinación hacia la gráfica y la pintura. Cuando le entrevista José Corredor-Matheos en Roma en el año 1986 Alberti, a pesar de dedicarse intensamente a labores pictóricas, ha encontrado un modo de clasificarse a sí mismo que testimonia la madurez adquirida:

Yo no voy a compararme a los pintores, yo no soy un pintor como puede ser Tàpies o como pueden ser los pintores de verdad. Ahora yo soy un poeta que, indudablemente, en la cosa gráfica puede tener interés cuando realmente la conozca más la gente en España que en Italia. Porque yo en Italia he tenido mucho éxito, casi vivía de la gráfica. Yo soy más bien gráfico. No soy un pintor de cuadros ni nada de eso, pero yo tengo un signo que lo supe unir a la palabra y me dio muy buen resultado y creo que he hecho una serie de cosas con las letras y no se parecían en nada a lo que hacían los demás⁴.

Una cosa permanece indudable: Alberti ha adquirido a lo largo de los años una sensibilidad y un saber técnico e histórico de la pintura y los pintores que a la altura de escribir *A la pintura* es capaz de consentir y compenetrarse con las particularidades de un cuadro y las peculiaridades de cada pintor al que se acerca y, lo que es más admirable, de transformar y traducir sus impresiones y sensaciones a poesía altamente acertada y enormemente sutil. El que un artista sea lo que Kibédy Varga (2000, p. 128) llama «multitalento» no significa que su rendimiento en dos o más artes esté a la misma altura como lo confirma A. Monegal (2004, p. 357): «Son excepcionales los casos en los que se da una equivalencia entre los varios talentos del mismo sujeto».

Las distinciones y juicios sobre las artes se encuentran considerablemente dificultadas por la diversidad de los modos de creación y producción en cada arte y la casi infinita variedad de técnicas y obras, por un lado, y además por la no menos exigente reclamación de irrepetibilidad y unicidad de cada una de estas obras, por otro. De modo que un problema aparte de estas reflexiones es también la búsqueda de la unidad dentro de la multiplicidad. Es difícil evitar en este orden de ideas la pregunta fundamental sobre la naturaleza del arte. La misma diversidad de las artes y hasta de las innumerables obras de arte requiere una definición muy generosa en la que tiene cabida tanto la obra literaria, como la musical, la pictórica y la de todas las siete artes. No es este el lugar

⁴ Corredor-Matheos, 1991, cita de Alberti en p. 23.

para una exploración a fondo de la problemática; remito al interesado a mi libro *El arte de la literatura*⁵ y me limito a exponer los aspectos que me parecen más relevantes.

Otra pregunta fundamental en este orden de ideas es ¿cómo es posible que una obra tanto pictórica como literaria sea única y sin embargo clasificable e identificable como perteneciente a una de las dos artes? Se requieren conceptos y características que permitan encontrar un denominador común de todas las obras literarias y todas las obras pictóricas, creando así la unidad pintura y la unidad literatura. Y partiendo de estas dos unidades será imprescindible encontrar modos de comparar obras pertenecientes a las dos artes con el fin de esbozar una especie de estética comparativa cuyos métodos y objetivos deben ponderarse, sin embargo, con precaución, teniendo en cuenta las diversidades entre arte verbal y arte pictórico.

Obviamente, un estudio que se propone averiguar e interpretar las interferencias entre dos artes debe sentar previamente las bases metódicas y la perspectiva que va a seguir en sus análisis. Tres enfoques son comunes a las dos artes y, en el fondo, a todas: la creación, la recepción y la historicidad; me parecen particularmente dignos de atención para descubrir las coincidencias y también las discrepancias.

LA CREACIÓN

Uno de los aspectos en permanente querrela es el motivo y el objetivo de la creación. ¿Qué es lo que mueve al artista a crear una obra? ¿Qué finalidad se propone? ¿Pretende comunicar algo? ¿Cuáles son los criterios y paradigmas de la creación artística? Para el artista el resultado de estas ponderaciones se convierte consciente o inconscientemente en normativa y cauce de su labor creativa. Y la obra pictórica como literaria responde a una intención expresiva por muy vaga y críptica que sea. Se comete una injusticia frente al artista afirmando que su obra no dice nada. Indudablemente, a veces cuesta averiguar cual es el mensaje de un cuadro o de un poema pero no cabe duda de que, sobre todo el poeta, realmente quiere, casi debe decir algo, porque el sustrato que maneja es la lengua que de por sí significa; las palabras, ya fuera de la producción literaria, poseen una carga semántica de la que carecen los otros sustratos.

⁵ Remito a Spang, 2009, espec. pp. 71-127.

Durante muchos siglos, la finalidad y el motivo supremos de toda creación era la imitación de la naturaleza, la mimesis. Claro que para un idealista como Platón cualquier representación material imitativa forzosamente debía ser deficiente porque ya era imitación de una idea que para él constituía la auténtica realidad y es inmaterial. Aristóteles le resta el tinte negativo al concepto de la mimesis afirmando que el objetivo de la imitación debe ser la representación de la naturaleza, es más, añade que esta debe entenderse principalmente como una fuente de inspiración que admite intervenciones personales y subjetivas. Es decir, imitar no es una labor de servil reproducción de la realidad, al contrario, el artista tiene que aspirar a mostrar el mundo tal como debería ser (1447a-1448a). Por esta razón sostiene que el arte es más filosófico que la historia, ya que debe ser fiel a una vocación universal mientras que la historia ha de limitarse al hecho individual.

El pensamiento cristiano venía a consolidar la idea de la inevitabilidad de la imitación de la naturaleza ya que, siendo creación divina, era forzosamente el modelo ideal, el prototipo de la belleza a la que debía aspirar el artista. Es sabido que este ideal fue contestado permanentemente, desencadenando continuas querellas entre preceptistas conservadores y progresistas, de las que la famosa *Querelle des anciens et des modernes* del siglo XVII francés es solo una muestra destacada. La historia del arte es, hasta la actualidad, una continua querella y una incesante emancipación de los preceptos rebatidos, declarados previamente de validez perpetua por diversas escuelas y modas. El libro que nos ocupa presenta, como veremos, testimonios poéticos de esta evolución sea por la selección de pintores presentados, sea por los recursos poéticos que utiliza.

Precisamente por esto tendremos que preguntarnos por los impulsos que movían a Alberti al componer los poemas de este libro. El primero de ellos es —como veremos con más detalle— autobiográfico, ya que su primera vocación era la pintura; y la atracción que ejerce sobre él se ha conservado con más o menos intensidad durante toda su vida. Siles (2006, p. 755) observa al respecto:

El libro parte, pues, de lo biográfico, y de la relación que determinados cuadros, utensilios, pintores y técnicas establecen con la experiencia y la reviviscencia de su autor. Los poemas no son sólo visiones: son vivencias, y ése es su máximo valor, que lo lírico supera lo didáctico, y lo vivido, a lo estrictamente cultural.

Los pintores y su pintura han sido para Alberti una fuente de inspiración continua que le lleva a sintonizar con cuadros, técnicas, utensilios, ambientes y sensaciones pictóricas que trata siempre de evocar poéticamente. Tendremos ocasión de comprobarlo en los comentarios.

Es inevitable y natural que en esta apropiación se infiltren elementos subjetivos, la forma personal de comprender y compenetrarse con las obras ajenas irremediamente se reflejarán en la forma de crear. La individualidad de la obra pictórica contemplada se traducirá en la individualización, en la personalización de la obra poética, producto de este encuentro de dos subjetividades. Pero esta traslación de un arte a otro no implica la pérdida de la objetividad fundamental del cuadro, el cuadro no se anula con la poetización, es el impulso que motiva la creación de otra obra de arte que no implica nunca la anulación de la «fuente» inspiradora. Esta circunstancia recuerda la afirmación de Baudelaire cuando opinaba en su *Salon de 1846* que la mejor forma de explicar un cuadro era escribir un poema sobre él. «Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élogie»⁶. Una obra de arte impulsa y desencadena la creación de otra obra de arte. Y así debemos entender el propósito de Alberti, no pretende actuar como crítico de arte queriendo analizar e interpretar cuadros y caracterizar y clasificar pintores, sino «traducir» a poema el impulso creador que emana de uno o varios cuadros o de los colores o las herramientas y técnicas pictóricas. Los textos dedicados a los colores que en *A la pintura* se alternan con los poemas sobre cuadros y recursos pictóricos tampoco son definiciones de un físico que explica elementos de una teoría de los colores o de instrumentos y recursos de pintura, sino expresión de las sensaciones personales que desencadenan y de las ideas súbitas que no pocas veces se visten de personas y reacciones humanas.

No debemos olvidar que, como ocurre en todas las artes, pintura y literatura comparten la intención fundamental de comprender y profundizar en la esencia del hombre y del mundo. Para conseguirlo ambas echan mano de la ficcionalización como recurso fundamental; no obstante ostentan también unas diferencias que las independizan al aportar cada una elementos y recursos propios que posibilitan su discernimiento como artes autónomas. La afirmación de que la ficcionalización falsifica la realidad es equivocada. La ficción no enajena sino que

⁶ Baudelaire, *Oeuvres complètes*, 1975-1976, p. 418.

profundiza y universaliza, muestra la realidad como debería ser, como postulaba Aristóteles.

Pintura y literatura discrepan por los sustratos distintos de cada una: la pintura se vale del color y de la línea, la literatura de la palabra hablada, si es oral, y de las letras, si es escrita (es significativo el subtítulo que Alberti da a *A la pintura es Poema al color y la línea*). Por otra parte, la lengua ofrece sus propias posibilidades y particularidades expresivas y representativas que repercuten en la recepción, como veremos más adelante. El cuadro permite la plasmación integral e inmediata de una persona, de una situación, de un segmento de la realidad así como una configuración de elementos completamente imaginativos como ocurre en la llamada pintura abstracta. Pero a pesar de esta totalidad e inmediatez la restricción y limitación más llamativa que acusa la pintura es su carácter estático. La pintura no admite la representación del movimiento, a lo sumo intenta superar este obstáculo con simulacros de movimientos como los conocemos de los cuadros compuestos de tablas con escenas sucesivas de una historia, o la representación simbólica por ejemplo a través de ruinas, calaveras, relojes de arena. Lo advertimos en el sugerido movimiento de los precipitados *Jinetes del Apocalipsis* de Dürero o el *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp; a pesar de todo, la representación como tal permanece ineludiblemente estática solo se sugiere movimiento. Los escultores padecen el mismo dilema al querer representar personas, animales u objetos en movimiento que tratan de sugerir al espectador la ilusión de dinamismo cuando en realidad el material configurado es sólido e impide cualquier desplazamiento. Lo sustituye la imaginación del espectador con sus experiencias vitales y sus hábitos visuales.

En cambio la palabra, aún siendo mera letra, oración y texto impreso, no está sometida a estas restricciones y permite la representación y la descripción del movimiento más sutil, los más leves matices de gestos y movimientos faciales. Para Lessing es la diferencia y el insuperable impedimento de una posible comparación de pintura y literatura como afirma en su famoso *Laocoonte*. Así, una de las más comentadas limitaciones que se achacan a la pintura es su imposibilidad de evocar el paso del tiempo. En cambio, la literatura pertenece a las llamadas artes en el tiempo, es decir, permite la representación y evocación del tiempo y del movimiento. Los sustratos de la literatura y de la pintura, palabra e imagen, son realmente incomparables; ambos constituyen signos pero de una naturaleza y eficiencia insustituibles.

En honor a la verdad habrá que añadir que la obra literaria también es fragmentaria en el sentido que nunca está presente su totalidad —si exceptuamos la materialidad del libro— la totalidad se reconstruye en la mente y a imaginación del receptor a través de la lectura. Solo al final el oyente o lector puede tener una impresión de la totalidad de la obra. El texto literario, estando hecho, se recibe, por así decir, como obra *in fieri*, como tal plasmación de una vivencia o de una historia con figuras, tiempo y espacio nunca está presente en su totalidad como el cuadro o la estatua.

Como veremos con más detalle, el reconocimiento del dinamismo de la palabra depende decisivamente de la re-creación del receptor que tiene que interpretar las propuestas y sugerencias verbales que le suministra el autor; la palabra de por sí no se mueve, es la imaginación del receptor que crea el movimiento. Es innecesaria esta transformación imaginativa cuando contemplemos una representación teatral en la que se hace visible el movimiento y palpable el tiempo. Fundamental y originariamente el movimiento aludido por la palabra se distingue del icónico, que forzosamente se limita a la alusión. Es obvio que el arte cinematográfico cambia radicalmente esta situación al posibilitar la imagen en movimiento.

LA RECEPCIÓN

Con estas consideraciones sobre las posibilidades creativas de un arte y de otro, particularmente la pintura y literatura, hemos esbozado las circunstancias y las posibilidades que se plantean también en la recepción de obras de arte. Acaso haya que matizar que no es lo mismo la recepción que puede experimentar un artista que la de un receptor corriente, un «lego» en asuntos estéticos. Excepciones aparte, normalmente se le atribuye al espectador común menos sensibilidad y menos experiencia artística y estética y, por tanto, se lo concibe menos dotado para desvelar el «misterio» de una obra de arte, por no hablar de los detalles técnicos que solo saben descubrir e interpretar los expertos. Para nosotros, resulta importante mencionar esta diferencia de recepción porque en *A la pintura* nos enfrentamos con la recepción de obras pictóricas de un artista literario, además con antecedentes de pintor que traslada sus impresiones a una obra literaria. De los poemas se desprende la sensación de una penetración más profunda y una vivencia más viva

de los cuadros y pintores contemplados; una sensación que probablemente se hubiera escapado a la recepción de un espectador común que mirando los mismos cuadros intenta reconocer y comparar lo percibido con sus experiencias y conocimientos personales pero no puede llegar a una recepción tan experta y profunda como la del artista. A pesar de todo, sus impresiones constituyen un comentario del comentario.

En cada situación vital se conciertan elementos y fenómenos objetivos con otros subjetivos, tanto en la creación como en la contemplación; siempre un sujeto se enfrenta a un objeto de modo que también en cada recepción se manifestarán conjuntamente lo objetivo y lo subjetivo. La vertiente subjetiva en la contemplación de obras de arte se revela en dos sentidos: primero cada receptor las acoge y vive de una manera personal, también única como lo era ya su creación; y, segundo, por esta misma razón la recepción en ningún caso es pasiva, por así decir, «de vía única», desde la obra de arte hacia el receptor sino que la obra se completa y se transforma parcialmente desde el momento en que cada receptor añade elementos de su sensibilidad y su experiencia, con-crea con el artista. La recepción es una especie de reconocimiento en tanto que el receptor compara lo que observa con objetos y situaciones observados previamente y almacenados en su memoria. La manera y la intensidad de la con-creación depende en primer lugar de las experiencias del sujeto y varía según el arte y según los recursos que se aplican dentro del mismo arte. En un cuadro figurativo, por ejemplo, la posibilidad de reconocer lo representado es mucho mayor y, por consiguiente, la necesidad remodeladora y con-creativa del receptor es generalmente menor que en el caso de un cuadro no figurativo en el que existen menos elementos reconocibles aparte del color y la línea; el espectador puede sentirse perdido y desamparado o, bien al contrario, animado e inspirado a recrear su cuadro personal impulsado por las sugerencias inconcretas del pintor.

Aparentemente la posibilidad de con-creación en la recepción de poemas y textos literarios en general se produce en un nivel muy distinto ya que después del reconocimiento de las palabras y oraciones el receptor debe poner en marcha una primera fase de conceptualización, de interpretación y creación del sentido almacenado en las oraciones y el texto completo. No hay que obviar el hecho de que la recepción de un texto literario también es un reto a la memoria, particularmente cuando se trata de textos extensos. En todo caso la lectura, sobre todo de textos narrativos, requiere una atención prolongada para captar lo que la lingüística actual llama performatividad del texto, ya que debe

recordar todo lo leído para poder hacerse al final una idea de la totalidad del texto. Le falta al texto literario el aspecto de la inmediatez y totalidad de recepción que acostumbramos percibir en cuadros, esculturas y monumentos.

La con-creación lectiva es menos extensa porque de entrada las palabras constituyen un sustrato menos abierto e inspirador por ser semánticamente limitadas, son referenciales en un sentido amplio; siempre se refieren a algo existente material o espiritualmente hablando. Por así decir, no hay literatura no figurativa o abstracta, si prescindimos de algunos experimentos suicidas. Sin embargo, los conceptos que cada lector u oyente relaciona con cada palabra son muy amplios y flexibles. Es en estas situaciones que se descubre que la lengua es de todos y de cada uno; por un lado, con ella podemos captar y transmitir hechos sobre la realidad y sobre asuntos comunes y, por otro, el mismo sustrato nos permite pensar, representar y crear nuestras realidades individuales, nuestros pensamientos, nuestras sensaciones y emociones. Sirve también para establecer un puente entre dos subjetividades en el sentido de que una persona, poeta o no, puede revelar su intimidad más personal a través de la palabra. Aunque precisamente en este propósito la lengua puede resultar pobre e insuficiente, los poetas son los primeros en quejarse de esta penuria. La lengua permite aclarar, describir, argumentar pero también volver complejo, extraño y misterioso un mensaje. En ciertos casos la subjetivización de textos poéticos llega a extremos que resultan enigmáticos y difíciles de desentrañar para el receptor que no dispone de conocimientos más directos y exactos del poeta y de sus preocupaciones. Problemas similares se plantean al espectador de pintura no figurada.

HISTORICIDAD

Las particularidades de creación y recepción en las artes que vimos en los dos apartados precedentes constituyen una especie de cuadro general de las posibilidades de elaboración que se presentan al pintor y al poeta en su labor creativa. Como ya vimos no son preceptos y normas inamovibles aunque algunos mentores conservadores quisieron establecerlas como tales. Los patrones y criterios poéticos y pictóricos están sometidos a variaciones en dos sentidos: primero porque cada autor es libre de cambiar de modo de pensar y trabajar, sea porque va adquiriendo más experiencia, capacidades o intereses distintos, sea por-

que los conceptos generales de creación van cambiando. En el siglo XX pululan los manifiestos poéticos en los cuales se presentan más o menos ruidosamente las nuevas concepciones de creación artística, casi siempre en oposición combativa, a veces diametralmente opuesta a las del movimiento o de todos los movimientos anteriores. Lógicamente, las mismas modificaciones se introducen también en la evolución de los modos de recepción ya que el espectador y el lector van acumulando más experiencias y, aunque a veces cuesta, tienen que adaptar sus hábitos de percepción e interpretación a las innovaciones que presentan los artistas. Eso no impide que muchos 'ismos' no cuajen o vayan desapareciendo más o menos rápidamente.

En resumen, tanto la creación como la recepción están sometidas a continuas modificaciones, a modas o escuelas lo que no significa que sean cada vez radicalmente distintas. Si es cierto que el afán de originalidad es uno de los motores más potentes de la creación artística, este deseo de crear obras innovadoras e irrepetibles nunca llega al extremo de dejarlas irreconocibles como artefactos. En el campo de las dos artes que nos ocupan en este estudio: por muy innovador que quiera ser un pintor, su obra debe ser reconocible como cuadro, como obra pictórica; y por muy radical que quiera ser un poeta su obra debe ser reconocible como texto literario; es más, al poeta le resultaría particularmente difícil conseguir la irreconocibilidad porque —como ya subrayé— las palabras significan y de una u otra forma remiten siempre a la realidad. Sin embargo, si el propósito único y exclusivo del arte es ser original pierde su condición de arte genuino. Si a la obra le falta autenticidad y respecto de la naturaleza del hombre y de las cosas, se convierte en mera fachada insípida. Naturalmente, un cuadro no es un documento técnico ni el poema un tratado científico, sin embargo, pueden ser tan reveladores o más de los hombres y de las cosas, de la realidad, como los conocimientos que aportan las ciencias y la técnica. La tendencia universalista del arte es el garante de una indagación reveladora en los misterios del ser.

En el marco de estas consideraciones no cabe detallar todos los aspectos permanentes y las posibilidades de variar, ni siquiera en el ámbito restringido de la pintura y la literatura. Ciertamente, las posibles variantes e invariantes se sitúan en el ámbito de la forma y del contenido. Las variantes temáticas son escasas, sobre todo para el poeta, cuyos temas giran casi exclusivamente alrededor de las preocupaciones y vivencias humanas pero eso sí, se presentan en innumerables variaciones. La afirmación de Cohélet: «Nihil novum sub sole.», (*Eclesiastés*, 1, 9) es

una temprana alusión a la precaria situación a la que están sometidos los creadores en cuanto a las innovaciones. Las restricciones no son las mismas para cada arte, hasta dentro del mismo arte puede haber oscilaciones como ocurre, por ejemplo, en la pintura no figurativa. Mientras que la pintura figurativa debe cernirse al hombre y la naturaleza, la no figurativa se ha abierto un campo temático casi infinito escondido con frecuencia bajo numerosos cuadros «sin título».

Desde el punto de vista formal, ambas artes están condicionadas por su sustrato, la lengua, por un lado, y el color y la línea, por otro, que forman sus principales señas de identidad; se deben considerar las más importantes invariantes. Además, en ambas artes se ha ido configurando una serie de géneros, sometidos a cambios históricos que, sin embargo, permiten, primero la configuración y luego la identificación de moldes genéricos repetidos. Por así decir, el género es una invariante a medias, puesto que durante el tiempo de su vigencia mantiene unas características permanentes pero flexibles que hacen reconocible la obra como perteneciente a un determinado género. Sin embargo, los géneros pueden evolucionar o incluso desaparecer o por lo menos dejar de cultivarse. Así en literatura ya no se elaboran epopeyas o autos sacramentales, en pintura han pasado de moda los cuadros históricos o de batallas, hecho que no impide que siga habiendo ejemplares notables de los dos.

Se ha superado también el afán de aplicar conceptos y recursos retóricos a todas las artes. En su tiempo constituía un modo de canalización de la creación y recepción pero actualmente se considera atrasada y rancia como la retórica misma que tanto bien podría hacer en nuestros tiempos aquejados con riesgos de vuelta al analfabetismo oculto.

El arte del siglo XX y XXI se caracteriza por una extremada pretensión de originalidad que lleva consigo una caótica diversidad de modos de hacer etiquetados con una serie inacabable de «ismos». Revelan que las posibilidades creativas e interpretativas, como todo lo humano, están sometidas a cambios históricos y, en el peor de los casos, expuestas a descarrilamientos.

RECORDANDO «A LA PINTURA»

Después de estas breves puntualizaciones abordaré el estudio de los textos de *A la pintura*. La actitud general que asume el poeta ya se expresa en la formulación del título *A la pintura*. No es un tratado de o sobre

la pintura sino una especie de homenaje, de reverencia u ofrenda; o como lo caracteriza Gerardo Diego: «un tributo de gratitud a la Pintura honrándola con su instrumental más afinado que para Alberti no son los trebejos del pintor sino los primores y músicas del léxico sometido a ritmo.» (1997, pp. 254-255)⁷. *Onomapinturas* es el nombre que encuentra Guillermo de Torre (1970, p. 732) para designar los experimentos verbales que lanza Alberti en muchos de los poemas, sobre todo en el que escribe sobre la pintura del Bosco.

El subtítulo *Poema al color y la línea* se revela significativo porque destaca los dos elementos básicos de la pintura que según la interpretación de Salvador Jiménez-Fajardo (1985, p. 80) pueden actuar en colaboración reforzando el uno a la otra o pueden servir de contraste tanto a los pintores —como en este libro— al poeta que contrapone formas métricas rigurosamente clásicas al verso libre.

Podría surgir la sospecha de que *A la pintura* es un libro didáctico, pero nada más lejos de una actitud preceptiva, no pretende dar lecciones de artes plásticas. En cambio, es la demostración sublime de cómo dos artes pueden llegar a compenetrarse de una forma magistral. La propia preposición con la que se introduce el título es significativa; no es «De la pintura» como se titularía un tratado o un ensayo, sino *A la pintura* que sugiere que el libro constituye una dedicación respetuosa y no un estudio. «Es un libro plástico, óptico, acústico y visual —anota Jaime Siles (2006, pp. 755-757)⁸— se ve al tiempo que se oye, y se oye cuando se ve [...] *A la pintura* conjuga distintas líneas aunque se agrupa bajo una sola clave; es una ofrenda, como indican todos los sonetos que comienzan *A tí*, y es «poesía de recuerdo» —como afirma Gullón, 1965— unidos por la fe en el entusiasmo creador». El mismo Alberti caracteriza su libro advirtiendo que

En el presente libro no pretendemos ofrecer, como podrá advertir de una simple ojeada el lector menos avisado, ninguna antología de la pintura universal. Se trata solo de una amplia ilustración —pequeña, dadas las inmensas

⁷ Diego prosigue afirmando que no es «exactamente un poema didáctico aunque mucho tenga de ello sino una ofrenda, un tributo de gratitud «a la Pintura» honrándola con su instrumental más afinado que para Alberti no son los trebejos del pintor sino los primores y músicas del léxico sometido a ritmo.» (p. 256).

⁸ No se puede sobrevalorar la labor crítica de Jaime Siles sobre la poesía de Alberti en general y particularmente sobre *A la pintura*. Su conocimiento de la bibliografía publicada desde los inicios es exhaustivo y admirable.

posibilidades del tema— al poema que lo motiva. Obra sometida a límites determinados no podía incluir todas nuestras preferencias. La exclusión, por tanto, y sobre todo en lo que a la pintura contemporánea se refiere, no supone el más mínimo enjuiciamiento por nuestra parte. (2006, p. 759)

No es de más preguntarse también en este contexto si los poemas de *A la pintura* pertenecen al modo de la lírica literaria o si son simplemente comentarios en verso de diversos cuadros, colores e utensilios. La cuestión ciertamente no es fácil de dirimir y dependerá principalmente del concepto de lírica que se aplique. La lírica es interiorización de la anterioridad decíamos en otro lugar (2009, pp. 96 y ss.; 184 y ss.), es profundización en estados anímicos, tiende a condensar y esencializar, no desarrolla una historia como la narrativa y la dramática por nombrar solo los aspectos más destacados. ¿Cuáles de estas características se observan en los textos albertianos? Los poemas no suelen indagar en estados anímicos personales del poeta sino principalmente en los mensajes de determinados cuadros o en motivaciones de sus pintores. La pregunta es si estas indagaciones no son intentos de profundizar en el espíritu que alienta en estos cuadros, interiorizaciones en una manifestación artística anterior o esencialización de los fenómenos plasmados pictóricamente. En el fondo, lo son incluso doblemente porque el mismo proceso creativo ya se realizó con anterioridad cuando se pintaron el o los cuadros evocados en el poema. Ciertamente son también condensaciones en el sentido de tender a destacar los aspectos más relevantes de un cuadro o de un pintor. Ello no impide que de vez en cuando aparezca un detalle narrativo, sobre todo biográfico, histórico o ambiental. Es decir, los poemas son en su inmensa mayoría fundamentalmente líricos pero muchas ocasiones echan también mano de recursos narrativos.

Se nota desde el primer momento que Alberti domina a la perfección los «lenguajes» de ambas artes, tanto de la pintura como de la poesía. Los poemas a los pintores son muy particulares traducciones de un arte a otro que logran expresar en la forma verbal más adecuada el «lenguaje» pictórico de un cuadro, la esencia del modo de hacer de un pintor; logran también descubrir en los sonetos la particularidad íntima de una técnica, de un motivo, de una herramienta y, finalmente, la riqueza de matices que puede albergar y expresar un color en las series de textos dedicados a los colores elementales.

La ordenación de los distintos poemas o grupos de poemas sigue un sistema premeditado en el que después de un poema introductorio

con tintes autobiográficos se suceden a un soneto sobre herramientas, motivos y técnicas pictóricas un poema sobre un pintor. En seis ocasiones el soneto está sustituido por una serie de textos breves y brevísimos sobre los colores elementales. No solamente es este orden formal que se observa, en muchos casos la sucesión se establece también en aras del pintor y de las particularidades de su creación.

No voy a detenerme en la historia de las diversas ediciones del libro; ha sido realizada exhaustivamente por R. Morales Raya (1985)⁹. La edición que utilizaré es la presentada por Jaime Siles como tercer volumen de las *Obras Completas* de Rafael Alberti publicadas en Seix Barral en 2006.

Se pueden distinguir cuatro tipos de poemas en el libro: primero y como entrada, el poema 1917 de índole autobiográfica dividido en tres partes; en la primera Alberti canta su vocación juvenil de pintor, en la segunda su fascinación por la escultura. Recuerda: «Nada sabía del poema / que ya en mi lápiz apuntaba». La tercera parte de este poema evoca recuerdos de sus visitas al Museo del Prado y su fascinación por el mundo de la pintura y la escultura que estudió en el Casón de San Fernando¹⁰.

El segundo tipo de poemas de este libro lo constituye una serie de veinte sonetos intercalados con cierta regularidad entre los poemas dedicados a pintores; se centran en temas de pintura, en utensilios y técnicas pictóricas.

El tercer tipo son seis series de textos breves de difícil clasificación genérica dedicados a los seis colores elementales. En su hechura se diferencian, casi contrastan llamativamente de los sonetos porque son versos sueltos agrupados en series de dos a cuatro.

La cuarta y más importante variante son treinta y cinco poemas dedicados a pintores y cuadros. En la selección de los pintores Alberti sigue un orden cronológico basado en la vida de los artistas cantados desde el siglo XIII hasta el XX. Como lo hizo ya en su *Invitación a un viaje sonoro* en el que se entremezclan los poemas dedicados a países con otros destinados a diversos siglos. Ya recordamos que Alberti no aspiraba a presentar una antología exhaustiva de la pintura y de los pintores, ni siquiera de todos sus predilectos. Sin embargo, el elevado número de poemas dedicados a pintores del XVI y XVII hace suponer que Alberti

⁹ Ver también Siles, «Noticia bibliográfica», 2006, pp. 759-763.

¹⁰ *La arboleda perdida*, I, p. 120.

sentía una especial predilección por los artistas de esta época; ocupan más de la mitad de los poemas.

Para mis análisis y comentarios voy a seguir el orden de estos cuatro tipos de poemas seleccionando textos de especial relevancia sin aspirar a la exhaustividad sino más bien a la representatividad de los diversos modos de hacer. Por consiguiente, el estudio se divide en cuatro apartados: el poema introductorio *1917*, los sonetos, los versos sobre colores y los poemas sobre pintores. En el caso de los sonetos comentaré más detenidamente el soneto inicial *A la pintura* que me parece programático y paradigmático. Pero por lo demás puede ser suficiente profundizar en alguno que otro por la temática específica; la perfección formal es idéntica en todos. Del mismo modo procederé en los textos sobre colores ya que formal y estructuralmente son muy similares. Se pueden rastrear semejanzas estructurales que se repiten con frecuencia en los seis apartados. Es en los poemas sobre pintores donde más variedad formal y temática se halla y, por tanto, me pareció recomendable un tratamiento más exhaustivo de las diversas maneras de abordar la obra y la creatividad de los pintores.

El acercamiento a los diversos tipos de poemas requiere una adaptación metodológica a las diversas características y particularidades, incluso dentro de los poemas dedicados a los pintores. Gerardo Diego (1997, p. 266) opina que

el arte de un poeta sensible para traducir un cuadro determinado del color a la palabra puede lograr asombrosas calidades a un tiempo plásticas, cromáticas y verbales [...] ¡qué derroche de agudeza y de identificación con el arte y con la pintura! Y el espíritu de todo gran pintor. No se sabe qué admirar más: si quizá la simpatía para todos, desde Fra Angélico hasta Picasso. También aquí Alberti se obstina con frecuencia en la monotonía del juego consonántico sostenido en largas series de palabras, palabroides y palabrotas llenas de gracias y de sinvergüencería aunque a veces terminen por abrumar.

Alberti no suele seguir un esquema único en estos textos sino que unas veces se deja inspirar por un solo cuadro, otras veces por el modo de pintar, otras veces se fija en las sensaciones y el ambiente que emanan de la obra de un pintor. Como adapta la métrica de los poemas a los diversos enfoques y temas, la diversidad métrica merece también un tratamiento especial, no solo de los poemas dedicados a pintores, sino también de los poemas incluidos en los otros grupos.

Dos inconvenientes dificultan el presente estudio, la siempre problemática selección de los poemas comentados porque la pretensión de exhaustividad alargaría considerablemente la extensión del libro. Tampoco es imprescindible porque la aproximación poética a la herramienta pictórica, a los colores y a los cuadros presenta similitudes que permiten escoger textos que resultan representativos. Por lo tanto, se intentará escoger poemas paradigmáticos que representen modos característicos de hacer del poeta y figuren entre los más logrados del libro. El segundo inconveniente es la imposibilidad de reproducir los cuadros, objetos de los comentarios. Es como una dolorosa amputación porque los poemas son traslaciones verbales de los cuadros, se apoyan en ellos porque son sus núcleos energéticos. Gracias a Dios, en la actualidad informática el lector tiene fácil acceso a la mayoría de los cuadros a través de reproducciones en Internet.

1917 POEMA INICIAL E INICIATIVO

*Pintar la Poesía,
con el pincel de la Pintura*

El poema inicial de *A la pintura* lleva como título una fecha decisiva en la vida de Alberti, a saber, 1917. Es el año en el que, recién trasladado de Puerto de Santa María a Madrid, inicia sus primeros pasos en lo que en aquel entonces consideraba su vocación, la pintura. 1917 se escribe, en su primera versión, en el año 1945, en el exilio argentino de Alberti en Buenos Aires¹. Ya habían pasado casi treinta años entre la fecha en la que se escribe el poema y la época evocada en los versos del poema. Esta distancia temporal hace que el texto se debe concebir como una retrospectiva en la que se mezcla la nostalgia del presente con el entusiasmo del pasado, las vivencias de un poeta exiliado que expresa las impresiones y emociones de «un pintor que regresa a la pintura» como afirma Jaime Siles (2006, p. 755). Jiménez-Fajardo (1985, p. 82) ve en las tres partes de este poema inicial los gérmenes de los tres tipos de textos que explayará Alberti en *A la pintura*: la primera parte prepara las secuencias sobre los colores, la segunda, inaugura la serie de sonetos y la tercera los poemas sobre pintores individuales. Veamos primero el texto:

1917

1

Mil novecientos diecisiete.
Mi adolescencia: la locura
por una caja de pintura,

¹ Ver González-Montes, 1983.

un lienzo en blanco, un caballete.
Felicidad de mi equipaje
en la mañana impresionista.
Divino gozo, la imprevista
lección abierta del paisaje.
Cándidamente complicado
fluye el color de la paleta,
que alumbra al árbol en violeta
y al tronco en sombra de morado.
Comas radiantes son las flores,
puntos las hojas, reticentes,
y el agua, discos transparentes
que juegan todos los colores.
El bermellón arde dichoso
por desposar al amarillo
y erguir la torre de ladrillo
bajo un naranja luminoso.
El verde cromo empalidece
junto al feliz blanco de plata,
mas ante el sol que lo aquilata
renace y nuevo reverdece.
Llueve la luz, y sin aviso
ya es una ninfa fugitiva
que el ojo busca clavar viva
sobre el espacio más preciso.
Clarificada azul, la hora
lavadamente se disuelve
en una atmósfera que envuelve,
define el cuadro y lo evapora.
Dírame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía,
para pintar la Poesía,
con el pincel de la Pintura.

2

Y las estatuas. En mi sueño
de adolescente se enarbola
una Afrodita de escayola
desnuda al ala del diseño.

¡Inusitada maravilla!
 Mi mano y Venus frente a frente
 con mi ilusión de adolescente:
 un papel y una carbonilla.
 Ante la forma, era mi estado
 de pura gracia y de blancura,
 peregrinante a la ventura,
 libre, dichoso y maniatado.
 Incontenible, aunque indecisa,
 la línea en curva se dispara
 como si un pájaro jugara
 con el contorno de la brisa.
 Cautivo al fin que lo promueve
 y al negro albor que lo sombra,
 el claroscuro redondea
 la cima exacta del relieve.
 Y el azabache submarino
 ciñe a la hija de la espuma,
 fingida en yeso, luz y bruma
 de carbón, goma y disfumino.
 Nada sabía del poema
 que ya en mi lápiz apuntaba.
 Venus tan sólo dibujaba
 mi sueño prístino, suprema.
 Feliz imagen que en mi vida
 dio su más bella luminaria
 a esta academia necesaria,
 que abre su flor cuando se olvida.

3

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

no umbría, como yo creyera ingenuamente!
Perdida de los pinos y de la mar, mi mano
tropezaba los pinos y la mar de Tiziano,
claridades corpóreas jamás imaginadas,
por el pincel del viento desnudas y pintadas.
¿Por qué a mi adolescencia las antiguas figuras
le movieron el sueño misteriosas y oscuras?
Yo no sabía entonces que la vida tuviera
Tintoretto (verano), Veronés (primavera),
ni que las rubias Gracias de pecho enamorado
corrieran por las salas del Museo del Prado.
Las sirenas de Rubens, sus ninfas aldeanas
no eran las rumorosas deidades gaditanas
que por mis mares niños e infantiles florestas
nadaban virginales o bailaban honestas.
Mis recatados ojos agrestes y marinos
se hundieron en los blancos cuerpos grecolatinos
y me bañé de Adonis y Venus juntamente
y del líquido rostro de Narciso en la fuente.
Y—¡oh relámpago súbito!— Sentí en la sangre mía
arder los litorales de la mitología,
abriéndome en los dioses que alumbró la Pintura
la Belleza su rosa, su clavel la Hermosura.
¡Oh celestial gorjeo! De rodillas, cautivo
del oro más piadoso y añil más pensativo,
caminé las estancias los alados vergeles
del ángel que a Fra Angélico cortaba los pinceles.
Y comprendí que el alma de la forma era el sueño
de Mantegna, y la gracia, Rafael, y el diseño
y oí desde tan métricas, armoniosas ventanas
mis andaluzas fuentes de aguas italianas.
Transido de aquel alba, de aquellas claridades,
triste «golfo de sombras», violentas oquedades
rasgadas por un óseo fulgor de calavera,
me ataron a los ímprobos tormentos de Ribera.
La miseria, el desgarró, la preñez, la fatiga,
el tracoma harapiento de la España mendiga,
el pincel como escoba, la luz como cuchillo
me azucaró la grácil abeja de Murillo.

De su célica, rústica, hacendosa, cromada
 paleta golondrina María Inmaculada,
 penetré al castigado fantasmal verdiseco
 de la muerte y la vida subterránea del Greco.
 Dejaba lo espantoso español más sombrío
 por mis ojos la idea lancinante de un río
 que clavara nocturno su espada corredora
 contra el pecho elevado, naciente de la aurora.
 Las cortinas del alba, los pliegues del celaje
 Colgaban sus clarísimos duros blancos al traje
 del llanamente monje que Zurbarán humana
 con el mismo fervor que el pan y la manzana.
 ¡Oh justo azul, oh nieve severa en lejanía,
 trasparente lumbre, de tan ardiente, fría!
 La mano se hace brisa, aura sujeta el lino,
 céfiro s colores y el pincel aire fino;
 aura, céfiro, brisa, aire y toda la sala
 de Velázquez, pintura pintada por un ala.
 ¡Oh asombro! ¡Quién creyera que hasta los españoles
 pintaron en la sombra tan claros arreboles;
 que de su más siniestra charca luciferina
 Goya sacara a chorros la luz más cristalina!
 El aroma a barnices, a madera encerada,
 a ramo de resina fresca recién llorada;
 el candor cotidiano de tender los colores
 y copiar la paleta de los viejos pintores;
 la ilusión de soñarme siquiera un olvidado
 Alberti en los rincones del Museo del Prado;
 la sorprendente, agónica, desvelada alegría
 de buscar la Pintura y hallar la Poesía,
 con la pena enterrada de enterrar el dolor
 de nacer un poeta por morir un pintor,
 hoy distante me llevan, y en verso remordido,
 a decirte ¡oh Pintura! mi amor interrumpido.

Lógicamente el poema es claramente autobiográfico lleno de episodios y recuerdos de la adolescencia del poeta cuando todavía estaba soñando con un glorioso futuro de pintor. Ángel Crespo (1963) de-

signa 1917 como «biografía y nada más que biografía». Predominan en efecto las alusiones y reminiscencias de la juventud madrileña del poeta de Cádiz pero abundan también las sugerencias a la pintura suya y en general. Además se encuentran multitudinariamente anuncios de los tres ámbitos que va a tratar en el resto de los textos, anuncios de los apuntes sobre colores, de los sonetos sobre técnicas y materias de la pintura y menciones de los diversos pintores que cantará en los poemas de *A la pintura*.

Las dos primeras partes están escritas en redondillas de esmerados eneasílabos; la primera de ellas, de nueve estrofas, la segunda de ocho. En la tercera parte, ya es elaborada en solemnes alejandrinos divididos en ocho estrofas de diversa extensión con rima pareada. En ella se inicia un tono más serio y solemne como si Alberti sintiera la necesidad de expresar su reverencia y admiración por el Museo del Prado al cual más tarde permaneciera unido estrechamente interviniendo en la salvación de los cuadros del museo cuando la guerra civil.

Las redondillas convencionales normalmente se escriben en octosílabos o incluso en versos de menos sílabas. El hecho de que Alberti escoja eneasílabos me parece significativo ya que les da un aire más exclusivo que el de las redondillas tradicionales como si quisiera llamar la atención sobre el hecho de que este aire de despreocupación juguetona de las redondillas es solo una reminiscencia de los años felices de la adolescencia del joven animado por

Mi adolescencia: locura
por una caja de pintura
Un lienzo en blanco, un caballete.
Felicidad de mi equipaje
en la mañana impresionista.

En realidad detrás se hallan las reminiscencias de un poeta maduro y experimentado evocando los sueños de juventud. Alberti tenía en aquel entonces quince años.

Es un verdadero baile de colores que describe en las estrofas siguientes de esta primera parte; un preanuncio de lo que va a ser la serie de pequeños textos sobre los colores intercalados entre los poemas sobre pintores y los sonetos. En total menciona nueve colores entre los cuales figuran ya los que va a tratar con detenimiento en los textos pertinentes (amarillo, verde, blanco, azul). Esta primera parte es acaso la más pal-

pablemente autobiográfica con la particularidad de que entre la época evocada y el presente de la escritura miden —como ya advertí— casi treinta años fecha en la que Alberti ya se halla en una edad madura reviviendo los años de juventud no sin anhelar también el enardecimiento por la pintura de entonces:

Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía
para pintar la Poesía
con el pincel de la Pintura.

De hecho, Alberti había vuelto a la pintura como admite en su *Arboleda perdida* y en el *Diario de un día*². Por eso quiere ahora escribir poesía como si en vez de la pluma estuviera manejando «el pincel de la Pintura». Como veremos en los poemas-comentario sobre los pintores seleccionados Alberti ha conseguido verdaderamente pintar con palabras; lo demuestran unos poemas extraordinarios difícilmente realizables por un poeta que no pueda recurrir a esta pasión por el arte pictórico. Es significativo el hecho de que tanto Poesía como Pintura se escriben con mayúscula como señal de respeto y reverencia.

Algunos episodios rememorados en estas redondillas muy probablemente reflejen recuerdos concretos de sus experiencias pictóricas de adolescencia. Así, por ejemplo, la hermosa imagen impresionista que evoca en esta estrofa:

Comas radiantes son las flores,
puntos las hojas, reticentes,
y el agua, discos transparentes
que juegan todos los colores.

En los poemas de *A la pintura* Alberti va a cumplir el anhelo expresado en la estrofa final de esta primera parte: «pintar la Poesía con el pincel de la Pintura». No solamente añora la pasión de aquellos años consigue también poetizar pictóricamente, sobre todo en los poemas dedicados a los pintores de su elección, como tendremos ocasión de ver con más detalle. No es fácil imaginarse exactamente lo que querrá decir Alberti con esta formulación «pintar la Poesía». Como vimos, en el fondo las dos artes son incompatibles en cuanto a los recursos básicos que usan;

² Alberti, «Diario de un día», en *Obras completas, Poesía III*, vol. 3, pp. 281-285.

si prescindimos de los intentos caligramáticos de algunos poetas y del mismo Alberti que disponen pictóricamente las palabras en la página; también se observa un intento de compenetración de las dos artes en las iniciales miniaturizadas de los antiguos manuscritos. En el contexto nuestro «pintar poesía» significa a mi modo de ver escribir los poemas con veneración y hábitos de pintor usando los recursos poéticos y manteniendo las reglas de juego de la literatura, se superponen dos experiencias que se fecundan mutuamente. *A la pintura* es una declaración de amor poética a la pintura. Yara González-Montes (1983) opina que la fecha de 1917 supone una etapa de madurez cronológica de Alberti en la que descubre la «sensualidad y el aprendizaje plástico». Sin embargo, no queda muy claro lo que puede ser una «madurez cronológica».

La segunda parte del poema mantiene el tono maravillado y alegre de la primera pero se dedica específicamente al encuentro del joven poeta con la escultura que intenta reproducir pintando:

¡Inusitada maravilla!
 Mi mano y Venus frente a frente
 con mi ilusión de adolescente:
 un papel y una carbonilla.

Confiesa el poeta que en aquel entonces

Nada sabía del poema
 que ya en mi lápiz apuntaba.

Sin embargo, revela en esta parte que su vocación poética ya se despertaba en esta época. En la *Arboleda perdida* describe el entusiasmo con el que visitaba el Casón de Felipe IV, un palacete frente a los jardines del Buen Retiro, museo de esculturas, donde Alberti se ejercitó en dibujo de «academias»³. Con tal de dibujar y pintar el joven aspirante a pintor experimentaba una «Inusitada maravilla».

Es significativo que en esta parte del poema desaparecen los colores para ceder el sitio a líneas y contornos blancos y negros como si Alberti quisiera confirmar la validez del subtítulo *Poema del color y la línea* hablando ahora de líneas y contornos:

³ Ver *La Arboleda perdida*, 2003, 120 ss.

Ante la forma, era mi estado
 de pura gracia y de blancura
 [...]
 y al negro albor que lo sombrea,
 el claroscuro redondea.
 [...]
 Y el azabache submarino
 ciñe a la hija de la espuma,
 fingida en yeso, luz y bruma
 de carbón, goma y disfumino.

En la tercera parte se advierte la madurez del poeta a la hora de escribir *A la pintura* a pesar de que uno de sus propósitos más urgentes e intensos era evocar el asombro que le causó al adolescente la entrada en el Museo del Prado. Está escrita en solemnes alejandrinos pareados afiligranados que reflejan la veneración que sentía ante este templo de la pintura y, a la vez, la competencia y la habilidad eminentes del poeta maduro⁴. En las ocho estrofas de extensión diversa⁵ se refleja la fascinación que ejercen los cuadros expuestos en el museo sobre el joven que aún tenía

pinares en los ojos y alta mar todavía
 con un dolor de playas de amor en un costado,
 cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado.

Al mismo tiempo esta parte hace las veces de un índice diseminado de muchos de los pintores que más impresión le causaron y que vamos a ver retratados o caracterizados en los poemas de *A la pintura*. Allí encontramos a Tintoretto y al Veronés, a Rubens y a Fra Angelico, a Mantegna y Rafael, a Ribera y Murillo, al Greco y Zurbarán, a Velázquez y el Bosco, a Patinir y Bruegel; a todos dedica luego un poema propio destacando toques caracterizadores de cada uno. El tono es de reverencia y de homenaje, más enfático y solemne aún que el de las dos

⁴ En «Diario de un día» Alberti confiesa: «Cosa rara. Detesté siempre, como Heine, los versos alejandrinos, pareados [...]. Pero ahora, de un tiempo a esta parte, he descubierto en ellos ciertas no desechables posibilidades, llegándolos a considerar menos muertos de lo que para mí ya estaban. Y los escribo... aunque los siga detestando.» (Obras completas, pp. 284-285).

⁵ Ocho estrofas: una de 4, cuatro de 8, dos de 12 y una de 30 versos, un total de 90.

partes anteriores. A ratos resulta hasta culterano, gongorino y recuerda los versos albertianos de *Cal y canto* o de la *Tercera soledad*.

Y nuevamente aparece la alusión a las dos vocaciones del poeta omnipresente en este poema y en mayor o menor medida en toda su obra. Estas vocaciones aquí se compenetran poéticamente, como confiesa en los versos:

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.

Esta tercera parte además de la celebración del encuentro con la pintura «¡El Museo del Prado! ¡Dios mío!...» constituye una especie de despedida de la infancia y juventud vividas en la bahía de Cádiz. En este ambiente de veneración y casi adoración no extraña la frecuencia de las exclamaciones «¡oh!» que culminan en el último verso de 1917 en el que Alberti confiesa su vuelta, esta vez poética a la pintura «a decirte ¡oh Pintura! mi amor interrumpido!».

En un texto de esta índole es lógico que reine un elegante tono ilustrativo y aclaratorio porque al fin y al cabo el poeta nos presenta una galería de pintores y una serie de particularidades del arte de la pintura, sin embargo, en esta labor gana triunfalmente lo poético y lo lírico; en el fondo, esta afirmación es aplicable a todo el libro. En este poema Alberti menciona a unos quince pintores que luego cantará más detenidamente en el libro, destacan sobre todo los del siglo XVI al XVIII, italianos, flamencos y españoles. Al encontrarse con los originales de cuadros que solo había visto en copias defectuosas, al ver los cuadros de Tiziano, Tintoretto, Veronés, Rubens y tantos otros se sumerge en un mundo nuevo que pretende captar

y copiar la paleta de los viejos pintores;
la ilusión de soñarme siquiera un olvidado
Alberti en los rincones del Museo del Prado.

El sueño de todos los pintores, llegar a tener la oportunidad de formar parte de los pintores expuestos una vez en el Museo del Prado.

El poema concluye con la evocación de un descubrimiento y sentimiento, por así decir, de dos filis: por un lado, la alegría de descubrir

una nueva y más poderosa vocación al buscar la pintura y, por otro, la tristeza y el dolor nostálgico de «morirse un pintor»:

La alegría
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,
con la pena enterrada de enterrar el dolor
de nacer un poeta por morirse un pintor.

Probablemente no coincidiera tan inmediatamente el relevo de pintura y poesía; lo describe Alberti desde la distancia que mide entre sus vivencias de aquel entonces y el sentir en el momento de concebir la redacción de este poema introductorio y el resto de los textos de *A la pintura*. De todos modos resulta muy lograda la cuádruple contraposición de sentimientos y conceptos: alegría-pena/dolor, buscar-encontrar, pintura-poesía, nacer poeta-morirse pintor. La reiterativa insistencia, subrayada además por dos paralelismos, un zeugma y un poliptoton, parece aumentar «en verso remordido» el dolor de la separación que se resuelve felizmente en un compromiso al confesar Alberti en el último verso a la pintura que es «mi amor interrumpido». Nunca ha dejado del todo de ser pintor como lo demuestran innumerables portadas y dibujos que adornan multitud de libros propios y ajenos.

La función introductoria y preparativa del poema salta a la vista. Se crea con él un ambiente de acogida, de sensibilización y expectativa del lector que en los poemas posteriores se va a satisfacer plenamente.

LOS COLORES

El mundo no es blanco y negro sino multicolor y los pintores tratan de imitarlos en sus cuadros. En términos estrictos, la representación de la naturaleza en blanco y negro es artificial y deficiente porque a lo sumo permite la configuración de luces y sombras aunque a veces de modo artísticamente muy logrado; ahora bien, en principio no puede ser natural si se entiende por natural la reproducción de los colores originarios de la realidad como postulaban las convencionales teorías miméticas del arte.

A partir del impresionismo y sobre todo del expresionismo las cosas cambian. Para los artistas de estos movimientos y más notablemente para la pintura contemporánea ya no importa la correspondencia y la coloración natural de personas, animales, paisajes y objetos, sino su valor simbólico e intelectual o simplemente el toque original y extravagante. Si los caballos de Franz Marc son azules, los perros amarillos y verdes, es decir, si se representan en colores llamativamente «desnaturalizados» se debe en gran parte a la búsqueda de simbolicidad y originalidad; así, por citar un ejemplo, el azul para Marc y los artistas del *Jinete azul*, simboliza lo espiritual y lo masculino.

La frecuente utilización simbólica de los colores hasta en el lenguaje coloquial ya es una prueba de que a través de la visión de los colores se transmiten y se experimentan unos valores adicionales a los puramente visuales; ponerse verde y ver todo negro, blanquear dinero y pasarlas negras, etc. son pruebas fehacientes del contagio de los colores en nuestras costumbres elocutivas que a menudo carecen de fundamento racional. Así ocurre que las diferencias nacionales son llamativas y curiosas. En alemán un borracho es «blau» (azul) mientras que un americano se siente triste y melancólico cuando es «blue». Ahora bien, no todos se

percatan de los valores escondidos de los colores, sobre todo de las implicaciones simbólicas, hasta puede pasar desapercibido.

De todos modos, la importancia de los colores en la pintura no pasa desapercibido para Alberti. Dedicó una serie de textos a los colores elementales en los que destaca poéticamente su valor tanto para el pintor como para el poeta que en ambos terrenos se encuentra como en casa.

De ahí le viene muy probablemente el afán de personalizar los colores y concederles la capacidad de dialogar en estos pequeños textos que comentaré a continuación. Constituye una prueba de la vigorosa vivencia de los colores del poeta, los «vive», por así decir, les atribuye capacidades y sentimientos humanos y no solo porque resulte original y poético sino porque para él los colores poseen una fuerza y una expresividad más allá de la mera tonalidad, los ve con los ojos de pintor:

Ella me dice: —Hermano.
Pero luego al más mínimo
sobresalto me borra, emblanqueciéndome. (p. 145, 2)¹

¿Quién es «ella» en este apunte sobre el amarillo? ¿Y a quién se dirige esta queja? Por su pertenencia a los textillos sobre el amarillo sabemos a qué color se refiere esta lamentación, también es fácil de adivinar porque se sitúa cerca del blanco. El hecho de que se atribuya el género femenino a un color parece extraño a primera vista, una voz femenina que llama «hermano» al blanco como insinuándose. En realidad este ofrecimiento de amistad e intimidad es falso ya que la más mínima alteración hace que desaparezca, que le sustraigan su color original, el hermano al que teme el amarillo en este pequeño soliloquio y al que acusa de hipocresía, tiene que ser el blanco porque le amenaza con borrarlo y emblanquecerlo. Con un puño de palabras el poeta consigue crear una mini-narración que hace palpable una amenaza y consigue que sintamos simpatía y compasión con el amarillo convertido en intimidada «víctima». Conmueve este lamento por crear una empatía extraordinaria con la mera descripción de unos hechos.

Como vimos ya el valor y efecto psicológicos y simbólicos de los colores no son generalizables. En el mundo occidental estamos acos-

¹ La numeración entre paréntesis se refiere primero a la página de la edición de J. Silés y segundo al número que dentro de ella tiene la cita respetando la numeración albertiana.

tumbrados a atribuir determinados colores a ciertos sentimientos y emociones: el amor y curiosamente también la ira y la agresividad al rojo, la tristeza al negro, la esperanza al verde, etc. Basta comparar estos valores psicológicos con los que los mismos colores desencadenan en otras culturas para darse cuenta de que son relativamente arbitrarios o por lo menos subjetivos. Recuerdo en este orden de ideas el famoso *Soneto de las vocales* de Rimbaud en el que el poeta atribuye con igual arbitrariedad colores a los diversos sonidos influido también por la idea baudelairiana de las correspondencias sinestésicas.

Por tanto, las preguntas fundamentales que debemos plantearnos en este contexto son: ¿Qué papel juegan la línea y el color en la conformación de la realidad pictórica de personas, animales, plantas y cualquier objeto, qué papel juegan los dos en la percepción estética y, finalmente, cómo se refleja esta circunstancia en la expresión verbal poética? Recordemos que Alberti subtitula su libro precisamente *Poema del color y la línea*, aludiendo de este modo a la imprescindible presencia de ambos elementos en la pintura. Hay que tener presente que los contornos de los objetos pintados, aún si no están marcados con líneas propiamente dichas, tienen valor de trazos delimitadores y configurativos, de línea. A la vista de las obras *Cuadrado Negro* y *Cuadrado rojo* de Kasimir Malévich o los cuadros monocromos, preferentemente azules, de Yves Klein cabe preguntarse si el color de por sí puede tener valor estético sin el dibujo. Indudablemente para muchos críticos lo tiene. Para Alberti el «monocronismo» es un logro pictórico; lo demuestra con el libro que edita en colaboración con Robert Motherwell cuyos cuadros son casi exclusivamente monocromos². A la vista de la configuración habitual de la inmensa mayoría de los cuadros, figurativos o no, probablemente habrá que considerar estos experimentos como extremos, como excepciones que confirman la regla.

La experiencia demuestra que existe una interdependencia entre los dos, entre línea y color, en la casi totalidad de los cuadros de la pintura universal; echan mano simultáneamente de los dos ingredientes. Acaso cabe plantearse si existe una prelación de uno u otro en la configuración de la belleza pictórica. No cabe duda de que el color constituye un privilegio de la pintura comparándola con las demás artes; es el único arte que incorpora el color en sus obras si omitimos aquí los casos en los que las esculturas se colorean y la arquitectura incorpora superficies

² R. Alberti/R. Motherwell, 1991.

pintadas. Sin embargo, el color tampoco puede ser el factor artístico único y distintivo de la pintura ya que existen áreas de la pintura cuyo medio de expresión es exclusivamente el blanco y el negro (dibujo, grabado, litografías, etc.). En este contexto no debe dejarse de mencionar una obrita preciosa que Alberti publicada en colaboración con el pintor L. Ferrari, *Escrito en el aire*, que contiene nueve dibujos de éste pintor, acompañados por nueve poemas de Alberti. Los dibujos de pluma con acierto se limitan al blanco y negro y Albert corresponde con formas caligramáticas, escritas a mano y adecuadas a los dibujos. Aparte de ser manuscritos los poemas de Alberti van más allá de la mera estructuración de palabras en versos y renglones horizontales; se acercan más a los caligramas de Apollinaire por disponerse de modo tal que su colocación gráfica adquiere valor semántico adicional ya que constituyen una disposición adaptada al dibujo que acompañan³.

¿Cuál de los dos satisface más y qué faceta de nuestra sensibilidad afectan el color y la línea? Al parecer no es únicamente una cuestión fisiológica o psicológica sino también de moda. Hay épocas en las que se aprecia más el color, otras en las que se valora el diseño y la línea. Épocas en las que lo emocional adquiere una importancia mayor que lo racional. De modo que el tema de la prelación del color o de la línea ha sido objeto de discusiones a lo largo de los siglos; así el clasicismo ilustrado elogia el dibujo; Le Brun sostiene que «Tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessin satisfait l'esprit»⁴. Es decir, la visión de la pintura como herramienta de captar la realidad en la que el diseño se acerca más auténticamente al objeto mientras que el color no revela más que lo accidental.

Pero la problemática va más allá todavía, la discusión gira también alrededor de la capacidad de crear belleza de uno y otra. La pintura actual se inclina tal vez más hacia el color. A lo mejor porque se opina que los efectos del color se dirigen principalmente a los sentidos y los sentimientos correspondiendo más a la sensibilidad moderna, a la tendencia de atribuir mayor importancia a las emociones que a los razonamientos. Sin embargo, cabe dudar si el color se dirige exclusivamente a los sentidos mientras que la línea, el dibujo, tenga derivaciones exclusivamente racionales. Sobre todo en la época contemporánea, más o menos a partir

³ Ver también D'Ors, 1977.

⁴ «El privilegio del color es satisfacer a los ojos mientras que el dibujo satisface al espíritu.». Citado por Kambartel, 1972, p. 908.

del impresionismo y del expresionismo se atribuye al color mayor importancia que al dibujo, se pregonan la prevalencia del color como se observa en el puntillismo de Seurat y Signac o el «Optical art» de Vasarely y Riley. Más palpable es la prelación del color o incluso su exclusividad en los cuadros de los ya mencionados pintores «monocromos» como Malévich, Klein y otros. Como en tantas ocasiones, la verdad se sitúa entre estos dos extremos, la inmensa mayoría de pintores y movimientos artísticos por lo visto no pueden y no quieren prescindir ni del color ni de la línea como lo parece confirmar también Alberti en el subtítulo de *A la pintura*. Su actitud se parece a la postura equilibrada que defiende Cézanne al subrayar la importancia de ambos en la pintura «Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude»⁵, fórmula que no debe entenderse como compromiso sino como prudente conclusión: el pintor tiene que buscar la perfección en los dos ámbitos, sin embargo, Cézanne establece todavía cierta prelación estimando que si se cuida el color forzosamente la forma y con ella la línea alcanzarán su plenitud.

La propia estructuración del libro albertiano con su introducción autobiográfica, seguida de textos intercalados dedicados, no separada sino alternativamente, a los tres componentes relevantes de la pintura, a saber, a los colores, a las técnicas y recursos pictóricos y finalmente a pintores y pinturas, refleja ese equilibrio entre los fenómenos del color y la línea y la aplicación de ambos en cuadros o pintores concretos⁶.

Como ya avancé Alberti hace los honores al color dedicando una serie de textos poéticos de diversa índole a seis de los colores elementales, a saber, el azul, el rojo, el amarillo, el verde, el negro y el blanco. Si digo textos es para evitar una denominación genérica concreta porque Alberti ofrece una serie de configuraciones poéticas breves y brevísimas que forman una antología de observaciones y anotaciones estructuralmente frágiles e instantáneas difíciles de atribuir a géneros literarios tradicionales. Unas veces ocupan un renglón, la mayoría de las veces dos o tres y raras veces se mutan en una especie de epigrama de cuatro y más versos. Con frecuencia los denomino simplemente 'apunte' para no incurrir en una designación genérica errónea. Es importante añadir que a pesar de la diversidad de los enfoques en la inmensa mayoría de los casos Alberti plasma los textos en rigurosos endecasílabos o heptasílabos; mé-

⁵ Bernard, 1926, 32. (Cuanto más rico es el color más acabada es la forma).

⁶ Remito aquí también al soneto *Al color* (161) y su comentario en el capítulo dedicado a los sonetos.

tricamente se observa, pues, cierta solidez y continencia formal como una especie de contrapeso a la diversidad de temas y enfoques. Forman una suerte de sello personal que caracteriza la totalidad del libro. Recuerdan en muchos aspectos, tanto métricos como «atmosféricos», sus «Versos sueltos del mar» de *Arión*, incluidos en *Pleamar* de 1942-1944 y dedicados a vivencias y meditaciones sobre el mar (15-33).

En los diversos estudios y notas sobre *A la pintura* los textos sobre los colores han recibido unas clasificaciones genéricas y denominaciones muy heterogéneas. Gerardo Diego (1997, p. 258) los llama despreocupadamente de modo global «poemas» que luego califica un poco arbitrariamente como epigramas y greguerías y los caracteriza de la siguiente manera:

Los poemas a los colores son un prodigio y su técnica es antagónicamente distinta. En vez del edificio clásico y primoroso del soneto, la serie o enumeración suelta de impresiones, pinceladas epigramáticas, maravillosas síntesis recordando el matiz, la vibración y el no sé qué del mismo color según la sensibilidad y el juego de valores de cada pintor. El resultado es un centelleo de imágenes, greguerías y estocadas certerísimas que se suceden relampagueando en el lienzo ideal de la pintura absoluta y eterna.

Lo único que tienen en común todos los textos referidos a los colores es su notable brevedad y el hecho de que en la inmensa mayoría de estas reflexiones aparece casi infaliblemente la denominación del color que se está evocando. Con llamativa frecuencia los colores se personifican con capacidad de hablar; así dice el blanco, por ejemplo: «Yo soy el hijo de la cal más pura.» (p. 189, 9). A veces son reflejos poéticos de meras impresiones personales o instantáneas; otras veces se podrían clasificar genéricamente como sentencias, aforismos u ocurrencias que no pocas veces se parecen también a greguerías. Salvador Jiménez-Fajardo (1985, p. 89) se inclina a designar todas las notas sobre colores como aforismos. El acierto de esta clasificación depende evidentemente de la definición que se le de a este género variopinto. Los textos de Alberti van ordenados con números árabes y suelen sumar entre 30 a 34 textillos por cada color.

Aparte de la distinción por extensión de los textos he podido diferenciar varios tipos distintos de enfoques de las particularidades de los colores. Toda clasificación es arriesgada y en muchos casos tiende a cojear. Me limito a las configuraciones que más me llamaron la atención.

De este modo distingo ocho grupos, a veces con sus subgrupos, primero un grupo basado en los recursos con los que se formulan las caracterizaciones como son las personificaciones, la dialogización, la comparación, los matices, la sinestesia, segundo, un grupo basado en las relaciones que se establecen entre el color y los ámbitos en los que se presentan como el color y el pintor que los utiliza, la atribución territorial del color y la época en la que se practica, es decir, criterios geográficos e históricos.

Comprobamos que para cada categoría que acabamos de establecer se encuentran paradigmas de todos los colores tratados y, por tanto, consideré ilustrativo establecer un muestrario de los seis colores localizados en cada categoría. Empezaré con las personificaciones. En los ejemplos de todo este capítulo seguiré constantemente para sus comentarios el orden de los colores tal como se intercalan entre los demás poemas del libro, es decir, respetando la clasificación albertiana en seis colores distintos, comentaré un ejemplo siempre en el siguiente orden: azul, rojo, amarillo, verde, negro, blanco. Los recursos poéticos que mencioné no están igualmente repartidos. Pronto el lector se dará cuenta también de que en muchos apuntes Alberti ha combinado en un mismo texto dos o más de los recursos estructurales mencionados.

LAS PERSONIFICACIONES

El tipo más numeroso de apuntes es sin duda el que echa mano de la personificación; ocupa casi la mitad de todas las entradas. Veamos brevemente diversas maneras de funcionar este recurso. La mayoría de las veces la ficticia «persona» es el color mismo. Abundan los ejemplos plasmados como enunciación en primera persona del singular. Es decir, asistimos a una combinación del recurso de la personificación con el de la dialogización. En la serie que selecciono para esta muestra llama la atención la acumulación insólita de los efectos de los colores en la imaginación de un poeta-pintor como lo es Alberti; a menudo los colores personificados van incluso acompañados de los nombres de pintores para los cuales este color es característico en la percepción de Alberti.

Dejar hablar a los colores como lo hace Alberti es una técnica muy original con la que se convierte la evocación de un color en una diminuta vivencia insólita para la imaginación de los lectores porque le da al color una autonomía que en la percepción cotidiana no le atribuimos y que además resulta reveladora por manifestar la notable capacidad de

observación de Alberti para el que «los ojos son las manos de su poesía» como afirma en el *Diario de un día* (p. 276). Es más, las diversísimas y a veces divertidísimas anotaciones sobre los colores son capaces de influir en la sensibilidad del lector y agudizan su capacidad de apreciación y matización de tonos y sutilidades verbalizadas a través de los colores. Los textos sobre los colores constituyen así una lección *sui generis* de percepción y discernimiento de la infinita gama de colores. Jaime Siles (2006, p. 755) observa al respecto que «Los poemas no son sólo visiones: sino vivencias, y ése es su máximo valor, que lo lírico supera a la didáctico y lo vivido, a lo estrictamente cultural».

La personificación a menudo se viste de auto-descripción del color sobre todo cuando la personificación se mezcla con el recurso de la dialogización para convertirse en evocación hablada de sentimientos del propio color o también se presenta como un brevísimo dúologo entre un interlocutor, por así decir, extratextual y el color personificado:

Dijo el azul un día:
Hoy tengo un nuevo nombre. Se me llama:
Azul Pablo Ruiz Azul Picasso. (p. 122, 32)

Las naranjas gritan a un receptor no presente en el texto y aquel transmite el mensaje a los lectores:

Me gritan las naranjas:
—Amarillo limón,
¡ay, quién pudiera,
amarillo limón, ser tu amarillo! (p. 148, 25)

La personificación es una especie de antropomorfización que consigue que los fenómenos humanizados, en nuestro caso los colores, adquieran dimensiones personales; se les atribuyen emociones, capacidades o reacciones humanas. Crean, por tanto, una ficción al transferir una o varias cualidades humanas a los colores. Las personificaciones en estos textos crean la impresión de que el color se independiza, adquiere su propio ser; lo que vuelve más personal y viva su descripción y la situación evocada. El color se convierte en un ser vivo con capacidades humanas, ante todo la de hablar y contestar a preguntas. Lo que de otra manera acabaría en mera descripción y denotación fría se convierte en vivencia, una especie de mini-narración. El poeta a veces juega con expresiones populares dándole a la caracterización del color un tono

lúdico y burlón como ocurre, por ejemplo, en el del color amarillo: «Temo el azul porque me pone verde.» (p. 148, 24).

Métricamente hablando se debe destacar —como ya observé— que en estos textos casi imperceptiblemente nos movemos constantemente en un entorno de endecasílabos y heptasílabos cuidadosamente medidos y contruidos, escritos con una soltura sorprendente; se leen con una facilidad que, a primera vista, no surge la sospecha de que tengamos que ver con renglones rigurosamente elaborados.

Veamos ahora un ejemplo de personificación referido a cada uno de los colores que ha elegido Alberti. Seguimos el orden establecido en los apuntes del libro, es decir: azul, rojo, amarillo, verde, negro, blanco:

Soy una banda, una ligera cinta
azul de Goya tenue, diluido. (p. 120, 21)

En el caso de este apunte tenemos además del soliloquio una alusión a Goya como referencia a un determinado azul. Las bandas azules son relativamente frecuentes en los retratos de Goya como, por ejemplo, el del *Conde de Floridablanca*, de *Carlos III* y *Carlos IV y su familia*. Todos llevan fajas de diversos tonos azules. En este texto no es el color mismo que se personifica sino «una ligera cinta de este color» al que se atribuye la capacidad de hablar. Así se hace más palpable la impresión de la autonomía del color creando una especie de independencia de una parte de la vestimenta. Este es uno de los múltiples ejemplos de la combinación de varios recursos en un mismo texto, la personificación del color junto con su matización y su atribución a un determinado pintor.

Me llamo excitación, cólera, rabia,
estallido del día de la ira. (p. 133, 5)

La personificación del rojo en este ejemplo no remite al uso que hace de él un pintor determinado sino a valores simbólicos de este color en general que, si no se identifica con el amor, frecuentemente se relaciona con la excitación, la cólera, la rabia, la sangre y la ira. La alusión al día de la ira amplía el espectro hacia unas dimensiones religiosas y apocalípticas reflejadas en el famoso poema medieval que anuncia el fin del mundo en estos versos iniciales: «dies irae dies illa / solvet saeculum in favilla». Es significativo que en el tríptico de Hans Memling «El juicio final» predominen los tonos rojos.

Soy la cera, la lágrima
caliente por el cuello de los cirios. (p. 148, 21)

Muy lograda resulta la imagen que encuentra Alberti a la hora de evocar matices del amarillo comparándolo con las lágrimas de cera que bajan por un cirio. En este apunte se aplica incluso una personificación doble, no solo es el color incorporado en la cera que habla: «soy la cera», ésta también se convierte en un fenómeno humano, la «lágrima» que baja por el «cuello» del cirio. No deja de sorprender la capacidad y la facilidad con la que Alberti sabe transformar la referencia al matiz de un color en una imagen poética cautivadora. Nuevamente tenemos aquí una pequeña escena, una vivencia que da existencia plástica ficticia a un color y le confiere una atmósfera entre triste e íntima.

Mi forma repetida más constante,
desde que vi la luz, es la de hoja. (p. 156, 4)

El poeta evoca el origen del verde humanizándolo «desde que vi la luz» o, mejor dicho, vegetalizándolo porque lo incorpora en una hoja; es el verde hoja que se personifica y al que se presta voz. Se sobreentiende que existe una infinitud de hojas y con ello innumerables matices de este color, «mi forma repetida más constante». Como en tantas otras personificaciones en las que se atribuye una voz al color surge una instantánea, una especie de mini-relato a través del cual se induce al lector a imaginarse una escena con elementos espacio-temporales mínimas pero suficientes para dar vida al pequeño suceso sugerido.

Me llamo rasgo, rayo,
rúbrica, erizo, huella y otros nombres
que me suben a más resplandeciente. (p. 177, 27)

El negro se utiliza en multitud de experimentos pictóricos como se refleja en la enumeración de aplicaciones en rasgos, rayos, rúbricas, erizos, huellas, etc. que hacen que este color adquiera más esplendor, un esplendor que no debe confundirse con un brillo externo sino que refleja la multiplicidad de sus manifestaciones cromáticas tanto en la pintura como en la vida común. Se nota que Alberti también utiliza la personificación para precisar aplicaciones pictóricas de un color y los efectos que es capaz de producir en el cuadro.

Soleo, aclaro, enturbio,
 diluyo, trasparenteo,
 lavo, esfumo, evaporo
 (Manet, Sisley, Monet,
 Pissarro, Renoir...) (pp. 191-192, 31)

Una enumeración aún más extensa, casi caótica, esta vez de verbos en primera persona del singular, describe como actividades humanas seis particularidades y con ello seis aplicaciones pictóricas del blanco. Nuevamente Alberti se centra en los diversos efectos que puede producir un color a la hora de aplicarlo en la práctica pictórica. Estos efectos están seguidos de otra enumeración entre paréntesis, de los nombres de cinco pintores impresionistas franceses «(Manet, Sisley, Monet, Pissarro, Renoir...)» conocidos por sus usos particulares del blanco. Los puntos suspensivos sugieren que no son los únicos que aprovechan las facultades del blanco para reflejar los efectos del sol: volver más claro un color, enturbiar una superficie con brillo, diluir un color o transparentarlo. De hecho, los cuadros de los impresionistas franceses son muestras excelentes de las múltiples expresividades del blanco.

La personificación o prosopopeya de los colores con bastante frecuencia va acompañada de una nota autobiográfica del propio poeta lo que constituye una variante de la personificación o quizá mejor de una cosificación puesto que la infancia del poeta se convierte en una figura geométrica con la que recuerda y evoca vivencias de su infancia; el rectángulo convertido en metáfora de las casas blancas de su patria chica:

Mi infancia fue un rectángulo
 de cal fresca... (p. 188, 7)

Los puntos suspensivos (por cierto, bastante frecuentes en otros textos) con los que termina el apunte son una prueba más de la sutileza con la que Alberti elabora sus poemas y sobre todo estos apuntes sobre colores. Señala el pensamiento y la emoción inconclusa que el lector tiene que añadir, con-sentir, por su cuenta. En el fondo son ellos los que sugieren la nostalgia que siente recordando su infancia, es el ambiente del marinero en tierra que aflora en unos puntos, en una aposiopesi como recurso expresivo.

DIALOGIZACIÓN

La segunda categoría de textos sobre los colores la denomino dialogización, es decir, el texto en el que el poeta comenta los colores se convierte en un mini-diálogo en el que el color es un hablante que informa sobre sí mismo. En el fondo es una variante de la personificación que tratamos en el apartado anterior; solo que aquí se presta más atención a la utilización de esta persona ficticia como emisor de mensajes hablados. Etimológicamente el concepto de diálogo significa comunicación a través de la palabra y puede subdividirse en las variantes de monólogo, soliloquio y polílogo⁷, el recurso presupone, por tanto, seres, aunque sean ficcionales, capaces de hablar y su configuración requiere la presencia de uno o varios interlocutores humanos o no. Ello implica —como dije— que la introducción de un diálogo en un texto puede considerarse un subtipo específico de la personificación. Lo distintivo de este recurso es, por tanto, la creación de un interlocutor ficticio, un color que habla y formula su intervención en estilo directo. Una parte considerable de los textos sobre los colores son soliloquios de un color en los que se revelan y comentan uno o varios de sus aspectos típicos. Se pueden distinguir cuatro tipos de enunciadores: primero, el que presta voz al color mismo y se dirige a un interlocutor anónimo:

Dijo el azul un día:
—Hoy tengo un nuevo nombre. Se me llama:
Azul Pablo Ruiz Azul Picasso. (p. 122, 32)

En este caso debe existir un enunciador anónimo extratextual, como ocurre en textos narrativos con narrador extradiegético. En nuestro contexto su función es relatar lo que dice el color en cuestión.

La segunda posibilidad es crear un segundo o más interlocutores identificables dentro del texto; por ejemplo, el amarillo naranja se dirige al amarillo limón. Se suman en este apunte tres interlocutores: el extratextual al que se dirigen las naranjas y que nos relata su lamentación, las propias naranjas y el amarillo limón cuyo amarillo se envidia y que recibe el mensaje. No hace falta precisar todavía que para la realización de este diálogo es imprescindible que las naranjas y el limón se personifiquen:

⁷ Ver Spang, 1991, pp. 281 y ss.

Me gritan las naranjas:
 —Amarillo limón,
 ¡ay, quién pudiera
 amarillo limón, ser tu amarillo! (p. 148, 25)

La tercera opción es la evocación de un oyente pintor con el que habla el color como ocurre en la mini-escena casi dramática en la que el amarillo se dirige a Zurbarán. Es uno de los numerosos ejemplos en los que además del diálogo se utiliza al recurso de la apelación directa a un pintor:

Sin mí, ¿qué hubiera sido
 de la estameña en éxtasis
 —Zurbarán— de tus monjes? (p. 148, 23)

Como ya advertí son personificaciones que se formulan como intervenciones dialógicas. A veces adquieren un tono jocoso y alegre, por ejemplo, cuando Alberti le hace decir al verde:

Cuando sueño ser gris le quito un poco
 al negro y al azul de su hermosura. (p. 157, 14)

Veamos a continuación un ejemplo de dialogización de cada color:

Te diría:
 —Eres bella, eres bella
 como el azul glorioso de los techos. (p. 121, 22)

El elogio con el que se dirige un interlocutor anónimo al azul iniciando su intervención calificadora con: «Te diría» suena un tanto popular, hasta campechano. Curiosamente alaba y compara el azul con el azul «de los techos». A primera vista resulta extraño. En términos generales es la mirada al cielo con la que descubrimos el azul aquí se concreta probablemente con la mirada a los techos de iglesias o palacios. Un ejemplo famoso son los techos de Tiépolo, que con frecuencia realmente evocan el cielo. La repetición de «eres bella» intensifica la admiración; ahora bien ¿por qué el femenino? Ni el color, ni el azul son femeninos y tampoco existe en la anotación un femenino al que podría dirigirse el hablante a no ser que nos imaginemos la presencia de una mujer con la que habla y cuya belleza se alaba de tan extraña manera.

Pensad que ando perdido en la más mínima,
humilde violeta. (p. 137, 33)

En el segundo ejemplo un hablante externo se dirige a un público en segunda persona del plural para evocar el color rojo, precisamente en el matiz violeta. Se lamenta frente a unos interlocutores anónimos «ando perdido en la violeta», es decir, el color rojo no puede mostrarse en su auténtica tonalidad, sino escondido en otra. En esta reflexión pasa casi desapercibida la dialogización y con ella la personificación del color. Sin embargo, el color rojo, que ni se nombra, se dirige a un público anónimo. El recurso subraya elocuentemente la humildad que la afirmación pretende mostrar. El verso endecasílabo inicial tiene 14 sílabas fónicas y solo se reduce a 11 métricas a través de dos sinalefas y el final proparoxítono. La impresión de «andar perdido» se refleja hasta en la acumulación de sílabas fónicas y en el verso «humilde violeta» se esconde un heptasílabo que necesita un hiato entre i/o para alcanzar siete sílabas métricas. Alberti hasta es capaz de plasmar métricamente la humildad.

Ella me dice: —Hermano.
Pero luego al más mínimo
sobresalto me borra, emblanqueciéndome. (p. 145, 2)

El amarillo también habla, esta vez dirigiéndose a un interlocutor anónimo para lamentarse del tratamiento que padece de parte del blanco. Nuevamente aparece aquí el femenino para hablar de un color. El amarillo se queja del blanco a este interlocutor anónimo. En una mininarración de dos oraciones repartidas en un heptasílabo la primera que sitúa al lector describiendo lacónicamente el trato del amarillo por parte del blanco: una supuesta simpatía que se anula en la segunda oración que se extiende sobre dos versos, un heptasílabo y un endecasílabo. Es falso y vengativo el blanco y no duda en anular el amarillo sin escrúpulos. El segundo verso encabalgua con el tercero en el que se describe la falsedad del blanco al inhabilitar el amarillo «al más mínimo / sobresalto». La extensión de esta oración, con el encabalgamiento y el elevado número de sílabas fónicas del endecasílabo, trece sílabas que se resuelven en once hacen que la actuación del blanco resulte avasallador. Es admirable la capacidad de Alberti de elaborar escenitas dramáticas de esta índole que abundan en los textos sobre los colores y transforman los apuntes en diminutas anécdotas vivas como de dibujos animados.

Tengo otro nombre siempre: Primavera. (p. 155, 2)

Para evocar un matiz particular del verde, precisamente un verde claro y fresco, referido al color de las plantas, Alberti recurre a la estación del año verde por antonomasia, a la primavera. Vuelve a la personificación del color como recurso literario que independiza el color realizándose esta vez a través de la autoidentificación con la estación florida. Es como si el verde tuviera capacidad de compararse con fenómenos de la naturaleza, como si, como una persona, pudiera establecer relaciones con los reiterativos verdes de cada primavera. El recurso ciertamente no funcionaría si el poeta no supiera que el lector espontáneamente recurriese para su identificación a sus experiencias personales de los colores primaverales al percatarse de esta afirmación.

Y abrió un hoyo en lo claro, un agujero
desde el que dijo:
—Soy también hermoso. (p. 174, 2)

Este apunte dedicado al negro igualmente crea, por así decir, una situación de autojustificación y de petición de reconocimiento y respeto. El negro «se abre un hoyo» dentro de un entorno claro y reclama el merecido reconocimiento de su belleza a pesar de, o precisamente por su negrura. En una instantánea repleta de sentimientos humanos; a través de un mínimo de elementos Alberti consigue crear un ambiente de empatía que captura al lector y le inclina a tener compasión con el «pobre y desgraciado» negro al que le niegan las alegrías de los colores vivos y que, por consiguiente, reclama su justo espacio y su reconocimiento en la paleta y en el cuadro. Por cierto, son dos endecasílabos perfectos si se aplican cuatro sinalefas en el primer verso. La bipartición del segundo endecasílabo subraya la impresión de que la «voz» del color negro llega de la profundidad y destaca con más intensidad su reclamación de la merecida hermosura.

Dijo el blanco: —yo puedo,
feliz, estar en todo, porque soy
la imprescindible sangre para el justo
clarear de la luz en los colores. (p. 187, 1)

No es un lamento este apunte sino más bien una declaración de alegría y felicidad, la ilusión del blanco que puede «estar en todo». Nue-

vamente Alberti abre un texto con un *verbum dicendi* que presupone un interlocutor, en este caso el mismo color, que atestigua la situación: «Dijo el blanco», ahora en tiempo pasado que demuestra de entrada que el color es capaz de hablar. La argumentación del blanco llama la atención por su tono más equilibrado y positivo. Es una «personalidad» mucho más segura de sí misma que otros colores, por ejemplo, el negro que vimos en la cita anterior, convencido atestigua que es feliz pudiendo «estar en todo» y ser «imprescindible», es «sangre para clarear la luz en los colores». En este contexto sangre debe entenderse metafóricamente como la savia que está en todo ser viviente. Nuevamente Alberti crea un clima de presencia humana que cautiva al lector a través de la personificación y el soliloquio en estilo directo.

COLORES Y PINTORES

Acaso el más plausible y acertado enfoque en esta antología de apuntes sobre los colores es la atribución de un determinado color a uno o varios pintores para los que se considera característico; del mismo modo que resultan características para determinados compositores ciertas tonalidades, ciertos motivos, ciertos temas o ritmos musicales o la «obesidad» de las esculturas de Botero. Como en los demás colores escogí un ejemplo de cada color que se poetiza en esta antología. En cada texto el color cantado aparece literalmente y cada uno se atribuye a un pintor y a su manera de concebirlo y aplicarlo en sus cuadros, también combinándolo con otros colores como ocurre en el endecasílabo dedicado a Tiziano «azul Tiziano en oro», o bien apuntando a un cuadro concreto como la *Venus* de Giorgione. El verde de Brueghel —aplicable tanto al padre como al hijo— se matiza refiriéndose al ambiente que se respira en muchos de sus cuadros: «alegre, bailable, florecido», se atribuye además a la procedencia geográfica de sus cuadros: el verde flamenco. Veamos los textos dedicados a los diferentes colores:

Venecia del azul Tiziano en oro. (p. 119, 12)

El endecasílabo dedicado al azul no solo se refiere al específico azul de Tiziano sino también a la ciudad de Venecia en la que vivió el pintor considerado uno de los pintores destacados de la Escuela de Venecia. Como en otro apartado específico contemplaré con más detenimiento los apuntes que buscan una relación directa con los colores locales aquí

prescindo de referencias detalladas a Venecia. El azul Tiziano se descubre con sus inconfundibles matices en cuadros como *Baco y Ariadna* en el que Tiziano ofrece varias tonalidades de su característico azul tanto en el cielo como en el ropaje de los dos personajes mitológicos; acaso un ejemplo igualmente típico sea el ropaje de la virgen en el *Entierro de Cristo*. El «azul Tiziano en oro» se hace particularmente patente en el cuadro *La Gloria* colgado en el Prado; en él se mezclan magistralmente el azul con el oro. Resulta sorprendente como en una sola oración exigua Alberti es capaz de evocar mundos pictóricos y reales combinados enalteciendo incluso al propio pintor en la formulación «Tiziano en oro». Evidentemente, sería mucho más fácil evidenciar estas cualidades teniendo ante los ojos una reproducción de este cuadro y de los demás a los que alude Alberti en estos textillos; pero ahí está el Internet.

Rojo para el descanso de los hombros
y la espalda de Venus
—Giorgione— dormida. (p. 134, 13)

La famosa *Venus dormida* de Giorgione descansa sobre un ancho y holgado cojín de un cálido tono rojo marrón situado en un paisaje campestre en el que se ubica el desnudo. Contrastando con el blanco dorado de la sábana el rojo evoca también discretamente el valor erótico de este color. Alberti está como solicitando calma y cuidado con la persona retratada aunque la temática tiende más bien a la excitación dentro de la calma y la paz del paisaje. La intercalación de Giorgione dentro del sintagma «Venus dormida» llama la atención porque produce una ruptura inacostumbrada y violenta como si Giorgione se interpusiera en el sueño de Venus. ¿Alberti habrá querido destacar el nombre del pintor o interrumpir el sueño de la diosa?

El amarillo Rembrandt revelado. (p. 148, 22)

El amarillo Rembrandt se caracteriza como «revelado» y en efecto se nos revela bajo diversas formas: a veces como efecto de iluminación como en la *Ronda de noche*, en la que reluce en amarillo dorado el ropaje de una dama y un caballero, en cambio, en el *Filósofo meditando* el filósofo resplandece en una luz amarilla sugiriendo que está «iluminado» recibiendo una revelación. Una verdadera revelación se manifiesta en el *Sacrificio de Isaac*, cuyo cuerpo se pinta en un reluciente amarillo cuando

aparece el ángel para preservar a Abraham del sacrificio de su hijo.

Un caso aparte constituye el yelmo amarillo de *El hombre con Yelmo de Oro* atribuido erróneamente por mucho tiempo al propio Rembrandt, el amarillo dorado reluciente del yelmo es una maravilla y ha hecho fortuna en la historia del arte y no importa que sea probablemente obra de un privilegiado discípulo del pintor.

El alegre, bailable, florecido
verde —Brueghel— flamenco. (p. 157, 12)

Advierto que con pocas excepciones seguimos moviéndonos en este como en todos los ejemplos en un esquema de esmerados endecasílabos y heptasílabos a pesar de que el ambiente en el que se sitúan estas anotaciones sugiere que tenemos que ver con una simple sucesión de oraciones en prosa. Llama la atención que la mayoría de los textillos están formulados como pareados de endecasílabos sueltos. Es decir, Alberti no precisa extensión para evocar el matiz del color típico de un pintor. Le basta escoger el adjetivo justo y adecuado para que en la imaginación del lector surja la impresión de la tonalidad deseada. Y es otra de las muestras de la maestría de Alberti y de la sutil elaboración de estos apuntes. Los tres adjetivos «alegre, bailable, florecido» resumen acertadísimo la atmósfera que se respira en muchos cuadros como de fiesta campestre que conocemos de los Brueghel. Además se añade una puntualización geográfica; el verde es flamenco como lo son los pintores que lo representan; así de serenos y alegres son tanto los cuadros del padre como los del hijo. La fiesta en el campo, la cosecha, las procesiones ocupan gran parte de sus motivos. El verde Brueghel hay que buscarlo en cuadros como *La cosecha del heno*, *La vuelta del ganado* y algunos más. La abundante nieve en Flandes no pocas veces habrá impedido que apareciera el verde bruegheliano que a menudo tiene timbres de amarillo ensombrecido.

Hosannas en los negros de Tiziano. (p. 175, 10)

Relacionar un color con un sentimiento, con un ruego devocional es elevarlo a un ámbito de fervor y exaltación. Casi es paradójico descubrir el júbilo, los hosannas, en el color negro. Es un endecasílabo atrevido justamente por esa combinación innovadora. Tienen un aire de solemnidad algunos retratos de Tiziano. Una muestra del negro Tiziano

se nos presenta ya en su autorretrato de 1567 y en innumerables otros retratos. Es un negro muy verde el del fondo y un negro negro el del manto y del bonete; el *Caballero del reloj* añade matices grises y argentinos. *El músico* con el cometido de recrear a Venus con su juego parece solazarse también a su manera sin que se lo impida su ropaje tenebrosamente negro.

Blanco gorguera llama blanca Greco. (p. 191, 27)

He aquí otro de los apuntes lacónicos en el que se respira un poco la atmósfera sobria y solemne que emana de muchos retratos de el Greco. Alberti la sugiere renunciando al verbo; se limita a evocar la blancura con la repetición del adjetivo y la mención de la gorguera y la llama: compara las gorgueras de los numerosas efigies del Greco con una llama blanca (p. 191, 27). Y es verdad, el blanco de la gorguera destaca sobre la vestimenta normalmente muy oscura o totalmente negra de los retratados. Se puede considerar paradigmático en esta evocación extravagantemente sucinta el *Caballero de la mano en el pecho* que Alberti habrá contemplado en el Prado; este blanco que se asemeja a un contorno de llamas parece más bien un blanco amarillento y empardecido.

PROCEDENCIA GEOGRÁFICA

¿Los países tienen colores? Y si es así ¿cómo se averigua el color característico de un país. No puede ser simplemente el color de las respectivas banderas; porque en muchos casos los colores que Alberti designa como típicos de un país no corresponden a las «nacionales» de la bandera como ocurre, por ejemplo, con el azul; la bandera italiana y la española ni contienen el color azul. Por tanto, debe ser otro criterio que caracteriza el color «nacional». Como estos textos pertenecen a la antología sobre los colores de *A la pintura* lógicamente las referencias a menudo se relacionan con los colores presentes en los cuadros de los pintores del respectivo país.

Mencioné ya al principio una categoría de apuntes sobre los colores que descubren una pretendida procedencia geográfica. Alberti actúa en estos textos como si fuera posible «domiciliar» los matices y las tonalidades. Ahora bien, tampoco parece descabellado localizar en determinados países situaciones y hábitos nacionales unos colores típicos que se observan con cierta frecuencia. El azul se halla lógicamente muy a menudo

en los países con grandes lagos o colindantes con el mar, el rojo, es, por ejemplo, el típico color taurino que se relaciona con frecuencia con España, el verde predomina en territorios húmedos, es famoso el verde irlandés, el de ciertas regiones francesas o el verde navarro. El blanco es tonalidad habitual en pueblos y ciudades andaluces o también de regiones con frecuentes nevadas. Como ya observé, las reminiscencias autobiográficas de Alberti ubicadas en su querida Cádiz y Andalucía en general no son raras en estos textos como tampoco lo son en otros apartados de su producción lírica (*Marinero en tierra*, *El alba del alhelí*, etc.) El hecho de que Alberti atribuya también el verde a Francia probablemente se deba a la abundancia de estos matices en los paisajes concretos de los impresionistas franceses; de hecho enumera en este contexto una lista de cinco pintores franceses de la época: Manet, Sisley, Monet, Pissarro y Renoir (p. 159).

Veamos ahora un ejemplo de cada color con su adjudicación a un país; también hay textos en los que se relacionan diversos países con el mismo color como ocurre en el caso del azul. Con intención Alberti termina algunos de los textos con puntos suspensivos que señalan una posible ampliación de lo afirmado a otros países y otros pintores:

Los azules de Italia,
 los azules de España,
 los azules de Francia... (p. 119, 9)

El triple paralelismo que forma el apunte sobre el azul confunde a primera vista, sin embargo, se debe concebir como paralelismo disyuntivo en el sentido de que llama la atención sobre la diferencia de los azules pictóricos, sobre los matices de los azules particulares de cada uno de los países enumerados. Tal vez no es tanto el azul típico de cada pintor de estas tres naciones, sino un recordatorio de tonalidades más frecuentes en la pintura de un país que en la de otro. Lo cierto es que hay azules muy característicos en muchos cuadros de pintores de los tres países mencionados; ya hablamos de ellos en apartados anteriores. Sería vano intentar desde aquí una caracterización de las propiedades del azul de Italia, España y Francia; el propio poeta renuncia a ello, es más, como en otros casos termina el texto con unos puntos suspensivos, infiere que la serie no termina aquí sino que existen otros países con sus azules respectivos.

Rojo de la bravura en las arenas
rojo español redondo de las plazas. (p. 136, 28)

En la caracterización del rojo no podía faltar la atribución de esta tonalidad a España, lo tiene ya en la bandera pero sobre todo es el color característico del toreo, el «rojo de la bravura en las arenas» y el «rojo español redondo de la plazas». ¿Qué sería la pintura española y también la poesía de Alberti sin el rojo? El rojo posee una larga tradición como color simbólico universal que se relaciona con el fuego, la sangre, la lucha y la ira, con la vida y la vitalidad en general y no por último, con el amor. En nuestro caso es principalmente la simbología de la tauromaquia a la que alude Alberti; el toreo para él es muestra de hombría, de coraje y temeridad y también de elegancia y autodominio; así lo cantó en *Verte y no verte*, la elegía dedicada a la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías en 1934. Así se refleja en los innumerables cuadros de índole tauromáquica que pululan en la pintura española. Es significativa la atribución del color rojo a la bravura, una especie de traslado del color a una actitud y un comportamiento típico de toros u toreros; y también la identificación del color con una forma geométrica, el «rojo español redondo» que naturalmente es una alusión a las plazas de toros.

Gualda de sol —pinturas— de Pompeya. (p. 146, 5)

El gualda es un matiz del amarillo que tira al dorado como realmente es típico de las pinturas romanas conservadas en Pompeya, particularmente sobresale en la recién restaurada «Villa de los misterios». Este apunte es la típica observación lacónica que se limita a la mención del color remitiendo a una muestra característica, geográfica o arqueológica en este caso. El poeta no juzga necesario entrar en más detalles; se supone que el interesado en la pintura típica de Pompeya recuerde y reconozca espontáneamente el matiz. Salta a la vista la intercalación de «pinturas» entre «sol de Pompeya»; nuevamente se rompe un sintagma para destacar el portador de este matiz como una especie de pantalla que refleja el amarillo dorado.

A ti, verde lavado,
líquido verde Francia
(Manet, Sisley, Monet,
Pissarro, Renoir...) (p. 159, 30)

La observación dedicada al verde recuerda por su comienzo remotamente los sonetos de *A la pintura* que todos empiezan con el apóstrofe «A ti» en una especie de reverencia que en este texto va reforzado por la enumeración de pintores que se consideran realizadores de verdes de diferentes matices. ¿Cómo hay que imaginarse un verde lavado y líquido ubicado en Francia? Como para brindar ayuda Alberti remite a los nombres de cinco grandes impresionistas franceses en cuya obra se localiza, según él, ese verde. En efecto abundan en los cuadros de estos pintores los verdes acuosos, un poco pálidos, muchas veces reflejados en el mar, en lagos, ríos y estanques, en los que el paisaje, el verde de bosques y prados se contrapone o se superpone al azul. Este apunte es también un ejemplo de la combinación de varios enfoques posibles de los colores con los que juega Alberti; en este caso son tres: la procedencia, el matiz y pintores que lo cultivan.

Negros de Italia, negros
con un rumor de pinos soleados. (p. 175, 8)

La atribución del color negro a Italia es tan casual y arbitraria como las atribuciones de otros colores a otros países que vimos ya. De todos modos, el negro a primera vista no es característico ni típico de este país ni de sus pintores. Ciertamente existen cuadros del Renacimiento italiano con árboles negros contra el sol y seguramente Alberti tiene en mente alguno de ellos al establecer esta alusión. Un ejemplo curioso es la *Primavera* de Botticelli cuyo fondo está plasmado con árboles de un marrón muy oscuro, casi negro. Precisamente por este posible modelo es interesante en este apunte la sinestesia «negros con un rumor de pinos» que confiere vivacidad y presencia real al color. Hace que no solo veamos un color en un cuadro sino que este color también cobra vida, rumorea. Es una muestra más del arte albertiano por su capacidad de convertir una impresión instantánea en una escena de naturaleza auténtica, individualizada. Es el arte que poseen ciertos fotógrafos que con la toma de un árbol crean el ambiente de todo un paisaje hasta con la estación del año y la insinuación de los ruidos que le corresponden.

Blanco Cádiz de plata en el recuerdo. (p. 188, 8)

La identificación del blanco con Cádiz no solo es una referencia al color real tan frecuente en esta ciudad y en toda Andalucía, —como

apunta Alberti en otras ocasiones— es también una de las muchas referencias autobiográficas que siembra el poeta en toda esta obra. Es el fruto de una reminiscencia juvenil inconfundible. No es recuerdo de o alusión a ninguna fuente pictórica aunque abunden, el blanco de Cádiz es para el poeta un recuerdo nostálgico de su infancia. Es para él un blanco de plata, presumiblemente con un matiz grisáceo. Nuevamente una observación lacónica, casi imperceptiblemente endecasilábica, se convierte en el documento de la omnipresencia de las reminiscencias de la patria chica del poeta gaditano. No es mera constatación de la existencia de un color o de su procedencia de una ciudad andaluza sino una prueba más de su capacidad de despertar un sentimiento profundo y un estremecimiento tácito en el lector.

COLOR Y ÉPOCA

Otra de las categorías que establecí al principio es la que relaciona el color con una determinada época histórica o espacio temporal natural. Y es lógico porque nuestras experiencias personales, las vivencias de las estaciones del año, los recuerdos sugeridos de épocas pasadas y conocimientos adquiridos a través de particularidades de pintores y pinturas de nuestra área cultural constituyen una especie de arcano multicolor, una especie de paleta imaginaria de colores. Basta un toque, una mirada liviana para recrear en nuestra imaginación unos determinados colores y tonos que identificamos con esta o aquella época, con este o aquel pintor, con una estación del año o incluso con una determinada hora del día.

La observación de las prácticas pictóricas dentro de la historia del arte aconseja relacionar diversos colores con diversas épocas históricas o simplemente con las estaciones del año e incluso partes del día en las que la luz respectiva desempeña un papel primordial. Realmente estas realidades se reflejan en el modo de pintar y de seleccionar motivos y colores en la historia del arte. ¿Quién no recuerda los azules de Fra Angélico o los oros de los iconos y de los retratos de la virgen y de los santos? De hecho en medios artísticos se ha habitualizado la denominación «azul Fra Angélico». ¿Quién en nuestras latitudes no equipara el color de la mañana y de la puesta de sol con el rojo, la primavera con el verde, el invierno con el blanco?

La alusión al romanticismo y su preferencia por el negro fúnebre es

una forma original de caracterizar ese tono aludiendo a su frecuente tendencia a la melancolía, la tristeza y el tenebrismo tan típicos del movimiento. También en esta serie encontraremos diversos modos de hacer albertianas mezcladas desde la mera constatación lacónica en un solo verso (que como siempre es o bien rigurosamente endecasílabo o bien heptasílabo) hasta la personificación y los recuerdos autobiográficos. Se notará que a veces el poeta prescinde incluso de la mención del color que está cantando.

El azul Edad Media delicado. (p. 118, 5)

Al hojear historias ilustradas del arte medieval uno se da cuenta rápidamente de que el azul es un color querido y frecuente en los cuadros de la época; y no solo aparece en cuadros sino también en frescos, vidrieras, esmaltes, etc. Además, como añil o índigo era una pintura rara y cara en la época que lo predestinaba a la representación de sujetos dignos o sacros. Alberti caracteriza el azul medieval como «delicado», adjetivo que deja mucho margen de interpretación porque también se presenta en otras épocas. La flor azul omnipresente entre los románticos se había convertido en símbolo de sus aspiraciones inalcanzables, el amor misterioso, el anhelo de lo infinito. El azul delicado en la Edad Media me recuerda *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, manuscrito realizado en 1410 en el que abundan los azules en numerosos matices y no carecen de la delicadeza a la que ha podido referirse Alberti. Este apunte se formula nuevamente como lacónica constatación que, sin embargo, no carece de poder sugestivo puesto que obliga al lector a repasar en su memoria los azules medievales que conoce y tal vez a seleccionar entre ellos los azules que destacan por su delicadeza particular.

Soy el primer color de la mañana
y el último del día. (p. 133, 1)

El rojo del amanecer y del anochecer le sirve al poeta para personificación al declarar el color que es «el primer color de la mañana y el último del día». Este apunte es un ejemplo de caracterización de un color basada en un fenómeno natural como ocurre con frecuencia en muchas de estas evocaciones de colores. Induce al lector a imaginar los diversísimos rojos del cielo en las salidas y puestas del sol. Sería una afirmación baladí si no fuese por la personificación; como simple constata-

ción confirmaría un hecho cotidiano pero al conferirle personalidad al color el poeta hace hincapié en la capacidad del color de sugerir que el amanecer y el anochecer no son circunstancias naturales sino propósito y acción premeditada del mismo color rojo.

Oro en el nimbo de los santos.

Oro ingenuo labrado de Edad Media. (p. 146, 6)

Como ocurrió ya con el azul Alberti vuelve a aludir a la Edad Media para precisar un determinado tono amarillo, precisamente el amarillo-oro que ve realizado en los retratos medievales de los santos, en sus nimbos. Pintados, en vidrieras o en mosaico, como disco o círculo, casi siempre los nimbos son de un amarillo dorado. Un «oro ingenuo» como puntualiza el poeta refiriéndose a la hechura cándida de muchos de los retratos medievales. Una vez más un adjetivo hace que la caracterización adquiera un tono atinado y, sin embargo, muy personal. El «oro ingenuo» no es un matiz particular del color, sino la forma de captar el modo de pintar de los retratistas medievales, una ingenuidad muchas veces no intencional sino debida a la «primitividad» de la hechura de muchos cuadros medievales, pero que de esta manera recibe una nota de nobleza y certificación de la veneración que prestan los pintores medievales a los santos.

Negro de pesadilla en los románticos. (p. 178, 31)

La relación del negro con el romanticismo extraña a primera vista ya que su color tradicional es el azul, encarnado en la ya mencionada flor azul que representa los anhelos frustrados de los exaltados y entusiastas románticos. Se ofrecerían otras épocas y pintores dignos de caracterizar el uso del negro como lo vimos en otros ejemplos. Hubiera bastado aducir los retratos del Greco, de Zurbarán y de Goya para descubrir logradas plasmaciones de este color; ahora bien, si en los retratos el negro es más bien un fondo sobre el que destaca la figura retratada, en el romanticismo el negro se convierte en protagonista que representa la tristeza y la melancolía también tan características del sentir de sus representantes, no solamente en la pintura. Se observa en muchas pinturas del alemán Caspar David Friedrich o en la «pesadilla» de Henry Fuseli, *La balsa de la Medusa* o el *Retrato de un negro* de Théodore Géricault. El negro deja de ser mero fondo de contraste que remata lo representado;

en el romanticismo se independiza, por así decir, para adquirir un valor expresivo propio y simbólico que refleja una manera de sentir o incluso de ser, la desesperación, el pesimismo, el sinsentido.

Mi infancia fue un rectángulo
de cal fresca, de viva
cal con mi alegre solitaria sombra. (p. 188, 7)

En cambio, la atribución a una época y la caracterización del blanco es más optimista porque pertenece a los apuntes relacionados con las reminiscencias autobiográficas, tan frecuentes en esta antología y no hablemos de otras obras albertianas de carácter autobiográfico como *La arboleda perdida* o *los Retornos de lo vivo lejano*. En este texto la infancia de Alberti se personifica o, mejor dicho, se cosifica convirtiéndola en un rectángulo de cal viva. Alberti recuerda sus paseos solitarios en Puerto de Santa María tantas veces evocados, estando rodeado de paredes blancas, en las que se manifiesta su «alegre y solitaria sombra». Nuevamente estamos ante una de tantas instantáneas que despiertan inmediatamente la imaginación del lector; en esta ocasión la traslada a las vivencias del joven poeta. Los adjetivos «fresca, viva, alegre» normalmente deberían contrastar con «solitaria sombra» que a primera vista sugiere tristeza pero de hecho el poeta disfruta con el recuerdo, predomina la «cal viva» de su alegría. Los dos heptasílabos primeros encabalgan convirtiendo los tres versos en una sola oración que evoca la profunda extensión del recuerdo.

COMPARACIONES

En muchos de los apuntes sobre colores Alberti propone una comparación implícita o explícita del color con objetos que por naturaleza ostentan este color. Es tal vez el modo más obvio de evidenciar el efecto que produce un color en la sensibilidad del que lo contempla porque desencadenarán en el receptor recuerdos de las experiencias propias de este color y la impresión que produce en su sensibilidad. No hay nada más evidente que la blancura de la nieve o del papel, el verde de la hierba o el rojo de la sangre. En otros ejemplos la comparación resulta más compleja y hasta enigmática; uno se pregunta como será «el azul glorioso de los techos». El rojo «de una alegre revolera» probablemente se haya escogido por el parecido con la capa del torero para comparar con

ella el color. No todas las comparaciones se introducen con la partícula «como» o una expresión similar, a veces Alberti se limita a yuxtaponer simplemente el color junto a un objeto o una situación representativos. Lo que importa de verdad en estas breves evocaciones comparativas de los colores son la belleza y originalidad poéticas, la particular precisión que se consigue a través de la confrontación de los colores con los objetos adecuados. He aquí nuevamente seis ejemplos en el orden ya habitual:

Te diría:

—Eres bella, eres bella

como el azul glorioso de los techos. (p. 121, 22)

El ejemplo dedicado al azul es enigmático por la comparación extraña que presenta. Estructuralmente hablando brinda una comparación configurada a través de una dialogización; la introduce un hablante externo con «te diría». Posiblemente se puede identificar este hablante con la voz del poeta o del yo lírico, pero ¿a quién se dirige? No puede ser el color azul por los femeninos que se utilizan, dos veces se repite «eres bella». ¿Es un piropo dirigido a una mujer? Menos verosímil parece la apelación a la pintura en general. Nos tenemos que quedar con esta apelación arcana. No menos enigmática es la comparación con el «azul glorioso de los techos». ¿A qué techos se refiere? Recuerda el azul del techo de la Capilla degli Scrovegni que pintó Giotto a principios del siglo XIV y muchos techos de iglesias del Barroco. Una interpretación verosímil puede ser también que Alberti alude a los múltiples techos pintados en palacios y edificios representativos que muestran cielos no pocas veces poblados de bellezas femeninas celestes o mundanales.

Rojo como el relámpago

espiral de una alegre revolvera. (p. 136, 29)

La comparación del rojo con una revolvera veloz y alegre del torero tiene gracia. Se compara con un relámpago que se mueve en espiral; el torero hace girar el capote rojo encima de su cabeza. El encabalgamiento «relámpago-espiral» que une los dos versos refleja este movimiento súbito de abajo arriba y es alegre porque aparentemente parece una broma que el torero hace al toro.

Un ordenado esférico amarillo
naturaleza muerta. (p. 149, 32)

La caracterización del amarillo como esférico se vuelve perceptible y palpable si se recuerdan, por ejemplo, las naturalezas muertas de Zurbarán con las jarras, tazas o manzanas realizadas en su amarillo marfil Zurbarán inconfundible. En otra ocasión Alberti lo llama marfil (p. 191, 28). Los colores no tienen forma ni volumen si no es a través de los fenómenos representados con ellos. De este modo se hace más verosímil la asociación con los objetos que pinta Zurbarán en sus naturalezas muertas. La comparación reside precisamente en esta aproximación de color y objetos sin partícula comparativa.

Muchos días me engarza al paisaje
la luz como a un anillo una esmeralda. (p. 158, 23)

La anotación correspondiente al verde crea la ingeniosa imagen de un anillo con una piedra preciosa del mismo color, una esmeralda, que engarza el paisaje; el verde mineral se yuxtapone al verde vegetal. Nuevamente Alberti además de la comparación recurre a una personificación: la luz engarza el paisaje como si fuera un joyero. El 'engarzado' es el espectador cautivado por la luz que inunda el paisaje. Además la comparación ennoblece el color verde porque lo equipara con una piedra preciosa, con una esmeralda. Nuevamente tenemos en el segundo verso un superávit de sílabas fónicas (15) que se resuelven en endecasílabo a través de cuatro sinalefas. Se tiene la impresión de que las sílabas métricas y sobre todo las sinalefas «engarzan» a las fónicas; el paisaje es extenso y cuesta captarlo.

Negro como la tinta, negro como
la que linea el cuerpo del dibujo,
la que muerde la sombra del grabado. (p. 174, 4)

Una posibilidad de especificar un color es mostrar su aplicación en la práctica pictórica como ocurre aquí con el negro que primero se compara con el color de la tinta como material de pintura y luego con sus aplicaciones concretas en el dibujo y en el grabado; Alberti inserta una personificación más entre los numerosos ejemplos que hemos visto afirmando que la tinta «muerde la sombra del grabado». Esta formulación es de difícil interpretación, todavía se comprende que el negro acentúa

el contorno de los cuerpos y objetos pero ¿a qué sombra se refiere Alberti y cómo la puede morder el negro? A lo mejor se refiere a las zonas sombreadas de un dibujo que van delimitadas por el negro. Una clara aplicación del negro en el dibujo la encontramos en los ocho dibujos en tinta china que añade Alberti a la edición de *A la pintura* publicada por el Círculo de Lectores. Alberti traza graciosos cuerpos femeninos con escasas líneas en tinta china.

Blanco como la nieve, blanco como
el papel, blanco blanco
como la cal al sol
de los tranquilos muros andaluces. (p. 188, 5)

La evocación del blanco es particularmente densa por la acumulación de recursos literarios que el poeta emplea en este texto; en primer lugar, la cuádruple mención del color, segundo, la triple comparación con materias blancas: la nieve, el papel y la cal al sol extremadamente blanca, rematado con la geminación «blanco blanco»; finalmente, en la alusión comparativa a «los tranquilos muros andaluces» con la que inserta otra reminiscencia autobiográfica. Tres veces aparece la partícula comparativa «como» y siempre asombra la facilidad con la que Alberti escribe y combina estos endecasílabos y heptasílabos en los que a primera vista no se sospecha ni siquiera una elaboración consciente.

LOS MATICES

En algunos textos dedicados a los colores abundan las referencias a diferentes matices de los colores, combinados además con frecuencia con los nombres de los pintores que se han hecho famosos justamente con estas tonalidades. La evocación del matiz es además, junto con la personificación como recurso, la formulación más frecuente en la totalidad de los textos. Y no es de extrañar porque el arte se muestra en el matiz, y no solamente en el mero color. En estas anotaciones albertianas se revela el ojo experto del pintor que es capaz de detectar las finas diferencias entre las tonalidades de un color. Lógicamente en este apartado se observa con particular frecuencia la atribución de un matiz a un determinado pintor. Cada uno de los seis textos que comentaré trae una referencia a un pintor lo que en la mayoría de los casos consti-

tuye también una ayuda valiosa para el lector a la hora de identificar el matiz apuntado.

A su paleta descendió. Traía
 el azul más oculto de los cielos.
 De rodillas pintaba sus azules.
 Lo bautizaron con azul los ángeles.
 Le pusieron: Beato Azul Angélico. (p. 119, 7)

El texto dedicado al azul pertenece a los escasos ejemplares de más de cuatro versos, en este caso cinco endecasílabos; presenta una pequeña narración fantástica del descenso del azul desde el cielo, traído de los ángeles a la paleta de Fra Angélico, famoso por sus diferentes y sutiles azules en sus cuadros con motivos religiosos. El origen celestial de este azul se impone hasta en la manera de pintar de Fra Angélico; para el monje pintar se convierte en adoración, «pintaba de rodillas». Se mantiene el ambiente religioso, un pequeño relato como de fábula casi mística hasta el final cuando los ángeles bautizan a Fra Angélico «con azul» y lo cristianan «Beato Azul Angélico». La personificación del azul explica el matiz y también su procedencia del cielo, es «el azul más oculto de los cielos». Se impone al lector la cuádruple repetición de la palabra azul en cuatro versos seguidos para culminar en el 'Beato Azul' en el último como en un proceso de canonización.

Una rosa con escarcha, de Velázquez. (p. 135, 20)

De una historia ficticia pasamos a una anotación lacónica en el verso dedicado al rojo. Es espléndida y acertada la alusión a una rosa con escarcha hablando del rojo de Velázquez; se busca en vano esa rosa en sus cuadros más conocidos. Sin embargo, si la alusión se refiere a un matiz del rojo como recubierto de escarcha existen varios cuadros en los que Velázquez realiza coloraciones en las que se combina el rojo con tonos blancos y grises. En el cuadro *Marte* precisamente se aprecia una tela de un rojo apagado con reflejos blancos que se asemejan a una capa de escarcha. Un matiz similar se observa en la capa de *Inocencio X*. La escarpa que lleva el *Príncipe Baltasar Carlos a caballo* también es de un rosa escarchado. Sería difícil encontrar una formulación más acertada y

más poética que la de Alberti para describir este tono de rojo, mezcla de rojo y blanco.

Lo vi dorarse, hacerse
vino viejo en los trajes
—Veronés— que colgaban de los hombros. (p. 146, 10)

Al hablar de diferentes tonalidades del amarillo el poeta evoca la transformación de este color inventando el relato de una metamorfosis: el amarillo se dora como el vino viejo y se traslada a los ropajes de algunos cuadros del Veronés en los que los trajes «cuelgan de los hombros». Un ejemplo llamativo de este amarillo colgando «de los hombros» se halla en el cuadro alegórico *Prosperidad* y también en *La adoración de los magos*. Se detecta el carácter narrativo a través de la presencia personal de un hablante que relata en primera persona del singular describiendo la transformación del color en vino viejo. El lector tiene la impresión de que se le recuerda una vivencia remota que se hace presente a través de los infinitivos «dorarse, hacerse». La mención del pintor veneciano entre guiones al parecer apunta al hecho de que aunque este amarillo dorado no es una exclusividad del Veronés, este pintor se considera representativo de este matiz. Otra vez la intercalación insólita del nombre dentro de una oración llama la atención por centrar clandestinamente el interés en el pintor autor de este matiz del amarillo. Por otro lado, recuerda también la forma de signar un cuadro poniendo el nombre en el bajo del cuadro.

Un agónico verde helado Greco,
un verde musgo legamoso Greco,
un disecado verde vidrio Greco,
un verde roto Greco. (p. 158, 20)

Para matizar el verde Alberti exhibe en tres endecasílabos y un heptasílabo cuatro paralelismos que se inician con la anáfora «un verde», precedido o seguido de un adjetivo particularizador de este verde. El hecho de que todos terminan con la epífora «Greco» atribuye insistentemente estos matices a este pintor. Se hacen presentes cuatro matices del verde típicos de este pintor. Los paralelismos bien podrían sugerir que Greco utiliza paralelamente estas tonalidades del verde pero lo más impresionante o acaso imponente es la repetición del nombre al final de cada verso; crea un clima de insistencia en la originalidad de los verdes

del pintor toledano, originalidad basada en la diversidad que ya se evoca con la selección de adjetivos «agónico verde helado» como se manifiesta en *La vista de Toledo* y sobre todo en *La agonía en el jardín*. No siempre es fácil primero imaginar y luego detectar el matiz al que alude Alberti; el «verde musgo y legamoso» podría observarse en el cuadro *Cristo en el monte de los olivos*. Los demás matices como el «disecado verde vidrio» o el «verde roto» ya son difíciles de identificar de por sí y resultan más enigmáticos y difícilmente rastreables en cuadros concretos, siendo difícil acertar con el matiz que quiere destacar Alberti. Uno se imagina un verde vidrio o roto como entre transparente y mezclado con otro color como podría ser el matiz que observamos en la *Adoración de los pastores* o en el manto de San Andrés en el cuadro *San Andrés y san Francisco*. De todos modos, este texto no solamente es expresión de la notable sensibilidad pictórica de Alberti sino también un homenaje altamente artístico al Greco por su complejidad estructural y estilística.

Negros húmedos, negros
 verdinosos, capaces
 —Tintoretto— de erguirse
 y desplomar de pronto una tormenta. (p. 175, 11)

Entre los textos dedicados al negro las tonalidades se ejemplifican con el uso de este color en Tintoretto cuyo nombre —como en otros apuntes— se intercala, se «yergue», rompiendo un sintagma. Probablemente Alberti recuerde el *Milagro de San Marcos* al referir los «negros húmedos y verdinosos». Ahora bien, el nombramiento de un pintor entre guiones y desgarrando llamativamente una oración nos concede margen para considerar a este pintor concreto —en este caso *Tintoretto*— un paradigma del empleo representativo del negro en cuestión. El cuadro *San Marcos liberando al esclavo* rebosa dinamismo y movimiento dentro de una atmósfera combativa y agresiva, como en tantos cuadros del Renacimiento. El cielo negro parece desplomarse sobre la multitud en pugna. Nuevamente la transformación verbal de la escena se presenta desde fuera, a través de la voz de un observador externo, extradiegético como diría Genette. En este texto Alberti pone heptasílabos en los tres primeros versos y termina con un endecasílabo anunciando una tormenta; el dinamismo se manifiesta mejor en versos cortos como un preludeo preparativo y luego la «tormenta se desploma» como de castigo en un verso largo. La elevada presencia de las vocales «o» y «e» (11) junto con

la evocación de la escena tumultuosa contribuye a «colorear» la imagen, a hacerla más viva.

Aparezco en el sueño como hálito,
 como sombra marfil
 de plato —Zurbarán—, mantel o monje. (p. 191, 28)

Buscando ejemplos de los matices del blanco marfil no podía faltar una observación referida a Zurbarán. Esta vez Alberti vuelve al recurso de la personificación del color en forma de monólogo en el que el blanco refiere como enunciador los modos de «aparecer» en los cuadros de Zurbarán. La «sombra marfil de plato y de mantel» ambos ejemplificados, por ejemplo, en *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* que sirve igualmente para el marfil «monje» y hasta para el marfil de «sueño como hálito» porque según la leyenda los cartujos cayeron en un sueño místico de 45 días. Son numerosas las ilustraciones del «marfil monje» en los cuadros de Zurbarán; entre otros son significativos *San Serapio* o la *Aparición del apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco*. La mención insólita y perturbadora del nombre de Zurbarán entre guiones dentro de una enumeración es una muestra más de esta formulación entre general y personalizada del pintor al que se atribuye un matiz específico de un color, es atrayente en Zurbarán pero no exclusivo. Como si Alberti quisiera señalar que en otros se encuentra igualmente este matiz.

LAS SINESTESIAS

Jaime Siles (2006, pp. 755-756) caracteriza acertadamente el libro albertiano destacando precisamente sus capacidades sinestésicas:

A la pintura [...] es un libro plástico, óptico, acústico y visual: se ve al tiempo que se oye, y se oye sólo cuando se ve. Por eso sucede tanto en el ojo como en el oído y supone un canto, y, a la vez, un regreso y una reafirmación.

La sinestesia es un recurso omnipresente en este libro de Alberti y, por supuesto, también en los textos sobre los colores, en los que transitamos simultánea y constantemente por lo acústico, lo visual y lo olfativo.

La sinestesia siempre posee un gran atractivo también fuera del ámbito de los colores por lo insólito de la doble percepción que de por

sí reclama ya la atención del receptor y requiere su colaboración para desentrañar la significación oculta y profunda de estas combinaciones. La mayoría de los ejemplos de Alberti concierta la vista con el oído, el color se manifiesta en diversas sonoridades: como ocurre en «respondo con voz azul» o «canto más en el verde». Muy expresiva se revela también la combinación de vista y olfato en «El negro olor a cirios apagados.» (p. 176). El ejemplo dedicado al negro cobre —como veremos— los cinco sentidos (p. 175). En los seis ejemplos que seleccioné Alberti echa mano además del recurso de la personificación; en el texto dedicado al negro no se realiza en la primera persona del singular, sin embargo, la relación del color con los sentidos implica una personificación *sui generis* e implica de hecho un efecto sinestésico ya que el color que habla, canta o toca reúne la mezcla de dos emisiones y percepciones sensoriales: lo visual y lo acústico.

También me llamo Renoir. Me gritan.
Pero respondo a veces
con voz azul transparentada en lila. (p. 121, 25)

En este primer texto, en el que además se indica una ilación de la tonalidad del azul con el pintor Renoir, la sinestesia relaciona explícitamente el color con la voz: «respondo a veces / con voz azul». *La Plaza de San Marcos* del pintor francés podría ser una muestra fehaciente de este matiz del azul que roza el lila. Nuevamente hay que lamentar la imposibilidad de mostrar reproducciones de los cuadros que a veces con certeza, otras veces por alusión podrían servir de orientación interpretativa. Es curioso que al receptor no extrañe que en este texto al color se le da el nombre de un pintor que habla y reacciona como color y que responde «con voz azul»; no como artista.

Canto en la lengua, tiño
con un húmedo rosa las palabras. (p. 135, 19)

La sinestesia acústico-visual que insinúa un matiz del rojo curiosamente no se relaciona con un cuadro o con la pintura en general sino con la lengua como órgano humano: el rojo «canta» en la lengua y es capaz de teñir las palabras con un rosa húmedo. Es una alusión inesperada en este contexto pero muy probablemente al evocar este matiz del

rojo Alberti haya tenido in mente el color de la boca y de la lengua al hablar y cantar tiñendo «con un húmedo rosa las palabras».

Sueno, resueno, grito
 hasta hincarme en el centro
 —Van Gogh— de la retina y desgarrarla. (p. 149, 29)

Para personificar el amarillo no podía faltar la referencia a Van Gogh con sus amarillos resplandecientes y casi agresivos que —expresándolo sinestésicamente— suenan, resuenan y gritan hasta casi deslumbrar. Basta recordar los numerosos cuadros de girasoles o de campos de trigo. Nuevamente el color tiene voz, chilla a los ojos, los asalta y hiere acústicamente. Casi como de costumbre la intercalación del nombre del pintor es abrupta e impropia separando un sintagma para llamar la atención sobre el artista. Dado el esmero con el que Alberti redacta estos apuntes no se puede aseverar precipitadamente que Alberti lo hizo sin pensar; se repite demasiadas veces en estos apuntes y casi siempre es a principio de un verso, algunas veces también en el último de un texto, lo que puede constituir —como ya sospeché— una alusión a la costumbre de los pintores de signar las obras en la parte inferior del cuadro y como si en la contemplación de un cuadro el espectador quisiera averiguar el nombre del artista antes de haber terminado la apreciación del cuadro.

Sigo a veces teniendo
 claras sonoridades de cristales
 cuando ya para el tacto
 soy nada más que tela. (pp. 158-159, 25)

En el texto dedicado al verde se plasma toda una serie de sinestias acústico-visuales y háptico-visuales combinadas con una personificación al atribuirle al color «sonoridades de cristales»; el verde botella es ya una matización habitual en el habla cotidiano pero todavía no es una sonoridad y no le quita el deje extraño y enigmático a esta imagen. Sin embargo, no se puede excluir una alusión al verde de las botellas que sí son de cristal y pueden emitir sonidos al chocar. Algo parecido ocurre con el intento de interpretar la combinación sinestésica háptico-visual; Alberti relaciona el verde con el tacto y con «nada más que tela». De hecho se contraponen en esta metáfora dos matices del verde, el verde duro y el verde blando y suave. Observamos muchas telas verdes en cua-

ros que invitan, por así decir, a tocarlas proponiendo así un encuentro sinestésico con el color.

Negro de España, negro
de los cinco sentidos:
negro ver,
negro oír,
negro oler,
negro gustar y negro
—¡oh pintura!— tocar. (p. 175, 12)

La sinestesia más completa, compacta y curiosa, incluso misteriosa, entre estos textos es la que Alberti inventa para la presentación del color negro ya que incluye los cinco sentidos. Por cierto, es uno de los textos con más versos entre los que Alberti dedica a los colores con siete versos cortos, cuatro de siete y tres de cuatro sílabas. Además atribuye todas estas particularidades al «negro de España» inicial que es el «...negro / de los cinco sentidos». Es lógico y natural relacionar el color con la vista, «negro ver», pero las combinaciones con los demás sentidos resultan cada vez más extrañas y sorprendentes. Como vimos en los ejemplos anteriores es frecuente la mezcla de la vista con el oído, la sinestesia acústico-visual, el color adquiere voz para responder, cantar o gritar. Sin embargo, resulta más difícil imaginarse un color que huele o que sepa a algo y menos aún el color que se toque transportando una sensación específica y menos el color negro. Pero Alberti insiste precisamente en esta última alusión sinestésica «—¡oh pintura!— tocar». Es inverosímil suponer que el poeta se refiera al contacto sensorial inmediato con los cuadros, más legítimo parece pensar en las sensaciones que desencadena la pintura en el espectador a través del contacto visual con los objetos representados y sobre todo si se trata de telas negras cuyo tacto se adivina fácilmente. En el último verso observamos nuevamente esta intercalación insólita de una palabra dentro de un sintagma. Pero esta vez no es el nombre de un pintor sino universalizando la apelación, además acompañada de un «oh» venerador, se dirige a la pintura en general. Queda por dilucidar si se refiere exclusivamente al «negro tocar» o a también a las demás sugerencias sinestésicas. Es más verosímil que se dirige a las posibilidades sinestésicas que descubre en los cinco sentidos; la pintura o más precisamente el color negro es capaz de estimular cada uno de ellos.

Una línea, una letra,
 un rayón solamente en blanco tiza
 sobre el terso nocturno mudo de las pizarras. (p. 189, 14)

La sinestesia acústico-visual de este ejemplo evoca rayas de tiza sobre una pizarra; su color negro se describe como «terso nocturno mudo», un negro sin voz pero, sin embargo, acústico ya que la ausencia de sonidos, el silencio, también es un fenómeno percibido a través del oído. El texto invoca el color negro con una formulación altamente poética subrayada por el contraste entre el blanco de la tiza y el negro de las pizarras. No carece de misterio la instantánea evocada en este apunte como si la mano de un fantasma escribiera clandestinamente signos en una pizarra.

ENUNCIADOR ANÓNIMO

Una última categoría de textos tal vez no llame la atención por una formulación inusitada, es antes bien la clase más modesta casi deslucida de todos; el recurso se caracteriza primero por su extrema brevedad, nunca rebasa el verso único pero por ello no es menos original y poética, como se comprobará en seguida.

Son textos que caracterizan un color o sus matices a través de una sola oración, un verso a veces endecasílabo y muy pocas veces alejandrino. Ahora bien, su característica destacada es la forma de enunciación ya que ni es el color ni un hablante concreto ni intratextual o extratextual quien los enuncia. Se me ocurre la denominación de «enunciador anónimo». Producen la impresión de que se enuncian a sí mismos. ¿Quién enuncia, por ejemplo, el verso «Pluma en las alas de Luzbel, ardiendo»? (p. 134,10).

Abundan los apuntes de este tipo que casi siempre aluden a particularidades de uno u otro color. Como son muy breves, no rebasando un renglón, en estos ejemplos la denominación más adecuada para denominarlos acaso sea apunte o instantánea. El anonimato contribuye a que estos comentarios suenen como súbita ocurrencia ante la presencia de un determinado color. Lo mismo puede desencadenarlo un cuadro, una fruta o cualquier objeto cuyo color característico o matiz pretende sugerir el poeta. La mayoría de los que menciono en este apartado son endecasílabos, excepcionalmente también hay un alejandrino. Veamos los seis ejemplos seleccionados.

Explosiones de azul en las alegorías. (p. 121, 23)

Es posible que Alberti haya pensado en *El jardín de las delicias* del Bosco al sugerir las «explosiones de azul en las alegorías», un alejandrino haciendo hiato entre «de» y «azul». A lo mejor el poeta recuerde haber estudiado en su juvenil entusiasmo pictórico el cuadro durante sus numerosas estancias en el Prado en aquel entonces. La voz «explosiones» recuerda el frenético dinamismo que se observa en muchos cuadros del Bosco elaborados como alegorías y particularmente en *El jardín de las delicias*. El mismo dinamismo explosivo se observa en otros cuadros del Bosco; por eso la formulación resulta particularmente acertada.

Pleno rubor redondo en la manzana. (p. 133, 4)

La imagen del rubor redondo encarnada en una manzana es un lacónico pero sugestivo modo de evocar en un objeto natural el tono rojizo. Hasta en estas diminutas instantáneas Alberti recurre a la personificación sugiriendo que la manzana tiene capacidad de ruborizarse.

Seca piel de arrugado pergamino. (p. 147, 13)

En cambio, el amarillo al que se alude en este apunte designándolo como «arrugado pergamino», demuestra que no tienen que ser objetos o materiales naturales las que inspiran la descripción de un color; sirven igualmente los objetos artificiales para imaginar una comparación implícita. El pergamino viejo adquiere un color amarillento que es el matiz que Alberti pretende puntualizar con esta imagen.

Un verde sumergido en las aguas del tiempo. (p. 156, 7)

He aquí un alejandrino que se verifica practicando un hiato entre «sumergido» y «en». Misteriosa y poética metáfora la de «las aguas del tiempo» y su color verde. Es cierto que comúnmente se parte de la convicción de que el tiempo fluye y huye como un río —reminiscencias heraclitianas vienen a la mente— pero aquí se imagina uno aguas quietas y estancadas; que con el tiempo adquieren un matiz verde. Los lechos de los riachuelos de poca corriente con el tiempo suelen cubrirse de una capa verde de plantas varias; también es posible que esta observación le haya inducido a Alberti a describir esta tonalidad del verde.

Un negro como flor de la alegría. (p. 175, 9)

En la comparación del negro con una flor de la alegría nos resulta difícil hacer coincidir el color con la sensación de alegría ya que para la cultura occidental el negro se asocia generalmente con la tristeza, la melancolía o la desesperación; de modo que esta equiparación tiene carácter de oxímoron. No veo tampoco una obra pictórica que pueda corresponder a esta comparación inusitada. ¿Pero quién ha visto todos los cuadros?

Siempre dispuesto a dar
en el blanco escondido de la sombra. (p. 191, 29)

La observación sobre el blanco es la única en este apartado que supera un renglón. El enunciador anónimo atribuye capacidades humanas al color blanco; está dispuesto a dar en el blanco que en esta ocasión no se refiere únicamente al color, Alberti echa mano también del modismo «dar en el blanco» que presupone una voluntad y una disposición. Nuevamente Alberti juega con el contraste entre el claro y el oscuro: «blanco escondido en la sombra». Es como si invitara al lector a participar en la búsqueda del blanco porque forzosamente la sombra no puede prescindir del blanco. Se esconde, por así decir, en el negro que le sirve de base. Además, como comentamos en otra ocasión, a Alberti le gusta jugar con el doble sentido de las palabras y las posibles juegos de palabra. En este apunte dedicado al blanco encontramos una muestra más: el blanco que da en el blanco; lo sutil en este contexto es que los claros en la sombra se interpretan como los blancos con los que quiere dar el poeta.

Seguramente estas reflexiones poéticas sobre los colores han dejado su rastro en los poemas sobre pintores y sobre cuadros que constituyen, por así decir, el plato fuerte de *A la pintura*. Constituyen una demostración de la vocación pictórica de Alberti y sin duda han contribuido a aguzar su mirada a la hora de crear los poemas de los que comentaremos algunos a continuación.

LOS SONETOS

Recuerda Alberti en su autobiografía *La arboleda perdida* (2003, p. 215): «Desde mis días iniciales, pretendí que cada una de mis obras fuese enfocada como una unidad, casi un cerrado círculo en el que los poemas, sueltos y libres en apariencia, completaran un todo armónico definido».

En la elaboración de *A la pintura* se le planteaba pues la pregunta ¿cómo organizar un libro sobre pintura estructurado como «poema» en su integridad sin que sea mera acumulación de textos sobre pintores y pinturas? Fiel a su propósito de buscar esta unidad, la fórmula que ha encontrado Alberti en *A la pintura* era conseguir que todos los poemas formen un *Poema del color y la línea* como reza el subtítulo y evitar la posible monotonía. Por consiguiente, ha ido intercalando entre los poemas dedicados a pintores y cuadros que forman el núcleo de la obra, dos tipos más de textos diferentes que guardan, sin embargo, una íntima relación con la pintura, a saber, veinte sonetos sobre herramientas, técnicas, y utensilios del pintor y seis antologías de textos breves y brevísimos sobre los colores elementales. Ricardo Senabre (1977, pp. 79-80) observa al respecto:

A la pintura no es sólo —aunque ya sería suficiente— una muestra ejemplar de cómo pueden transcribirse mediante el lenguaje las líneas, los colores y el mundo que en cada caso representan. Hay también en el libro una serie de composiciones «teóricas», no referidas a artistas concretos: «A la pintura», «A la retina», «A la línea», «Al color», «A la composición», etc. En total veinte poemas, distribuidos a lo largo del libro con un sentido compositivo merecedor de un estudio detallado que aquí no puedo ni siquiera intentar. Significativamente, todos estos poemas «teóricos» revisten la forma cerrada y clásica del soneto.

En este capítulo voy a dedicar el interés principal a los sonetos que no solamente constituyen una faceta magistral de la creación poética de Alberti sino también una herramienta útil para la comprensión e interpretación del resto de los poemas del libro. Forman además una especie de contraste formal frente a la hechura diversa y heterogénea de los dos capítulos restantes por su impecable perfección métrica y su equilibrado tono solemne y majestuoso que instaura una especie de contrapeso unificador en medio de la aparente diversidad de las demás composiciones. Lo elegante y sorpresivo de la estructura que elige Alberti es que no coloca los sonetos en un capítulo aparte sino que los intercala entre los otros textos como una especie de descanso o respiro entre composiciones de índole y atmósfera distintas. Se hace cada vez más evidente la intención del poeta de crear un libro que se caracteriza por la unidad y la coherencia. No es una antología de textos aislados e independientes sino la mirada desde diversos ángulos de vista al mismo y único tema del libro: la pintura; un libro dedicado a la pintura en todas sus facetas.

Los sonetos están marcados con números romanos y normalmente se intercalan entre los poemas dedicados a pintores. Con cierta regularidad un poema sobre un pintor va seguido de un soneto salvo en los casos en los que éste va sustituido por los textos dedicados a los colores.

La hechura magistral de los sonetos ha sido elogiada por muchos estudiosos; algunos los criticaron por su presunto perfeccionismo casi preciosista. En efecto, llama la atención la divergencia formal entre los sonetos y los demás poemas del libro que constituyen una especie de antídoto a la severidad estructural sonetil por su deliberada diversidad formal que oscila entre la obediencia a los requerimientos de versos y estrofas consagradas y la libérrima invención de formas que a menudo se adaptan a los modos de hacer de los diferentes pintores o también a los muy variados cuadros concretos que canta Alberti. La diversidad se plasma particularmente en el caprichoso «atrevimiento» formal de los textos dedicados a los colores que formalmente constituyen una especie de estado intermedio entre sonetos y poemas sobre pintores por parecer a primera vista una colección de observaciones libres y sueltas pero observados más de cerca se revelan como estructuras versales rigurosamente elaboradas como vimos en el capítulo anterior.

El ambiente que se respira en los sonetos contrasta con la sugerente diversidad del resto de los poemas por su uniformidad, el llamativo formalismo métrico y su tono de admirativa veneración. Si se comparan,

por ejemplo, con la abigarrada configuración del poema dedicado a El Bosco la discrepancia no puede ser más extravagante.

Una de las características más llamativas de todos los sonetos es el hecho de que sus títulos se formulan siempre como una especie de dedicatoria u ofrenda: *A la pintura*, *A la paleta*, *A la mano*, etc. Esta fórmula estereotipada junto con el tono admirativo y respetuoso que reina en todos crea un clima particular, clima de respeto y veneración ante la pintura en general, plasmada en el primer soneto y, luego, ante distintas herramientas, técnicas pictóricas, la mano, la retina, etc. Logran crear a lo largo del libro una actitud de admiración y solemnidad que instaura una particular unidad dentro de la diversidad de los otros poemas; forman una especie de andamio respetuoso que crea la impresión de coherencia y consistencia en medio de la complejidad y diversidad también deseadas de los restantes apartados. Basta recordar que Alberti recorre con sus poemas sobre pintores más de siete siglos de historia del arte para darse cuenta de la multitud de estilos que se observan en el modo de hacer de los pintores y la hechura de los cuadros y que él trata de traducir en la elaboración adecuada de los poemas. En cambio, los perfectos y clásicos sonetos fundan un asidero estructural y también temático que asegura solidez y cohesión.

El enunciador de los sonetos aparentemente permanece anónimo, sin embargo, no hay duda de que detrás de este anonimato se oculta Alberti como admirador entusiasta y conocedor familiarizado con todos los asuntos relacionados con la pintura. La familiaridad se observa ya en el personal e íntimo «A ti» con el que se inicia cada soneto y que se repite cuatro veces en cada soneto y se trasluce igualmente en el tono admirativo y particular común a todos los sonetos. Uno no tiene nunca la impresión de que se trata de soliloquios porque se sospecha siempre la presencia de un receptor aludido aunque sean objetos o conceptos abstractos que se personifican a través de este apóstrofe constante. Son más bien monólogos con un interlocutor mudo que se deja admirar. Por lo demás es más verosímil que un pincel o la retina no respondan a los elogios que se le dispensan.

El soneto inicial es una especie de introducción en la materia como ya lo anuncia su título *A la pintura*, homónimo del título del libro entero; su propósito es resumir sucintamente los temas que irán tocándose en los diversos poemas del libro.

Doce sonetos tematizan técnicas pictóricas como la línea, la perspectiva, el claroscuro, la composición, la luz y la sombra, el movimiento,

la proporción, la gracia, el desnudo, la acuarela, etc. Cinco sonetos se dedican a instrumentos y complementos de la pintura como la paleta, el lienzo, el pincel, el color y el ropaje. Solo dos se refieren a partes del cuerpo humano imprescindibles en la labor del pintor: la mano y la retina. Algunos títulos son difíciles de clasificar como por ejemplo «A la gracia» de la que el propio Alberti dice significativamente en el verso final «A ti, yo no sé qué de la Pintura.» Ya advertí que todos los sonetos empiezan con «A ti ...» y terminan a modo de estribillo regularmente con las palabras «... de la Pintura» que suenan como una elegante insistencia en la temática general. Es de notar que pintura se escribe siempre con mayúscula lo que aumenta visualmente la intención de veneración y respeto. Los primeros versos de los dos cuartetos, del primer terceto y el último verso del segundo terceto empiezan anafóricamente con «A ti». De esta forma se personifican los fenómenos cantados y se mantiene e intensifica tanto la afabilidad como el clima de admiración que aflora ya en los títulos. La formulación no carece de similitudes con la de las letanías, de tenaz y ferviente imploración. En el soneto inicial se repite ocho veces la fórmula «A ti»

Este clima de fervor y acato casi requiere que todos los sonetos estén escritos en perfectos endecasílabos, melódicos en su mayoría, que respetan clásicos esquemas de rimas (cuartetos: abba, abba, tercetos: cde, cde en este soneto introductorio y ccd, eed en el resto).

A LA PINTURA

A ti, lino en el campo. A ti, extendida
superficie, a los ojos, en espera.
A ti, imaginación, helor u hoguera,
diseño fiel o llama desteñida.

A ti, línea impensada o concebida.
A ti, pincel heroico, roca o cera,
obediente al estilo o la manera,
dócil a la medida o desmedida.

A ti, forma; color, sonoro empeno
porque la vida ya volumen hable,
sombra entre luz, luz entre sol, oscura.

A ti, fingida realidad del sueño.
 A ti, materia plástica palpable.
 A ti, mano, pintor de la Pintura. (p. 110)

Si en el resto de los sonetos el «A ti» se repite —como ya advertí— regularmente cuatro veces, en este primero contamos ocho apóstrofes idénticos, Winkelmann (1963) los interpreta como «diálogo-monólogo»¹, recurso que ella describe como enunciación dirigida a un receptor que no contesta. El enunciadore es un admirador oculto y anónimo, no identificado que crea la ficción de dirigirse a la pintura y una serie representativa de conceptos relacionados con ella. Muy a tono con la actitud fundamental que se manifiesta en todos los sonetos resulta esta intensa relación personalizada con los temas abordados. Y no parece casualidad en este soneto introductorio que el poeta cree un clima de veneración u ofrenda que igualmente se evocará y mantendrá en todos los sonetos y en el libro entero. Además enumera elegantemente casi todos los temas y objetos que va a tratar en los sonetos restantes: el lienzo, los ojos, la línea, el pincel, el color, la luz, la sombra, la mano junto con la perspectiva, la composición, la divina proporción, etc. Este soneto inicial es, por tanto, una especie de introducción y resumen recolectivo de los temas sonetiles a modo de índice previo.

Los cuatro primeros versos presentan, por así decir, las bases de la labor del pintor: La comparación de la pintura con un «lino en el campo» resulta extraño, comparar la pintura con una planta de flores azules; a primera vista parece inadecuado. Pero los lienzos se hacen de lino y forman una «extendida superficie»; sin embargo, superficie puede referirse igualmente al campo en espera de la mirada del pintor que se inspira en él. Para ello se recurre a la imaginación que transformará lo percibido en cuadro o bien ateniéndose fríamente a las reglas o bien pintando con entusiasmo apasionado («helor u hoguera»), el artista tendrá que elegir entre una imitación o reproducción fiel según las convenciones artísticas o, al contrario, una plasmación personal y enardecida. Ojos, imaginación y diseño son las palabras clave de este cuarteto y forman

¹ Como cualquier comunicación hablada también el monólogo es un diálogo, por muy extraña que pueda sonar esa aserción. Otra cosa es el duólogo como comunicación hablada entre dos interlocutores. Lo que la autora quiso decir es por tanto un duólogo-monólogo.

los aspectos básicos del quehacer del pintor que en cada caso tendrá que decidir el tipo de ejecución que le convenga.

El segundo cuarteto es una ampliación del último verso del anterior: «diseño fiel o llama desteñida» profundiza en esta misma idea refiriéndose a dos modos de diseño: la «línea impensada», es decir, el dibujo no premeditado, intuitivo e instintivo, por un lado, y la presentación estudiada y calculada, por otro. Alberti se cuida mucho de no abogar exclusivamente por una determinada escuela o actitud; la diversidad de los pintores y cuadros de los que va a hablar en el libro no lo aconseja, casi no lo permite, además corresponde a la auténtica concepción del arte que presupone la libertad creadora. En un panorama que abarca varios siglos de la historia del arte se presupone una amplia generosidad en cuanto a los modos y procedimientos pictóricos. El pincel se presenta como protagonista de estas actividades; así se justifica la independización del pincel, se transforma en actor separado del pintor, como si actuara autónomamente luchando contra las adversidades que lleva consigo la configuración de un cuadro. La pincelada puede ser «roca o cera» dura y tajante pero también suave y delicada. En el soneto dedicado al pincel lo describe como «caricia que el color colora» (v. 5) pero también como «escoba barredera del camino» (v. 7). Es más, el pintor, representado por el pincel, puede seguir pautas preestablecidas: «obediente al estilo o la manera / dócil a la medida o desmedida» (v. 7-8); pero también debe ser capaz de dejar riendas sueltas al exceso, a la pasión, renunciando al comedimiento del pintor que permanece fiel a una manera de hacer rígida y preestablecida. Como ya señalé, también en este aspecto Alberti no aboga por una determinada manera de pintar, respeta la plena libertad creadora del artista.

El primer terceto es acaso la estrofa más intrincada y compleja del soneto. Se dedica a varios elementos compositivos del cuadro de las que existen además sonetos particulares: la forma, el color, el volumen, la luz y la sombra. La forma en este contexto puede significar varias cosas empezando con el formato del cuadro hasta la forma que el pintor confiere a personas u objetos dentro del cuadro. En el soneto *A la composición* (pp. 153-154) Alberti puntualiza algunos elementos relativos a la forma que clarifican su concepto:

A ti, forma; color, sonoro empeño
por que la vida ya volumen hable,
sombra entre luz, luz entre sol, oscura.

La segunda parte del verso «color, sonoro empeño» propone una sinestesia visual-auditiva tan queridas por los poetas románticos y posrománticos. La audición coloreada, la relación sinestésica entre sonidos y colores como la practica, por ejemplo, Baudelaire en sus *Correspondances* o Rimbaud en su famoso soneto *Voyelles* atribuyendo colores a los sonidos. Así el pintor no solamente da vida al cuadro como afirma en el verso siguiente «por que la vida ya volumen hable», el mundo representado adquiere volumen a través del color, sugiere tridimensionalidad. Como la relación entre colores y afectos se conoce también en ámbitos extrapictóricos, hasta en la vida cotidiana (negro triste, blanco inocente), no sorprende que Alberti quiera aludir a la audición coloreada, a la asociación de emociones y sentimientos con los colores. Precisa esta idea en el soneto *Al color* (XXVI, 161-162): «A ti, por quien la vida combinando / color y color busca ser concreta».

El color hace que la imagen hable, que inspire al espectador. «Los posibles en ti nunca se acaban», afirma Alberti. El color crea también la luz y la sombra y hasta la oscuridad. Es muy expresivo el quiasmo del último verso «sombra entre luz, luz entre sol, oscura», la posición en cruz de los elementos crea un contraste en la sugerente contraposición de luz y oscuridad; donde hay luz hay sombra. Los sonetos XXX *A la luz* y XXXII *A la sombra*) se revelan como ilustrativas puntualizaciones de este verso.

El segundo terceto adquiere la forma de un ritual en el que también se repite tres veces seguidas la reverente anáfora «A ti», ampliando además la enumeración de las características de la pintura. En primer lugar, se designa como «fingida realidad del sueño». Evidentemente, un cuadro y cualquier reproducción ostentan una realidad fingida, no tiene nada de extraño, la ficción en el arte no supone una novedad, es una necesidad; ahora bien, que sea «fingida realidad del sueño» plantea problemas interpretativos. ¿Debemos imaginarnos que habla del sueño del pintor, o sea, que el cuadro es la manifestación pictórica de sus sueños? ¿O invita al espectador a soñar con la representación de la realidad fingida del cuadro? Ambas perspectivas son justificadas y no carecen de interés y atractivo por ser perfectamente adecuadas a la situación concreta de la creación y la recepción de un cuadro. El segundo verso de este terceto describe la pintura como «materia plástica palpable». Que la pintura pertenezca a las artes plásticas no sorprende, también el hecho de que sea materia y, por tanto, palpable es una constatación certera; en algunos

cuadros y estilos la palpabilidad material, es decir, el grosor y la plasticidad de la pintura misma son deseadas y forman parte de la expresividad del cuadro.

El último verso se dedica a la mano del pintor, «A ti, mano, pintor de la Pintura». Si nos fijamos en el soneto IV consagrado *A la mano* (p. 114) descubrimos que Alberti la designa como «alma del jardín de la Pintura». No es una personificación de la mano en el sentido estricto sino antes bien una espiritualización de un miembro del cuerpo humano, transformación metonímica que le da más categoría y le confiere poderes más allá de la mera capacidad mecánica de manejar el pincel; la mano se convierte en espíritu rector de la actividad pictórica como veremos con más detalle en el soneto que comentaremos más adelante; allí le concede a la mano un rango todavía más elevado, casi autónomo y soberano al identificarla con el pintor mismo, una de las muchas personificaciones en los poemas de *A la pintura*, pero esta vez en forma de sinécdoque, de *pars pro toto*; la mano adquiere categoría de autónoma reina en el reino de la pintura. Con esta declaración de poderes cierra el soneto *A la pintura* inaugurando el desfile de los restantes sonetos y los demás poemas. Con él se han sentado las bases sobre las que descansa la actividad del pintor. Es como una referencia a la que se remiten de una manera u otra todos los poemas del libro; se ha creado un portal dentro del cual encuentran su asidero pintores y pintura y de paso también los demás sonetos.

Como el subtítulo del libro reza *Poema del color y la línea* puede resultar fructífero contemplar más de cerca los sonetos dedicados a estos dos aspectos fundamentales de la pintura; prometen aclarar la visión albertiana de estos dos elementos al escribir *A la pintura*.

AL COLOR

A ti, sonoro, puro, quieto, blando,
 incalculable al mar de la paleta,
 por quien la neta luz, la sombra neta
 en su trasmutación pasan soñando.

A ti, por quien la vida combinando
 color y color busca ser concreta;
 metamorfosis de la forma, meta
 del paisaje tranquilo o caminando.

A ti, armónica lengua, cielo abierto,
descompasado dios, orden, concierto,
raudo relieve, lisa investidura.

Los posibles en ti nunca se acaban.
Las materias sin términos te alaban.
A ti, gloria y pasión de la Pintura. (pp. 161-162)

Al margen hay que aclarar que este soneto sobre el color al igual que el sobre la línea no inauguran la serie sino que se insertan más tarde ocupando el dedicado a la línea el puesto 8 y el del color el 12. Curiosamente el soneto sobre la paleta ya aparece en cuarto lugar. A pesar de todo he preferido comentar primero los dos poemas *Al color* y *A la línea* porque se refieren a los dos conceptos clave enunciados en el subtítulo del libro. Veamos, por tanto, primero el soneto sobre el color.

Aunque no es imprescindible el color para que haya pintura como demuestran innumerables dibujos, litografías, grabaciones, etc. en blanco y negro, la presencia del color juega un papel extraordinario en la mayoría de los obras pictóricas. De modo que parece normal que Alberti, al escribir *A la pintura*, escoja estos dos ingredientes como estandartes de su obra. Es un hecho que arroja luces nuevas sobre el conjunto de los textos; se convierten —como ya advertí al principio— en unidad poética particular que instaura coherencia entre las diversas creaciones; se vuelven partes de un todo como piezas de un mosaico.

El color es la «gloria y pasión de la Pintura» como se dice triunfalmente en el último verso, el color es el elemento que concreta la vida, que evoca la ilusión de realidad o remarca el cambiante simbolismo de lo pintado como ocurre en la pintura no figurativa. En el inacostumbrado número de adjetivos con el que se inicia el texto se caracterizan las múltiples capacidades de los colores: el primero es «sonoro», se le atribuye al color la capacidad de sonar y más adelante incluso se califica de «armónica lengua». Son sinestias que, como ya vimos anteriormente, se basan en la «audition colorée», la coincidencia de sensaciones auditivas y visuales que repercuten hasta en el lenguaje cotidiano en el que se atribuyen colores a los sonidos, se habla de tonos de un color, de un color chillón, de sonidos altos y bajos, etc. Para Alberti el color es una «armónica lengua» (v. 9), los colores le hablan al espectador, se convierten en medio de comunicación visual.

La serie de adjetivos no se agota en la alusión sinestésica, el color también es «puro», «quieto» y «blando», tres cualidades de las que la primera es la más fácil de interpretar. La pureza evoca a los colores antes de entrar en el «mar de la paleta», antes de ser combinados con otros obedeciendo a las necesidades que plantea el cuadro. El que sea quieto y blando refleja las posibles sensaciones, no muy alejadas de las sinestésicas, que los colores suscitan en el receptor; hay colores que sugieren quietud, efecto que los psicólogos atribuyen al verde; hay también colores que originan la impresión de blandura como el blanco. También el color es «incalculable» porque no se puede predecir la reacción que va a provocar, simplemente no es identificable claramente en el «mar de la paleta». El quiasmo «la neta luz, la sombra neta» (v. 3) evoca y describe la mezcla de colores en la paleta, la oposición y la «trasmutación» de claridad y oscuridad que se trasladará al cuadro.

El segundo cuarteto se inicia con dos versos muy significativos: «A ti, por quien la vida combinando / color y color busca ser concreta». Si en el verso primero elogia todavía la pureza del color como un estadio elemental aquí ya aboga por la mezcla de colores que crea las tonalidades y los matices. En este verso la vida se personifica, un concepto abstracto se convierte en ser vivo, ya no es el pintor sino la vida misma que junta colores convirtiéndose así en artista que crea la ilusión de realidad combinando colores. Llama la atención la quintuple acumulación del sonido [k] en estos dos versos; sugiere fuerza y empuje creativos que originan la «metamorfosis de la forma», la mutación de las formas elementales en elementos de la realidad, del paisaje. No puede ser mera casualidad que el verso 7 está enmarcado por una anadiplosa, comienza y termina con el bisílabo «meta», en «metamorfosis» y «meta / del paisaje»; insistiendo en el objetivo que persigue el color al crear paisajes o bien tranquilos o bien movidos (caminando), cuadros en los que se «mueven» personas, animales, plantas. La referencia a los diversos tipos de pinceladas, la suave y sosegada o la rápida y apresurada también se descubre en esta indicación. La problemática de la plasmación del movimiento en la pintura se tratará en el soneto correspondiente.

Ya comentamos la alusión a la sonoridad del color en el primer verso; ahora, en el terceto primero, se condensa y amplía la sonoridad convirtiéndose en «armónica lengua», los colores «hablan» creando armonía, sus signos se convierten en sistema signifiante, en «cielo abierto» que ofrece todas las posibilidades configurativas. Es más, el color es un «descompasado dios», un material omnipotente al que no se opone ningún

obstáculo creativo pero que, sin embargo, si es necesario, también se atiene «al orden y concierto». No debe olvidarse que Alberti en este soneto no se refiere a unas determinadas aplicaciones pictóricas del color lo que quiere es abarcar todas las posibilidades que ofrece. Así, al aludir al «raudo relieve» y a la «lisa investidura» parece querer designar modos de aplicar colores: la pincelada gruesa y sobresaliente, por un lado, y la lisa, por otro, a la que aludió ya en el soneto *A la pintura* al hablar de la «materia plástica palpable».

Como para resumir el poema Alberti recuerda en el segundo terceto que «los posibles en ti nunca se acaban», el color permite unas aplicaciones y mezclas innumerables y la representación hasta de lo inimaginable, de lo ficticio, no conoce límites, es «gloria y pasión», garantiza la suma perfección de la pintura y es un reto para los pintores. La impresión que causan en el lector los dos tercetos recuerda el relato de Alberti de una visita que hizo al pintor Marc Chagall en París: «Era la época en que por la pintura de Chagall se paseaban de preferencia las vacas, subidas a los tejados, entre los novios voladores, los ramos floridos, los violinistas pordioseros, todo aquel mundo de prodigiosa fábula, envuelto por neblinas azuladas y rosas, lleno de encanto ingenuo, popular de una honda melancolía ruso-hebrea»². He aquí una prueba más de que en el color y la pintura «los posibles nunca se acaban».

El segundo ingrediente fundamental de la pintura que destaca Alberti en el subtítulo de *A la pintura* es la línea y consecuentemente le dedica también un soneto que comentaré a continuación. Además de la elaboración métrica magistral ostenta también el tono solemne y venerador acostumbrado junto con las particularidades sintácticas y retóricas características del resto de los sonetos. Línea debe entenderse en este contexto en el más amplio sentido de contorno, sea fijado como línea visible diferenciable o simplemente como yuxtaposición de colores y volúmenes que delimitan los contornos y sus propias dimensiones.

A LA LÍNEA

A ti, contorno de la gracia humana,
recta, curva, bailable geometría,
delirante en la luz, caligrafía
que diluye la niebla más liviana.

² Alberti, *La arboleda perdida. Segunda parte*, p. 27.

A ti, sumisa cuanto más tirana,
 misteriosa de flor y astronomía,
 imprescindible al sueño y la poesía,
 urgente al curso que tu ley dimana.

A ti, bella expresión de lo distinto,
 complejidad, araña, laberinto
 donde se mueve presa la figura.

El infinito azul es tu palacio.
 Te canta el punto ardiendo en el espacio.
 A ti, andamio y sostén de la Pintura. (p. 140)

El primer verso es un logro: «A ti, contorno de la gracia humana»; la línea es capaz de captar todo el espectro del garbo y la elegancia, es la caligrafía de la pintura; sea recta o curva, se adapta a las necesidades de cada motivo, es «bailable geometría». Extraña pero muy expresiva combinación la de la geometría y del baile, una original alusión a la posible realización de todas las formas y figuras estáticas o dinámicas y sus infinitas aplicaciones en la pintura. ¿Por qué la línea será «delirante en la luz»? Probablemente porque en la luz los contornos se desvanecen, se vuelven borrosos. Constituyen un ejemplo particularmente atractivo de la «luz delirante» los cuadros impresionistas.; piénsese en los juegos y experimentos con la luz de Renoir, Manet, Seurat, por citar solo unos representantes destacados. Y sin embargo, la línea es capaz de diluir la niebla, conserva su capacidad de delimitar personas, objetos y volúmenes.

Los dos primeros versos del segundo cuarteto aluden al mismo fenómeno, a la «dictadura» de la línea y de su ley, pero a la vez destaca su pronta obediencia: «A ti, sumisa cuanto más tirana, / misteriosa de flor y astronomía». La línea se somete a la tiranía y a las normas que la configuración pictórica exige. O mejor dicho, se dobla a lo que la imaginación y su reflejo pictórico requieren. No solo se adecúa a las necesidades representativas, es a la vez su «bella expresión» a pesar de eventuales motivos complejos o laberínticos que se le presenten, la figura siempre queda fijada y «encerrada» por la línea, no hay escapatoria. Y eso a pesar de que el «infinito azul», el cielo o la mar; se me ocurren como posibles regiones insinuadas, es el ámbito en el que se mueve la línea, es decir, en la realidad completa. El punto es el inicio de la línea

o es su ingrediente fundamental, arde en el espacio como esperando ser convertido en línea y dibujo. El soneto concluye sosteniendo que la línea es el «andamio y sostén de la pintura»; bonita imagen para subrayar la importancia fundamental de la línea en la plasmación del cuadro, de cualquier dibujo. Los pocos casos límite en los que se ignora o incluso se suprime deliberadamente la línea, como ocurre, por ejemplo, en los cuadros monocromos de K. Malevich o de Y. Klein, constituyen excepciones que confirman la regla. Y tal vez se podrían considerar paradigmas de la posible exclusividad del color y la línea en el sentido estricto a la hora de configurar un cuadro aquellas «composiciones» creadas por P. Mondrian en busca de la «estructura básica del universo» y la «retícula cósmica» como él llamaba el objetivo metafísico de sus búsquedas pictóricas. Los cuadros correspondientes se caracterizan distintivamente por muy diversas combinaciones de colores y delineaciones geométricas, esquemas despojados de elementos reales.

Color y línea son para Alberti los elementos constitutivos de la pintura, pero también hace hincapié en los instrumentos básicos que utiliza el pintor al elaborar un cuadro: el lienzo, el pincel y la paleta. Par completar más la presentación de los sonetos me parece útil comentar también los sonetos dedicados a estos componentes empezando con el lienzo.

AL LIENZO

A ti, tela tendida, plano al viento
de la mano, el pincel y los colores;
ventana o mirador de miradores
para la creación del pensamiento.

A ti, camino en éxtasis, portento
que surges de tu nada en esplendores;
terco dominio, imposición, rigores
y frontera encuadrada de un momento.

A ti, goce después; a ti, sumiso,
peligroso, resuelto compromiso
sobre una mar en calma que perdura.

Ya no eres lino, plano humilde, tela.
Ya eres barco celeste, brisa, vela.
A ti, ángel salvador de la Pintura. (p. 131)

Ya estamos acostumbrados a la hechura rigurosa de los sonetos de *A la pintura*: los endecasílabos, la rima, los cuatro apóstrofes «a ti» y el tono solemne y venerador. Estos ingredientes se cumplen también en este soneto *Al lienzo*. En los dos versos iniciales el lienzo se describe como «tela tendida» que se ofrece a la mano, al pincel y a los colores. Sin embargo, parece que Alberti no concibe al lienzo como base pasiva sino como una especie de colaborador en la tarea del pintor, se ofrece «al viento / de la mano, el pincel y los colores» para convertirse en «ventana o mirador de miradores / para la creación del pensamiento». Alberti alude a la conocida invocación de la pintura como reflejo de la realidad, como *imago mundi* y, lo que es igual de importante, a la posibilidad de reflejar las ideas del pintor, a la «creación del pensamiento», a la ficción pictórica.

Es más, en el segundo cuarteto se convierte en «camino en éxtasis», en «portento» que surge de su «nada en esplendores». Juntando todos estos atributos parece que el lienzo posee capacidades creativas que le permiten configurarse por sí mismo en cuadro. Ahora bien, enseguida se le da la vuelta a la imagen evocada y se afirma que la labor del artista es también un «terco dominio, imposición, rigores», es «frontera encuadrada de un momento». Se admite, pues, que es imprescindible la intervención del pintor, la disciplina y el acato de los límites que imponen la materialidad del lienzo y los requisitos de las reglas del arte. Resulta particularmente poética la comparación metafórica del lienzo con la «frontera encuadrada de un momento». A primera vista la imagen parece más adecuada a los requerimientos de la fotografía, pero en el fondo la realidad pictórica fijada en un cuadro también presenta una instantánea aunque *sui generis* porque una vez terminado el cuadro queda fijada para siempre, también da testimonio del «momento» de su plasmación.

El primer terceto abunda en esta actitud insistiendo primero en el placer que producirá el cuadro terminado al artista con la condición de que sea «sumiso», es decir, que el artista acepte los condicionamientos materiales que impone el lienzo y los requerimientos materiales, cuando se haya «resuelto el compromiso» que implica siempre la realización de un cuadro. El último verso de este terceto retoma la idea de la instantaneidad de cada cuadro «la mar en calma que perdura». Eso es

precisamente el compromiso que tiene que aceptar el pintor, «una mar que en calma perdura». Se alude de paso a la dificultad o, mejor dicho, la imposibilidad de la pintura de representar el movimiento como movimiento, todo es «calma que perdura».

En el segundo terceto el lienzo ya no es «lino, plano humilde, tela» ya que una vez plasmado el cuadro su superficie neutra se convierte en «barco celeste, brisa, vela». Con otras palabras, una vez creada la obra de arte, ya representa un mundo posible y podemos iniciar su recepción y su contemplación. Las tres imágenes, el barco celeste, la brisa y la vela hinchada por el viento en realidad se crean en la imaginación del espectador. El primer espectador será el propio pintor que será también el primero en reconocer que el lienzo es el «ángel salvador de la Pintura» como reza el verso final. Como en todos los sonetos Alberti termina también éste con una especie de resumen, una quintaesencia de todo el texto. Aunque el lienzo o cualquier otra superficie pintable sean imprescindibles para el pintor tal vez suene un tanto pomposa la formulación; la comparación de un lienzo con un ángel salvador, se sale un tanto del marco de lo acostumbrado y lo verosímil.

La relación entre lienzo y pincel es obvia por lo menos en el ámbito de la pintura que se realiza a través de la aplicación de color a una superficie. Así después del poema dedicado a Tiziano y los apuntes referidos al color rojo, el soneto que sigue al dedicado al lienzo es consecuentemente el ofrecido al pincel.

AL PINCEL

A ti, vara de música rectora,
concertante del mar que te abre el lino,
silencioso, empapado peregrino
de la noche, el crepúsculo y la aurora.

A ti, caricia que el color colorá,
fino estilete en el operar fino,
escoba barredera del camino
que te ensancha, te oprime y te aminora.

A ti espiga en invierno y en verano,
cabecante al soplo de la mano,
brasa de sombra y yerta quemadura.

La obstinación en ti se resplandece.
 Tu vida es tallo que sin tierra crece.
 A ti, esbelto albañil de la Pintura. (pp. 138-139)

La relación entre lienzo y pincel ya se formula en el primer cuarteto en el que el pincel se compara con dos fenómenos bien diversos, una batuta (vara de música) y un peregrino. De hecho la comparación de un pincel con una batuta es doblemente acertada ya que las dos herramientas tienen formas similares y posibilitan la realización de obras de arte musicales y pictóricas. Además el pincel como vara de música que opera «concertante y silenciosa» sobre el lino introduce nuevamente una percepción sinestésica que superpone elementos acústicos con otros visuales; recurso practicado —como vimos ya— con frecuencia en *A la pintura*. El segundo elemento de comparación es el peregrino que camina de la noche a la aurora pasando por el crepúsculo. El pincel que se mueve en el lienzo pasando de la paleta al cuadro y viceversa y se mueve de un sitio a otro en el mismo lienzo y adopta así un dinamismo de peregrino. Es poco verosímil que Alberti con la mención de tres etapas del día se refiera a representaciones pictóricas, aunque las hay; más aceptable me parece el supuesto de que alude a la labor constante, al ir y venir del pintor, al movimiento del pincel sobre el lienzo: crear un cuadro es peregrinar de la «oscuridad» inicial hacia la aurora de la obra terminada, etapas de la creación que llevan de las tinieblas de los primeros tanteos a la creciente claridad del cuadro naciente.

El segundo cuarteto lo precisa aún más detenidamente: el movimiento del pincel es una «caricia que el color colora». Esta figura etimológica por de pronto suena extraña. ¿Cómo se puede colorar el color? Pues, la mezcla de colores en la paleta, la creación de matices se realiza con el pincel, es él que produce y que hace surgir las tonalidades que luego se plasmarán en el cuadro. Los dos versos siguientes especifican dos pinceladas típicas: el trazo fino que se realiza como con un estilete, el punzón que «opera fino». El verso empieza y termina en epanadiplosis con el adjetivo fino, lo que hace más fina la operación. En cambio, el verso siguiente añade al trazo fino, el de brocha gorda, convirtiendo el pincel en «escoba barredera» que lo ensancha u oprime y con él también el trazo.

Si en el primer cuarteto Alberti comparaba la actividad del pincel con el movimiento del peregrino a través de tres etapas del día: la noche, el crepúsculo y la aurora, ahora, en el primer terceto, echa mano de dos

estaciones del año equiparando el pincel con una espiga en invierno y verano. Cualquier objeto fino y delgado puede servir para evocar la imagen de un pincel pero esta metáfora es especialmente sugerente; se añade su flexibilidad, el pincel «cabecea» como la espiga «al soplo de la mano». La acción de pintar se convierte en «soplo de la mano». Hallamos una formulación atrevida en el último verso de este terceto con un doble oxímoron que contrapone el calor y el frío «brasa de sombra» y «yerta quemadura». Resulta difícil averiguar a qué se refiere Alberti con estas dos imágenes relacionadas con el pincel.

El último terceto comienza con un verso de igual complejidad. Normalmente el verbo resplandecer no se suele usar en el modo reflexivo; tampoco se ve claramente como la obstinación pueda «resplandecerse». Posiblemente Alberti quiso decir que el manejo del pincel requiere una buena dosis de obstinación y que es precisamente esta obstinación la que trae consigo ese esplendor del cuadro terminado para el pintor y para los espectadores. En cambio, el penúltimo verso ofrece una comparación atrevida pero más accesible; equipara el pincel con un tallo vivo que crece sin tierra. La imagen del tallo o la vara es recurrente en este soneto y se basa esta vez en el parecido del pincel con una planta. Ya no es una de las múltiples personificaciones que observamos en tantos textos sino una especie de botanización de un objeto inanimado que confiere al pincel cierta autonomía sugiriendo que posee capacidades de creación propias. Es una idea que se confirma en el último verso en el que el pincel ya se convierte en «esbelto albañil de la Pintura». Ahora sí está personificado, transformado el pincel en artesano, artífice de obras de arte.

Después del lienzo y del pincel como recursos elementales del arte pictórico falta todavía un tercer dispositivo material imprescindible en la pintura: la paleta. Es como el crisol en el cual se elaboran los colores en sus mil matices antes de que encuentren su lugar definitivo en el cuadro. No es casualidad que en el orden de los sonetos del libro el dedicado a la paleta se sitúe inmediatamente después de los poemas destinados a la retina y la mano. Es más, en la secuencia de los sonetos intercalados entre poemas sobre pintores y anotaciones sobre colores, el que versa sobre la paleta curiosamente aparece incluso antes que el dedicado al color (pp. 161-162).

A LA PALETA

A ti, infinita haz, campo sembrado
 donde siega el pincel, gavilla, amasa
 y entre color, luces y sombras, pasa
 de mar radiante a tiempo anubarrado.

A ti, pozo y brocal, donde asomado
 medita, viene y va, mide, acompasa;
 frente asida a la mano que traspasa
 tu ojo de Polifemo enamorado.

A ti, abanico, ala redonda, escudo,
 espejo que al vestir queda desnudo
 y nuevamente superficie pura.

En ti se cuece la visión que nace.
 Tu firmamento el arco iris pace.
 A ti, lecho y crisol de la Pintura. (pp. 115-116)

Cuando en el soneto *Al color* Alberti afirma que «Los posibles en ti nunca se acaban.» está refiriéndose a la paleta y a la posibilidad de que en ella se puede elaborar una inacabable serie de matices, la «infinita haz», en la que «se cuece la visión que nace». Con el habitual apóstrofe «A ti» se continúa y consolida la fórmula habitual de todos los sonetos y se observa también el recurso ya conocido de la personificación de las herramientas cantadas. Es una estrofa riquísima en sugerencias e imágenes que precisan las particularidades y funciones de la paleta. Alberti propone una serie de metáforas que caracterizan y detallan las particularidades y las capacidades propias de la paleta como utensilio básico de la actividad del pintor: es haz, campo, pozo y brocal, abanico, ala, escudo, espejo y todas estas imágenes van relacionándose con sus diligencias a la hora de utilizar la paleta. En ella el pincel siega, gavilla, amasa, pasa «de mar radiante a tiempo anubarrado». Son términos que designan labores agrícolas trasladadas a la paleta y al pincel y los efectos que producen en el cuadro. El pincel manipula los colores, convertido en agricultor de la pintura, para alcanzar la mezcla adecuada que representará en el lienzo la claridad luciente y la sombría oscuridad. La paleta se convierte en trigo y laboratorio del pintor.

En el segundo cuarteto —en los ya acostumbrados endecasílabos perfectos— la paleta se compara con un pozo sobre cuyo brocal se asoma el pintor con su paleta cual «ojo de Polifemo enamorado» para meditar, ir y venir, medir y acompasar; una personificación extraña, el agujero de la paleta se transforma en ojo de Polifemo, además enamorado para sugerir la idea de la dedicación amorosa del pintor a la hora de convertir sus inspiraciones en creación pictórica. La personificación de la paleta y la actividad del pintor vienen fundiéndose, la paleta se convierte en «frente asida a la mano» con el deseo de transportar al lienzo lo que percibe este «ojo de Polifemo enamorado». El recurso a la mitología griega, al ojo único de Polifemo subraya la perspicacia del pintor y además se adapta al aire solemne y clasicista del soneto. El que este Polifemo esté enamorado como el mitológico añade un matiz gongorino y revela la elevada sensibilidad del pintor que selecciona y elabora con delicadeza los matices de los colores en su paleta para trasladarlos luego al lienzo.

En el primer terceto la cuádruple comparación de la paleta con un abanico, un ala redonda, un escudo y un espejo constituye un cambio de enfoque en relación con el de los cuartetos. Con los tres primeros elementos se refiere a la forma de las paletas que tradicionalmente suelen ser redondas u ovaladas pero este aspecto no es el más llamativo, es antes bien superficial; lo que llama la atención y lo que realmente importa es la traslación y ampliación de la función común de estos objetos atribuida ahora a la paleta: el movimiento del abanico suele producir una brisa refrescante, referido al acto de pintar la brisa que emana del abanico puede impedir que el pintor se acalore demasiado, que frene a tiempo posibles excesos. En cambio, el ala sugiere el vuelo de la fantasía y la imaginación, en el sentido de que la paleta es capaz de inspirarle a la hora de pintar. Finalmente el escudo protege al guerrero al luchar contra el enemigo y al pintor una paleta-escudo le puede defender ante posibles «adversarios»; los colores de su paleta tal vez deban ser protegidos ante posibles plagios. La coloración personal de cada pintor se convierte en arma que permite la identificación de su manera de pintar e impide o por lo menos dificulta la imitación. La paradoja que se produce en el verso «espejo que al vestir queda desnudo» es supuestamente contradictoria, no puede vestirse y desnudarse a la vez. Además no suele ser el espejo el que se viste o desnuda. Ahora bien, la contradicción solo es aparente puesto que se refiere al hecho de que durante la realización del cuadro la paleta desempeña el papel de espejo de los colores preparados en el que se anuncia el motivo que se pinta; el lienzo se «viste»

de colores y deja «desnuda» la paleta, es decir, sin colores; se convierte nuevamente en «superficie pura».

Con la afirmación «En ti se cuece la visión que nace.» empieza el último terceto. Alberti compara la paleta con una fuente o un tarro en el que se «cuece» la visión del cuadro que prepara el pintor. Tal vez esa profana comparación gastronómica sea un tanto descaminada, no cuadra con la solemnidad del resto de las imágenes sobre todo de las metáforas de los dos últimos versos. En cambio, equiparar la paleta con el fenómeno multicolor de un arco iris resulta muy poético: «Tu firmamento el arco iris pace». ¿Intriga al lector cuál es el sujeto y cuál el complemento directo de este verso? Puede ser tanto el firmamento que pace el arco iris como el arco iris que pace el firmamento. Me inclino por la primera opción; el firmamento de la paleta, su superficie y sus contornos se convierten en pasto para los colores del arco iris, es decir, los colores invaden la paleta. La impresión que causa esta imagen es extraordinaria porque convierte la paleta en una herramienta casi mágica que justifica las dos atribuciones del último verso: la paleta es «lecho y crisol de la Pintura». Las dos metáforas reflejan dos momentos distintos del acto de pintar: el lecho en el que se engendra la pintura, en el que nace el cuadro y además el crisol en el que se funden materiales en este caso los colores para realizarlo. No deja de ser sugerente esta combinación porque en cierto sentido es el comienzo del cuadro; el nacimiento del cuadro se inicia en la paleta, y al tiempo es el laboratorio en el que se realizan las mezclas oportunas de colores para cada obra. Este último verso resume, como es costumbre en estos sonetos, los aspectos fundamentales enumerados en el poema.

Dos sonetos consecutivos íntimamente relacionados y solo separados por el poema dedicado a Piero Della Francesca, se dedican a dos partes del cuerpo humano imprescindibles para el pintor: la retina y la mano. Estos sonetos son los únicos dedicados a partes del cuerpo humano, si prescindimos del soneto *Al desnudo* que se refiere al cuerpo humano entero como motivo pictórico. Y estas dos partes, la retina y la mano, son imprescindibles para la labor del pintor. Será por esta razón que aparecen al principio de la serie de sonetos como si quisieran significar ya con su posición la importancia que representan para el pintor y la pintura. Este es el motivo por el cual quisiera comentar brevemente los dos poemas.

A LA RETINA

A ti, jardín redondo, donde mora
de par en par pintada la belleza;
flor circular que irisa en tu cabeza
del rayo negro al rubio de la aurora.

A ti, profundo espejo que atesora
todo el sinfín de la naturaleza;
si sol cerrado, noche de grandeza;
si abierta luna, hora de sol sin hora.

A ti, siempre vivaz, aunque dormida,
torre del homenaje de la vida,
ajimez a la mar de la ventura.

¿Qué sería sin ti de los colores,
niña de luz, pintor de los pintores?
A ti, fuente inmortal de la Pintura. (p. 112)

Además de la elaboración magistral de todos los sonetos en versos endecasílabos ya estamos acostumbrados a los recursos retóricos fundamentales que utiliza Alberti en todos los sonetos del libro: la comparación metafórica y la personificación. Esta última se anuncia siempre con el «a ti» inicial que se va a repetir tres veces a lo largo de las cuatro estrofas. El fenómeno cantado se compara con objetos, actividades y circunstancias de la realidad dándoles de esta manera una autonomía y viveza sorprendente y sugestiva. También estamos acostumbrados a que el último verso constituya un resumen con el que culmina la enumeración de los aspectos particulares previamente mencionados.

La retina es un «jardín redondo donde mora la belleza», es decir, se equipara a un jardín florido. La retina recoge la belleza como en un jardín en el que se acumula la hermosura de las flores. Posiblemente la inspiración de esta imagen le viene a Alberti de uno de los motivos preferidos repetidos en el impresionismo: los jardines en flor; recuerden, por ejemplo, tantos cuadros de Manet o de Renoir. Lo llamativo de esta metáfora es que la belleza reside en la retina, el órgano a través del cual el pintor recibe las imágenes de la belleza que luego se plasmará en un cuadro. Va más allá el poeta al designar la retina como «flor circular que

irisa en tu cabeza / del rayo negro al rubio de la aurora». La comparación se va complicando. La retina es una flor circular que proyecta al cerebro del creador, y también al del receptor, las imágenes que recibe desde el blanco y negro hasta la luminosidad de los colores de la aurora. La imagen continúa en el segundo cuarteto. La retina se convierte en espejo que abarca toda la naturaleza y encuentra su reflejo en cuadros que captan tanto los motivos oscuros que surgen con el «sol cerrado» como los de misteriosa luz de la «abierta luna»: «si sol cerrado, noche de grandeza; / si abierta luna, hora de sol sin hora».

El primer terceto se abre con una engañosa paradoja «siempre vivaz, aunque dormida» que refleja la extraña situación de la retina que aparentemente parece inactiva pero que capta sin cesar todas las imágenes que se le presenten. Y por eso es «torre de homenaje de la vida», es el instrumento que permite al hombre y particularmente al pintor observar y contemplar la vida que se convierte en cuadro que a su vez es ventana que le revela las bellezas y los misterios del mundo, «la mar de ventura».

Nuevamente insiste Alberti en el hecho de que la retina permite la percepción de los colores, es una «niña de luz», expresión poética de la pupila del ojo, la apertura por la cual se recibe la luz y todas las impresiones visuales y, por tanto, se transforma en «pintor de los pintores», en maestro que acoge las imágenes que la naturaleza le presenta y se convierte así en «fuente inmortal de la Pintura»; conclusión acertada de lo antedicho en la que se recalca la importancia e imprescindibleidad de la retina.

Tan imprescindible en el acto de pintar como la retina resulta ser la mano que sostiene y conduce el pincel. Consecuentemente Alberti dedica también un soneto a la mano.

A LA MANO

A ti, firmeza y temblor, conductiva
de ese enhebrado, misterioso hilo
que de los ojos fluye y prende al filo
del pincel una luz germinativa.

A ti, flor en acción, copulativa
cómplice permanente del estilo;

tacto, obediencia, lentitud, sigilo,
cuando no disparada disyuntiva.

A ti, siempre solícita viajera,
llevadora del tallo que genera
la más maravillosa criatura.

No eres para el pincel la abierta rosa.
Semicerrarte es tu vivir dichosa.
A ti, alma del jardín de la Pintura. (p. 114)

También en este soneto el recurso básico es la personificación como ya se advierte en el habitual apóstrofe «A ti». Esta vez es más compleja porque la mano forma parte del cuerpo humano y por tanto ya es «personal»; en esta ocasión se independiza haciéndose autónoma, «persona» independiente. Es firmeza y tiemblo, es decir, la mano puede conducir el pincel firme y con decisión o también borroso «enhebrando» el «misterioso hilo» que establece la relación entre el ojo y el lienzo como una «luz germinativa». El hecho de que además del entramado de las rimas los cuatro versos estén unidos por tres encabalgamientos revela la discreta maestría métrica de Alberti por aumentar la impresión de una estrecha relación e ilación entre la visión del motivo, la mano, el pincel y el lienzo, la imagen se presenta como un continuo interactuar y compenetrarse.

La «flor en acción» del segundo cuarteto es una especie de «botanización» metafórica muy sugerente; la mano va repartiendo colores en el cuadro. La formulación contribuye también a la independización de la mano que parece actuar por cuenta propia. Por lo demás es llamativa en este soneto la acumulación de metáforas florales y botánicas en general. No es una personificación en el sentido estricto sino la transformación metafórica de la mano en una flor que funciona como símbolo de todos los colores. Pero enseguida esta flor va convirtiéndose en «copulativa cómplice», creadora del estilo que se adapta a las querencias del pintor con «tacto, obediencia, lentitud, sigilo», actitudes transferibles a los movimientos de la mano del pintor que también puede abandonar el acatamiento de las reglas convencionales disparándose como tantas veces ocurre en la pintura moderna y contemporánea. En el fondo Alberti pretende significar y elogiar la adaptabilidad de la mano a todos

los requerimientos pictóricos, su complicidad con todos los propósitos del pintor.

La mano es una «solicita viajera» como explica en el primer terceto; que es «llevadera del tallo que genera / la más maravillosa criatura» (p. 114).

El tallo, conservando la imaginería botánica que observamos ya en el soneto sobre el pincel, es obviamente una sinécdoque del pincel que realiza la «más maravillosa criatura», es herramienta polifacética y flexible, una varita mágica capaz de llevar al lienzo todos los propósitos y caprichos creativos del pintor.

En el último terceto se cierra una especie de paréntesis abierto en el segundo cuarteto: Alberti vuelve a comparar la mano con una flor, esta vez más concretamente con una rosa; una nueva alusión al hecho de que a través del pincel la mano reparte colores en el lienzo al «semicerrarse»; original neologismo para describir el manejo específico del pincel en la mano del pintor que además es fuente de vida dichosa; se trasladan a la mano los sentimientos del pintor a la hora de pintar. Muy probablemente se traslucen aquí también reminiscencias juveniles de Alberti pintor; la felicidad que menciona tantas veces al recordar sus años de pintar en *La arboleda perdida* e incluso en el redescubrimiento de la alegría de pintar en «Diario de un día» incluido en *Poemas de Punta del Este*. Concluye el soneto con el verso «A ti, alma del jardín de la Pintura». Alberti se mantiene fiel a las imágenes florales y vegetales evocadas a lo largo del soneto; en una especie de resumen compara la mano con el alma del jardín de la pintura. Esta comparación de la mano con el alma a primera vista puede parecer estrambótica pero en realidad no choca porque se encuadra dentro del conjunto de las imágenes vegetales del poema y además se confirma la importancia central y fundamental de la mano que le es propia en el acto de pintar, es el agente principal en la creación del cuadro, es el arquitecto primordial en el «jardín de la pintura».

Como la perfección formal es una constante en todos los sonetos de *A la Pintura* la elaboración exquisita del que Alberti dedica *Al movimiento* no requiere especial insistencia. Está construido con endecasílabos melódicos con las rimas que ya anotamos más arriba. Mantiene también el esquema ya mencionado de las anáforas «A ti» en los versos iniciales de los cuartetos, del primer terceto y en el último verso del segundo. Así es como Alberti consigue mantener primero una consistencia y coherencia formal de los sonetos y sobre todo el tono solemne de ofrenda y veneración característico de todos los sonetos.

AL MOVIMIENTO

A ti, donaire alado, forma en vuelo,
 raudo volumen que la luz reanima
 y en el movable espacio determina
 la paralela sombra de su anhelo.

A ti, persecución, múltiplo en celo,
 círculo en fuga, aljaba y jabalina;
 rebelión de lo estático y divina
 dinámica arcangélica del cielo.

A ti, soplo contrario a lo imposible,
 perpetua agilidad, tallo flexible,
 sangre en tensión, feliz musculatura.

La vida de la vida es promoverte.
 Tu victoria, la muerte de la muerte.
 A ti, libertador de la Pintura. (p. 182)

Temáticamente Alberti aborda con este soneto un dilema inherente a la misma naturaleza de la pintura. Como ya intenté hacer ver en la introducción uno de los imposibles de la pintura es la mostración auténtica del movimiento, ya que la obra pictórica es ineludiblemente estática. Sin embargo, los pintores parecen querer demostrar el contrario, manifestar el «*jeppur si muove!*» pictórico, haciendo todo lo posible como para superar por lo menos aparentemente esta limitación; un obstáculo contra el cual los pintores están luchando permanentemente, provocan la «rebelión de lo estático» o, mejor dicho aún, esa rebelión contra lo estático que anima a los pintores, es un «soplo contrario a lo imposible». Por ello no sorprende que Alberti le dedique un soneto propio al movimiento ya que constituye un reto endémico en el quehacer del pintor y, desde luego, también del escultor y del arquitecto confrontados con los mismos obstáculos al realizar sus obras. Una ojeada a los retratos o, más llamativo aún, a las estatuas ecuestres basta para comprobar la artificialidad de estas representaciones estáticas e inmóviles de un presunto movimiento. El museo Guggenheim de Bilbao también puede interpretarse como un intento arquitectónico de superar el inevitable estatismo de las

creaciones arquitectónicas y la lucha contra los materiales de construcción inevitablemente estáticos.

¿Cómo sugerir y simular, pues, movimiento y dinamismo, la «sombra de un anhelo» en un artefacto que de por sí no ofrece esta posibilidad representativa, como sí ocurre, por ejemplo, en la danza, el cine y la literatura aunque en esta última el movimiento se produzca a través de una transfiguración verbal. La música constituye un caso específico; por su propia naturaleza inmaterial no puede visualizar movimientos, sin embargo, desarrollándose en el tiempo es por definición movimiento *sui generis*, dinamismo acústico; es un arte performativo cuyo progresar dinámico se desarrolla en el ritmo y la melodía. No es casualidad que las partes de una sinfonía se llamen «movimiento».

Evocar el movimiento de la pintura en un soneto es más fácil que intentarlo en un cuadro. Alberti trata de sugerir que los pintores han conseguido superar la acuciante dificultad. No sin razón en el primer verso del soneto designa el movimiento como «donaire alado, forma en vuelo». Con todo no hay que olvidar que en realidad, el dinamismo en la pintura siempre no es más que una sugerencia; es el espectador que debe encargarse de realizar en su imaginación el movimiento insinuado; se trata de captar la «forma en vuelo» y completarla, tiene que darse cuenta de que es un «soplo contrario a lo imposible», se oculta el esfuerzo del pintor para lograr representar una simulación de movimiento.

Los artistas de la palabra no tienen problemas con la evocación del movimiento; basta nombrarlo y el lector contribuirá lo suyo para que el dinamismo nazca en su imaginación. Lo muestra también Alberti en este soneto. Como ya apunté el esfuerzo de dinamización en pintura lo caracteriza como «rebelión de lo estático y divina / dinámica arcangélica del cielo».

Pintar es, por tanto, rebelarse contra el estatismo buscando una «divina dinámica arcangélica», unos recursos sobrehumanos. Recuerda también las pinturas y esculturas en iglesias barrocas en las cuales a veces ángeles esculpidos sobresalen de las pinturas murales como captados en vuelo. En este soneto no es casual el encabalgamiento entre los dos últimos versos del segundo cuarteto porque produce en el lector la sensación de fluidez y movimiento uniendo precisamente «divina» y «dinámica». Con la «dinámica arcangélica» Alberti no solo se refiere a los innumerables ángeles «en movimiento» que pueblan la pintura religiosa y hasta la profana como lo demuestra, por ejemplo, Chagall en muchos

cuadros, sino a la representación del movimiento en general, a la «perpetua agilidad, tallo flexible, / sangre en tensión, feliz musculatura».

La percibimos en representaciones de hombres, plantas y animales; la vida es movimiento; Alberti destaca su importancia con el poliptoton «la vida de la vida es promoverte», crear movimiento es crear vida o por lo menos representarla. Esta imagen se intensifica aún más cuando vuelve a emplear la misma figura retórica, el poliptoton: «Tu victoria, la muerte de la muerte». Cuando la muerte muere todo es vida y todo es movimiento. El movimiento se vuelve universal y antropológico, se convierte en cuestión de vida o muerte. Así es como Alberti puede terminar el soneto celebrando el movimiento como «libertador de la Pintura».

Después de haber visto estos sonetos, por así decir, fundamentales en el conjunto de los textos de *A la pintura* somos capaces de hacernos una idea de su función estructural dentro del libro. No se puede decir que en el contexto sean imprescindibles unos poemas de armoniosa y perfecta construcción clásica pero sí que su presencia en medio de textos de muy diversa hechura crea una especie de dique de contención, un pilar de quietud y descanso al que retornar siempre cuando uno de los poemas haya sido llamativamente agitado e inquieto como suele ocurrir por ejemplo en el dedicado a El Bosco o a Miguel Ángel. ¡El soneto como calmante! Pero además suministra unas valiosas informaciones sobre los intrínquilis de la pintura que testimonian de los profundos conocimientos y experiencias de Alberti como poeta-pintor. Sin ser deliberadamente didácticos ayudan a comprender mejor muchas de las alusiones a técnicas y recursos pictóricos y a interpretar con más conocimientos de causa las observaciones sobre cuadros y pintores.

LOS PINTORES

PRÓLOGO

Esta sección de nuestro estudio constituye una especie de remate para el que los dos capítulos anteriores sobre materiales pictóricos y colores forman un preliminar y una preparación.

Alberti sabiamente recuerda en primer lugar el carácter unitario del libro, es decir, no trata en *A la pintura* estas tres materias —colores, recursos y pintores— en capítulos separados, alterna textos de cada especie de manera irregular mezclando en un entramado poemas sobre pintores con sonetos y versos sueltos sobre colores. Con acierto da al libro el subtítulo *Poema al color y la línea*; por tanto, la totalidad del libro se considera y se designa como poema con lo cual alude también a la estrecha relación de los diversos ingredientes entre sí. Consigue de este modo que su libro no cause la impresión de un estudio científico o pedagógico sobre diversos componentes de la pintura y maestros de este arte; evita ser abiertamente didáctico o preceptivo. Es más, en una edición bonaerense de 1948 de doce poemas el libro no se designa como poema sino como ‘cantata’ subrayando las cualidades musicales de los poemas¹. No cabe duda de que de este modo se vuelve aún más sugestiva, agradable y entretenida su lectura. El resultado es una muestra altamente poética tanto de la ambigua relación poesía-pintura como de la fascinación que emana de la convivencia y la posible interrelación de las dos. Ahora bien, toda esta estrategia no evita que el libro, a pesar de todo, sea enormemente instructivo porque suministra una notable

¹ Algunos datos más sobre la génesis de *A la pintura* se encuentran en Torres Nebrera, 2011.

cantidad de informaciones sobre múltiples aspectos de la pintura y ante todo una serie de comentarios e interpretaciones de una serie representativa de pintores y cuadros de diversas épocas que ciertamente son personales como todas las interpretaciones pero que abren horizontes nuevos sobre destacados maestros de la pintura universal. No se debe pasar por alto el hecho de que la versión definitiva de *A la pintura* está dedicada a Picasso al que brinda también un poema extenso que comentaremos en este capítulo.

«La ordenación del libro es rigurosa y perfecta; la precisión y el preciosismo formal, también», afirma Siles (2006, p. 755). Como ya observé al hablar de los tres poemas introductorios de 1917, los ingredientes autobiográficos son llamativos; incluso si Alberti no lo menciona expresamente siempre se nota la participación, la empatía personal del poeta con la pintura en general y los diversos pintores y cuadros en particular. Quince de los pintores cantados en el libro ya se mencionan en este poema introductorio. Habla y canta el pintor irremediable.

Los treinta y cinco poemas sobre pintores demuestran de diversas maneras no solamente que es posible y fructífera esta coexistencia y compatibilidad de las dos artes, sino también que todos los elementos pictóricos tratados en los sonetos y en las anotaciones sobre los colores se manifiestan abierta o veladamente en sus interpretaciones líricas de los pintores. De paso esta mezcla sirve igualmente al lector de ayuda y orientación en la comprensión e interpretación de los poemas sin que surja la impresión de una intención didáctica disimulada.

Mientras que la métrica de los sonetos es rigurosamente convencional y la de las reflexiones sobre los colores se atiene a un esquema estricto y casi exclusivo de endecasílabos y heptasílabos, la estructuración y la métrica de los poemas sobre pintores y cuadros son muy diversas y polifacéticas guiadas por el deseo de adaptarse en cada caso al pintor, su obra en general o al cuadro concreto que se evoca. También oscila su extensión: la mayoría de los textos, unos veinticinco, abarca entre una página o página y media. Es considerablemente menor el número de poemas de tres y más páginas. Probablemente sean los pintores predilectos de Alberti los que más detenimiento le merecen como El Bosco, Goya, Picasso con tres páginas, Velázquez con cinco y Miguel Ángel, con seis el más largo de todos.

Lo más llamativo en estos poemas es la diversidad de elaboración del lenguaje poético, tanto desde el punto de vista léxico como del sintáctico y por supuesto, también del métrico. Como veremos en los

comentarios va de la más tradicional elaboración en una versificación y un vocabulario igualmente convencionales, por ejemplo, en los poemas sobre Giotto y Durero, hasta los más atrevidos y originales versos con medidas y ritmos heterogéneos y sorprendentes neologismos, (Guillermo de Torre, 1970, p. 732, los llama «onomapinturas»), como ocurre, por ejemplo, en versos libres que encontramos en los textos sobre El Bosco o Miró, por nombrar solo unas muestras destacadas. Jaime Siles (2006, p. 755) advierte que «lo que caracteriza *A la pintura* es tanto su brillantez expresiva como su diversidad formal: cada poema es un recuerdo y un retrato, un análisis y una interpretación. Asistimos a una auténtica fiesta del lenguaje que adelanta los *carmina figurata* de *Abierto a todas horas*».

Sería interesante indagar en las impresiones específicas que produce en el lector un poema que versa sobre un pintor y sobre todo sobre uno o varios de los cuadros de un determinado pintor en comparación con el efecto que surten textos líricos usuales. Indudablemente en el caso de los poemas pictóricos, por llamarlos de alguna manera, desempeñan un papel mucho más importante que en poemas, digamos convencionales, los preconocimientos del receptor acerca del mundo de la pintura, ante todo los conocimientos biográficos y la familiaridad con la obra del pintor en cuestión. Si se tiene ante los ojos el cuadro comentado y el poema correspondiente dos impresiones se conjugarán de una manera misteriosa suministrando emociones distintas pero complementarias o tal vez contradictorias si la interpretación pictórica discrepa de la literaria. Es lógica esta discrepancia porque emana de dos sensibilidades distintas, la del pintor y la del receptor. Y en nuestro caso se añade otro factor, el poeta se interpone además con su propia sensibilidad y su comentario forzosamente también subjetivo. Es el encuentro de dos o tres subjetividades que de alguna manera se solaparán basadas en una objetividad común, la visión e interpretación de la realidad plasmada en el cuadro por parte del pintor que luego se mezclan con la experiencia personal del poeta y la impresión que le han causado el cuadro y el poema al receptor. No hay recepción totalmente pasiva.

En este orden de ideas Gerardo Piña Rosales (2002), basándose en la definición de la écfrasis como «plasmación verbal de un motivo icónico» propuesta por Murray Krieger (1992), ofrece un paradigma ecfrástico referido a la recepción de poemas pictóricos. Distingue tres modos de reacción ante el poema dedicado a pintores y pintura a) la indiferencia, debida probablemente al desconocimiento del original, b) la espera, fomentada por la recreación del cuadro partiendo del poema y

c) el miedo de equivocarse: después de haberse formado una idea del cuadro el lector confronta el poema con el cuadro; puede ser que sea defraudado o confundido. Se debe entender como una especie de ansiedad de no acertar en la interpretación del poema o del cuadro. Sin embargo, no se comprende bien por qué un lector debería sentir miedo al confrontar su interpretación con la del pintor o del cuadro con la realidad biográfica o pictórica. De todos modos, la recepción de los poemas de *A la pintura* puede dar pie a las tres maneras de reacción interpretativa dependiendo de las nociones e intuiciones previas que pueda tener el lector en general y el crítico en particular. Sospecho que esta última reacción ocurrirá con más frecuencia en el caso de los poemas albertianos dedicados a pintores menos conocidos y reunidos bajo el subtítulo *Nuevos poemas*. Lógicamente se empieza con la lectura del poema ya para averiguar de qué pintor y de qué cuadro o cuadros trata el texto; después es recomendable comprobar si la interpretación personal tiende a coincidir con el original o los originales y, por otro lado, si la visión que le da el poeta coincide —difícil empresa— con el cuadro y también con la versión del receptor.

Resulta interesante y significativo contemplar la selección de pintores que propone Alberti en este libro tanto por su personalidad como por la época o escuela a la que pertenecen. En un librito firmado por Alberti y Attilio Rossi, editor bonaerense, con el título *A la pintura (guión de diapositivos)*, Alberti afirma:

En el presente libro no pretendemos ofrecer [...] ninguna antología de la pintura universal. Se trata sólo de una amplia ilustración —pequeña, dadas las inmensas posibilidades del tema— al poema que lo motiva. Obra sometida a límites determinados, no podía incluir todas nuestras preferencias. La exclusión, por tanto, y sobre todo en lo que a la pintura contemporánea se refiere, no supone el más mínimo enjuiciamiento por nuestra parte. (2006, pp. 758-759).

Esta justificación se puede extender perfectamente a la selección que caracteriza la versión de la posterior edición de *A la pintura* que comento ahora. Tal vez Alberti quiso corregir la falta de poemas sobre pintores contemporáneos en este libro añadiendo *Nuevos poemas* y emitiendo un juicio sobre pintores y pintura más recientes. Además se observan notables discrepancias entre la edición de J. Siles que utiliza-

mos y otras ediciones, sobre todo la que salió en el Círculo de Lectores bajo la custodia de María Asunción Mateo.

En *Invitación a un viaje sonoro*, capítulo incluido en el libro *Pleamar* y publicado poco antes de *A la pintura* reúne poemas sobre piezas musicales y compositores Alberti ya había seguido una ordenación cronológica de los poemas ligados también a diversos países (Siles, 2006, pp. 77-97). Si aplicamos un criterio histórico a *A la pintura* y tenemos en cuenta que la división en siglos suele ser precaria puesto que los hombres tienen la mala costumbre de no vivir siempre dentro de los límites exactos que marca la sucesión de los siglos, resulta que la mayoría de los pintores seleccionados, exactamente diez, pertenecen al siglo XX, seguidos por los del XV (ocho), del XVI y XIX (seis en cada uno); del XVII solo aparecen tres y del XVIII uno solo, ya que no podía faltar Goya en la lista. Guerrero Ruiz (1990) propone entre otras una selección según la nacionalidad del pintor cantado distinguiendo entre pintores flamencos, alemanes, franceses, y españoles.

Gran parte del surtido de los pintores seleccionados se debe, por una parte, a las vivencias y exploraciones juveniles de Alberti en el Museo del Prado y, por otra, a sus preferencias por pintores del s. XX, éstos sobre todo, como ya aduje, en la parte añadida al libro a partir de 1953 con el subtítulo *Nuevos Poemas*; son debidos a encuentros personales con los nueve pintores cantados, encuentros también reflejados en *La arboleda perdida*.

No voy a comentar, naturalmente, todos los poemas sobre pintores y mi selección puede parecer subjetiva y arbitraria como casi todas las selecciones. El criterio que sigo es el de la representatividad de los poemas en cuanto a los diversos modos de hacer similar a la clasificación en el capítulo sobre colores, modos que varían, como ya comenté, según los pintores, el cuadro o la forma de pintar interpretados poéticamente. Tampoco debe extrañar que en algunos poemas de esta colección Alberti no siga estrictamente un único modo de poetizar a un pintor, un cuadro o una época sino que mezcla diversos enfoques en un mismo texto. Los poemas no son meras descripciones sino «una evocación destilada de la esencia del lienzo y/o pintor», como afirma Peña Rosales (2002, p. 262), añadiendo que Alberti «intenta reflejar en el poema, con toda fidelidad que el medio verbal le permite, la emoción que le inspira la contemplación del cuadro».

Las categorías que propongo para estos comentarios son ocho:

- El pintor y su ambiente (Giotto)
- Pintar con palabras I, II y III (El Bosco, Durero, Salazar)
- El poema catálogo (Goya)
- El poema biografía (Miguel Ángel)
- El poema taller (Velázquez)
- El psicograma del pintor (Rembrandt)
- El pintor y sus colores (Pedro Berruguete, Renoir)
- El poema mixto (Picasso)

EL PINTOR Y SU AMBIENTE

Los poemas que captan el ambiente cultural, social o político en el que se movía el pintor y que refleja este ambiente en sus cuadros se clasifican en esta categoría que llamo «El pintor y su ambiente». Un ejemplo magistral de este tipo es el poema que Alberti dedica a Giotto, pintor italiano de entre los siglos XIII y XIV (1267-1337), «hermano mayor de la Pintura» según lo caracteriza el poeta en el último verso. El texto capta el ambiente que emana de los cuadros de este pintor representativo de su época, recreando poéticamente la atmósfera histórica que aflora en sus obras. Es un poema que «recrea, pinta, imagina un cuadro mental a base de características de toda la obra del pintor» como lo formula Peña Rosales (2002, p. 263). Es más, en cierto sentido Alberti retoma también varios temas tratados en los sonetos sobre herramientas y técnicas pictóricas y en los versos sueltos sobre colores. Esta clasificación no excluye que en un mismo poema pueden aparecer también elementos de otras categorías como ocurre en éste. Lo que importa es que prevalezcan aspectos de un tipo.

Giotto

Laude, Señor, Dios mío,
al hermano pincel. Él se ha mojado
de tu 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 lo 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:
la 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. (pp. 110-111)²

El poema consta de siete estrofas elaboradas en una secuencia irregular de estrofas de diverso número de versos heptasílabos y endecasílabos como se observa en muchos poemas del libro. Sus rimas no corresponden a ningún esquema estrófico tradicional, solo recuerdan lejanamente la estructuración de la silva. Una excepción en el número de sílabas la forma el alejandrino del cuarto verso de la penúltima estrofa. Las rimas también son irregulares; aparecen alternas en algunas estrofas, en otras encontramos tres rimas del tipo abcabc y finalmente estrofas aún más irregulares que entremezclan los versos rimados con algunos pocos versos blancos. La irregularidad de las rimas no es casual. Primero le da al poema un toque de irregularidad que se corresponde a las irregularidades de la proporción y la perspectiva típicas de la pintura de la época y practicada también por Giotto en sus cuadros; también es un modo de dar un aire de consistencia y coherencia al texto. Las proporciones o mejor dicho, desproporciones, de figuras y edificios, la muy particular simetría de los cuadros y los episodios casi surrealistas que plasma Giotto en algunos cuadros se reflejan tanto en la extensión desigual de las estrofas como en la estructura de la rima que no se atiene a reglas y simetrías pero tampoco abandona los recursos métricos tanto de la extensión como de la rima.

Por otro lado, la estructura y el tono de este poema denotan claramente la influencia del *Cántico de las creaturas* de San Francisco de Asís cuyas estrofas, también muy irregulares, empiezan con «laudato sie, mi Signore» y cantan las maravillas de la naturaleza dirigiéndose a ellas como «hermano» o «hermana». Alberti imita literalmente la estructura con la versión española de la alabanza franciscana «Laude, Señor, Dios mío» que crea y mantiene al inicio de cada estrofa a lo largo de todo el poema el tono y la atmósfera de una oración o una letanía con una llamativa similaridad con algunos salmos. Es más, Alberti imita también la apelación franciscana a los elementos de la naturaleza como hermanos para aplicarla a materiales y particularidades de la pintura en general y de Giotto en particular. En cierto sentido recuerda a lo largo del texto

² Las indicaciones numéricas entre paréntesis se refieren siempre a la edición de los poemas albertianos realizada por J. Siles, 2006.

los instrumentos y las técnicas cantadas en los sonetos de *A la pintura*: el pincel, el fresco, el lápiz, la pluma, la luz, la figura humana, el color, el paisaje, el ropaje. En la quinta estrofa se alaba al «hermano color» mencionando las tonalidades ya tratadas en los versos sueltos sobre estos mismos colores y algún que otro matiz más como el violeta, el oro, el rosa y el añil. De esta enumeración de colores se podría deducir que el poema va dedicado a los colores en Giotto, naturalmente es así y podría figurar el texto igualmente en la categoría «El pintor y sus colores» si no fuera por los otros elementos pictóricos y ambientales que menciona Alberti en el resto de las estrofas. Este hecho es la prueba de que los poemas son difícilmente atribuibles a una sola categoría porque suelen mezclar los diferentes enfoques posibles.

¿Quién es el enunciador de este poema? ¿Quién pronuncia el «Laude, Señor Dios mío»? Se mantiene durante gran parte del poema el anonimato, de momento es un hablante no identificado y observador de la situación. En la quinta estrofa se vislumbra una probable identidad del yo lírico con el propio pintor cuando se revela que «mi mano» se eleva a «pájaro fiel». Más verosímil aún es la identificación con Giotto en la última estrofa cuando el enunciador confiesa que «me armaste dulce, cariñoso, / y en una edad oscura / me concediste el hábito glorioso / del hermano mayor de la Pintura» (p. 111).

Pero en realidad estos elogios no proceden de la boca del pintor, son más bien una evaluación del propio Alberti quien concede a Giotto el rango de «hermano mayor de la Pintura».

Veamos brevemente el significado más detallado de cada estrofa. La primera estrofa consta de cuatro versos un heptasílabo y tres endecasílabos con rima abab. La estrofa se dedica al «hermano pincel». A continuación se detallan las particularidades del pincel de Giotto: «Se ha mojado / de tu divino rostro de rocío» (p. 110). El retrato del Giotto atribuido a Ucello al que probablemente aluda Alberti, parece como cubierto de rocío que luego se funde con la sangre, es decir, con vida, hecho que hace que brille iluminado.

La segunda estrofa, de dos heptasílabos y cuatro endecasílabos con rima abcabc, se inicia con el habitual «Laude, Señor Dios mío» y se dedica al «sometido, abierto hermano muro», es decir, al fresco, tipo de pintura tan característico de Giotto. Recuerda claramente el soneto «A la pintura mural» del mismo libro en el que Alberti canta «A ti, dura extensión desguarnecida, / ansiada de la cal y de la arena» (p. 128).

Así, continuando la formulación franciscana, habla también de la hermana cal, «a la cal fresca, hirviente, resistida / del aire del calor, el agua, el frío» (pp. 110-111).

Son casi las mismas particularidades a los que alude en el soneto sobre la técnica del fresco. La enumeración de una serie de adjetivos y sustantivos describe las cualidades de la cal, ingrediente fundamental del fresco: «La hermana cal con el puro / blanco y perenne sueño de la vida» (p. 111).

Las continuas personificaciones, que nos van a acompañar a lo largo de todo el libro, no solamente producen un clima de intimidad y familiaridad también permiten suscitar emociones y sensaciones en objetos inanimados; es así como la cal puede soñar el «perenne sueño de la vida», recibir la pintura de escenas de las más polifacéticas vidas; como, entre otras, la de San Francisco de Asís pintado por Giotto.

La tercera estrofa, con rima xabab, es decir, el primer verso permanece blanco, pero si se quiere rima este primer verso con los inicios de cuatro estrofas posteriores. Es como si Alberti hubiera puesto el «Laude, Señor Dios mío» como una especie de estribillo inicial en todas las estrofas. Así se mantiene el tono laudatorio y la atmósfera de oración y letanía alabando al Señor y evocando los instrumentos del lápiz y la pluma tan estrechamente relacionados con el hermano diseño y la hermana luz. Alberti pasa, por tanto, a otra técnica de la pintura, al diseño. Encontramos reminiscencias de los versos del soneto «A la luz», sobre todo los del primer terceto donde dice:

A ti mano de sol, cono perfecto,
denunciadora, igualadora, efecto
desvanecerte de la línea pura. (p. 166)

Es notablemente laudatorio y es, junto con la penúltima estrofa, la única en la que además del verso inicial se vuelve a emplear dos veces más la palabra «laude»; primero precisamente para elogiar el «esbozo erguido de la bruma» y segundo, para alabar «a la hermana luz que lo recrea».

La cuarta estrofa consta de cuatro versos como la primera, se combinan dos heptasílabos con dos endecasílabos rimando el segundo con el cuarto verso quedando sueltos los restantes. También aquí se destacan dos hermanas: la hermana figura referida al cuerpo humano y la hermana arquitectura calificada de infinita. Probablemente se caracteriza de

infinita no solo porque en los cuadros de Giotto abundan las propuestas arquitectónicas fantásticas e irreales sino también porque las posibilidades de construcción realmente son infinitas, más aún para un pintor. Es menester recordar además que Giotto también era arquitecto y muchos de sus cuadros parecen ser además proyectos arquitectónicos. En tercer lugar debe resaltarse la comparación que establece Alberti entre la figura y la arquitectura, entre los dos descubre una «ardiente paralela». La figura humana como inspiradora de la creación arquitectónica.

La sexta estrofa con diez versos es la más larga del poema; consta de seis heptasílabos y cuatro endecasílabos en disposición no sistemática tanto en los versos como en la rima. Siguiendo la costumbre, esta estrofa se inicia con el consabido «Laude, Señor Dios mío» y se dedica a la «hermana color» o, mejor dicho, a «las hermanas colores». Es curioso que Alberti le atribuya el género femenino al color como observamos ya en algunos apuntes sobre los colores. En la lista figuran cinco de los colores tratadas en los textos sobre colores, a saber, el verde, el blanco, el rojo, el amarillo, el negro a los que se añaden el fraternal violeta, el oro y el rosa que en el fondo constituyen matices del azul, del amarillo y del rojo. El único color que no figura en esta estrofa pero que forma parte de los colores cantados en los textos sobre colores es el azul; sin embargo, aparece con especial adhesión como coronación de la estrofa en el verso final en el que se destaca como «claro azul, buen añil hermano». El claro azul en Giotto trae a la memoria su Crucifijo de la Iglesia de Santa Maria Novella de Florencia con su azul luciente. Muy poética resulta la metáfora que sinestésicamente compara el color con la «lengua pintando tus loores»; se reconoce nuevamente la afirmación albertiana quien había confesado que para él «las manos son los ojos de la poesía». Sin embargo, en estos versos Alberti intenta evocar la disposición de ánimo de Giotto al pintar cuando dice: «... es lengua pintando tus loores / cuando se eleva airosa / a humilde, a pobrecillo / pájaro fiel mi mano» (p. 111).

Hay que destacar esta ingeniosa metáfora «es lengua pintando» con la que Alberti con afanes sinestésicos convierte el color en lengua y que además permite la doble interpretación de lengua como medio de comunicación y como órgano humano «pintando tus loores».

Ciertamente la ligereza modesta y sencilla a la que se alude es una de las características notables de la pintura de Giotto. Esta estrofa es más que una reminiscencia de los colores utilizados en sus cuadros es también una acertada determinación del modo de pintar del artista italiano.

La penúltima estrofa no se sale del esquema acostumbrado de la inicial invocación del Señor que en el cuarto verso se amplía a un «laude al ángel». El tema al que se alude es el precario problema de la representación de la acción y del movimiento en la pintura, el «hierático mar y el rígido paisaje»; incluso si es la caída de la tela en la representación del ropaje, «salmo rectilíneo del ropaje» como lo metaforiza Alberti apuntando con ello a la manera de representar en «simétrico orden sin hastío» la vestiduras en la pintura medieval y también en los cuadros de Giotto, como, por ejemplo, en la *Adoración de los reyes magos*. Alberti mantiene la invocación a fenómenos de la naturaleza como hermano dirigiéndose al «hermano viento», esta vez renunciando a su asistencia, el ángel «boga» sin él. Lo hace además en el único verso alejandrino como si el poeta quisiera evocar el armonioso y prolongado bogar del ángel.

La última estrofa mantiene la invocación al Señor y con ello el tono de letanía que rige todo el poema. Es la única estrofa en la que se habla en primera persona del singular (me armaste dulce..., me concediste el hábito glorioso...), es decir, el enunciador observador externo que dominaba las estrofas anteriores se convierte ahora en yo lírico personalizado que se dirige personalmente a Dios para agradecerle los dones que le ha concedido.

Como ya advertí al inicio del comentario tampoco se debe suponer que este yo sea exactamente la voz del propio Giotto pero más bien la evaluación de Alberti puesta en boca del pintor. Alberti mantiene el equivocado tópico de la Edad Media como época tenebrosa, «una edad oscura», pero paradójicamente para poder destacar la luminosidad, la dulzura y el cariño de Giotto y para poder concederle «el hábito glorioso / del hermano mayor de la Pintura» (p. 111).

PINTAR CON PALABRAS I

La expresión «pintar con palabras» resucita la tan traída y llevada y ampliamente discutida equiparación de la poesía con la pintura del antiguo poeta griego Simónides quien afirma que la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda. ¿Hasta qué punto es válido este parangón? ¿Se refiere al modo de configurar pintura y poesía, al contenido de ambos o a sus efectos sobre los receptores?

Desde luego, entre la configuración de un cuadro y la de un poema existen discrepancias notables e irreconciliables, la combinación y com-

posición del color y la línea, como diría Alberti, dista radicalmente de la elaboración verbal de un texto literario; por tanto, existe una irreducible discrepancia en lo material; en cuanto al substrato no hay comparación posible entre las dos artes. Los intentos de convertir palabras en líneas que se observan, por ejemplo, en los caligramas son experimentos aislados que tienen su gracia pero son lo que son: experimentos; el propio Alberti lo intentó en los caligramas de *Escrito en el aire* (681-685) acompañando con palabras «pictorizadas» los dibujos de León Ferrari en la edición original (1964). Pero son tentativas, juegos, divertimentos; la poesía auténtica se concibe como elaboración de renglones horizontales o por lo menos unidireccionales si incluimos textos hebreos, chinos o japoneses que se escriben en dirección inversa o vertical.

Sin embargo, el poeta puede intentar manipular la lengua de tal manera que en el significado de estas manipulaciones lingüísticas y métricas se reconozcan imitaciones de la manera de pintar de un determinado artista, en nuestro caso concreto la de El Bosco. Desde el nivel fónico, el léxico y el sintáctico hasta las particularidades métricas y tipográficas Alberti no solamente intentó imitar verbalmente el contenido de un cuadro, más concretamente *El jardín de las delicias*, sino también su hechura introduciendo una serie de recursos que acercan lo verbal a lo pictórico sin nunca poder coincidir por ser forzosamente técnicas radicalmente distintas. La pintura muestra la realidad como elementos y fenómenos coexistentes simultáneamente mientras que la literatura los presenta a la fuerza lineal y consecutivamente a través de las palabras; se escribe y se recibe un texto literario, por así decir, palabra por palabra si no incluso sílaba por sílaba. Esta diferencia hace que, por un lado, recibamos un cuadro «de golpe», en su totalidad, y el texto literario, por otro, sucesivamente con las consiguientes discrepancias de interiorización de las realidades presentadas de parte del receptor. Obviamente no es lo mismo ver e interpretar un cuadro que leer un texto, la discrepancia entre la inmediatez de la visión pictórica y la continuidad o consecutividad de la audición o lectura es fundamental. En la lectura la «imagen» se «construye» paulatinamente como componiendo las piezas de un puzzle mientras que en la recepción de una obra pictórica o escultórica la imagen está presente en su totalidad desde el inicio. Lo que no significa que no haya que «rastrearla» en sus detalles pero siempre en presencia inmediata y permanente de los demás elementos.

Si la obra pictórica es, como afirma Alberti, un compuesto de colores y líneas el texto literario es verbal y en principio se abstiene del

color; ocasionalmente se usa con fines ilustrativos o decorativos que ya constituyen otro modo de maridaje entre poesía y pintura; basta pensar en las miniaturas, las iniciales pintadas, los dibujos y fotos en color introducidos en textos literarios. El color es esencial en prácticamente la totalidad de los ámbitos de la pintura, solo se exceptúan dibujos y grabados que en su forma pura renuncian al color. De todos modos, y es lo que importa en este contexto, la manera de elaborar las obras de la literatura y de la pintura son fundamentalmente distintos.

Si hay parecidos entre las dos artes pueden hallarse en los contenidos que evocan las dos y a estos se refería muy probablemente Simónides al equiparar poesía y pintura. En su época el objeto de las artes era imitar la naturaleza, la mimesis. Ya se sabe que imitación ni en aquel entonces significaba servil reproducción sino creación de una reconocible imagen del fenómeno imitado y además una representación del mundo como «debería ser», como sugiere Aristóteles (*Poética*, 1447-1448), es decir, la obra de arte debía poseer además de la reconocibilidad un ingrediente de verdad y bondad.

También en cuanto al efecto ansiado de ambas artes se pueden observar analogías que en cierto sentido se cumplen también en la actualidad. Tanto la pintura como la poesía estaban llamadas a crear en diversas medidas entretenimiento y enseñanza, *docere et delectare*, como diría Horacio. Si en el arte contemporáneo la vieja tradición parece haberse olvidado no cabe duda de que algo querrán decir los artistas incluso con obras cuyo mensaje no salta explícitamente a la vista.

En nuestro caso se impone contemplar también otro factor que es el hecho de que en estos poemas sobre pintores y cuadros contemplamos y comentamos la representación de una representación, es decir, el poema sobre un pintor en *A la pintura* es la interpretación literaria de una previa interpretación pictórica de la realidad. El pintor se apodera de una parcela de la realidad transmitiendo su visión al cuadro, el poeta que a su vez lo interpreta literariamente vuelve a plasmar verbalmente su visión del cuadro y de su contenido. Inevitablemente en ambas iniciativas interviene una imponderable cuantía de subjetivismo porque todas las representaciones pasan forzosamente por el filtro de la apercepción personal y subjetiva del que la realiza; es un factor enriquecedor ya que posibilita y fomenta la diversidad de visiones del mismo objeto. Es una prerrogativa que también se reclama en el comentario de estos poemas.

Pintar con palabras significa, por tanto, en el contexto de este apartado, admitir la posibilidad de una interacción entre pintura y literatura,

primero, adaptando la premisa de que el poema refleja el empeño de evidenciar los contenidos y no principalmente la hechura de un cuadro en el sentido de pretender transmitir verbalmente la impresión que causa en el poeta el contenido y el mensaje de un cuadro. En segundo lugar, el comentario intenta destacar la intención del poeta de adaptar el texto, en la medida de lo posible, al modo de pintar de un determinado pintor o un determinado cuadro. Un ejemplo fascinante de ambos procedimientos se halla en el poema que Alberti dedica a El Bosco. Ya en el poema introductorio de *A la pintura, 1917*, Alberti menciona la fascinación que le produjo la contemplación de los cuadros de El Bosco en el Museo del Prado:

Mis oscuros demonios, mi color del infierno
me los llevó el diablo ratoneril y tierno
del Bosco, con su químico fogón de tentaciones
de aladas lavativas y airados escobones. (p. 109)

Se presiente que las observaciones de estos versos revelan su fascinación por el famoso cuadro bosconiano *El jardín de las delicias* con sus diablillos, palanganas y escobas que muy probablemente es el desencadenante de su poema sobre el pintor flamenco. Hay que advertir que la disposición de los versos y las estrofas de este poema son llamativamente extravagantes. Es uno de los elementos de la pintura verbal como veremos con más detalle.

El Bosco

El diablo hocicudo
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo,
zorrea
pajarea,
mosquiconejea,
humea
venta,
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
y en un cornetín.

Verijo, verijo,
diablo garavijo.

¡Amor hortelano,
desnudo, oh verano!
Jardín del Amor.
En un pie del manzano
y en cuatro la flor,
(Y sus amadores
céfiros y flores
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 aturdidas,
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
 crujiendo
 sin
 fin.

Pintor en desvelo:
 tu paleta vuela al cielo,
 y en un cuerno,
 tu pincel baja al infierno. (pp. 141-143)

Por muchos indicios característicos salta a la vista que Alberti, al evocar la obra del pintor flamenco, se basa principalmente en su famoso cuadro *El jardín de las delicias*; cuadro que él ha tenido oportunidad de contemplar detenidamente en el Prado. Es tal vez una de las obras más enigmáticas pero también paradigmáticas del Bosco y este poema intenta plasmar y reflejar con palabras este misterio, los abismos insondables de este cuadro. Alberti no respeta rigurosamente la división del tríptico original en *Paraíso*, *Jardín de la delicias* e *Infierno* sino que —aunque en el poema la parte del tríptico *El jardín de las delicias* se trata con más detalle— se inspira en escenas de las tres tablas insistiendo principalmente en la intervención del diablo en este mundo y las perversiones y calamidades que trae consigo su intromisión. Significativamente la palabra diablo se repite siete veces en el poema.

El Bosco es de los poemas albertianos más extensos del libro, abarca tres páginas y consta de catorce estrofas de versos de muy diversa medida entre tres y ocho sílabas, prevaleciendo los hexasílabos: de los noventa y tres versos cincuenta y siete pertenecen a este grupo. Tal vez el aspecto externo más llamativo sea la variación extravagante del alineamiento vertical de las distintas estrofas que saltan varios espacios a la derecha y la izquierda respecto de la estrofa precedente. Los versos muy desiguales pero preferentemente cortos intensificados también por el ritmo como jadeante de muchos versos y es-

trofas ya crean un ambiente presuroso y hasta precipitado satirizando el ambiente presuntamente «delicioso» pero en realidad ajetreado y angustioso del cuadro.

En cierto sentido las muy variopintas estrofas de entre dos y catorce versos constituyen una adecuada imitación de las escenas pictóricas relativamente independientes y sueltas del cuadro del Bosco, relacionadas únicamente por el título general o, mejor dicho, por los tres títulos parciales del cuadro: *Paraíso*, *Jardín de las delicias* e *Infierno*. Cada estrofa corresponde a una escena más o menos identificable del cuadro aunque no siempre se observa una servil coincidencia. Tanto el «jardín» del Bosco como el de Alberti se deben comprender como representación de las frustraciones que proporciona una vida frívola y perversa transmutada en pesadilla y esperpento en la que, no obstante, predomina un irónico aire juguetón y burlesco, no pocas veces satírico y grotesco con tintes hedonistas. Especial interés merecen las rimas muy específicas como veremos más adelante.

Como ya observé de paso una de las singularidades sobresalientes del poema es la disposición tipográfica de las estrofas, una especie de sangrado estrófico, que se realiza en tres niveles verticales distintos y contribuye así a aumentar la carga misteriosa, enigmática y también aparentemente juguetona del texto porque transmite la impresión de un desorden ordenado que imita la incongruencia que emana también del cuadro del Bosco con su acumulación incoherente de numerosas escenas sueltas; pero que crea no obstante y, a la vez, la impresión de una intervención creativa y un dominio ordenador del pintor y del poeta. Ya llama la atención que el nivel con el que se inicia el texto tipográficamente no está centrado sobre la página y el título como ocurre en el resto de los poemas de *A la pintura* sino que se sitúa a la misma altura que la primera letra del título. Este nivel se repite luego en siete de las catorce estrofas. Sobre este nivel unos pequeños pareados como de estribillo en la edición que utilizamos se corren unos diez espacios a la izquierda al igual que la quinta estrofa entera; solo se observa una excepción: el segundo estribillo se corre once espacios a la derecha respecto de la estrofa que lo precede. Los espacios pueden variar en otras ediciones pero la distribución y colocación de las estrofas se mantendrá.

La sintaxis del poema es intencionalmente de lo más rudimentaria predominando la parataxis acumulativa con la que se insiste en adjetivos calificativos y enumeraciones de verbos, sustantivos y adjetivos; se va a mantener en todo el poema de alguna forma u otra. Refuerza la idea de

la primitividad de las diabluras representadas. Es significativa y representativa en este orden de ideas la primera estrofa que lanza una descripción del diablo y de sus actividades. Alberti lo consigue a través de una serie de neologismos originales y caricaturescos, todos terminados en la quintuple rima en «udo»:

hocicudo,
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo.

Guillermo de Torre los llama con acierto «onomapinturas» como modo de representar fónicamente el aspecto y las actividades de los múltiples seres ficticios y extravagantes que pueblan el cuadro. Algunos de estos trabalenguas son de precaria interpretación a pesar de que siempre se reconozcan dos elementos normalmente difíciles de combinar como ojo-pelo, cuerno-capricho, pierna-culo; no obstante resultan muy adecuados para representar los seres tan raros y singulares que pululan en el cuadro, lo mismo que sus extrañas actividades que se evocan con verbos neológicos como ‘mosquiconejear’ o ‘peditrompetear’ y funcionan de manera similar combinando dos elementos inconexos en la realidad como mosca-conejo y pie-trompeta, esta vez transformados en verbos.

Tanto la sintaxis como el léxico de la segunda estrofa cambian porque se opta por la enumeración de parejas unidas con la sindética conjunción ‘y’ a lo largo de siete versos, exceptuando el quinto. La serie paralelística de infinitivos unidos por la conjunción insinúan a la vez la exclusividad y la continuidad de estas actividades en el jardín de las delicias; abarcan las «delicias» usuales del bienestar paradisiaco o lo que se considera como tal en la tierra; empiezan con la alegría y la diversión para terminar con la pesadumbre y la tristeza. De alguna manera resumen también un gran número de las escenas representadas en el cuadro en el que se ama y se danza, se bebe, se come, se fornicaba, etc. etc.

Algo parecido ocurre en los cinco pareados intercalados entre varias estrofas: «Mandroque, mandroque, / diablo palitroque», «Verijo, verijo / diablo garavijo», «Virojo, virojo / diablo trampantojo», «Predica, predica, / diablo pilindrica», «Guadaña, guadaña, / diablo telaraña».

Repiten la primera palabra del primer verso y la dan como particularidad del diablo en el segundo. Suenan a una especie de conjuro, como si se tratara de invocar al diablo en estos estribillos, de invitarle a una de las múltiples «diabluras» evocadas tanto en el cuadro como en el poema. Como en tantas otras ocasiones en este poema pululan los neologismos que impactan y sorprenden más por el artificio fónico que por su carga semántica. Después de describir y evocar en las dos primeras estrofas al diablo con una serie de neologismos «onomapictóricos» se interrumpe ahora esta prolongada enumeración creando la ya comentada atmósfera de conjuro: *mandroque*, repetido, recuerda lejanamente *mandrágora* o *mandril* pero principalmente es palabra fea, brutal como de látigo y golpe. Lo mismo *palitroque* que significa originariamente palo tosco y mal labrado pero en este contexto sirve más para evocar la fealdad del diablo y luego para rimar con *mandroque*. Lo que importa sobre todo es que con estos estribillos se sugiere la omnipresencia del diablo y sus diabluras.

La cuarta estrofa es una unívoca alusión a una escena del *Jardín de las delicias* en cuyo centro se bañan en un estanque unas hermosas muchachas. Alrededor del lago y de las bañistas cabalgan como en celo en extasiada carrera y montados en animales raros, una turbamulta de jinetes hechizados. A partir del «¡pío, pío, pío!» inicial el tono de esta estrofa permanece irónico, juguetón y saltarín incluyendo el juego de la rima (aabcbddc). Fielmente el acopio de cabalgaduras unidas solamente con la preposición «en», refleja la acumulación obsesionada de jinetes en esta carrera de encandilados sensuales.

La alusión sexual de *verijo* del segundo estribillo conjurador es obvia y también el tono que recuerda el primero y se repetirá en los tres siguientes con otros calificativos neológicos o no. El Diccionario no recoge ni *virojo* ni *pirojo* pero no dejan de alimentar la imaginación. Sí aparece *trampantojo* que alude a trampa y engaño, calificativos que van muy bien con el concepto tradicional del diablo como también la doble exhortación ‘predica’ del cuarto estribillo acompañada de *pilíndrica* que probablemente es una alusión al hispanoamericano *pilín* como designación popular del pene. La caracterización más obvia del diablo es la de *guadaña* y *telaraña*; el diablo y la muerte se plasman repitiendo la imagen estereotipada como herramientas imprescindibles.

«¡El Amor hortelano, / desnudo!» y el «jardín del Amor» de la sexta estrofa nos conducen nuevamente a la tabla central del tríptico, al *Jardín de las delicias*. A pesar de la abrumadora cantidad de escenas sueltas del

cuadro la abundancia de figuras desnudas, a veces en posiciones sexuales unívocas, permiten concluir que realmente se trata de un jardín del amor, un jardín del amor libre. Además va en consonancia con la anterior estrofa de la carrera de los encandilados enamorados. Alberti continúa con el recurso de una especie de puntillismo o mejor dicho, de trazados rápidos descriptivos, turbadores y dispersos, imitando la disposición turbulenta de las escenas en el cuadro, piezas como de mosaico:

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

Esta última particularidad, oculta alusión a la homosexualidad puesta entre paréntesis, se observa repetidas veces en el cuadro y significativamente la rima en -ano se repite cuatro veces en esta octavilla.

La octava estrofa, de catorce versos de diversas medidas y colocada ¿intencionalmente? en la extrema izquierda de la página, vuelve a evocar una imagen del diablo, esta vez del diablo liebre como se descubre en la tabla del infierno, y otras particularidades reveladas con los más diversos y divertidos neologismos. Una de las particularidades formales, mejor dicho, métricas, es la constante variación del número de sílabas que primero va disminuyendo y luego aumentando oscilando entre cinco o seis sílabas formando una especie de marco con bisílabos y trisílabos en medio. Este juego con las sílabas va acompañado de rimas iguales en grupos de cuatro versos seguidos en -iebre, e -iva y de cinco en -ala. La impresión es curiosa: las distintas extensiones de los versos producen la sensación de irregularidad y dispersión como ocurre al tiempo con las diversísimas escenas del cuadro. Mientras tanto, la continuidad de las rimas transmite cohesión e intensidad que reproduce perfectamente la agobiante permanencia de los desnudos en el cuadro que una y otra vez aparecen en las más diversas posturas y actividades como embrujados por el diablo sipilipitiebre. No se debe olvidar tampoco el efecto rítmico que producen las rimas y los versos de todo el poema que muchas veces sugieren la impresión de trompicones precipitados

y jadeantes como los insinúan también las múltiples escenas inconexas representadas en el cuadro.

La siguiente y novena estrofa es, en el fondo, la continuación de la anterior, se enumera una mezcla de partes del cuerpo y de animales independizados insistiendo ahora en su configuración grotesca. Son ocho hexasílabos y un bisílabo final incisivo: «muertos». La mera enumeración, esta vez sin conjunciones, insiste en la tumultuosa aglomeración de seres y situaciones espantosos que pululan en el cuadro: barrigas, narices, lagartos, lombrices, vómitos, heridas, muertes, etc., etc. Lo más llamativo son los adjetivos que acompañan a los sustantivos por lo desconcertante de su combinación: delfines volantes, ojos boquiabiertos, escobas perdidas, barcas aturcidas. Lo inverosímil del cuadro se manifiesta en lo improbable de estas combinaciones. La rima no es menos desconcertante (aabbccddc), no obstante añade también un elemento ordenado y sistemático, la estrofa no resulta completamente caótica, descubrimos un mínimo de cohesión a través de la rima. Hay que considerar que el hecho mismo de introducir rimas, que en principio unen los versos de un poema, en cierto sentido es un intento de contener la avalancha de escenas e ideas que pululan libremente en el cuadro y a los que en el texto se da cierta cohesión evitando el aumento de la confusión.

La formulación de la estrofa estribillesca «Predica, predica, / diablo pilindrica» es la única realizada con verbo, un imperativo, como si el enunciador quisiera dar órdenes al «diablo pilindrica» ya comentado más arriba. ¿Y qué va a predicar el diablo? Se sospecha que nada bueno. La pregunta es si es el mismo Alberti quien manda predicar al diablo o si él supone que es la intención de El Bosco quien entabla los diversos «diablólogos».

La undécima estrofa vuelve a evocar elementos concretos del *Jardín de las delicias*; esta vez referidos a estructuras materiales y herramientas representadas en este mundo surrealista *avant la lettre*. Muchas de ellas son enigmáticas y fantásticas. A lo mejor gran parte refleja las escenas esperpénticas de la tercera tabla del tríptico que representa el infierno. Y todavía no bastan las palabras de esta estrofa para describir los objetos extraños que pueblan esta parte, los instrumentos imposibles intrincados además entre sí y con figuras atrapadas en ellos, dos orejas con un cuchillo en medio y las carcasas color hueso con piernas rotas y cuerpo abierto, verdaderos «espantajos» que habrán gustado a Salvador Dalí. Por cierto, estos «contenedores» fantásticos con su tripulación humana también bullen en la tabla central, solamente que todavía son transparentes

o tienen colores más vivos, no ‘finales,’ como los del infierno. Los versos de esta estrofa vuelven al esquema hexasilábico exceptuando el significativo trisílabo «finales»; hasta la rima mantiene un esquema muy similar al de estrofas anteriores (aaabbbccb). Se observa claramente que Alberti pretendió no soltar totalmente las riendas y quiso mantener cierto orden en un poema que sin este tipo de freno hubiera corrido el peligro de desembocar en un babel caótico y desconcertante.

La decimosegunda estrofa, un pareado, es nuevamente de las cortas que designé como estribillo; mantiene la extensión hexasilábica, se refiere como todos al diablo que está en todo y utiliza para su caracterización un símbolo anunciador de la muerte, la guadaña que va muy bien al diablo, además se completa la evocación con «telaraña» que sugiere la propensión del diablo a enredar las cosas.

La penúltima estrofa es la de los versos más cortos de todo el poema, tienen entre una y cuatro sílabas. Por su tono siniestro y conclusivo se refiere seguramente también al infierno en el tríptico. Basta recordar las tres rimas en –uro de los versos tres a seis junto con los adjetivos amenazadores que la forman: «impuro, / oscuro, / seguro», y la imagen del cazador o pescador que acecha su botín. Para completar la imagen infernal Alberti termina con alusiones bíblicas porque anuncia

el llanto,
el espanto
y el diente
crujiente
sin
fin.

Es una estrofa lacónica y amenazadora, un anuncio hosco de las tribulaciones que esperan al hombre en el infierno. Se hace más palpable y espantoso con el bíblico «diente crujiente». Es la fiel concepción y representación del diablo vigente en el cristianismo de la época y evocada en la Escritura.

La última estrofa ofrece una recapitulación del mensaje completo del poema; se formula con otro vector elocutivo, ya que se dirige directamente al pintor con el posesivo «tu»: «tu paleta, tu pincel». Son dos conceptos pictóricos fundamentales tratados en los sonetos que aquí se aplican más concretamente a la manera de pintar del Bosco plasmada en *El Jardín de las delicias* contraponiendo ‘cielo’ e ‘infierno’; constituyen

también los dos ámbitos marco evocados en el poema. También métricamente se sale en parte del esquema de las estrofas anteriores porque alterna hexasílabos con octosílabos con la rima pareada aabb lo que afecta retroactivamente al tono y al clima dándole al texto un aire de conclusión y resumen caracterizando al tiempo la concepción general bosconiana de la pintura y de este cuadro en particular. Son muy expresivas las metáforas perifrásticas «tu paleta vuela al cielo» y «tu pincel baja al infierno» porque caracterizan simultáneamente tanto los colores alegres que utiliza para las partes «paradisíacas» del cuadro y las oscuras y tristes del ámbito «infernial», la temática hedonista del jardín y la sombría y desesperada del infierno. Piña Rosales (2002, p. 262) observa a este respecto: «Alberti intenta reflejar en el poema, con toda la fidelidad que el medio verbal le permite, la emoción que le inspira la contemplación del cuadro». Urge añadir que esta afirmación no se refiere exclusivamente al poema del Bosco, sino a todos los del libro que tienen como referencia un determinado cuadro porque a veces «Alberti recrea, pinta, imagina un cuadro mental a base de características de toda la obra del pintor» (Piña Rosales, 2002, p. 261).

Es un acierto de Alberti haber encontrado para el poema en su totalidad la forma en consonancia con la obra pictórica comentada no solamente desde el punto de vista tipográfico, métrico y léxico sino incluso desde un enfoque sintáctico magistralmente seleccionado consigue adaptar las oraciones y las estrofas a la impresión que causa la contemplación del cuadro: la desintegración del todo en parcelas más o menos autónomas que solo mantienen su coherencia por la referencia al tema general del *Jardín de las delicias*. Sobre todo logra plasmar imponentemente la falsedad y la peligrosidad de este paraíso fingido y engañoso. Es sin duda uno de los poemas más logrados del libro.

PINTAR CON PALABRAS II, EL GRABADO EN VERSO

Introduzco este segundo apartado que en realidad es un subapartado del tipo de poemas que llamo «pintar con palabras» para comentar un poema que se caracteriza por el afán de reflejar el mensaje pictórico de un cuadro y a la vez por el de imitar verbalmente la hechura de un cuadro y una técnica pictórica específica; a saber, la que utilizó Durero en sus grabados. Me pareció interesante e ilustrativo compararlo, dentro de la misma categoría pero con otra perspectiva, a través del análisis de

un texto albertiano sobre una obra de un pintor coetáneo de el Bosco pero de hechura y temática diametralmente opuestas. El poema alude a dos grabados de Durero y trata de poetizar una técnica pictórica muy alejada sino opuesta a la del Bosco. En estos versos Alberti logra imitar admirablemente una destreza en la que Durero alcanzó cumbres insospechadas. Consiguió plasmar una especie de grabado en verso.

Durero

Nocturno lancinado
por la luna, que domeña
la mano que desgreña
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. (pp. 144-145)

El poema consta de seis redondillas heptasilábicas que ya en su estructuración métrica proporcionan la impresión de un estricto orden y equilibrio. La misma brevedad del poema es una referencia a las dimensiones de las obras esbozadas que oscila entre los 25 de altura y 19 cm de anchura. El *Durero* de Alberti es uno de los poemas pictóricos que evocan expresamente dos cuadros, más precisamente, dos grabados de Durero creados entre 1513 y 1514: *Melancolía I* y *Caballero, la Muerte y el Diablo* realizados con la técnica del buril sobre plancha de cobre. Los estudiosos los mencionan siempre en compañía con *San Jerónimo en su gabinete* como trilogía de las llamadas *Estampas Maestras de Durero*.

Naturalmente los renglones de los versos no pueden imitar cabalmente las líneas curvas de un grabado pero sí su cambiante colocación paralela; hasta el blanco y negro de la tipografía puede entenderse como alusión a esta técnica particular y tan variada. Además el equilibrio de rimas, versos y estrofas crean una atmósfera de sosiego, casi de tristeza como la que emana de los propios grabados.

Una de las características más llamativas de estas obras es la presencia de numerosos símbolos alegóricos, es, como dice Alberti, una «misteriosa escritura» a la que tampoco le falta la «tristeza» y el «desasosiego». La primera estrofa del poema resume magistralmente la impresión que causa a los ojos la técnica de estos grabados:

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

Es admirable lo que el grabador consigue solo con la yuxtaposición de líneas negras «la mano que desgreaña / en orden el grabado».

Alberti lo califica como «desgreañar en orden», un oxímoron que resume con acierto los efectos de esta técnica; las múltiples líneas confluyen en la representación de una imagen coherente. El poeta lo consigue con igual acierto a través de la yuxtaposición ordenada y equilibrada de versos y estrofas homogéneos que corresponden a las líneas del grabado, al «hilo a hilo», al «lenguaje lanzadera» y a la «tristeza del estilo / sin pausa que burila». Alberti presta la imagen del hilo y de la lanzadera al lenguaje de los tejedores aunque en realidad los hilos del grabado son infinitamente más complejos, sobre todo en la obra de Durero que es considerado maestro destacado.

Los versos de la segunda estrofa «a caballo la Muerte / por una selva oscura», aluden indudablemente al grabado *Caballero, la Muerte y el Diablo*, ya lo señala la mayúscula que le pone Alberti a la muerte. Llama la atención la acumulación de las vocales bajas *u*, *o* y *a* en esta estrofa que en unión con la carga semántica de «misteriosa», «irrumpe», «fuerte», «muerte», «selva» y «oscura» crea un clima de amenaza y zozobra tan característico de este grabado, de un «drama que se perfila». El caballero que simboliza la vida activa, la disposición y la iniciativa emprendedora es amenazado por la muerte y por el horripilante diablo que intenta desviarle del buen camino en la «selva oscura». Es lo que le confiere «tristeza» y sigilo tanto al grabado como al poema. Se crea una tensión porque tanto el pintor como el poeta no revelan el expediente de este reto que se convierte en una alusión al reto universal al que están expuestos todos los hombres.

La cuarta y la quinta estrofa se dedican enteramente a la evocación de la técnica del grabado, al «lenguaje lanzadera»:

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.

Ya comenté la procedencia del «lenguaje lanzadera» aunque habría que detenerse un poco en esta metáfora refinada que compara las líneas del grabado con los hilos del tejedor y a la vez los equipara con las palabras que son los «hilos» del poeta; y amplía la imagen comparando las líneas con «rúbricas que se pierden»; la yuxtaposición de líneas que forman una imagen y son además una representación reveladora de las rayas y los surcos que elabora el grabador y que terminan en las «sombras que muerden / el cobre y la madera».

He aquí una imagen altamente poética de la técnica del grabado que en la siguiente estrofa se equiparará además con una «pitagórica trama», una filosófica y matemática confabulación paradójica porque produce un «calmo desasosiego». ¿Cómo es posible que una yuxtaposición ordenada de trazos produzca una imagen significativa? ¿Cómo es posible

que el estatismo inherente a los cuadros sugiera dinamismo? El reto es yuxtaponer rayas de tal forma que nazca una imagen que hace olvidar al espectador la existencia de estas rayas y componer imaginativamente el dibujo de una persona, un animal o una planta, un objeto cualquiera. Es decir, el receptor, con ayuda de sus preconocimientos, sus 'prejuicios' como diría Gadamer, «recompone» el conjunto de líneas con-creando con el artista. Algo parecido ocurre al lector del poema que colabora con el autor llenando las palabras con un significado personal y a la vez universal imaginándose incluso el significado que pueda tener la selección de las palabras, las letras que las componen y su colocación métrica y tipográfica en el texto. El dinamismo de un poema ciertamente se puede sugerir con la palabra, pero su «realización» mental es obra del lector. Del mismo modo la imaginación del receptor también es retada para descubrir el movimiento en unas representaciones pictóricas de por sí forzosamente estáticas. Si no es capaz de «añadir» el movimiento a la representación de unos caballos supuestamente en marcha, de un perro corriendo o de un lagarto arrastrándose, como ocurre en el grabado del *Caballero, la Muerte y el Diablo* no surgirá en su imaginación la impresión de dinamismo.

Si se compara esta obra con el grabado del la *Melancolía* se observa claramente que en este cuadro la intención de Durero es crear un clima de quietud, casi de somnolencia. Aunque tanto la *Melancolía* como el ángel, —«ángel pensativo» lo llama Alberti— tienen alas para poder moverse están quietos e inmóviles, hasta el perro parece estar sumido en un sueño profundo. Alberti califica a Durero de «pintor en cirugía» añadiendo además dos aspectos que designan exactamente las cualidades necesarias para conseguir estos efectos, es «paciente inquisitivo». Como ocurre también en otros poemas aquí Alberti cambia con el «tú» del penúltimo verso su perspectiva de mero observador a evaluador de la intención pictórica de Durero; se dirige obviamente al pintor pero lo hace equiparándole con una de sus figuras: «el ángel pensativo / de la *Melancolía*».

PINTAR CON PALABRAS III: TOÑO SALAZAR³

No es fácil atribuir a una de nuestras categorías el poema dedicado a Toño Salazar. Tanto puede pertenecer al grupo «pintar con palabras» como a «psicograma del pintor». De todos modos es un texto único en su hechura en todo el libro y extraordinario en el doble sentido de la palabra. Representa principalmente una tercera variante del tipo «pintar con palabras». Pertenecer a los *Nuevos poemas de A la pintura*, capítulo de nueve poemas que se añadieron a partir de 1953 al corpus inicial. Alberti subtitula este poema «Esquema para un retrato» lo que apunta a una descripción o una caracterización del pintor en cuestión. Sin embargo, el salvadoreño Toño Salazar no es pintor en el sentido convencional de la palabra sino un famoso y punzante caricaturista que Alberti conoció en París como relata en *La arboleda perdida*. (Segunda parte, p. 370).

Toño Salazar

(Esquema para un retrato)

Diablo
Vocablo
Venablo

Arrumba
Derrumba
Retumba

Cala
Apuñala
Avala
Apuntala
Empala
Pala

Enfurece
Esclarece
Escuece
Fortalece

³ Toño Salazar, <https://es.pinterest.com/aviles3813/to%C3%B1o-salazar/>

Reverdece
Permanece

Atrapa
Destapa
Rapa
Tapa
Apellida
Lapida
Liquida
Consolida

Clama
Embalsama
Derrama
Inflama
Proclama
Reclama
Llama

Aprieta
Concreta
Espeta
Desjarreta

Desclandraja
Espantaja
Navaja
Raja

Apiola
Arbola
Aureola
Batahola
Desola
Desgargola

Abofetea
Agujerea

Tijeretea

Adarga

Carga

Descarga

Embarga

Amarga

Acentúa

Conceptúa

Insinúa

Puntúa

Sitúa

Perpetúa

Brega

Navega

Relega

Siega

Desasosiega

Juega

Cirujano

Ciudadano

Cotidiano

Llano

Meridiano

Hermano

Gracia

Audacia

Flor

Alegría

Poesía

Amor. (pp. 210-213)

El poema consta de 16 estrofas cortas de entre 3 y 6 versículos si se pueden llamar así los cortísimos renglones formados por dos hasta seis sílabas. Una de las originalidades más llamativas del texto es la consecuente ausencia de estructuras sintácticas y la falta de puntuación. Todos

los versículos constan de una sola palabra, son, por así decir, «monoléxicos» acumulados uno debajo del otro. Y esta palabra única es o bien un verbo en tercera persona del singular en la inmensa mayoría de las estrofas, o bien, en tres estrofas (1, 15 y 16), un sustantivo. El hecho de que todos los versículos empiecen con mayúscula curiosamente suministra al verso cierta autonomía pero también unidad a las estrofas. La extensión de las estrofas varía —como ya advertí— entre tres (4) y seis versículos predominando estas últimas (7). Hipotéticamente cada estrofa podría equivaler a una caricatura realizada por Salazar. Pero no es esa la única particularidad del texto, la más llamativa que le da unidad a pesar del puntillismo monoléxico es la rima que ciertamente es distinta y nueva en cada estrofa, un recurso que confiere al poema coherencia y cierta autonomía. Además en relación con las palabras que forman esas rimas y los efectos imaginativos y emocionales que pueden producir en el lector algunas suenan francamente agresivas e hirientes ya con sus sonidos cáusticos. Cortante suena la serie de «eces»

Enfurece
 Esclarece
 Escuece
 Fortalece
 Reverdece
 Permanece

O también en «arga»

Adarga
 Carga
 Descarga
 Embarga
 Amarga

¿Qué relación puede existir entre esta configuración extravagante y la manera de caricaturizar de Toño Salazar? El poema se anuncia como «esquema para un retrato» y pretende suministrar, por tanto, los elementos de una futura efigie; tiene en efecto aspecto de un esquema preparativo. Mi impresión es que Alberti apunta mucho más a una evocación de las intenciones satíricas e irónicas del caricaturista que a una fidedigna descripción de su persona aunque difícilmente se pueden separar los

rasgos de carácter de una persona de sus actos. En este sentido los tres sustantivos que forman la primera estrofa son elocuentes:

Diablo
Vocablo
Venablo

Si en semejante estructura la primera palabra del texto es «diablo» se impone la impresión de que el semblante que pretende presentar el poeta es el de un artista agresivo e inmisericorde. Cada palabra-verso es una tajante puñalada; si además termina esta estrofa con la palabra «venablo» no deja dudas de que el artista echa pestes con su obra. Si no fuera por la última y conciliadora estrofa en la que se habla de:

Gracia
Audacia
Flor
Alegría
Poesía
Amor.

Es la única estrofa en la que aparecen dos rimas (aab aab), una en «ia» y otra en «or» y el único signo de puntuación de todo el texto, el punto final. Y la última palabra es «amor» con lo cual el anuncio diabólico del inicio se matiza notablemente. En el marco que forman la primera y la última estrofa se abren dos facetas opuestas del carácter y del proceder artístico de Salazar. Este viraje ya se anuncia en la penúltima estrofa mucho más apaciguadora que las anteriores. Todavía se admite que es «cirujano» y «ciudadano» pero también se menciona su faceta de cotidiano, de llano, meridiano y sobre todo de hermano. La imagen agresiva se muta a una apaciguadora y hasta alegre rematada con gracia, alegría, poesía y amor. Ya en estrofas anteriores se vislumbraban aspectos positivos, no todo es infierno lo que caracteriza al «diablo» porque también

Esclarece
Escuece
Fortalece
Reverdece
Permanece

Y también: consolida, embalsama y concreta, todos calificativos que demuestran que el retrato de Salazar que pretende establecer Alberti no es el del empedernido difamador y maldiciente. Ahora bien, en verdad predominan los aspectos agresivos y detractores de los que solamente enumero algunos destacados como: derrumba, apuñala, enfurece, derrama, desjarreta, espantaja, desola, abofetea, brega, desasosiega... Pero en medio de tanta intención devastadora encontramos también matices apaciguadores y mediadores como: acentúa, conceptúa, insinúa, sitúa, navega, siega y juega. En algunas ocasiones Alberti transforma sustantivos en verbos que como tales no figuran en el diccionario como ocurre con «pala» en la tercera estrofa que va precedida del verbo «empala» y subrepticamente se hace pasar como verbo: algo similar ocurre con «navaja» en la décima estrofa o «adarga» en la decimotercera. Es conocida y apreciada la libertad y la originalidad con las que Alberti sabe manejar el léxico y la sintaxis; los logros poéticos que consigue con esta manipulación se observan también en este texto. El poema se convierte para Alberti en un acto de funambulismo con el fin de crear y mantener un difícil equilibrio.

En un balance final de todos los rasgos característicos que atribuye Alberti a Salazar prevalecerán los aspectos violentos e hirientes pero tampoco ha querido proponer un retrato completamente negativo. Ha quedado un «esquema» relativamente equilibrado con la particularidad de que este tipo de formulación requiere una intensa colaboración del lector a la hora de completar las múltiples alusiones e insinuaciones al artista y sus proyectos caricaturescos. En Internet se pueden contemplar muestras de sus caricaturas. Permanece y sobresale la impresión de que este es un poema muy original, de una hechura insólita y única en este libro.

EL POEMA CATÁLOGO

Llamo este tipo de poema «poema catálogo» por su característica más destacada: la mención y el comentario de una nutrida serie de cuadros identificables de un pintor, en este caso de Goya. Con este poema cambiamos también la época a la que pertenece el pintor cantado y regresamos al siglo XVIII. En cuanto a su estructura, la disposición tipográfica, la versificación y el léxico puede considerarse una continuación y adaptación de la hechura del poema sobre el Bosco a un pintor del XVIII.

Por cierto, Alberti no es el primer poeta que dedique un poema a la obra de Goya; le preceden sobre todo Rubén Darío y Manuel Machado como avisa Gregorio Torres Nebrera (2011, p. 290). Sin embargo, en cuanto a su temática este poema presenta un enfoque y una elaboración distintos. Lo llamo poema catálogo precisamente porque después de su lectura uno tiene la impresión de haber hojeado un catálogo ilustrado de las obras de Goya. He aquí el texto:

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.

¡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.
 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, al 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 zaino?

¿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.
 Y 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. (pp. 178-181)

Como ya advertí, a primera vista y por su estructuración el poema *Goya* es muy similar al texto sobre el Bosco. Tal vez la más llamativa similitud se observa en la variación de los distintos niveles tipográficos respecto de los alineamientos verticales. Lo llamé sangrado estrófico porque las estrofas empiezan a distancias distintas del margen izquierdo de la página. Forman bloques estróficos con inicios repartidos sobre la página y con versos de medidas muy diversas entre dos y dieciséis sílabas, predominando como en casi todos los poemas del libro los heptasílabos y endecasílabos. Para Torres Nebrera (2011, p. 290) son «sangrados tipo-

gráficos continuos, que conllevan unas atractivas y buscadas alteraciones de ritmo. Alberti quiere indicar con ello que nos está hablando de una atmósfera pictórica que se mueve entre la pesadilla y el esperpento». Esta colocación dispar de las estrofas refleja ostensiblemente también la disparidad de la obra de Goya que oscila entre la más convencional pintura de corte y la satírica y grotesca crítica social y política en los *Caprichos*, por citar solo los extremos. Representa también la sorpresa que el espectador de los cuadros goyescos se lleva comparando los diversísimos motivos y estilos que se le revelan al contemplar la obra de este pintor. También se hace notar a través de estas disparidades cierto tono grotesco y burlesco similar al del texto sobre Jerónimo Bosco.

Los versos que Alberti dedica a Goya en 1917, el poema introductorio de *A la pintura*, discrepan notablemente de este texto porque si se prescinde del verso que alude a «su más siniestra charca luciferina» se centra principalmente en el modo de pintar, en los recursos y técnicas del artista⁴. Dice así:

¡Oh asombro! ¡Quién creyera que hasta los españoles
pintaron en la sombra tan claros arboles;
que de su más siniestra charca luciferina
Goya sacara a chorros la luz más cristalina! (p. 109)

La finalidad del poema que ahora comentamos se revela bastante distinta. Es como un extenso catálogo altamente poético que comenta la obra de Goya y además, casi exigido por las turbias circunstancias de la época, evoca una visión punzante del ambiente político y cultural dieciochesco en España que era precisamente una de las temáticas preferidas del pintor: lo tormentoso y contradictorio de las vivencias y situaciones que experimentaba y reflejaba en sus obras. De ahí también en este poema la frecuencia de precipitadas enumeraciones por mera acumulación de sustantivos semánticamente opuestos como se observa ya en la estrofa inicial.

Pero vayamos por partes. La primera estrofa, de heptasílabos y endecasílabos blancos es como un esbozo-resumen del clima que se respira en el XVIII en España y también en la obra de Goya. En el lenguaje científico angloamericano actual se designaría como «abstract» que pre-

⁴ Ver más informaciones sobre la relación del joven Alberti con la obra de Goya Rafael Alberti, *Prosas II. Memorias*, 2009, p. 92 y Torres Nebrera, 2011.

cede al resto del poema. Se formula con parejas de conceptos opuestos, antagónicos como dulzura-estupro, risa-violencia, sonrisa-sangre, cadalso-feria. Y detrás de todo ello —como ya ocurre en el poema sobre el Bosco— está «un diablo demente» que persigue «la luz y las tinieblas». ¿Pero qué diablo es? ¿Se considera diabólica la manera de pintar de Goya? ¿Es él que está «persiguiendo a cuchillo la luz y las tinieblas» y consigue inmortalizar —así termina luego el poema— la Gracia y el Horror, escritos intencionalmente con mayúsculas? La última estrofa, dirigida directamente a Goya con el apelativo «Pintor» a secas, como ocurre también en otros textos de este libro, se presenta como una conclusión a la primera estrofa, como un cierre del paréntesis que se abrió al principio.

No cuesta encontrar cuadros de Goya que ejemplifiquen ampliamente cada uno de los conceptos evocados en la enumeración inicial: muchos retratos de mujeres, *El parasol*, *El sacrificio a Pan* rebozan dulzura, el estupro se manifiesta en *Saturno devorando a sus hijos*, la risa y la sonrisa traen a la memoria muchos *Caprichos: El manteo*, *El viejo en un columpio*, etc., la violencia y la sangre explotan en *3 de mayo*, en *Los desastres de la guerra*, en *El sueño de la razón*; tampoco faltan ejemplos que simbolicen la feria como *La vendimia*, *la Danza de los majos* o *Pradera de San Isidro*.

La segunda estrofa, de nueve versos, plurimétricos también, con cuatro endecasílabos, un eneasílabo, un heptasílabo, dos tetrasílabos y un trisílabo en este orden, blancos todos, se lee como una lección de brutal violencia por las crueldades que se enumeran (guardar un ojo, dentelear la cabeza, hacer crujir los húmeros, enterrar las piernas, golpear). La diversidad de versos se convierte en índice del desgarramiento y del desconcierto reinantes. Parece una demostración de la violencia que se menciona en la primera estrofa. Curiosa es la formulación que escogió Alberti ya que un hablante se dirige a un tú amenazándole con estas barbaridades, abundan las oraciones con «te, de ti, a ti». ¿Quién es ese hablante, ¿es el mismo Goya?, y quién su interlocutor? ¿Es el propio pintor que lanza estas crueldades dirigiéndose a diversos personajes evocados en sus cuadros? ¿Es una manera de personificar el ambiente político de la época que tocó vivir a Goya como hacen suponer las estrofas posteriores? La solución quedará en el aire para siempre. De todos modos, es como una explosión de violencia y brutalidad. El trisílabo final «Golpea» suena como un llamamiento a la revuelta, a la sublevación.

La muy corta tercera estrofa de tres versos, un monosílabo «¡Huir!» y los dos únicos octosílabos del poema, reflejan la esquizofrénica situación

en la que se encontraba el pintor: primero el deseo de huir, de alejarse del desastre y, luego, la aspiración o, más aún, la imperiosa necesidad de «quedarse para ver», de presenciar los acontecimientos y acusar y criticar a través de la pintura. Es particularmente expresivo a este respecto el poliptoton «para morir sin morir». Las barbaridades alimentan el deseo de morir, sin embargo, el pintor no debe morir para poder testimoniar. Posiblemente los octosílabos «fuera de serie» y el paralelismo antagónico se pusieron para señalar la excepcionalidad de la situación y la sensación que experimentaba Goya.

La cuarta estrofa se construye como una larga exclamación quejumbrosa que muy probablemente esté pensada como procedente de la boca del pintor pero igualmente puede entenderse como un comentario del poeta, de Alberti; no se debe perder de vista que el poema (y el libro entero) forman un comentario o, mejor dicho, una serie de comentarios. Ese lamento vuelve a insistir en la situación precaria de España, en la «luz de enfermería» en la que está sumergida. Por cierto, esta imagen recuerda los varios óleos de casas de locos de Goya o la escena de hospital en los *Desastres de la guerra*. La alegría que podría surgir es falsa; «cuando todo se cae» la vida se convierte en «aspavientos de la agonía», en caricatura grotesca de la realidad. España se derrumba y se transforma en adefesio, tema al que se alude en el capricho 52, *Lo que puede un sastre* o también en *El sueño de la razón produce monstruos*. España se desvanece como «una escoba que se aleja». El tema de la brujería se reitera con frecuencia en los cuadros de Goya. La situación de España en aquella época parece haber recordado al pintor la presencia de espectros y del embrujo como se advierte en numerosas obras suyas. Precisamente esta escena de la escoba se describe en el capricho 68, *Linda maestra*.

Como ya observamos en la tercera estrofa que se inicia con la cortísima exclamación «Huir» la quinta empieza lacónicamente con el verbo «Volar» sin más como si Alberti quisiera invitar a sobrevolar una serie de cuadros conocidos de Goya. Es esta estrofa que por sí sola ya justificaría para mí la clasificación de este poema como poema catálogo ya que se parece en muchos aspectos a un inventario con comentarios marginales. Llama la atención la acumulación anafórica de la conjunción «y» al inicio de 14 versos seguidos. La alusión al demonio que también observamos en el poema del Bosco, recuerda las representaciones de machos cabríos en numerosos cuadros goyescos con brujas y sus reuniones en los que tampoco faltan los senos de vieja; basta contemplar el cuadro del *Aquelarre* y *El gran cabrón*. La afición de Goya a la tauromaquia da lugar a

una serie de grabados y oleos de modo que era natural que retratara dos toreros conocidos en su tiempo: Pedro Romero, retratado por lo menos dos veces, y José Delgado Guerra, alias Pepe-Hillo.

Los versos alusivos a la duquesa de Borbón resultan enigmáticos. ¿A qué y a quién se refiere Alberti mencionando «el anverso de la duquesa con reverso»? De la mano de Goya existe un espléndido retrato de María Teresa de Borbón, la condesa de Chinchón que podría ser el anverso de la medalla, pero probablemente no es la «Borbón esperpenticia». Esta podría ser la reina María Luisa de Borbón con la que Godoy mantuvo —según dicen— una relación íntima. ¿Será él el Borbón esperpenticio? Sin embargo, existe también un retrato de *Manuel Godoy, Príncipe de la Paz* que Goya pintó en 1801. No podía faltar en esta estrofa - catálogo de las obras de Goya una referencia al famoso cuadro *Auto de fe de la Inquisición* de 1808-1812 y al cruel, «espantajado» *Fusilamiento del 3 de mayo*. Aquí no termina el catálogo; todavía falta el «repolludo cardenal narigado, narigudo» que evoca el retrato del cardenal Luis María de Borbón y Vallabriga que Goya pintó por lo menos en dos ocasiones; es sorprendente que a Alberti tanto le llame la atención su nariz. Y sigue el catálogo con «la puesta del sol en la Pradera», reminiscencia de la *Fiesta en la Pradera de San Isidro* que Goya presentó en un boceto para tapicería. En un ambiente más íntimo pintó *Paseo en Andalucía*, óleo en el que figura entre otros un «embozado con su chistera». Los dos versos siguientes, contruidos en quiasmo, «Y la gracia de la desgracia./ Y la desgracia de la gracia», merecen especial atención no solo por la posición en cruz de los conceptos que subraya la intrincada presencia de gracia y desgracia en la vida y los cuadros de Goya, acentuada además por la «y» inicial de los dos versos, sino también la capacidad del pintor de captar la belleza dentro de la barbaridad y la crueldad dentro de lo gracioso. A esta impresión contribuye también la construcción paralelística de los dos versos. Sirvan de ilustración dos caprichos como *El sueño de la razón produce monstruos* (43) y *Ya tienen asiento* (26). De entrada no carecen de ironía los títulos; si la razón no vigila surgen los fantasmas pero también si no se vigila la razón se desbanda, produce disparates y atrocidades; el artista en sueños no controla la realidad. La «desgracia de la gracia» se manifiesta en el capricho 26, *Ya tienen asiento*; estas mujeres, en vez de asentar cabeza se colocan el asiento en la cabeza. ¿Implica que los hombres que se mofan de ellas en segundo plano tienen la cabeza en su sitio? Lo gracioso y caricaturesco se mezcla con el lamentable

desamparo de estas mujeres, más aún para el espectador actual que para el de finales del XVIII.

Se amplía el catálogo para abundar en otra de las características de la pintura de Goya, se contraponen la pintura brillante y positiva a la sombría y une las dos calificándolas con la etiqueta «poesía». Alberti afirma que es poética la pintura de Goya tanto en los cuadros graciosos y elegantes como en los crueles y tenebrosos. Se traslada un concepto literario al campo de la pintura. ¿Qué sugiere el poeta con esta comparación de las dos artes que, en el fondo, nos preocupa a lo largo de todo este estudio? ¿Qué tienen en común el pintor y el poeta en cuanto artistas o la pintura y la poesía como artes? No puede ser el sustrato —como ya vimos— ya que la lengua, por un lado, y el color y la línea, por otro, materialmente no tienen nada en común. Debe ser la actitud creadora y creativa que asumen ambos ante una obra de arte, debe ser su capacidad de profundizar, de ir más allá de la superficie de las realidades; es más, no puede ser solamente la mirada penetrante sino también las formas en las que pintor y poeta presentan, cada uno con sus sustratos y recursos propios, su visión de la realidad a la que dan la expresión estética adecuada. El final de la estrofa, añadido con el ya consabido «y», habla del mascarón que baila en la procesión aludiendo muy probablemente a las diversas representaciones goyescas de penitentes en las procesiones de Semana Santa. No debería pasarse por alto el hecho de que, además de la serie de conjunciones «y» que da unidad a la acumulación de este «catálogo», Alberti une y enlaza los versos de medidas muy heterogéneas a través de un sofisticado esquema de rimas en el que abundan los pareados. Crean una unidad que confiere coherencia a la diversidad de cuadros que se enumeran y desde luego al arte de Goya.

La sexta estrofa, con una mezcla de endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos con rima aaabbc, mantiene el recurso de la enumeración alusiva, catalógica. La diversidad de medidas vuelve a reflejar adecuadamente la diversidad de los cuadros aludidos y de la obra goyescas en general. Se acumulan, a modo de resumen, obras y ambientes típicos del pintor: la enfermería, el ruedo, la agonía, la escoba. El ambiente común de muchos caprichos es el del decaimiento y la agonía de España; en el último verso se alude al capricho *Las maestras* con las brujas que se alejan en una escoba. Enlaza en cierto sentido con la anterior porque vuelve a mencionar el mascarón del que se habla hacia el final de aquella estrofa. El largo asíndeton con el que se enumeran aspectos opuestos que en realidad son escenas o tal vez conclusiones sacadas de los cuadros goyescos.

Así al baile del mascarón se opone la muerte, a la opulencia de la corte la carencia que padece el pueblo, al vómito se contraponen la alegría de la ronda, a la hartura el hambre negra, al toro de la fiesta el sueño que produce monstruos y a la calma de la paz los estruendos de la guerra. Es una confrontación hiriente de situaciones opuestas que caracterizan el clima que se respiraba en la época.

La séptima estrofa que tipográficamente se inicia a la misma altura que la anterior es probablemente la más enigmática del poema. Ya resulta rara la combinación de muy diversas medidas que van del largo primer verso de quince sílabas a varios bisílabos pasando por un octosílabo, un hexasílabo, un pentasílabo y varios tetrasílabos. La estructura es la de un poema libre que sin embargo desvela un esquema de rimas que da cierta unidad a la estrofa. El ritmo no es menos desconcertante, y con intención porque se trata de plasmar los contrastes reinantes, el ajetreo de la época. La estrofa entera se divide en dos largas preguntas iniciadas, las dos con «¿de dónde vienes?» como si Alberti estuviese preguntándose por los orígenes de la pintura de Goya, por sus fuentes, su inspiración, sus motivos y sus recursos pictóricos. ¿Pero realmente se dirige a él? Posiblemente es una especie de interrogatorio ficticio a los cuadros que Alberti intenta comentar en esta estrofa: *Aquelarre y Entierro de la sardina*. ¿Quién o qué es un 'gayumbo', ese 'animal fino, corniveleto' del primer verso? Por cierto, la palabra recuerda nuevamente los neologismos del poema sobre El Bosco. No figura en el diccionario más que como plural con el significado calzoncillos que en este contexto es de precaria interpretación. Gregorio Torres Nebrera (2011, p. 298) aporta una interpretación personal al referirlo a una «bárbara diversión española: un toro amarrado con una maroma y atacado por perros de presa.» ¿Cómo hay que imaginarse un «animal fino / corniveleto, / rojo y zaíno»? Podría referirse al macho cabrío representado en algunos aquelarres con sus cuernos; tiene cuernos comparables con una veleta pero no es rojo aunque no se le puede negar que es 'zaino', falso. (Alberti lo escribe con tilde). Lo de 'fino' puede entenderse como ironía, porque da la impresión de que el diablo hace el fino ante las brujas, como lo muestran su postura y sus gestos.

En esta estrofa se plantea una segunda pregunta extraña dirigida a un funeral, a un feto y quiere averiguar nuevamente la procedencia de estos fenómenos:

¿De dónde vienes funeral,
feto,
irreal
disparate real...

Es evidente que de ellos no se puede obtener respuesta. Resulta más lógico que es una pregunta retórica inspirada por diversos cuadros, es decir, se prolonga el catálogo con un nuevo y más original modo de presentación. En cuanto al «funeral» el cuadro goyesco *Entierro de la sardina* puede servir de referencia si se tienen en cuenta todos los atributos que Alberti le confiere en el poema. El tradicional entierro de la sardina del miércoles de ceniza es un «irreal disparate real» como sugiere este oxímoron. También están presentes los tonos cobalto, las nubes, la arboleda y la seda umbrosa y jubilosa de las muchachas que bailan en el primer plano de esta despedida del carnaval. Los numerosos versos cortos aceleran el ritmo casi precipitado de esta estrofa y con ello el dinamismo que anima el cuadro; muy apropiada a las turbulencias carnavalescas que representa. De modo que esta estrofa no abandona la ficción inicial de un poético catálogo de exposición, lo que lo distingue esa vez es la dedicación más detallada al comentario poético que con la formulación interrogativa se sale de la pura o casi pura enumeración de otras estrofas.

Este ritmo enumerativo se recoge con un auténtico tono «catalógico» en la octava y penúltima estrofa con una serie de títulos literales de grabados sacados casi todos de los *Caprichos*. Como en otras ocasiones Alberti consigue encajar estos títulos en discretos y elegantes heptasílabos y endecasílabos de los cuales dos, el quinto y sexto verso, se reparten respectivamente en tres y dos renglones; la estrofa termina con un alejandrino que además rima con el penúltimo verso. Lo que en la superficie parece mera acumulación se convierte en una velada configuración que se muda en sello del modo de hacer de Alberti. «Duendecitos» corresponde al capricho 49, «Soplones» al 48, «Despacha que despiertan» al 78. «El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega» es el título del capricho 2; la frase es una cita de Jovellanos. «Ya es hora» corresponde al capricho 80. Los monjes que beben y cantan recogidos en el sintagma latino «¡Gaudeamus!» muy probablemente es una alusión al capricho 79 «Nadie nos ha visto». «Buen viaje» corresponde al capricho 64. Del «Sueño de la mentira y la inconstancia» existen varias versiones; no está incluido en el álbum de los caprichos. El «entierro que amedrenta al paisaje» se refiere con mucha probabilidad al 62 de los *Desastres*

de la guerra que lleva el título «Las camas de la muerte». Este verso, el más largo de la estrofa, un alejandrino de catorce sílabas, alude a la extensión de este entierro «que amedrenta al paisaje».

El poema concluye con tres versos a modo de resumen del resumen. Se dirigen a Goya con la apelación «Pintor» que no es la mera designación de su profesión sino antes bien una dignificación y una reverencia ante un pintor destacado y admirado, un pintor inmortal. Ese apelativo se reitera en otros poemas del libro como por ejemplo en los que versan sobre *Cézanne* (184-85), *Renoir* (186-87) y *Gauguin* (192-93). El paralelismo antitético «llore la Gracia / y sonría el Horror» que no solamente contrapone gracia y horror (con mayúscula) sino que relaciona también paradójicamente estos términos con los verbos antitéticos llorar y sonreír es particularmente expresivo y concluye el poema que en gran parte se fundamenta en la yuxtaposición poética de opuestos. Destaca que Goya en toda su obra pero sobre todo en los caprichos es capaz de unir antagónicamente lo elegante y hermoso con lo tosco, lo feo y lo brutal.

EL POEMA BIOGRAFÍA

Con el concepto «poema biografía» quiero denominar y clasificar un tipo de textos que presenta poéticamente rasgos biográficos característicos de un pintor, rasgos que al tiempo destacan maneras típicas de crear del artista en cuestión⁵. Pero no es únicamente la semblanza que interesa en estos poemas, enseñan también a entender e interpretar mejor su obra, su modo de hacer y sus temas preferidos. Uno de los ejemplos sugerentes de lo que llamo poema biografía en *A la pintura* es el texto que Alberti dedica a Miguel Ángel. Lo subtitula *Fragments* probablemente porque Miguel Ángel no se puede captar en un solo poema aunque con seis páginas sea el más largo del libro. A pesar de todo el texto no es del todo fragmentario sino que posee, como veremos, una entidad *sui generis*. He aquí el texto.

⁵ Entre los poemas de *A la pintura* hallamos otros de índole biográfica aunque no tan explícita como en el dedicado a Miguel Ángel. Estos rasgos se descubren en los poemas *Leonardo*, *Rafael* y *Rembrandt*.

Miguel Ángel

1

No las Gracias, las Furias, las frenéticas,
desesperadas Furias
te acunaron de niño. Fueron ellas
el Ángel de la Guarda de tu sueño.

2

Clamó por ti el Señor,
te llamó por tu nombre allá en las cimas
en donde extraviado, antiguo y loco,
habla consigo mismo,
mordiéndose en voz baja su secreto.
—Miguel Ángel—te dijo—. Y en tu mano,
cerrándola, lo puso.

Y tú la abriste.

3

Mirad aquí al violento,
al desnudo, al hambriento
de Eternidad.
Para él la Belleza
es la santa, la fuerte,
poderosa Tristeza
con quien a vida o muerte
lucha la Humanidad.

4

Mirad aquí al amado del rayo y la tormenta,
al pobre solitario de las olas,
al perdido del mar y de las playas.
Ved al arrebatado torbellino que se levanta a nube,
el ala del espíritu temible,
la tromba que se expande en los espacios,
los cubre, los inunda y los golpea
para descender humo incandescente,
lava la luz, ceniza alumbradora.

5

Aquí se sufre y llora,
 se grita y llora y llora
 como si hubiera el lagrimal del mundo
 bajado a las entrañas
 de un hombre, un triste y solo,
 desamparado hombre.
 Se precipita el llanto,
 rueda, cae, se desploma
 el llanto, y se le escucha
 igual que goterones
 de piedra, igual que piedras
 cargadas, apretadas
 de llanto, grito y llanto.
 Vertiginosas lágrimas ardiendo,
 sin luz, hacia el abismo.

6

Llora el hombre.

Los cabellos se me empapan
 de sombras y estoy desnudo
 en las sombras.

¿Los ojos? Ni tengo ojos
 ni llanto para llorarme
 en las sombras.

Grita el hombre.

Señor, ya no tengo dientes
 ni lengua ya ni garganta
 en las sombras.

¿La voz? Ya no tengo voz
 ni grito para llamarme
 en las sombras.

Calla el hombre.

Son las sombras las que lloran
en las sombras

7

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

8

Cabellera agitada en la noche, colgantes
cabellos rezumados de pez y algas de humo,
escucho como barres, melancólica escoba,
esta tierra de muertos.

Dilatados cristales hasta romper los párpados,
desterradas pupilas en el juicio temible,
miro cómo buscáis, descaminados ojos,
ya en la nada, un refugio.

Llueve sobre los hombres y los mares y el viento
se han salido de madre y ya todo es castigo.
La humanidad perdida, sin vestido y sin alma
ya flotando errabunda.

9

No hay desesperación que no haya sido
diente en tu noche oscura,
músculo que no hayas distendido,
cincel de la Pintura.

10

Los mantos y los trajes
nunca se hincharon —¡Furias!— como velas
sonantes de un naufragio.

11

Corporal melancólico,
 hercúlea pesadumbre.
 Sobre la espalda, el polvo
 candente de las nubes.

Pobres troncos sin alas,
 agitados volúmenes,
 sismos de piedra en llamas
 que ni el viento destruye.
 ¡Qué confusión de brazos
 y piernas baja y sube!
 La noche abre su mano
 y el sueño brama y cruje.

12

Por las calles de Roma, nieve y viento,
 desolado nocturno, levantándole
 fuego a las piedras, ráfaga de sombra,
 alguien galopa, eco de trueno antiguo,
 casi extinguido ya, solo, ¿hacia adónde?

No es grande la campiña, no es inmensa
 la mar aún para guardar el último
 relámpago salvado de su sueño.
 Tal vez la mar, oh Dios, pero montaña,
 no de espumas y olas, sí de cumbres
 congeladas, de mármol, sí de simas
 de pétreos sordos ríos torrenciales.
 Tal vez allí, tal vez allí...

Y galopa.

Lleva su mano el rayo, la postrera
 exhalación, la chispa final. Todo
 pudiera ser de nuevo iluminado:
 la Creación, recién nacida al día,
 el palpitante verbo nunca oído.
 No son las bridas, no, las que en sus dedos
 se estrujan. Es la última centella.

Lo sabe sólo un viejo y un caballo.
 Va a abrir la mano, va a soltarla. ¿Adónde?
 Tal vez al mar, al mar, pero de roca.
 ¡Peñas del mar, montes del mar, canteras!
 Allí tal vez...

Y las espuelas sangran.

Bloques ya guerreados, sometidos,
 cinceladas entrañas, escondidas
 médulas de la piedra, atrás, pasando,
 ya estatuas olvidadas de la noche,
 entre la compasión de las ruinas.
 Atrás, los puentes vistos sólo en sueño,
 la ciudad de su honor fortificada,
 los natales jardines agredidos,
 dioses de su niñez entre las hojas:
 allí el fauno riendo, el torso roto,
 brotado nueva fuente de la tierra.
 Pero ya todo es súbito delirio
 por ver la cara de la luz y hablarle.
 Y oye su galopar como un solemne
 son de martillos de una antigua cólera.

Atrás, rompiendo, aplastadora, inmune,
 salta la arquitectura, blanco cíclope
 furioso, en el azul tendiendo arcos,
 subiendo fustes al frontón del cielo,
 bajo el ojo asombrado de las cúpulas.
 La geometría del espacio llora
 una lluvia de líneas trastornadas.
 ¡Más aún, más aún, más todavía!
 Grito del trueno, voz de la centella
 que en la mano le rigen

Y galopa.

Atrás, en turbonada, la pintura.
 Sube y desciende, palma, esparto, alambre,
 el pincel por los ámbitos sin límites.
 Precipitada va la anatomía,

viento en escorzo, ardiente alud en guerra.
 Suenan portazos en las nubes, treman
 rotos los goznes del quicial del mundo.
 ¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! No sé si infierno
 es para mí tu gloria, si tus ángeles
 se despeñan en mí como demonios...
 Y en rasgado ciclón, atrás hundiéndose
 cartones, cal, esbozos, andamiajes,
 muros feroces, convulsivas ánimas.

No es grande la campiña, no es inmensa
 la mar, no es grande, no, la solitaria,
 ahuyentadora nieve sin vestigios,
 no la desarbolada impune noche
 para zafar un último relámpago.
 ¡El mar, tal vez el mar, pero de piedra!
 ¡Cumbres del mar, mármol del mar, espumas!
 ¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! Va a abrir la mano,
 va a arrancarle de cuajo las pupilas
 a la luz, va por fin a revelarte
 su última luz, dejándote a Ti ciego.
 ¡Al mar, al mar! Tal vez allí...

Y galopa. (pp. 122-128).

El más llamativo atractivo de este texto es el tono y el estilo que difiere de los de la mayoría de los poemas del libro. Conociendo la hechura de los textos de *Sobre los ángeles* salta a la vista que Alberti recurre no solamente al estilo de aquellos poemas sino también al ambiente y a muchas de las sensaciones angustiadas, tormentosas y a veces desesperadas que los caracterizan. Por si faltaba una prueba más, Alberti utiliza en la penúltima estrofa de nuestro poema una formulación muy reveladora puesta en boca de Miguel Ángel que se lamenta:

¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! No sé si infierno
 es para mí tu gloria, si tus ángeles
 se despeñan en mí como demonios... (p. 128)

Una breve ojeada a *La arboleda perdida*, la autobiografía albertiana, nos revela el parentesco de estos ángeles con los de su famoso libro de 1929⁶. No son, afirma allí

como los cristianos, corpóreos, [...] sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza [...] ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba. (*La arboleda perdida*, 1959, p. 269).

Una comparación del poema sobre Miguel Ángel con los textos de *Sobre los ángeles* sugiere que Alberti considera al pintor renacentista preso de los mismos sentimientos y los mismos desgarramientos que él experimentó al escribir aquel libro atormentado, angustiado y desasosegado⁷; así se desprende de los versos del fragmento 4 de *Miguel Ángel*:

Mirad aquí al amado del rayo y la tormenta,
al pobre solitario de las olas,
al perdido del mar y de las playas.
Ved al arrebatado torbellino que se levanta a nube,

o estos versos del fragmento 5:

Aquí se sufre y llora,
se grita y llora y llora.

Y finalmente dos versos significativos del fragmento 8 que evocan el desánimo y la desesperación:

La humanidad perdida, sin vestido y sin alma,
va flotando errabunda.

Salta a la vista la coincidencia emocional con aquellos versos de «Paraíso perdido» de *Sobre los ángeles*:

⁶ Acerca de los ángeles albertianos, ver Spang, 1973, pp. 78 y ss.

⁷ «Los poemas angélicos constituyen un logro artístico por la autenticidad con la que reflejan tanto la expresión de una preocupación y una experiencia vital colectiva como la plasmación de una vivencia íntima y personalísima». Ver Spang, 1973, p. 99.

¡Paraíso perdido!
 Perdido por buscarte,
 Yo, sin luz para siempre.

Tampoco se debe obviar que no sin motivo en el fragmento 12 Alberti presenta a Miguel Ángel como jinete que cabalga por las calles de Roma y la campiña, imagen que sugiere y subraya aún más la inquietud y el desasosiego de Miguel Ángel que además se mueve en «¡El mar, tal vez el mar, pero de piedra!» (p. 128), un ambiente inhóspito y desabrido en consonancia con su carácter y temperamento. Hasta el final «galopa», verbo que se repite tres veces, no se detiene nunca el incansable y atormentado artista. Así era verdaderamente la agitada y angustiada vida de Miguel Ángel, según nos confirman ya tempranamente los dos biógrafos del pintor⁸.

Casi contradictoriamente, a las evocaciones de zozobra y tribulación se opone la magistral contención formal que practica Alberti en este y en todos los poemas del libro acerca de pintores atormentados como se observa igualmente en el dedicado a *El Bosco*. Trae a la memoria lo que afirmó Alberti en la *Arboleda perdida* hablando de los poemas de *Sobre los Ángeles*: «pero mi canto no era oscuro, la nebulosa más confusa se concretaba»⁹. Es voluntad creadora de Alberti desde el principio mantener siempre un elevado nivel de comprensibilidad, primero a través de la preferencia por una versificación en gran medida convencional incluso en la evocación de los sentimientos y situaciones más complejos; es su sello poético. Es como si en el poema sobre Miguel Ángel quisiera evitar que el texto se le vaya de las manos con tanta emoción y tanta agitación acumulada en lo semántico. Consigue de esta manera, por así decir, introducir sosiego dentro del desasosiego, impedir que las pasiones se apoderen de la forma. Predominan los endecasílabos y heptasílabos mezclados con algún alejandrino o también versos más cortos de cuatro o cinco sílabas. De vez en cuando aparece, sin esquema fijo, una rima (fragmentos 3 y 9). Los diversos fragmentos no obedecen a estructuras

⁸ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, publicada en 1550 y Condivi, *Vita de Michelangelo Buonarroti*, escrita en 1553.

⁹ Alberti, *La arboleda perdida*, 1959, p. 270. En mi libro sobre la obra lírica de Alberti (1973, p. 77) observé ya acerca de *Sobre los ángeles*: «Hay en estos poemas una construcción consciente, aunque difícil, y la temática es inteligible a pesar de lo complicado y a veces convulsivo de su plasmación lírica». Este juicio es igualmente aplicable al poema *Miguel Ángel* que comento.

estróficas fijas, sin embargo, en algunos se observa una preferencia por el cuarteto (fragmentos 8, 9, 11) y la tercerilla con un verso quebrado y estribillo (fragmento 6). En resumen, la versificación se revela además como reflejo adecuado del estado de ánimo tormentoso de Miguel Ángel pero demuestra también que Alberti domina la situación, es capaz de dar la forma adecuada al temperamento indómito y las consiguientes tribulaciones del pintor. Ya veremos más detalles interpretativos en el comentario particularizado.

El hecho de que el poema sobre Miguel Ángel se concibe como una biografía lírica se advierte ya en el primer fragmento en el que el poeta sostiene que

No las Gracias, las Furias, las frenéticas,
desesperadas Furias
te acunaron de niño. Fueron ellas
el Ángel de la Guarda de tu sueño. (p. 122)

Alberti no solamente acompaña al pintor desde su cuna, como es costumbre en los convencionales relatos biográficos, sino que anuncia además desde el primer verso su futura condición de artista y hombre atormentado; las furias, las diosas de la venganza y los remordimientos, le acunaron, no las gracias o las musas como cabría esperar en un artista tan privilegiado. Desde su nacimiento está predestinado a estar expuesto a la tribulación y la desgracia. Estilísticamente hablando desde el primer verso afloran ya formulaciones muy afines a las del neogongorismo de *Cal y canto* y las surrealistas de *Sobre los ángeles*.

El segundo fragmento parece contradecir el primero porque insinúa que Dios pretende protegerle, le «llamó por su nombre» y le pone «su secreto» en la mano «cerrándola». Se adivina fácilmente que este secreto es el secreto del arte y de la creación que Miguel Ángel descubre y practicará en toda su vida, en su obra futura. Alberti no puede disimular sus susceptibilidades y prejuicios religiosos; caracteriza a Dios como

extraviado, antiguo y loco
que habla consigo mismo
mordiéndose en voz baja su secreto.

Pero curiosamente tampoco quiere negar su existencia e incluso la intervención divina en la creatividad de Miguel Ángel que acoge el secreto abriendo la mano que le cerró Dios después de ofrecérselo.

Los dos fragmentos están contruidos en endecasílabos mezclados de vez en cuando con algún que otro heptasílabo. Como en el resto del texto se mantiene cierto orden estrófico que si no es convencional por lo menos subdivide el texto y ordena el contenido como lo harían párrafos en la prosa. Alberti manifiesta de esta manera —como ya adelanté— la intención y capacidad de Miguel Ángel de contener, a pesar de todo, las turbulencias emocionales y existenciales que está evocando en el poema.

El tercer fragmento revela el resultado de esta entrega divina. Este y el siguiente fragmento empiezan con la apelación «mirad» dirigida al parecer a los lectores. A lo largo de todo el poema llama la atención el cambio de vector elocutivo, es decir, el cambio de orientación emisor-receptor en el acto elocutivo. En los dos fragmentos anteriores el enunciador se dirige a Miguel Ángel mismo:

las frenéticas,
desesperadas Furias
te acunaron ...

y

Clamó por ti el Señor,
te llamó por tu nombre...
[...]
—Miguel Ángel— te dijo— .Y en tu mano,
cerrándola, lo puso.
Y tú la abriste.

En los dos primeros fragmentos se dirige directamente a Miguel Ángel en los dos siguientes (3 y 4) se dirige a un público con el imperativo «mirad» como una especie de invitación a fijarse en el artista y en sus características más destacadas: es violento, desnudo y hambriento de eternidad. Basta contemplar sus cuadros, sus esculturas y sus obras arquitectónicas para comprobar el acierto definidor de Alberti. A estas particularidades añade también el ideal de belleza al que aspira Miguel Ángel: «la santa, la fuerte / poderosa Tristeza» (123). Curiosa combinación de belleza y tristeza. Y no es solamente la tristeza de Miguel Ángel que aflora en muchas obras suyas, es una tristeza universal que atañe a toda la humanidad. Sin embargo, la tristeza de la *Piedad de San Pedro* o el *Santo Entierro* a pesar de ser extrema, no toda la obra de Miguel Ángel es

triste, ni lo es la humanidad. Lo que sí es cierto es que predomina la seriedad en el artista y su obra. Llama la atención el empleo de mayúsculas en los fragmentos 1 y 3 (Gracias, Furias, Ángel de la Guarda, Eternidad, Belleza, Tristeza, Humanidad). Generalmente y aquí también la mayúscula sirve para recalcar la importancia de lo «mayusculado»; en la perspectiva de Alberti todas estas palabras y los conceptos resultan ser claves para la comprensión de la persona y de la obra de Miguel Ángel y van a ser explicitados y concretados aún más en los fragmentos ulteriores.

El cuarto fragmento mantiene el vector interlocutivo del anterior y empieza, como el tercero, con el imperativo «mirad» y lo complementa con otros detalles biográficos y artísticos: se debe contemplar

...al amado del rayo y la tormenta,
 al perdido del mar y las playas,
 ...al arrebatado torbellino que se levanta a nube,
 el ala del espíritu temible,
 la tromba que se expande en los espacios
 [...]
 para descender humo incandescente,
 lava de luz, ceniza alumbradora (p. 123).

¿Existe forma más imponente y poética para caracterizar el temperamento de un artista, de este artista, y las repercusiones que revela en su creación? Para los aspectos biográficos conviene tener en cuenta y contemplar los retratos del pintor, sobre todo el hecho por Daniele Volterra y también sus autoretratos; en cuanto a lo artístico basta una ojeada a los frescos de la Capilla Sixtina para ver confirmadas las características y genialidades del artista. En comparación con el fragmento anterior éste está elaborado con versos de arte mayor, alejandrinos y endecasílabos blancos, lo que le da un aire más sosegado y casi solemne a pesar de lo dinámico y movido que es la descripción en sí. Es modélico en este sentido el cuarto verso, de dieciocho sílabas: «Ved al arrebatado torbellino que se levanta a nube», modelo de contención formal de una imagen en sí agitadísima.

Desde estos versos extensos Alberti pasa al quinto fragmento con versos ostensiblemente más breves; excepto un solo endecasílabo todos son heptasílabos blancos con los que evoca un ambiente de tristeza y desamparo universales. Especial atención merece la construcción sintác-

tica que desarrolla la idea en una sola oración continua que abarca toda la estrofa incluyendo unos encabalgamientos muy elocuentes «mundo /— bajado» y «entrañas /— de un hombre». La descripción pasa de los versos encabalgantes a los encabalgados prolongando así la acción evocada y haciéndola más ardua y más insondable.

Aquí se sufre y llora,
se grita y llora y llora
como si hubiera el lagrimal del mundo
bajado a las entrañas
de un hombre, un triste y solo,
desamparado hombre. (pp. 123-124)

Gran intensidad produce la triple repetición de «llora», con geminación y epífora, rodeada de otros verbos «dolorosos» como «sufre» y «grita» y toda la tristeza confluye en «el lagrimal del mundo» que a su vez se concentra en las «entrañas de un hombre». Otra oración larga, que abarca siete versos, aparece después de esta cita insistiendo en este «llanto, grito y llanto». La intención biográfica de esta estrofa salta a la vista aunque no se puede hacer caso omiso del deseo del poeta de universalizar la congoja y la zozobra como observamos ya en otros fragmentos. «Aquí se sufre y llora». Cuatro veces se repite también la palabra llanto a lo largo del fragmento y, para aumentar todavía más el ambiente de tristeza, se convierten en una sugerente evocación del ambiente de *Sobre los ángeles*: «vertiginosas lágrimas ardiendo, / sin luz, hacia el abismo» (p. 124).

Y no es todo. En el fragmento siguiente, el sexto, Alberti vuelve a insistir en la tristeza universal, el desamparo del hombre resumido en tres versos a modo de estribillos lacónicos y precisamente por eso expresivos: «Llora el hombre.» «Grita el hombre» y «Calla el hombre». El pesimismo se apodera de la humanidad, el abandono, el desánimo reinan en el mundo, «son las sombras las que lloran / en las sombras» (p. 124).

La combinación de octosílabos con versos quebrados de cuatro sílabas le dan al texto un aire aparentemente ligero y llevadero, pero es menester desengañarse, el enunciador de este fragmento oscila entre voz extradieгética, como diría Genette, en los estribillos y un yo lírico intratextual aquejumbado:

¿La voz? Ya no tengo voz
ni grito para llamarme
en las sombras (p. 124)

La estrofa es sombría, resignada y desesperada: «Son las sombras las que lloran en las sombras» una personificación y una metáfora poéticamente muy eficaces. Por cierto, se repite seis veces la palabra sombra a lo largo del fragmento. La pregunta es si en este contexto realmente era necesaria tanta tristeza y tanto estoicismo para la evocación de la biografía de Miguel Ángel y la caracterización de su obra. Tienen un aire llamativamente hiperbólico y neorromántico y recuerdan nuevamente la atmósfera de *Sobre los ángeles*.

El fragmento 7, de siete versos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, todos sin rima, es el primero que se dedica expresamente a la pintura de Miguel Ángel. En realidad es una especie de resumen de diversas escenas características de algunos frescos de la Capilla Sixtina, sobre todo el del *Juicio final*. El fragmento empieza con la palabra ‘píncel’ que se repite dos veces más. Píncel se utiliza metonímicamente para significar pintor y más particularmente para apuntar a Miguel Ángel. Todos las particularidades que se atribuyen al píncel se refieren a su situación existencial y al subsiguiente modo de pintar del artista: «píncel en soledad» alude al hecho de que según la leyenda Miguel Ángel ha pintado él solo los frescos de la Capilla Sixtina, el juego de opuestos de oscuridad y ráfagas de luz junto con temblores de tierra evocan, como ya dije, *El juicio final* que forma parte de los frescos de la Capilla Sixtina. La mención «Sólo por ti la cara desvelada de Dios» es para mí una clara referencia a la *Creación de Adán* de la misma serie como lo son las «trompetas finales» del *Juicio final*. Adquiere más peso la afirmación si se contraponen al bíblico «nadie ha visto al Padre» (*Juan*, 1, 18).

El fragmento siguiente, el octavo, es prácticamente una continuación del anterior porque la mayoría de los detalles se refieren a pormenores del «juicio temible», a la desesperación de «la humanidad perdida, sin vestido y sin alma» que «va flotando errabunda» (p. 125). Parece que el *Juicio final* ha ejercido una especial fascinación sobre Alberti por insistir tan minuciosamente en detalles del fresco. En tres cuartetos de tres alejandrinos y un heptasílabo sin rima pinta el cuadro de un grupo de hombres desamparados que «ya en la nada» buscan refugio. Aflora nuevamente el ambiente surrealista de *Sobre los ángeles*. El texto se estructura como descripción de un observador interno que se refiere muy probablemente al Dios castigador del fragmento anterior en el que afirma:

escucho como barres, melancólica escoba
esta tierra de muertos.

[...]

... y ya todo es castigo. (p. 125)

Vuelve a manifestarse como «yo» en el segundo cuarteto cuando afirma «miro cómo buscáis, descaminados ojos»; sin embargo, se dirige también al público denunciando la situación en la que se hallan los hombres, la «humanidad perdida». Suena a ajuste de cuentas pesimista con el mundo entero y sobre todo con «la cara desvelada de Dios» como decía en el fragmento anterior. Es la atmósfera resignada y desesperada que respiramos en la mayoría de los poemas de *Sobre los Ángeles*. Surge la sospecha de que Alberti va abandonando con estas y otras evocaciones lúgubres de este poema las intenciones biográficas para sumergirse en las elucubraciones tétricas de aquel libro y de aquella época temprana de su creación poética.

Los dos fragmentos siguientes (9 y 10) son los más cortos de todo el texto: con cuatro, respectivamente tres versos alternándose endecasílabos y heptasílabos con rima abab en el cuarteto. En el fondo, el cuarteto es una especie de resumen del fragmento anterior precisando ahora que el mismo Miguel Ángel es la persona que ha vivido y sufrido las penurias descritas: «No hay desesperación que no haya sido / diente en tu noche oscura» (p. 125).

Magnífica perífrasis del dolor en la zozobra. Lo innovador frente a las anteriores estrofas es el hecho de que anuncia la faceta de escultor de Miguel Ángel designándolo, uniendo las dos artes, en la metáfora como «cincel de la pintura». En el breve fragmento 10 el poeta apela nuevamente a las furias como lo había hecho en el inicio del poema; ahora es para avisarlas que

Los mantos y los trajes
nunca se hincharon —¡Furias!— como velas
sonantes de un naufragio. (p. 125)

La afirmación no carece de misterio; cabe preguntarse si se refiere al modo de pintar o esculpir mantos y trajes o si quiere significar que a pesar del pesimismo y el tormento de Miguel Ángel éstos no se reflejaron en sus obras de arte que nunca desembocaron en fracasos.

El fragmento 11 sí que nos proporciona referencias más directas a la obra pictórica, escultórica y arquitectónica del artista. Consta de tres cuartetos heptasilábicos arromanzadas (u-e) que crean una atmósfera so-

segada, pero de una quietud apesadumbrada; respiran el «corporal melancólico» y la «hercúlea pesadumbre» que se evocan en los dos primeros versos. Recuerdan las tumbas diseñados por Miguel Ángel. (la de Julio II y la de Cecchino dei Bracci), recuerdan al imponente Moisés de la tumba de Julio II. Pero también aluden a «agitados volúmenes» a «sismos de piedra en llamas» (p. 126), de modo que pueden interpretarse como alusiones tanto a la obra escultórica como a la arquitectónica de Miguel Ángel. La última cuarteta de este fragmento se centra muy probablemente en el Último juicio con la imagen de la confusión de brazos y piernas que bajan y suben y el tono sombrío y doliente en el que «el sueño brama y cruje».

Si los 11 fragmentos que acabamos de comentar constituían enfoques particulares y más bien breves de diversos aspectos de la vida y obra de Miguel Ángel, el fragmento 12 difiere de los demás no solo por su extensión notablemente más larga sino también por su fondo y su tono. Si la totalidad de los fragmentos suma 176 versos, este último de por sí solo ya alcanza 75 versos, la tercera parte consta de endecasílabos blancos. Es de suponer que Alberti no haya dado por casualidad esta extensión a la última parte del poema sino que para él reviste una importancia específica dentro del conjunto. Es un largo epílogo que resume la larga vida y experiencia de un artista genial cuyo afán emprendedor no se extinguirá hasta que Dios, en el que Alberti a pesar de todo parece confiar también aquí, la acabe

¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! Va a abrir la mano,
va a arrancarle de cuajo las pupilas
a la luz, va por fin a revelarte
su última luz, dejándote a Ti ciego.
¡Al mar, al mar! Tal vez allí...

Y galopa. (p. 128)

A pesar de todo, el jinete seguirá galopando más allá del final del poema porque ya es inmortal; el mundo seguirá admirando a Miguel Ángel para siempre.

Ese fragmento 12 escrito en endecasílabos blancos y subdividido a su vez en cinco partes de desigual extensión se presenta como la vivencia de un «viejo y un caballo» que van cabalgando por Roma y su campiña, van cabalgando cual Don Quijote de la pintura a través de sus creaciones sin dejar de anhelar nuevas inspiraciones y nuevos proyectos, va

galopando a través del mar, que significativamente es un mar de piedra, un mar de dificultades y tribulaciones pero también de mármoles por trabajar como se repite varias veces: «¡Cumbres del mar, mármol del mar, espumas!» (p. 128)

La alusión al talento escultórico y arquitectónico del artista es evidente. La mención del mar de mármol y piedra a través del que cabalga el incansable y atormentado Miguel Ángel se constituye en leitmotiv de todo el fragmento. Se inicia en la segunda estrofa cuando dice:

Tal vez la mar, oh Dios, pero montaña,
no de espumas y olas, sí de cumbres

congeladas, de mármol, sí de simas
de pétreos sordos ríos torrenciales. (p. 126)

En la siguiente estrofa vuelve a la carga:

Tal vez al mar, al mar, pero de roca.
¡Peñas del mar, montes del mar, canteras! (p. 127)

Las canteras aluden al hecho biográfico de que Miguel Ángel había trabajado como joven en una cantera y ya como escultor famoso iba personalmente a la cantera para seleccionar los bloques de mármol que necesitaba para sus obras.

Bloques ya guerreados, sometidos,
cinceladas entrañas, escondidas
médulas de la piedra, atrás, pasando,
ya olvidadas de la noche. (p. 127)

Esta imagen del mar de roca y piedra y el hecho de que está cabalgando constantemente aluden también al temperamento y la ambición irrefrenable con la que trabajaba Miguel Ángel. Finalmente, vuelve a aparecer la misma imagen, en formulación muy similar en la última parte del fragmento que ya vimos más arriba.

Ahora bien, a pesar de que en este fragmento final la mayoría de las alusiones se refiere a su obra escultórica y arquitectónica no significa que Alberti se haya olvidado de la faceta pictórica de Miguel Ángel. La considera como ya acabada «atrás en turbonada» como se desprende fácilmente de los versos:

Atrás en turbonada, la pintura.
 Sube y desciende, palma, esparto, alambre,
 el pincel por los ámbitos sin límites. (p. 128)

Las referencias a Dios se multiplican en este último fragmento. Ya en el segundo fragmento encontramos una primera referencia que ya comenté en su momento: «Clamó por ti el Señor, / te llamó por tu nombre allá en las cimas» (p. 123).

Dios le pone en la mano «su secreto», a saber, el don divino de creador artístico. En el fragmento 7 afirma que «Sólo por ti la cara desvelada de Dios» (p. 125) aludiendo a la representación del Dios creador en el fresco de la *Creación de Adán* de la Capilla Sixtina, finalmente en este fragmento 12 vuelve a mencionar varias veces a Dios (en las partes 2, 6 y 7). Es llamativa esta presencia de lo divino en un poeta que habitualmente vivía y creaba alejado de la fe y de todo lo metafísico, como observamos de paso en el fragmento 2.

Este poema sobre Miguel Ángel no es acaso el más bonito pero sin duda uno de los más difíciles y complejos de toda la colección y merecería un comentario más extenso; resulta difícil agotar todos los detalles que alberga. Es también atractivo por el hecho de que sensaciones, estructuras y recursos de la obra anterior, sobre todo de su época «surrealista» permanecen vivos y experimentan aquí una aplicación a otro artista y otro arte.

POEMA TALLER

¿Qué entiendo por «poema taller? Llamo así aquel poema en el que Alberti evoca y presenta la manera de trabajar de un pintor, su modo de trabajar sus cuadros, su actitud frente a la pintura, sus temas, sus técnicas y recursos, sus colores y motivos. No es raro que en este tipo de poema intervengan también datos biográficos del pintor cantado. Como paradigma del poema taller escogí el que Alberti dedica a Velázquez. En este caso Alberti añade además notas autobiográficas provenientes de su encuentro con las obras de Velázquez en el Museo del Prado. Escogí este poema también por una razón formal y es que el estilo y la estructura de los 31 textos cortos que lo componen se parecen llamativamente a la configuración que Alberti utilizó para la evocación de los colores en el mismo libro. Es decir, son de extensión corta muy diversa, entre uno y ocho versos y a pesar del carácter deliberadamente lúdico y liviano están

escritos, como aquellos, en rigurosos heptasílabos y endecasílabos con algún que otro verso quebrado de cuatro sílabas y todos blancos. Para comprobar la admiración y devoción que Alberti sintió desde el principio por este pintor resulta interesante recordar los versos que le dedica en el poema introductorio, *1917*, en el que evoca las sensaciones que le produjo la visita de la sala Velázquez del Museo del Prado. Rezan así:

La mano se hace brisa, aura sujeta a lino,
céfiro los colores y el pincel aire fino;
aura, céfiro, brisa, aire, y toda la sala
de Velázquez, pintura pintada por un ala. (p. 109)

En estos versos de *1917*, contruidos con una magistral distribución recolectiva al modo del soneto gongorino *Mientras por competir con tu cabello* se observa una vez más la versatilidad y el dominio de la recursos poéticos de Alberti. En el poema sobre Velázquez abundan las personificaciones de partes del cuerpo, de los recursos pictóricos, de los colores y las herramientas; pululan los diálogos y soliloquios que dotan el conjunto de un ambiente íntimo y coloquial. También es notable el frecuente cambio de vector elocutivo, unas veces habla el poeta, también de sí mismo, otras el pintor, otras un enunciador extratextual y en otras ocasiones la voz procede de un color o un utensilio pictórico personificados. Hasta el número de apuntes coincide con el que suele utilizar en el capítulo sobre los colores. Parece que con esta estructuración Alberti quiere también sugerir su cercanía, su familiaridad con el pintor y sobre todo su admiración muy personal. Veamos primero el texto:

*Velázquez*¹⁰

★ (1)

Se apareció la vida una mañana
y le suplicó:
Píntame, retrátame
como soy realmente o como tú
quisieras realmente que yo fuese.
Mírame, aquí, modelo sometido,
sobre un punto, esperando que me fijas.

¹⁰ La numeración de los fragmentos (entre paréntesis) es mía; en el original van separados únicamente por un asterisco.

Soy un espejo en busca de otro espejo.

★ (2)

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

★ (3)

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

★ (4)

... 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.

★ (5)

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

★ (6)

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

★ (7)

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

★ (8)

Y su respuesta
—Soy, pero teniendo
por pincelada y por color el aire.

★ (9)

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

★(10)

Yo me entré —soy el aire— en el cuadrado
abierto de las telas, en los regios
salones, en las cámaras umbrías,
y allí envolví los muebles, las figuras,
revistiéndolo todo, rodeándolo
de ese vivido hálito que hoy
hace decir:
—Mojaba su tranquilo
pincel en una atmósfera oreada.

★ (11)

Dice el pincel:
— Como también soy río
lo envuelvo todo a veces
en un vaho de plata.

★ (12)

La tenue rosa y gris argentería.

★ (13)

En tu mano un cincel,
pincel se hubiera vuelto,
pincel, sólo pincel,
pájaro suelto.

★ (14)

De las profundidades vaporosas

surjo denso vapor,
humana forma aérea condensada.

★ (15)

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.

★ (16)

Y el tonto:

—Me retratan

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

★ (17)

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

★ (18)

Sangre azul en los perros de Velázquez.

★ (19)

Habla un alano:

—Hubiera yo —¿no veis?—,

tan bien pintado, dirigido el reino.

★ (20)

Y un lebrel:

—Si llamadme

S.M. Felipe Lebrel IV.

★ (21)

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

★ (22)

Hago sonar los niños como rubias

campanas repicadas de colores.

★ (23)

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

★ (24)

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

★ (25)

Los negros como túmulos.
Los trajes negros como monumentos.

★ (26)

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.

★ (27)

Nunca la línea se sintió más ágil
y no menos responsable del contorno.

★ (28)

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

★ (29)

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

★ (30)

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

★ (31)

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. (pp. 166-171)

Piña Rosales (2002, p. 281) opina que no es casual que este poema siga inmediatamente al soneto *A la luz* (166) por considerar que Velázquez es el primer pintor que consigue pintar la luz misma y no solo sus efectos.

En el comentario de este poema no sigo el orden de los apuntes o fragmentos que contiene sino una disposición temática. Encontré seis temas y dividiré el comentario en apartados que se desprenden del propio poema, los titulo: 1. ¿Qué es la pintura?, 2. Los colores y el aire, 3. Los motivos, 4. La sátira política, 5. El cuadro concreto y 6. Reminiscencias autobiográficas.

¿Qué es la pintura?

Los cuatro textos que explícitamente hablan de una visión general de la pintura de Velázquez son el 1, 2, 9 y el 31 que forman como un marco para el resto del poema. El primero habla de los inicios y de la creación ya realizada por el pintor, de su visión y de su personal y característico enfoque de la realidad. La vida misma se le aparece al pintor y le suplica

(1)
 Píntame, retrátame
 como soy realmente o como tú
 quisieras realmente que yo fuese.

A pesar de que la segunda parte de esta súplica de la «vida» suena como una invitación a la ficcionalización Alberti repite dos veces la palabra «realmente». ¿A qué tipo de realismo se alude aquí? La vida le pide al pintor una reproducción auténtica o una visión personal de ella? Ambas serían realistas en un sentido particular. La formulación recuerda la recomendación de Aristóteles a los artistas en su *Poética* aconsejándoles representar la realidad, asociada con una preocupación ética, la realidad «como debería ser» o dicho con palabras de F. Gómez Redondo (1994, p. 128) «la ficción es la única imagen de la realidad que puede conocer-

se». «Soy, un espejo en busca de otro espejo» le dice la vida a Velázquez ofreciéndose como «modelo sometido», es decir, ya pasado por el filtro de la imaginación del artista, ya ficcionalizada.

La estrofa no carece de matices narrativos, es una mini-narración con una mínima introducción de la vida como hablante que establece un diálogo con un interlocutor mudo que fácilmente puede identificarse con Velázquez. A la vez es una especie de resumen de su modo de pintar, de ver el mundo en su modo particular y característico, un realismo *sui generis*, el realismo representado a través del espejo velazqueño.

Todavía quedan en esta categoría dos textillos, el 2 y el 9, que insisten en una visión general de la pintura velazqueña:

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

El núm. 2 compara la pintura velazqueña con un «mediodía sereno, descansado». El hecho de que se repita dos veces «mediodía» ya es una potente alusión a la luz pero reviste también otro valor semántico en este contexto que además se amplía con dos aspectos temporales: es «pleno presente» como absoluto, «sin pasado». Se alude al específico tratamiento de la luz en los cuadros velazqueños. Pero también puede significar que Velázquez y su pintura se encuentran en el cenit de su creación personal y en el de la pintura en general, que con este «mediodía» se haya llegado a la culminación de su arte y del arte. No se descubre impedimento para una interpretación de esta índole sobre todo porque esta estrofa aparece al principio del poema ampliando el marco general iniciado en la primera. Es además una confirmación más de la admiración de Alberti por este pintor.

El núm. 9 también se enmarca en los textos de valorización general de la pintura velazqueña y merece especial atención por su acierto ilustrativo y por la referencia al poema *Oda a Salinas* de Fray Luis de León que alaba las artes musicales del organista de Salamanca, amigo de Fray Luis y las caracteriza con los famosos versos iniciales:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada.

Alberti aplica estos versos al pintor modificándolos ligeramente:

La pintura en tu mano se serena
y el color y la línea se revisten
de hermosura, de aire y «luz no usada». (p. 168, 9)

Es doblemente interesante por la caracterización de la pintura «aérea» y serena de Velázquez y por apoyarse casi literalmente en las palabras del poeta salmantino «se serena», «viste de hermosura y luz no usada». Además de ser una alusión más al tratamiento velazqueño de la luz es una hermosa aplicación de conceptos del arte musical al pictórico sin que resultara extraña o inadecuada. Feliz maridaje intertextual y sinestésico de poesía, música y pintura. Concuerdan con las varias caracterizaciones en otros apuntes que, como veremos, aluden frecuentemente al aire como ingrediente característico de la pincelada de Velázquez, el aire hermoso de la pincelada ligera y el juego con la luz nueva e inacostumbrada, «el ligerísimo roce fugaz de un ala perdurable» como diría Alberti en el nr. 30 en una metáfora admirable.

Significativamente la estrofa final redondea, como cerrando el marco, la primera visión general de la pintura de Velázquez con una mirada al futuro:

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. (p. 171, 31)

Es un futuro imaginado por Alberti, en el caso de que hubiera habido «más vida, sí, más vida» para el pintor. Entonces su pintura hubiera sido no solamente «real pintura» sino «pintura sugerida, / leve mancha, almo cuerpo diluido» (p. 171, 31).

A lo largo del poema Alberti insiste reiteradamente en el carácter vívido, aligero y etéreo de su manera de pintar: «Y en la historia del tiempo, el ligerísimo / roce fugaz de un ala perdurable» (p. 171, 30), evocado en la penúltima estrofa en la que hallamos, por así decir, una alusión a la culminación de una pintura velazqueña que no ha podido realizarse. ¡Qué metáfora más hermosa para evocar y designar lo que hubiera sido la pintura de Velázquez en el futuro: «roce fugaz de un ala perdurable»!

Los colores y el aire

Serio color fluido sin ofensa.
Severidad, mar calma, sin ataque. (p. 170, 24)

Con estos versos dedicados al color en Velázquez Alberti emite un juicio general sobre los matices de sus colores preferidos. Los suyos no son colores chillones y agresivos sino colores rigurosos y austeros pero pacíficos y sosegados. Basta una ojeada a cualquiera de los cuadros para darse cuenta de que Velázquez no quiere chocar con los colores como lo hiciera, por ejemplo, El Greco u otros pintores.

La inmensa mayoría de los segmentos del poema se refieren a los colores elegidos por Velázquez y a sus matices particulares. A menudo van mezclados con observaciones sobre técnicas o motivos pictóricos o incluso con reminiscencias autobiográficas de Alberti, sus encuentros con la obra de Velázquez en el Prado, como ocurre en el textillo siguiente:

Y también conocía
aquel azul a quien le preguntaba:
—¿Qué es ese azul que apenas
si es montaña, si es nieve, si es azul? (p. 168, 7)

Al comentar los colores habrá que volver también al matiz «aéreo» de la pintura de Velázquez. El azul es «aéreo» como se puede comprobar en el retrato del *Cardenal Infante don Fernando* o en varios retratos ecuestres como el del *Conde Duque de Olivares* y otros. Es un azul apenas perceptible que diluye los contornos de tal forma que no se distinguen claramente las montañas, la nieve e incluso el mismo azul. Y eso porque tiene «por pincelada y por color el aire» (p. 168, 8). El aire es indeleble ingrediente de la pintura de Velázquez. Alberti hace contestar el azul en el apunte siguiente cuando dice:

Y su respuesta:
—Soy, pero teniendo
por pincelada y por color el aire. (p. 168, 8)

He aquí un parecido estructural más con los textillos sobre colores. El diálogo entre el yo lírico, Velázquez o Alberti, y el azul; lo que presupone una personificación del color capaz de responder. Es en primer lugar una confirmación de la caracterización del color en el texto ante-

rior: el azul de Velázquez se plasma en este matiz borroso que sabe darle y Alberti lo explica con el hecho de que utiliza el aire como «aditivo» de su pincelada y de su color. En la mayoría de los casos la mención del aire se debe entender como alusión al particular tratamiento de la luz de nuestro pintor que influye también en las tonalidades de sus colores, a la ligereza «aérea» con la que se presentan los colores como en este caso el azul.

Y quedándonos con el azul, hay todavía otro matiz no exactamente pictórico de este color: «Sangre azul de los perros de Velázquez» (p. 170, 18). Casi podemos dar por seguro que este particular azul no es canino, no es un matiz sino una alusión satírico-irónica a los perros que aparecen con tanta frecuencia en los retratos de la nobleza; además casi es una continuación de las alusiones satíricas a la corte española de Felipe IV que lo rodea y que comentaré más adelante.

Por encima del color, como acompañándolo siempre está, como ya adelanté, el aire; según Alberti en Velázquez el color entra en un feliz maridaje con el aire lo que en el fondo es un maridaje con la luz. Se manifiesta en varios segmentos y se observa claramente en los dos textos estrechamente relacionados que cito a continuación: «Soy en la tela un soplo, / el paso detenido de un momento» (p. 171, 29), y en la historia del tiempo, el ligerísimo «roce fugaz de un ala perdurable» (p. 171, 30).

La comparación del color y la línea con un soplo y un roce fugaz hay que saborearla detenidamente porque insiste de modo original en el carácter «aéreo» de la pintura de Velázquez, consigue que la fugacidad del tiempo se cristalice en su particular manera de pintar.

«Tenue rosa y gris argentería» se afirma lacónicamente en el núm. 12 que consta, como ocurre con frecuencia en los apuntes sobre colores, de un solo endecasílabo. Lo podemos localizar en el vestido de la virgen en *La adoración de los magos* o en la tela que cubre a Baco en *El triunfo de Baco*. El parecido de esta formulación con muchos de los apuntes sobre los colores que vimos en el capítulo correspondiente es llamativo, es la lacónica constatación de un matiz específico. ¿Sería ir demasiado lejos interpretar este renglón solitario como la manifestación de la rareza de este matiz en la pintura de Velázquez?

Muy extravagante suena la alusión a los colores en los retratos de niños tan frecuentes en los cuadros de nuestro pintor: «Hago sonar los niños como rubias / campanas repicadas de colores» (p. 170, 22).

Las sinestesias como ésta ya nos sorprendieron en el capítulo sobre los colores, aquí son representadas por niños, no infrecuentes en los

cuadros velazqueños; se comparan con rubias campanas repicadas de colores. La sinestesia solo funciona si previamente los niños se despersonifican convirtiéndolos en «rubias campanas», solo entonces pueden «sonar» repicadas por colores. En un santiamén Alberti hace surgir una atmósfera lúdica y juguetona muy apropiada a la alusión a un motivo infantil. Una ojeada a las *Meninas* muestra lo acertado de esta imagen. A la sazón los vestidos de los infantes de la corte se parecían a campanas y estaban adornados (repicados) con ornamentos de colores.

Triste y solemne resulta el tratamiento del negro: «Los negros como túmulos, / los trajes negros como monumentos» (p. 171, 25).

No será casualidad que en estos dos versos se «escondan» diez «oes» y tres «ues» que en combinación con la doble repetición de «negro» y la mención de «túmulos» y «monumentos» como elementos paradigmáticos del color negro suscitan un ambiente sombrío y amenazador. Uno tiende a leer con demasiada prisa versos magistrales de esta índole. Revelan que Alberti es un detallista consumado. Además, los retratos velazqueños de Felipe IV, del conde-duque de Olivares o de Pedro de Barberana constituyen ejemplos ilustrativos del «monumental» traje negro que les da a los retratos un aire sepulcral y una solemne seriedad que de paso alude irónica y subrepticamente a la severa atmósfera de la corte.

Los motivos

En una serie de estos apuntes se alude a cuadros en los que Velázquez representa motivos pictóricos frecuentes como los reyes, los príncipes, los borrachos, los bufones, los enanos, los perros, los caballos y no por último los motivos religiosos y bíblicos.

Los motivos de reyes, príncipes borrachos o bufones a menudo van mezclados en los versos de Alberti. Sirvan de ejemplo dos de ellos:

Dice el borracho:

—Tengo
noble cara de príncipe y borracho,
de príncipe borracho o de beodo
que fuera rey y borracho al mismo tiempo. (p. 169, 15)

Y el tonto:

—Me retratan
 como a S.M. o al Conde Duque.
 Soy D. Bobo Felipe de Coria y Olivares. (p. 169, 16)

La intención satírica de estos y otros versos del poema salta a la vista. Es la yuxtaposición de dos capas sociales muy apartadas, opuestas, de príncipes y borrachos. Alberti aprovecha el hecho de que Velázquez dedica la misma escrupulosidad y el mismo esmero a los retratos de nobles que a los de marginados de la calle y de la corte para criticar las discrepancias sociales de la época. También son reminiscencias de sus actividades de poeta comprometido. Es llamativo el recurso albertiano de la superposición de capas sociales dispares en un mismo texto a través de los soliloquios del borracho y del tonto que se extrañan verse retratados como si fuesen nobles. La contraposición de las capas sociales se destaca aún más por el asombro del borracho a la vista de que tiene «cara de príncipe y borracho», que es «rey y borracho al mismo tiempo» y del tonto que se ve retratado como «D. Bobo Felipe de Coria». Hay que recordar que en estos como en casi todos los fragmentos del poema Alberti permanece fiel a su costumbre de elaborar el texto en estrictos endecasílabos y heptasílabos. A veces se deben juntar los dos fragmentos en los que está dividido un verso como en «Dice el borracho: / —Tengo». Salvo en contados casos Alberti renuncia a la rima. Esta vez no le interesa crear una coherencia métrica, prefiere aumentar el carácter fragmentario de la composición que ya se revela por la ausencia de numeración de los textos y la simple separación de los fragmentos con un asterisco.

En relación con los cuadros con perro Alberti aprovecha la abundancia de retratos velazqueños emergidos de su función de pintor de la corte para criticar irónicamente la monarquía y las costumbres de la corte. Formula también la pregunta por la nobleza de la nobleza al contemplar los retratos en los que pintó con una frecuencia llamativa los personajes de la corte junto con perros como, por ejemplo, el retrato de don Fernando de Austria con el fusil en la mano y el perro que aguarda impertérrito a su lado. Alberti pregunta solapadamente

¿Quién el más noble príncipe? ¿El que alza
 el arma cazadora entre sus guantes
 o el perro que a sus pies mira tranquilo? (p. 169, 17)

De hecho llama la atención la impasibilidad con la que en los cuadros de Velázquez los perros miran al «público» o a otro lado, empezando con el perro de las *Meninas* hasta el de *El príncipe Baltasar Carlos cazador*, en el que aparecen hasta dos perros. La ironía de estos versos descansa naturalmente sobre la pregunta retórica de quien de los dos es el más noble príncipe. Ya el hecho de otorgar a un perro categoría de príncipe revela una notable carga irónica. Formular esta pregunta ya equivale a un juicio que se va confirmando en otros textos satíricos que veremos más adelante.

Los retratos de bufones y enanos merecen una mención aparte no solo por la frecuencia con la que aparecen sino también por su calidad pictórica y, lo que es más notable, por su calidad humana, por la seriedad con la que Velázquez los trata y retrata. Alberti insiste en que Velázquez casi no distingue entre la hechura del retrato de un bufón o un enano y el del rey o personajes destacados de la corte; ambos le merecen el mismo interés, la misma dedicación que también se observa en la representación de los borrachos, las hilanderas o las amas de casa.

La sátira política

Ya me referí varias veces a la crítica e incluso sátira política que aflora en varios textos albertianos sobre retratos de personajes de la corte española durante el tiempo en el que Velázquez revestía el oficio de pintor cortesano. Algunos son tan palpablemente malévolos que uno debe sospechar la intención cáustica de Alberti. Claro que no se puede descartar una finalidad ocultamente incisiva también en los cuadros velazqueños, de todos modos la de Alberti no es tan amablemente amarga como la de Velázquez, sobre todo por establecer comparaciones con animales a los que se atribuyen iguales capacidades gobernadoras que a los reyes y príncipes:

¿Quién el más noble príncipe? ¿El que alza
el arma cazadora entre sus guantes
o el perro que a sus pies mira tranquilo? (p. 169, 17)

Habla un alano:

—Hubiera yo —¿no veis?—,
tan bien pintado, dirigido el reino. (p. 170, 19)

Y un lebrel:

—Sí, llamadme
S.M. Felipe Lebrel IV. (170, 20)

Mas también los caballos le podrían «disputar a los perros la corona» (p. 170, 21).

El objetivo central de estas caricaturas es el animal, principalmente el perro, que se arroga o al que se atribuyen capacidades artísticas y gubernativas. El primer texto es una clara alusión al cuadro *El príncipe Baltasar Carlos cazador*. Alberti está desmantelando la parafernalia que se celebra alrededor de los infantes vistiéndolos como adultos como se observa también en multitud de otros cuadros velazqueños; en el fondo Alberti ataca la hipocresía de la monarquía de la época. En este texto el enunciador es externo al texto; actúa como un descubridor y crítico de la expresividad satírica y política de un cuadro de Velázquez. La misma situación elocutiva se produce en el último ejemplo que transcribo. Alberti no revela si ambas son reflexiones personales suyas. Ahora bien, conociendo su credo político no cuesta atribuirle estas burlas mayormente a él y no a Velázquez.

En los dos textos restantes se establece una situación de diálogo brevísimo en el que el interlocutor es un perro que se dirige a un público al que aborda en segunda persona del plural «¿No veis?» y «llamadme». La instantánea crea una situación de fábula lo que quita acidez a la crítica y además pone la censura en boca de un animal inocente. El lebrel quiere que se añada su nombre al de Felipe IV. La burla y la invectiva van hasta inventar una disputa entre perros y caballos por la corona; ya es el colmo del menosprecio de la aristocracia que siente Alberti inspirado por algunos cuadros de nuestro pintor o más precisamente por el motivo que representan. En cambio, en otros retratos de perros Alberti no parece descubrir motivos de crítica; baste pensar en el magnífico perro que casi se convierte en personaje en el cuadro de *Las Meninas*. No hay que olvidar que en la época y todavía hoy los perros simbolizan la fidelidad y cumplen así un cometido pedagógico en los retratos de soberanos y aristócratas. Además, en aquel entonces los reyes cultivaron como hobby aristocrático la caza y en ella los perros eran útiles acompañantes. Por cierto, no son menos raros los cuadros en los que aparecen caballos, casi exclusivamente con sus jinetes aristocráticos que a Alberti no le parecen dignos de comentario en el libro. La única mención que se descubre

en esos textos es la comparación o, mejor dicho, la ficticia competición entre perro y caballo por la corona.

El cuadro concreto

Pocos son los fragmentos que se inspiran en cuadros concretos. Dos me llaman la atención: el primero se señala en el número 23 y se refiere al cuadro de la *Dama en el espejo*, también designado como la *Venus* de Velázquez. El segundo alude a un autorretrato del pintor, en el número 26:

La Gracia se vistió, la austera Gracia,
pero de pronto se miró desnuda
Venus tranquila al fondo de un espejo. (p. 170, 23)

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. (p. 171, 26)

El primer fragmento consta de tres endecasílabos blancos. Se juega con el contraste entre vestido y desnudo, mejor dicho entre la gracia vestida y austera y Venus desnuda. La gracia, por lo menos la austera, escrito en los dos casos con mayúscula, parece que tiene que ser vestida pero Venus rompe con la tradición, se mira tranquila, desnuda en el espejo. Aunque Alberti no comenta expresamente el cuadro los elementos que menciona son suficientes para identificar la *Dama en el espejo* de la National Gallery de Londres. No menciona la presencia de Cupido, hijo de Venus, que en el cuadro constituye la única referencia a la mitología, de modo que el comentario es más «mundano» aún que el cuadro.

El segundo texto alude someramente a los autorretratos de Velázquez sin precisar cual. Se organiza como un breve diálogo en el que se presta voz a la distinción personificada dirigiéndose a un espejo con «lámina rigurosa y exacta». La distinción le dice «Tengo un nombre. Me llamo...». Los puntos suspensivos no revelan ese nombre, pero la incógnita se resuelve en el último verso que nos afirma que el pintor, es decir Velázquez, se retrata a sí mismo. Es de suponer que Alberti conocía

varios autorretratos de Velázquez, tal vez la expresión de la distinción sea más remarcable en el autorretrato incluido en las *Meninas*.

Este texto sí que es un comentario a un retrato aunque brevísimo, se refiere a la expresión sobre todo de la cara, a la distinción que se manifiesta en los rasgos faciales serios y distinguidos de Velázquez en el retrato incluido en las *Meninas* también en su forma de vestir y su postura. El tercer verso, el de la aposiopesis, es un heptasílabo rodeado de endecasílabos, y esa brevedad parece subrayar el suspense, la expectación ante una posible revelación del nombre. La impresión está rematada por las trece sílabas fonológicas de los restantes versos que en el primer verso se resuelven en endecasílabos con una sinalefa y el final proparoxitono y con dos sinalefas en el segundo y cuarto; esta abundancia fónica crea tensión al contrastar con la parquedad, casi compresión de las sílabas métricas.

Reminiscencias autobiográficas albertianas

En ese rasgo, en los recuerdos de la juventud de aprendiz de pintor de Alberti, los textos sobre Velázquez se parecen a las formulaciones que ya conocimos en el poema introductorio y también en el apartado sobre los colores; allí Alberti recuerda vivencias y situaciones personales, en ese caso preciso evoca reminiscencias de sus encuentros con la pintura de Velázquez en sus años de adolescencia. Son sobre todo tres apuntes del principio del poema, precisamente los números 3, 4 y 5: incluso se podría alargar la lista incluyendo también los números 6 a 8 aunque ya particularizan y muestran que las categorías clasificadoras que establecí pueden interferirse como en este caso los recuerdos, por un lado, y rasgos característicos de la pintura de Velázquez, por otro.

El primero recoge sencillamente el recuerdo de sus juveniles andaduras de joven pintor por Madrid cuando conoce la obra del pintor durante sus visitas a los museos:

Te veo en mis mañanas madrileñas,
cuando decía: Voy al Pardo, voy
a la Casa de Campo, al Manzanares...
y entraba en el Museo. (p. 167, 3)

Como Alberti recuerda en su *Arboleda perdida* salía todas las mañanas de casa para ver museos y puntos destacados de Madrid y alrededores.

Según la edición del libro varía el segundo verso, unas veces se transcribe *Prado*, otras *Pardo*. Jaime Siles (2006, p. 771) se queda con esta última versión aunque hay serias razones para mantener también *Prado* ya que lo frecuentaba con asiduidad como se deduce de sus anotaciones autobiográficas, y la colección de lienzos de Velázquez del Prado es impresionante. Nuevamente juega con los puntos suspensivos que sugieren otros lugares en los que el poeta halló rastros del pintor. Es curioso observar que en el último verso escribe Museo con mayúscula como si quisiera decir que todos los sitios enumerados anteriormente constituyen un museo global, su Museo. Ahora bien, podría significar también que para Alberti el museo por antonomasia es el Prado que no necesita más precisión que la mayúscula.

La idea principal de esta anotación se expresa en el primer verso cuando dice «te veo en mis mañanas madrileñas». Primero sorprende la familiaridad con la que Alberti trata al pintor; en esta y la siguiente estrofa le trata de tú como si fuese pariente o amigo suyo. El presente del verbo le da un aire ambiguo al verso, por un lado, sugiere que todavía tiene presente al pintor en sus recuerdos, por otro, actúa como presente histórico en el sentido de que evoca vivencias del pasado como si fueran actuales.

Los dos fragmentos siguientes (4 y 5) se deben entender como enumeraciones de las consecuencias de este encuentro:

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. (p. 167, 4)

Entrar «por la puerta de tus cuadros» es una perífrasis sugestiva para designar el encuentro con la pintura velazqueña. El hecho de que mencione exclusivamente aspectos de la naturaleza restringe naturalmente el número de cuadros al que se puede referir. Por otro lado, también puede significar que a través de los cuadros el joven Alberti haya aprendido a mirar y admirar debidamente la naturaleza particularmente las inmediaciones de la capital.

Sin embargo, la referencia a «tus cuadros» hace suponer más bien que a cada concepto de la serie le corresponden uno o varios cuadros velazqueños que encontraba en sus andadas por los museos, sobre todo por

el Prado. El *Retrato de Felipe IV a caballo* reúne casi todos los elementos mencionados: el encinar, el monte, el cielo y el río. Los ecos de ladridos, los disparos lógicamente no pueden pintarse, son añadidos narrativos que se imaginan al contemplar los retratos de caza, véase, por ejemplo, el de *Don Fernando de Austria* o del *Príncipe Baltasar Carlos como cazador*. En ambos se observan también montes en el fondo con este típico azul Guadarrama tan apreciado por Alberti.

El quinto fragmento es continuación del anterior y se estructura de modo muy similar insistiendo en que a través de los cuadros aprendió a ver con otros ojos los fenómenos de la naturaleza:

Conocía los troncos y las hojas,
la huella del lebrél
y hasta esas briznas
que en las sombras no son más que el alivio
del pincel que al pasar las acaricia. (p. 167, 5)

Nuevamente nos encontramos con un texto que alude a dos facetas, al recuerdo de vivencias de adolescencia del poeta y a una técnica pictórica velazqueña que Alberti había caracterizado ya con la perífrasis «tener por color el aire» (p. 168, 8); en esta ocasión crea otra delicada y acertada perífrasis

briznas
que en las sombras no son más que alivio
del pincel que al pasar las acaricia. (p. 167, 5)

Briznas caracterizadas metafóricamente como «alivio del pincel» que las «acaricia» es francamente una genialidad. Además, a través de los cuadros velazqueños Alberti aprende a contemplar y apreciar troncos, hojas y la huella del lebrél. Nuevamente se refiere exclusivamente a fenómenos de la naturaleza que en los cuadros de Velázquez se presentan o bien en las obras tempranas de la Villa Medici, en los retratos de caza o bien en retratos de personajes de la corte como jinetes. La «huella del lebrél» es muy probablemente una alusión al lebrél cuyo hocico se asoma como curioseando en el borde derecho del cuadro del *Príncipe Baltasar Carlos cazador*. Como todo el poema este fragmento se construye también con endecasílabos y heptasílabos. No es casualidad que el segundo verso «la huella del lebrél» sea breve por la poca huella que deja en el cuadro y con el mismo recurso se caracteriza la poca altura de las briznas en un

verso heptasilábico. El poema es una muestra más de lo que podríamos llamar el amor al detalle de Alberti.

El sexto fragmento también se puede incluir en esta serie de recuerdos autobiográficos como una continuación de aquel «conocía» con el que se inicia la estrofa anterior porque quiere sugerir que a través de los cuadros de Velázquez el poeta conoció también «la majestad del cielo» y la «melancólica majestad de la encina»:

La majestad del cielo
sobre la melancólica
majestad de la encina que guarece
la tristeza cansada de un retrato. (p. 167, 6)

En este texto Alberti añade además un comentario sobre el retrato, un retrato en el que el retratado se halla debajo de una encina. Es el caso del retrato del *Príncipe Baltasar Carlos* pero igualmente el de *Felipe IV a caballo*, el del *Cardenal Infante Ferdinand de Austria*. Es cierto, no se les puede negar un determinado aire de tristeza a los retratados velazqueños en general, pero particularmente a los situados bajo un encinar. Y no se sabe si es a causa de este árbol o si a los retratados les resultaba molesto el tener que posar ante el pintor. Dos majestades, la del cielo, y la melancólica de la encina vigilan y dominan la tristeza y el cansancio del retratado.

Como ya ocurrió en los textillos sobre los colores el poema sobre Velázquez es abierto; abierto en el sentido de que se podría prolongar a discreción la serie de instantáneas sobre este pintor y su obra. Reúne poéticamente las impresiones que se le ocurrieron a Alberti en el momento de escribir el libro pero sería apto para cualquier añadido. O quizá el carácter fragmentario del poema quiere sugerir que es posible o incluso necesario añadir apuntes sobre este pintor universal inagotable.

PSICOGRAMA DEL PINTOR

Es obvio que todos los pintores están preocupados o incluso fascinados por unos temas particulares y los van repitiendo en sus cuadros o, como ocurre en el caso de los retratos, están más o menos comprometidos a ejecutarlos porque de ello viven. Los pintores de la corte lo debían considerar su tarea principal. Pero una cosa es el tema que atrae a un pintor y otra el poema que realiza un poeta analizando la temá-

tica de un determinado pintor o un cuadro concreto. En ningún otro poema albertiano encontré una concentración más nutrida de rasgos psicológicos del pintor y de alusiones temáticas a la obra que en el dedicado a Rembrandt. Podría pasar como inventario poético ilustrado de los temas preferidos y la mentalidad y el temperamento del pintor neerlandés. Es evidente que el poema no se centra exclusivamente en los temas; en ciertas ocasiones Alberti menciona también los recursos pictóricos que hacen posible la presentación y la profundización en los temas. Veamos el texto:

Rembrandt

A la luz se le abrió, se le dio entrada
 en los más hondos sótanos.
 Y allí una misteriosa
 voz le ordenó de súbito: ¡Combate,
 batalla hombro con hombro, aliento con aliento,
 contra el bostezo helado de las sombras!
 Un latido, un murmullo,
 un quejido creciente
 de color subterráneo que se expande,
 invasor ciego, a tientas.
 Tierras que van a arder,
 negros que van a hablar
 con vagido velado, verdes tristes,
 temblorosos de miedo en los rincones.

¡Oh fúlgido espadazo repentino!
 Noche rasgada, impunemente herida,
 noche vivificada por la sangre
 transpirante y umbrosa de las cuevas.
 El mundo se ilumina solitario,
 sin sonrisa, en su punto.
 Lívida humanidad que surge, insomne,
 asombrada, fijada en el abrirse
 y cerrarse de ojos de un relámpago.
 Sabe Dios lo que pasa por sus cuencas,
 su deslumbrado, su asustado rostro
 donde arranca el cabello que ya llora,

grita pugnando, sufre debatiéndose
entre las absorbentes uñas frías,
difusas en lo oscuro.

¡Oh pintor empapado de espectros, oh dolido
pincel, oh dolorida mano extraña
rompiendo los tabiques de las sombras,
nimbada para siempre
por la brecha de luz del infinito! (pp. 152-153)

El principio estructural y metódico que rige este texto ya no es, como en gran parte de los poemas de *A la pintura*, la representación de una representación; no es la interpretación poética de una interpretación pictórica. No tiene como referencia directa uno o varios cuadros concretos, su captación y valoración literaria. La intención artística y estética fundamental que subyace a este texto es una aproximación al pintor Rembrandt no como indagación biográfica sino como intento de mostrar lo que mueve al pintor a pintar como pinta, «Sabe Dios lo que pasa por sus cuencas». Una forma oportuna de penetrar en el pensamiento y las preocupaciones de un pintor es el análisis de sus temas preferidos y reiterados. Acaso el procedimiento se pueda llamar psicografía o psicograma poético.

Naturalmente, en este intento Alberti no puede renunciar a aludir a rasgos generales de sus cuadros, a recursos y técnicas, sobre todo al tan característico tratamiento de la luz y de las sombras, «El mundo se ilumina solitario» con una «brecha de luz del infinito». El contraste entre luces y sombras desemboca frecuentemente en un tono dolido y quejumbroso, a veces agresivo que emana también de su imaginario.

La última estrofa del poema se presenta como una especie de resumen del mensaje que Alberti quiere transmitir, como quintaesencia de la temática que ofrece Rembrandt. En primer lugar lo designa como pintor «empapado de espectros». Sería equivocado identificar estos espectros con fantasmas o apariciones; el verso alude más bien al hecho de que muchas de las figuras evocados en los cuadros de Rembrandt son visiones o bien de personajes mitológicos (Andrómeda, Artemisa, Danae, Europa), o bien bíblicos (Abraham e Isaac, Jacob, Belshassar, Bet-sabé, Jeremiah, Samson, San Esteban, los reyes magos, Tobías, la virgen, Jesús), o bien históricos (Aristóteles, Alejandro Magno, el Evangelista

Mateo). Los numerosos y muy diversos autorretratos de Rembrandt tampoco son espectrales en el sentido ordinario de la palabra sino visiones diversas de sí mismo que dan fe de diferentes épocas de su vida, de facetas psicológicas y de diferentes anhelos de realización existencial.

El segundo aspecto psicológico y temático que resalta Alberti en la estrofa final es el tono dolido que impregna gran parte de la pintura rembrandtiana:

¡Oh pintor empapado de espectros, oh dolido
pincel, oh dolorida mano extraña
rompiendo los tabiques de las sombras. (p. 153)

La triple repetición del «oh» en la estrofa final ya por la acumulación de «oes» aumenta la impresión de dolor y zozobra. Resulta curioso atribuir la tribulación a la mano, como sinécdoque; la mano es parte significativa del cuerpo, sobre todo del pintor y representa la persona a la que pertenece. Esta mano sirve a la vez de transición al tercer aspecto que pretende resaltar Alberti, a saber, la capacidad que posee esta mano para crear estos típicos efectos de luz rembrandtianos que «rompen los tabiques de las sombras» que abren «una brecha de luz del infinito». Muy acertada perífrasis del tratamiento de la luz y la sombra del que habla repetidas veces a lo largo del poema. Las figuras representadas, el tono predominante y el tratamiento característico y particular de la luz son, por tanto, los tres aspectos que se destacan en este resumen y ya se han explicitado en las diversas estrofas.

Veamos más detalladamente la configuración del poema. La primera estrofa ya anuncia el aspecto central y reiterado de la luz y la sombra. El poeta plasma una especie de aparición, en la que la luz, como por magia, se le abre al pintor, permitiéndole acceder a «los más hondos sótanos». Es más, la aparición se personaliza, se le atribuye una voz que le ordena luchar enardecidamente «contra el bostezo helado de las sombras». Esta espléndida perífrasis se erige en tema principal del poema, va a convertirse en leitmotiv del texto. Resulta particularmente acertado porque subraya eficazmente la impresión de frío de la tenebrosidad que se evoca en esta estrofa. Uno de los dos alejandrinos del poema aparece en el penúltimo verso para reforzar la idea de una batalla dura y continua que el pintor deberá estar librando en su quehacer pictórico. Y de hecho, contemplando los cuadros de Rembrandt, muchas veces la específica representación de la luz se asemeja a una explosión que se

abre violentamente un boquete en la oscuridad como si fuese el resultado de un violento combate. La fuente de esta luz queda como oculta, secreta, irreal. El encabalgamiento misteriosa— /voz (vv. 3-4) aumenta el misterio de esta voz, la hace sonar desde la distancia.

La segunda estrofa se compone de cuatro heptasílabos y cuatro endecasílabos, blancos todos y sin orden preestablecido. Se mantiene el tono misterioso de la primera estrofa: «latido, murmullo, quejido», expresiones de rumores recónditos crean un ambiente como de inquietud y de pavor que se aumenta aún más atribuyéndoles un «color subterráneo» que los convierte en «invasor ciego, a tientas». La oscuridad parece querer invadir todo el ardor de la tierra y los matices del negro van a hablar su lenguaje turbador; hablan con una melancólica aliteración «con vagido velado, verdes tristes». Se atribuye una capacidad humana al color, es triste y tembloroso ocultándose en los rincones. Y es cierto, los oscuros rembrandtianos son preferentemente verdes muy oscuros, desde ellos va a emerger la luz; un ejemplo representativo es quizá la *Ronda de noche*; lo tenebroso «en los rincones» se convierte en la claridad de las personas que procuran poner orden y seguridad.

Como contraste con la oscuridad que prevalece en la segunda estrofa la tercera insiste en la luz y la claridad que invade el cuadro como «fúlgido espadazo repentino» y rasga la noche iluminándola repentinamente «en un punto», «en el abrirse y cerrarse de ojos de un relámpago». ¡Qué descripción más expresiva y emocionante del tratamiento de la luz en Rembrandt y de su presumible carácter sombrío! De hecho en numerosos cuadros la claridad aparece como una fulminación que irrumpe en la imagen, asombra a los presentes y fascina al espectador dejando a oscuras todo lo demás. Y no es todo, también se manifiesta en esta estrofa la ya mencionada dolencia y la aflicción que para Alberti parece estar omnipresente en la obra de Rembrandt; el poeta se lamenta del «mundo solitario», de la «lívida humanidad insomne». Existen, dicho sea de paso, bastantes cuadros en los que no domina la zozobra, cuadros de Rembrandt más bien alegres o serenos; baste recordar los retratos de Saskia, la mayoría de los autorretratos o *La novia judía*.

Después de evocar los dos aspectos predominantes en la obra de Rembrandt, la luz y las sombras y la preponderante angustia la cuarta estrofa se centra más concretamente en rasgos psicológicos del pintor reflejados en algunos autorretratos, en «su deslumbrado, su asustado rostro». Es paradigmático el autorretrato realizado a los 22 años en el que el cabello sirve para resaltar el juego de claroscuros «donde arranca

el cabello que ya llora», una impresión como de lágrimas que se derraman sobre el rostro «entre las absorbentes uñas frías, / difusas en lo oscuro» (p. 153).

Bien pueden referirse al cuadro del rey Baltasar en el que unas uñas salen de la oscuridad para escribir el famoso «Mene, mene, tekel, uphar-sin», historia misteriosa que se relata en el Antiguo Testamento; son a la vez testimonio del espíritu atribulado del pintor. Sin embargo, no se trata de representar a Rembrandt exclusivamente como pintor tenebroso, de mal augurio, ya lo destaca Alberti en el primer verso «A la luz se le abrió, se le dio entrada»; Rembrandt se presenta también como el que ilumina, tal vez con unas notas «luciféricas» porque «el mundo se ilumina solitario / sin sonrisa». Pero a pesar de todo es capaz de romper «los tabiques de las sombras» no deja de abrir una «brecha de luz del infinito».

Es admirable la capacidad de Alberti de «adentrarse» en la psicología de los pintores en general y de Rembrandt en particular. Descubre con penetrante sensibilidad las motivaciones de su quehacer pictórico, averigua las inclinaciones y debilidades que se traducen en los motivos, recursos y los colores característicos. Este poema es una prueba fehaciente de ello.

EL PINTOR Y SUS COLORES

Entre los diversos aspectos pictóricos a los que se dedica Alberti en los poemas sobre pintores destacan algunos centrados más detallada y específicamente en los colores preferidos y característicos de un pintor. Como lo anuncia ya el subtítulo *Poema del color y la línea* los colores desempeñan para Alberti un papel sobresaliente como ingrediente fundamental de la pintura. Obviamente ningún pintor puede prescindir del color pero algunos lo utilizan de un modo particularmente llamativo y característico. Se sobreentiende que en estos cuadros y sus comentarios se mencionen también aspectos ajenos al uso específico y particular del color.

El color de Pedro Berruguete

Dos poemas destacan particularmente por su tratamiento destacado del color: uno dedicado a Pedro Berruguete, pintor español del XV, y

otro al pintor impresionista francés Pierre Auguste Renoir a caballo entre el XIX y el XX. Con esta selección se ofrece la posibilidad de comparar interpretaciones albertianas de dos representantes de dos épocas distantes y vistas desde la perspectiva del siglo XX pero adaptadas formalmente al tiempo de cada uno. Empecemos con el texto dedicado a Pedro Berruguete.

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. (pp. 160-161)

La tan vilipendiada distinción entre fondo y forma encuentra en ocasiones una palpable aprobación; sobre todo en la lírica tal como la hallamos en este libro. Magistralmente Alberti maneja las formas métricas y retóricas de tal modo que ya a través de la estructura externa del poema —que nunca es exclusivamente externa—, de las estrofas, del verso e incluso de las rimas y los recursos retóricos es capaz de captar el clima que se respira en un cuadro o en la forma particular en la que se expresa un pintor. Lo vimos ya con particular intensidad en los textos dedicados a Giotto y el Bosco, lo veremos nuevamente en este poema sobre Pedro Berruguete. En realidad en todos los poemas de *A la pintura* Alberti ha buscado y encontrado exitosamente la forma más adecuada al sujeto que trata. Que luego encuentre también la sintaxis y el léxico apropiados va sin decir en un estilista tan exquisito como Alberti.

Parece que no es casualidad que Alberti haya puesto el soneto *Al color* (161-162) inmediatamente después del poema sobre Berruguete o incluso entre este y el dedicado a El Greco (162-163). Ambos pintores exhiben un tratamiento del color muy particular; son los artífices del color que demuestran que «Los posibles en ti nunca se acaban. / Las materias sin términos te alaban» (p. 162).

Esta última afirmación se manifiesta particularmente en el poema sobre Berruguete en el que se mencionan directamente unos seis colores (oro, plata, amarillo, rojo, blanco, negro) pero se alude una docena de veces a objetos y materias con sus colores, por así decir, naturales que evocan sigilosamente en la mente del lector los colores que caracterizan los cuadros del pintor.

Las sextillas octosilábicas con pie quebrado del poema sobre Pedro Berruguete ya traen recuerdos de las coplas manriqueñas y de las formas de versificar del siglo XV prerrenacentista. Sin embargo, Alberti no imita servilmente la copla manriqueña que se compone de dos sextillas, sino que construye el poema en sextillas simples y renuncia también a la rima como para dejar constancia de su deseo de hallar la forma métrica conveniente al pintor sin renunciar a la originalidad personal dentro del marco métrico tradicional; solo los últimos cuatro versos riman en abba como un remate métrico.

Como ya lo vimos en el poema sobre Giotto también en éste la estructura métrica es expresión de una decidida voluntad de adaptar la forma al ambiente que respiró el pintor, en este caso Berruguete y que también revelan sus cuadros. Incluso la ordenación sintáctica se amolda a un estilo medieval llano y lapidar; omite los verbos casi en todas las oraciones y se limita a la escueta enumeración de colores y objetos en los que se plasman. Toda la acumulación depende del inicial adverbio demostrativo «aquí» que inicia un larguísimo y envolvente zeugma. Llama la atención la cuádruple repetición de este adverbio a lo largo del poema, en las estrofas 1, 4 y 7; formulación que ya advertimos en el poema sobre Miguel Ángel; hace las veces de un gesto de mostración que utilizaría un guía para apuntar a los objetos que está comentando. De este modo la totalidad del texto se convierte en un inventario de los colores y motivos preferidos y característicos del pintor. La mayoría de los versos quebrados acaba en punto y coma, fenómeno que también se observa con no poca frecuencia en las coplas de Manrique. Es como una interrupción que no quiere ser tal y confiere la sensación de unidad ordenada al poema.

Como ocurre en otras ocasiones Alberti resume también en este poema al final el mensaje principal del poema y como en otras ocasiones lo hace iniciando las dos últimas sextillas apelando al protagonista con la palabra «pintor»; esta vez no le dirige directamente la palabra al artista sino que mantiene la actitud descriptiva y caracterizadora. Lo curioso es que este resumen ya no se refiere a los colores, tema de las es-

trofas anteriores, sino a las técnicas y los temas sobresalientes en general de la pintura de Pedro Berruguete. Veamos primero los colores.

La primera estrofa ya menciona directamente «los oros ungidos» y «los platas divinamente laminadas» tan típicas del pintor. El oro ungido, formulación con la que el poeta se refiere al aspecto pastoso de los oros, se ve plasmado magistralmente en el cuadro *Santo Domingo y los albigenses* tanto en el tapiz que cuelga en el fondo como en las túnicas de algunos personajes; se descubre también en la *Resurrección de Cristo*, *El milagro de la nube*, el *Rey David* y varios otros. Las platas divinamente laminadas aparecen en numerosas paredes de los cuadros de Berruguete, es el tono que en la tercera sextilla se aplicará a la «pálida arquitectura». Las «santas facies perdidas» y «la piel absorta y sin agua» recuerdan con detalles significativos las caras de los monjes en la *Aparición de la virgen en una comunidad de dominicos* o *La oración del huerto*.

Un ejemplo de mención directa de un color, en este caso el amarillo, con una serie de objetos que ostentan varios tonos de este color se puede contemplar en la segunda sextilla:

Los espartos y los duros,
secos raigones terrestres
amarillos;

Alberti ve reflejado el amarillo no solamente en los espartos y los raigones sino también en «los yermos trajes quebrados, / las desveladas aristas / silenciosas».

La enumeración de objetos amarillos hace cada vez más intensa la sensación de este color. Es como si quisiera mostrar un matiz cada vez distinto a través de plantas y trajes.

En la cuarta sextilla se alude a tres colores: el rojo, el blanco y el negro. Colores nuevamente introducidos con «aquí», ese gesto de mostración con el que se inició el poema y que se utiliza en esta estrofa para llamar la atención sobre detalles arquitectónicos y sus colores: rojos enjutos, los blancos óseos y los negros. La segunda parte de esta estrofa también se refiere a objetos y fenómenos amarillos: la tierra y las nubes; esta vez en una configuración misteriosa, la tierra es lenta y abstraída como lejana y misteriosa. Hay que tener en cuenta que las representaciones de escenas exteriores escasean en nuestro pintor, es más, la atribución

de lentitud y abstracción a la tierra es una personificación extraña, más impropio aún parece el hecho de concederle a las nubes la facultad de pensar y que además su pensamiento desmejore la tierra, formulación que francamente induce en apuros interpretativos. Es posible que Alberti quiera aludir al cuadro *El milagro de la nube* en el cual se narra el episodio del proceso contra un obispo hereje en Milán presidido por santo Domingo; proceso durante el cual el santo consigue que una nube oscurezca el sol protegiendo el tribunal del calor reinante. Sin embargo, al contemplar también las nubes grises y amenazadoras, mezcladas con humo del fuego de una hoguera oculta en el cuadro *Auto de fe presidido por Santo Domingo* ambos podrían ofrecer también una interpretación adecuada de estos versos oscuros; las nubes de la crucifixión en el *Díptico del Calvario y la piedad* no son menos tenebrosas y amenazadoras. Alberti logra, pues, crear un ambiente de inquietud y zozobra muy adecuado a varias escenas representadas por Berruguete.

Pocos ladrillos y arcillas he podido descubrir en los cuadros de Berruguete y por ello son de difícil interpretación los «cocidos cuerpos cerrados que un fuego petrifica» (p. 161). Es evidente que se refieren a arcilla o barro horneados y petrificados que o bien ostentan tonos grises, amarillos o de «sangre cocida». La segunda parte de la sextilla puede interpretarse también como alusión a una persona que se quema en una hoguera: «Sangre cocida, cocidos / cuerpos cerrados que un fuego / petrifica» (p. 161).

Ya comenté brevemente las dos últimas sextillas en las que ya no se mencionan colores pero sí el ambiente predominante en los cuadros del pintor. Allí Berruguete se caracteriza como pintor de atril y colores con lo que se confirma la impresión de que no es pintor de paisajes y exteriores sino de «plática y misa», es decir, de exposición de verdades y personajes de la vida cristiana; es «pincel de la fe» y además de «martillos y escoplos». Si el poema versara sobre la obra del hijo de Pedro Berruguete, Alonso, el escultor, la alusión a estas dos herramientas se entendería perfectamente, en este contexto a mi modo de ver, debe entenderse como caracterización de la manera de «cincelar» los contornos de sus figuras, sobre todo de su vestimenta. Una importante contribución a la caracterización del pintor forman los tres primeros versos de la última sextilla que ostensiblemente se presenta como continuación de la anterior que termina en dos puntos y ésta se inicia con minúscula: «tu melancólica llama / con la sombra que concierta / se agavilla».

Un aire de melancólica tristeza se desprende de muchos cuadros de Berruguete que ensombrece el ambiente representado y Alberti lo extiende hacia el ambiente que se respira en Castilla: «Aquí la muerte viviente, / aquí la vida muriente / de Castilla».

Compleja formulación que combina dos paralelismos introducidos por anáfora en «aquí», el gesto mostrativo del que hablamos ya, y un doble oxímoron: «muerte viviente» y «vida muriente» que además forma un quiasmo deja perplejo al lector contraponiendo en cruz dos opuestos radicales, la vida y la muerte como conceptos coexistentes referidos a Castilla. Desde la perspectiva de Alberti Pedro Berruguete se convierte en vaticinador del declive y de la lucha por la supervivencia de Castilla.

EL COLOR DE RENOIR

Para mostrar que la importancia y el interés por el color en la pintura es permanente en los pintores a lo largo de los siglos y en la visión de Alberti comentaré brevemente un poema sobre un pintor del impresionismo francés conocido por enfocar de manera excepcional el color; es el dedicado a Renoir (1841-1919)¹¹. Veamos primero el texto.

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.

¹¹ <http://www.pierre-auguste-renoir.org>

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 tu 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. (pp. 186-187)

Como en otras ocasiones Alberti termina también este poema con un breve epílogo en forma de apelación al artista: «Pintor». Es además una especie de resumen del mensaje poético en el que hace hincapié en las «jarras de colores» que caracterizan la pintura de Renoir insistiendo particularmente en el rosa con el que remata la pequeña estrofa.

El poema se compone de 35 versos de medidas diferentes (hay versos de 11, de 7, de 5 y de 3 sílabas predominando, como casi en todos los poemas del libro, los endecasílabos y los heptasílabos). Con la excepción de los cuatro versos finales el poema no está subdividido en estrofas. A primera vista el texto se asemeja a un poema libre, por la diversidad de versos y la falta de estrofas. Sin embargo, Alberti le da solidez al texto al inventar como a escondidas un refinado juego de rimas, la mayoría de las veces gemela y algunas veces triple, siempre paroxítonas. Dan al texto una casi desapercibida coherencia interna y recuerdan también el recurso pictórico de Renoir el puntillismo y el juego con luces y sombras. El recurso retórico permanente en este poema es la personificación,

procedimiento al que ya estamos acostumbrados desde que vimos los apuntes sobre los colores entre los que abunda.

A esta coherencia contribuyen también las oraciones largas que abarcan hasta tres o cuatro versos y señalan al tiempo continuidad en la obra del gran impresionista cuyas técnicas y cuya obra, a pesar de ser profusa, se reconocen a primera vista.

Aparte del rosa que en el poema adquiere una importancia predominante Alberti enumera otros doce colores distintos (amarillo, añil, plata, olivo, rojo, negro, azul, verde, lila, cobalto, nácar, morado). La pregunta por la existencia del negro es justificada porque realmente es un color raro en los cuadros de Renoir. En cambio, el grado de atención que dedica al rosa es llamativo ya que lo menciona diez veces como si quisiera significar que este color fascinaba al pintor y desde luego también al poeta. De hecho, casi solo se encuentra en los desnudos y las numerosas bañistas pero parecen haber suscitado el interés particular y la curiosidad de Alberti. ¡Cuestiones de gusto!:

El rosa era quien quería
resbalar por el seno y ser cadera.
[...]
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. (p. 186)

El azul, el lila y el rojo merecerían el mismo interés por adoptar Renoir innumerables matices de estos colores en su pintura. No es que Alberti no los mencione; señala incluso los matices y las transiciones que les da el pintor. En una de las múltiples personificaciones del poema Alberti le confiere al azul capacidad de cantar y de transformarse:

El azul es quien canta
y se destila
en una sombra verde o lila. (p. 187)

La inclinación a la sinestesia que observamos en tantos poemas de *A la pintura* se nota también en estos versos: el color que canta combina

lo óptico con lo acústico y exalta al tiempo el ambiente alegre y lúdico que asoma a tantos cuadros de Renoir.

Son dignos de mención los verbos, algunos neológicos, que se introducen en el poema convirtiendo determinados colores o técnicas pictóricas en verbos:

El céfiro cobalto clarinea,
el cabello azulea,
nacarea la piel ... (p. 187)

El neologismo «clarinear» sin duda significa volver más claro un color; en varios retratos se observa realmente que el cabello de la mujeres retratadas adquiere unos tonos azules y que las pieles se vuelven color nácar. Las caras de las niñas guapísimas que Renoir retrataba con especial predilección resultan paradigmáticas.

En todo el texto Alberti personifica los colores: sueñan, desean, cantan, verdean, hasta pueden morir. Todo ello humaniza el ambiente del poema, otorga protagonismo a los colores que no solamente se describen y se evocan como tales sino se independizan como si fuesen los actores y realizadores de la pintura de Renoir. Y también los fenómenos pintados se desvinculan de sus condicionamientos naturales: el cabello azulea, la piel nacarea y el paisaje se platea, se amorata el follaje; crean la impresión de que los colores se han emancipado para independizarse del pintor el cual se limita solamente a darles vida, que no es poca cosa.

... se platea
de un polvo nítido el paisaje.
Se amorata el follaje
y en la sombra verdea fresco el lila. (p. 187)

Ya hablamos de los colores transformados en verbos. El paisaje que «se platea de un polvo nítido» es uno de ellos; verdadera descripción poética de un fenómeno que se observa en muchos paisajes de Renoir, una especie de neblina que recubre la campiña; y el «follaje amoratado», los árboles entre verdes y lilas recuerdan el *Paseo por los bosques*, *La chica argelina* o *El paisaje de Beaulieu* y muchos otros en los que se juega con las transiciones entre el verde y el lila. Casi pasan desapercibidas las personificaciones que se esconden detrás de estas «verbalizaciones»: sugieren que los colores han adquirido facultades humanas o al menos animadas. Más evidente todavía resulta la personificación en los

versos siguientes: «Pero es el rosa quien mejor titila / al desnudarse evaporado en rosa» (p. 187).

El color que titila y se desnuda llama la atención pero no extraña esa personificación porque inmediatamente el lector la relaciona con los desnudos del pintor y con el color rosa de las carnes tan admiradas por Alberti.

En la estrofa resumen del final el poeta, que hasta ahora ha dado protagonismo exclusivamente a la pintura, reconduce la atención del lector sobre la persona del pintor tal como lo practica en varios otros poemas, no menciona su nombre sino tan solo la profesión y en este caso, fiel a su propósito de cantar y alabar los colores de Renoir, menciona su paleta. Aquí tampoco deja de recurrir a las personificaciones y le atribuye a la paleta la capacidad de ser «rumorosa». La calificación es sinestésica porque confiere calidades acústicas al aspecto visual de la paleta y a los colores. Es también personificación el hecho de que los colores «vierten sus jarras» y convierten todo en «ramos de flores». Lo cierto es que Renoir ha pintado numerosos ramos de flores muy hermosos, sobre todo de peonías, pero los colores de estos versos finales están invadiendo toda su pintura aunque no toda sea tan rosa como lo sugiere el último verso.

EL POEMA MIXTO

Alberti dedica *A la pintura* a Picasso y consecuentemente cierra el libro, por lo menos en la edición inicial, con un poema en el que canta los logros artísticos de su admirado amigo Pablo Picasso con el que mantiene una relación continua durante muchos años; es más, los dos artistas se dedican mutuamente varias creaciones poéticas.

En ediciones posteriores añadirá lo que designa como *Nuevos poemas*. Sin embargo, el poema dedicado a Picasso no solamente es un homenaje reúne también en un solo texto casi todos los recursos y enfoques interpretativos diferentes de los poemas que propusimos en nuestros comentarios anteriores. Contiene elementos biográficos, recoge aspectos del ambiente en el que se movía Picasso, hasta cierto grado es un poema catálogo, relata aspectos de su modo particular de concebir la pintura y no por último insiste en los colores particulares que caracterizan al pintor y su pintura. Veamos primero el texto:

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 lo que suena y que consueña
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 de 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.

E l c u b i s m o

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 juego explosivo. (pp. 201-204)

En primer lugar llama la atención la inusitada extensión del poema que ocupa más de tres páginas, extensión rebasada solo por otros dos poemas de *A la pintura*, los dedicados a Miguel Ángel y a Velázquez. Enseguida destaca la tripartición del texto: los primeros veinte versos pueden considerarse una sucinta aproximación biográfica al pintor en dos etapas. Empieza con su lugar de nacimiento, Málaga, y termina con España. Como luego veremos con más detalle Picasso es comparado aquí y en otras partes del poema con un toro. Como ya advertí, en este texto se realizan casi todos los enfoques practicados anteriormente en otros poemas por separado. Alberti además de algunos apuntes biográficos alude en la primera parte también a los colores típicos del pintor en determinadas épocas. Se divide en cuatro estrofas muy desiguales entre sí tanto en la extensión como en la medida y la disposición tipográfica de los versos; en su mayoría son heptasílabos y endecasílabos manteniendo la acostumbrada hechura de todo el libro.

La segunda parte del poema lleva el encabezado «Picasso»; repite sin visible necesidad el título general del poema; a no ser que debe considerarse un resumen de la primera parte, es decir, Picasso como el resultado de los pasos anteriores y arranque de la parte siguiente. En este orden de ideas llama la atención el hecho de que después de este encabezado Alberti ha puesto dos puntos y la estrofa empieza con minúscula como si esta parte fuese su continuación y explicitación. También consta de cuatro estrofas que suman veintinueve versos mayoritariamente endecasílabos mezclados con algunas otras medidas: alejandrinos, heptasílabos y versos quebrados de cuatro sílabas. Se observan esporádicas y asistemáticas rimas. En esta parte ya se revela que Alberti aplica el enfoque que llamábamos «poema catálogo» porque aquí como en otros lugares del texto se asemeja a una especie de listado de algunas obras ejemplares de Picasso.

La tercera y más extensa parte del poema también lleva encabezado, esta vez «El cubismo», todo el mundo sabe que es una etapa concreta en la evolución artística del pintor y de la pintura de principios del siglo XX. Picasso era uno de los cofundadores influyentes del movimiento. Esta tercera parte es la más larga con seis estrofas, un verso suelto inicial y otro final. En total consta de 44 versos de muy diversas medidas,

sangrados y disposiciones tipográficas similares a las de las dos partes anteriores. La elaboración de endecasílabos y heptasílabos parece ya casi automática para Alberti en este poema como en los demás, igualmente las rimas aparentemente casuales. Es esa parte del texto que se asemeja más al tipo de poema que llamo «poema taller» por referirse más detalladamente a la concepción y al modo de pintar del artista. También sigue manteniéndose en este segmento el motivo del toro como símbolo del pintor apasionado: «Sangre, pura pasión de toro bravo» (p. 203)

El hecho de que Alberti realice conjuntamente en este poema los diferentes enfoques que antes vimos en textos aislados invita a no realizar el comentario estrofa por estrofa sino intentando rastrear los diversos enfoques en la totalidad aunque la elaboración albertiana sigue un cierto orden cronológico en la vida y la obra de Picasso desde su nacimiento hasta la guerra civil española.

El enfoque biográfico

En el fondo la totalidad del poema ofrece líneas generales y escogidas de la biografía de Picasso mezcladas con consideraciones sobre aspectos históricos y técnicos de su quehacer artístico que veremos a continuación.

Extraña el inicio del poema con la sola palabra: «Málaga.» Y también los dos versos heptasílabos que se presentan a continuación con sangría formando la primera estrofa se presentan como una descripción turística de la ciudad natal de Picasso. ¿Es la evocación del ambiente que respiraba al joven artista? «Azul, blanco y añil / postal y marinero».

La palabra más importante de la estrofa es «azul» porque tanto alude al mar malagueño como a la primera época de la creación de Picasso, al «Picasso azul» del que añadirá más detalles en la segunda estrofa:

De azul se arrancó el toro del toril,
de azul el toro del chiquero.
De azul se arrancó el toro. (p. 201)

En esta estrofa se inicia la comparación de Picasso con un toro que sale del toril. Es una imagen que subrepticamente alude igualmente a la tradicional comparación de España con la piel de toro y la consabida afición tauromáquica de Alberti y de los españoles pero ante todo formula adecuadamente el temperamento del pintor y alude prematu-

ramente a los múltiples toros que pintará en el futuro. La triple repetición anafórica de «azul» insiste en la fase artística con la que arrancó su pintura. Además la alusión al azul, al toro y a la guitarra son claras referencias a España, la piel de toro rodeada de mares, la tauromaquia como tradicional costumbre hispana y la guitarra como instrumento ancestral de la Península. Es decir, después de media docena de versos ya estamos situados; por lo menos en el ámbito restringido de su ciudad natal y de su arranque de joven pintor. No se debe pasar por alto el hecho de que los dos versos finales de esta estrofa, destacados por un sangrado de notable extensión pertenecen a otro enfoque poemático de nuestra clasificación, a saber, el poema catálogo como lo vimos en el texto sobre Goya. Picasso ha creado muchos cuadros y collages con el tema de la guitarra y tampoco faltan los toros como motivo de su pintura. Pero aquí se le da también otro matiz al toro como «animalización» del pintor llamándolo «toro y torero» a la vez, una metáfora que vuelve a aparecer más adelante. Según Alberti Picasso no solamente es el irrefrenable e impetuoso artista sino también un pintor capaz de dominarse, de luchar con los desmanes del brío creador.

El siguiente paso en la ubicación del pintor, la tercera estrofa de siete versos, constituye una ampliación del primero; no es casual el verso suelto con el que Alberti inicia esta fase: «España», es la España en la que «El toro [que] se estrena y que se llena / de ti y en ti se baña» (p. 201).

Antes de llegar a estos versos Alberti sorprende al lector con una avalancha de once palabras seguidas terminadas en «-aña» cuya relación con «España», que en la estrofa se repite tres veces, es obvia. El procedimiento de las reiteradas terminaciones iguales recuerda los recursos tan típicos del poema sobre El Bosco. Luego, en la cuarta estrofa de esta primera parte el poeta vuelve a reanudar la serie de voces en «-aña» con seis palabras más. ¿Qué intencionalidad se puede detectar detrás de esta insistente reiteración? Esta tercera estrofa parece ser una retahíla de instantáneas caracterizadoras un tanto enigmáticas de España con las que el joven pintor tenía que enfrentarse, era «todo lo que suena y que consuena / contigo», es decir, con España. Ya la propia repetición suena a letanía como si Alberti quisiera insistir en la vehemencia y la diversidad abrumadoras de estos fenómenos.

En un corto comentario del poema publicado en Internet¹² Jesús Felipe descubre entre estas afirmaciones una bipartición en metáforas

¹² Jesús Felipe, http://www.jesufelipe.es/comentario_alberti.htm

positivas y negativas típicas de España y de los españoles: la musaraña aludiría al idealismo y al quijotismo, cucaña y pipirigaña evocan el juego y la ternura, las dos parejas antitéticas «laña / deslaña» y «estaña / desestaña» recordarían la facilidad de unirse y desunirse los españoles. Y sobre todo flota la «ñ» como letra tipificadora de todo lo español. Destacan además dos metáforas negativas la «tela de araña» representa para el autor la percepción de la España franquista como cárcel y la «guadaña» representa la muerte y la brutalidad como constantes en la historia española. Cuanto más atrevidas sean las metáforas tanto más atrevidas pueden y casi deben ser sus interpretaciones.

Con el último verso de esta primera parte, un alejandrino, el poeta insiste con más porfía en la comparación de Picasso con un toro repitiendo tres veces la palabra: «como toro que es toro y azul toro de España» (p. 201).

El poema catálogo

La triple repetición resalta la imagen del toro como para grabarla en la mente del lector y es seguida inmediatamente por el título de la segunda parte del poema: Picasso. Es una especie de resumen de la primera parte, principalmente biográfica, en la que se evocó el origen y el desarrollo inicial del pintor y la segunda parte en la que se presentan algunas etapas de su evolución artística. El modo poético en el que se realiza en gran parte es el que llamé «poema catálogo» por mencionar una serie de cuadros y motivos favoritos del pintor malagueño perteneciendo a su época azul y rosa:

P i c a s s o:

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 de cabeza,
 azulada.

Casi cada verso corresponde a una o varias obras de Picasso, tantos cuadros con madres y críos, tantos arlequines, tantas niñas rosas, tanto

rosa y tanto azul. La estrofa gira alrededor de la oposición azul y rosa y más concretamente alegría y tristeza. A la vez designa dos etapas creadoras del pintor ya tipificadas en la historias de la pintura contemporánea. Llama la atención la figura etimológica formada por tres derivaciones de la palabra rosa: «rosadamente rosa, niña sonrosada». Si el rosa evoca la alegría esta formulación la subraya, también en relación con la imagen de la niña. El azul simboliza la tristeza que se intensifica aún más con la repetición de la palabra tristeza en la que la segunda aparición emplea el sustantivo en función de adjetivo: «la tristeza más tristeza». La tristeza encuentra su conmovedor reflejo pictórico en la evocación del lienzo *La planchadora* «una mujer que plancha, doblada de cabeza, / azulada».

El catálogo continúa dos estrofas más adelante cuando Alberti enumera los títulos de otros conocidos cuadros de Picasso:

La Fábrica de Horta de Ebro.

La Arlesiana.

El modelo.

Clovis Sagot.

El violinista.

Y sigue en la última estrofa de esta segunda parte con cuatro cuadros conocidos más:

Le journal.

Una pipa.

Una guitarra.

Una botella.

De cada uno de estos títulos existen varias realizaciones perteneciendo algunos además a diferentes épocas de la creación de Picasso. A lo mejor la colocación en escalera de los títulos responde a esta circunstancia o se sugiere además que las múltiples variantes de los cuadros están contenidas en diferentes cajones superpuestos de esta manera.

En la tercera parte del poema, titulado «El cubismo» nos encontramos con nuevas menciones de obras picassianas, el catálogo esta vez resulta menos explícito y se limita a alusiones. Sin embargo, es bastante obvio que Alberti se refiere por lo menos a otros cuadros conocidos con los versos:

Por sobre los tejados
se divisan la raya
de la mar y mujeres charlando en una fuente
y desnudos corriendo por la playa. (p. 203)

Ya nos movemos dentro del cubismo. De estos cuadros, reflejando escenas tanto de Barcelona como de París y Madrid existen varias versiones. Parece que Picasso sintió una fascinación por los tejados en todas las épocas. También de las mujeres en la fuente y los desnudos corriendo por la playa existen varios cuadros sobre todo cubistas. Lo curioso de este «catálogo» es que Alberti lo presenta como si estuviera observando la realidad y no unos cuadros. Querrá sugerir que a pesar de las deformaciones las creaciones cubistas son capaces de ofrecer una visión auténtica de la realidad.

En la estrofa que lleva un poco a escondidas el encabezado «El taller» ostenta un procedimiento similar: es una mini-narración, esta vez la de un taller y más concretamente la descripción de «una mujer», que son en realidad muchas mujeres, como se desprende de la contemplación de tantos cuadros cubistas en los que Picasso pinta mujeres «monstruosas» como constata en la estrofa siguiente. «¡Oh monstruos, razón de la pintura!» las justifica Alberti.

El «catálogo» termina con la mención de Guernica ya perteneciendo a una pintura que abandona la actitud lúdica para convertirse en un «juego explosivo».

El poema taller

Recordemos brevemente lo que entiendo por poema taller. En él se evoca la manera de hacer de un pintor, su modo de trabajar sus cuadros, su actitud frente al arte y la pintura, sus temas, sus técnicas y recursos, sus colores, sus motivos.

Pues en el poema sobre Picasso encontramos varias alusiones a estos detalles. Ya en la segunda estrofa de su primera parte Alberti alude al origen del pintor y de su fase azul cuando relata:

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!

Ya hablamos de la comparación del pintor con un toro. En estos versos Alberti insiste en el inicio de lo que en historia del arte se denomina como su época azul. Se insiste en ello con la triple anáfora «de azul» y la repetición del verbo «se arrancó». En la estrofa se repite persistentemente cinco veces la palabra toro, le importa mucho a Alberti destacar el impulso, la pasión y el entusiasmo de Picasso. Es curiosa la doble atribución de «toro y torero» al pintor; Picasso tiene que lidiarse a sí mismo, tiene que dominar y frenar su propio ímpetu. En este sentido son muy significativos los versos de la cuarta estrofa de esa primer parte:

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.

Son una muestra del hecho de que los enfoques y categorías del poema no son claramente delimitables dado que en este caso se mezcla la perspectiva biográfica con la puramente técnica del poema taller. Por un lado apunta a la influencia de España y de lo español en el modo de pintar, por otro, describe la lucha interior que lo desgarrar a la hora de trabajar: «se laña y se deslaña, / se estaña y desestaña».

La ya comentada acumulación de dieciocho palabras terminadas en «-aña» que ya empieza en la estrofa anterior y termina en ésta con la evocación de «España» como principio y fin crea además una especie de ambiente obsesivo que tanto va con el carácter de Picasso como con su concepción del trabajo de pintor.

Pertenece también a esta perspectiva los versos siguientes que casi constituyen un manifiesto artístico:

¿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.

Ahí aparecen nuevamente los conceptos de la línea y del color sacados del subtítulo de *A la pintura*. A este toro de la pintura le toca averiguar qué será de la línea y del color porque la pintura de Picasso parece rechazar todas las recetas convencionales para abrir nuevas «ventanas» para descubrir «otro nuevo planeta / desnudo y con rigor de geometría».

La alusión al descubrimiento de la «geometrización» del cubismo salta a la vista; «un nuevo dios sin parecido». ¿Y como se manifiesta este nuevo modo de pintar?

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

Se produce un cataclismo en la historia del arte que se revela como rigidez, como «separación de abismo»; una era nueva en la que nada será como antes, en la que se abandonan el requerimiento de la imitación realista y la verosimilitud. Es curioso observar que a pesar de todo en estos cuatro versos que anuncian el desconcierto pictórico Alberti introduce un esquema de rimas abab como si quisiera evitar el desbarajuste total.

La tercera parte del poema que se inicia con el subtítulo *El cubismo* empieza con el verso suelto «Pero todo pasado —¡ah, ah!— por otra estrella.» Se refiere a la concepción del arte de Picasso pero se resiste a una interpretación certera. ¿Se refiere al movimiento del cubismo que no encontró la aprobación del gran público, como si hubiera pasado «por otra estrella»? ¿Refleja la incompreensión del quehacer de Picasso en aquel entonces? La alusión se presta a todas estas interpretaciones.

Los versos que siguen pueden darnos una pista porque plasman la situación del pintor. Nuevamente estos versos se pueden clasificar a medias como biográficos y a medias como referencia a su trabajo de artista. ¿Qué otra cosa puede significar:

¿Cuál será la arrancada
del toro —acorralado?—
en un duro, aparente

callejón sin salida?

Miedo.

¿El nuevo modo, el cubismo, es un «callejón sin salida»? ¿Cómo reaccionará el «toro» a este reto? ¿Se siente «acorralado»? ¿El cubismo es un verdadero o un «aparente callejón sin salida»? Sea como sea, la reacción es el miedo. Pero el temperamento de Picasso es combativo y su reacción consecuente es «¡Fuera, fuera la gente! / Para mí es poco ancho todo el ruedo».

No se deja intimidar por la incomprensión, prefiere echar fuera al público; el que no quiera comprender su forma de pintar que no se acerque. Se ríe de las convenciones y de la tradición, «todo el ruedo» le resulta demasiado estrecho. Como se ve, se mantiene la comparación de Picasso con un toro y el ruedo con el ámbito de trabajo, con la pintura y sus afanes innovadores.

La estrofa que sigue a estos versos resume la concepción general del pintor, biográfica y profesional, de cuales han de ser sus objetivos y sus recursos:

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?

Resulta particularmente caracterizadora la triple repetición de «vida»; conociendo la biografía de Picasso se confirma su extrema vitalidad que se refleja hasta en los cuadros, sobre todo a partir del cubismo. Reflejan la «pura pasión de toro bravo». Se relata que era capaz de pintar dos cuadros al día. Su pasión y su temperamento eran tales que «el toro torea a veces al torero», es decir, surge la impresión de que el pintor ya no domina y gobierna la pintura sino al revés, tal es su entusiasmo que «el toro debe temer la cogida» que el pintor pierda el control sobre su quehacer, cuando «con las astas dibuja». Llama la atención la séxtuple repetición de la palabra toro y sus derivaciones torear y torero en esta estrofa. La imaginería tauromáquica llena la estrofa creando un ambiente de lidia y de lucha, de presencia constante del peligro; no peligro

existencial, sino posible salir de madre de su pintura: «¿Quién vio punta de aguja / torear más ceñida?».

La quinta estrofa de esta tercera parte del poema es la continuación de la que acabamos de ver y también se incorpora fácilmente en esta categoría del poema taller que no deja de contener también elementos biográficos y psicológicos:

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.

Es, por así decir, un recuento de las consecuencias de la predisposición temperamental y técnica en la obra de Picasso. De ambos surgen «monstruos» que se declaran «razón de la pintura» y «sueño de la poesía» como añade admirado y anhelante Alberti. El afán de «épater le bourgeois», de chocar por creaciones insólitas, de los artistas de la época y tal vez de todas las épocas salta a la vista. Los cuatro versos siguientes detallan los motivos y recursos que se derivan de la monstruosidad del nuevo modo de hacer de Picasso: precipicios, fosos de la luz oscura, arabescos, revelaciones. Los experimentos del cubismo, sobre todo los collages se manifiestan como revelación de insólitos aspectos y perspectivas de la realidad. Los colores pierden su vertiente mimética, cantan «con otra ortografía». ¡Qué perífrasis más hermosa para evocar esta innovación pictórica! El color canta, se personifica y además obedece a reglas ortográficas distintas, sorprendentes. Es «la aventura del color» de la que Alberti hablaba en la parte anterior; no solamente se renueva la ortografía pictórica también, manteniendo la imagen «la mano dispara una nueva escritura». Es la innovación radical que aporta el cubismo.

El pintor y su ambiente

El poema termina con un último cambio de perspectiva, a saber, al enfoque del pintor y su ambiente; en este caso específico al ambiente

de la época bélica, la evocación de la guerra civil y su repercusión en la pintura de Picasso:

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 juego
 explosivo.

Después de anunciar la guerra Alberti se pregunta cuál va a ser la reacción del pintor, cómo responderá el «toro» a este desafío para el que la guerra civil es como si le hubieran partido una pica en la cruz, el toro herido y debilitado con «banderillas de fuego»; se mantiene hasta aquí la imagen del pintor-toro confrontado con las circunstancias bélicas que ola tras ola están «desollando» el país.

El resultado de esta confrontación son las barbaridades de la guerra, más concretamente la experiencia del brutal bombardeo de Guernica que da pie al cuadro gigantesco y brutal del mismo nombre que Alberti caracteriza como «dolor al rojo vivo». Y a partir de este momento el arte como experiencia lúdica, como «juego del arte», se convierte en «juego explosivo» como anuncia Alberti en el último verso del poema que es la respuesta a la pregunta que planteó en la estrofa anterior:

¿Cuál será la arrancada
 del toro que le parten en la cruz una pica?

Esta arrancada será el compromiso político-pictórico de Picasso como se comprometieron numerosos artistas con sus obras en aquel entonces; también el mismo Alberti. El anuncio del juego explosivo en realidad pertenece a la perspectiva de lo que llamamos poema taller pero ofrece también una visión de la responsabilidad del artista en tiempos difíciles como lo era la guerra civil española.

Este poema polifacético que reúne en un solo texto una serie de los enfoques que antes vimos en poemas aislados es también un poema homenaje a su amigo Picasso y, por así decir, cierra el paréntesis que Alberti abrió con la dedicación de *A la pintura* al pintor malagueño.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Losada, 1959.
- *Escrito en el aire. 9 poemas inéditos para 9 dibujos de León Ferrari*, Milano, All'insegna del pesce doro, 1964.
- *A la pintura*. Prólogo de María Asunción Mateo y una reflexión final de Pere Gimferrer, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.
- *La arboleda perdida. Primera parte*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- *La arboleda perdida. Segunda parte*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- *Obras completas, Poesía III*, vol. 3, ed. Jaime Siles, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- *Prosas II. Memorias*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral - Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2009.
- ALBERTI, Rafael, y MOTHERWELL, Robert, *Homenaje a la pintura. Poemas manuscritos y grabados en color*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.
- AREÁN, Carlos, «Rafael Alberti en la poesía de la pintura», *Arbor*, 461, 1984, pp. 91-105.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. Vicente García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975-1976.
- BEBERMEYER, Gustav, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, vol. 2, Berlin, Walter de Gruyter, 1965.
- BERNARD, Émile, *Souvenirs sur Cézanne. Une conversation avec Cézanne*, Paris, Garnier, 1926.
- CORREDOR-MATHEOS, José, «Alberti pintor, grabador y calígrafo de sus versos», en *Rafael Alberti / Pintor*, ed. Rosa María García Quirós, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1991.
- CRESPO, Ángel, «Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura*», *Papeles de San Armadans*, 30, 1963, 93-126.
- D'ORS, Miguel, *El calígrama de Simmias a Apollinaire*, Pamplona, Eunsa, 1977.
- DIEGO, Gerardo, «La pintura. Los pintores», en *Obras completas, Prosa, tomo V, Memoria de un poeta*. Vol. 2, Madrid, Santillana/Alfaguara, 1997, pp. 250-293.
- ECO, Umberto, *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2003.
- FELIPE, Jesús, «Notas para el comentario», http://www.jesussfelipe.es/comentario_alberti.htm
- GARCÍA BERRIO, Antonio, Fernández Hernández, Teresa, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- GOMBRICH, Ernst H., «Vom Bilderlesen», en *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Wien, Europa Verlags-AG, 1973.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf, 1994.

- GONZÁLEZ MONTES, Yra, «Perspectivas, desdoblamientos y creación poética albertiana», en *Nuevas perspectivas sobre la generación del 27 (Ensayos literarios)*, ed. Héctor R. Romero, Miami, Ediciones Universal 1983, pp. 47-71.
- GUERRERO RUIZ, Pedro, *Rafael Alberti: poema del color y la línea*, Murcia, Editorial Myrtia, 1989.
- *Pintura y poesía en Rafael Alberti*, (Microforma), Murcia, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1990.
- *Rafael Alberti: arte y poesía de vanguardia*, Murcia, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991.
- GULLÓN, Rafael, «Alegría y sombras de Rafael Alberti (segundo momento)», *Asomante*, 21.1, 1965, pp. 27-36.
- JIMÉNEZ-FAJARDO, Salvador, *Multiple Spaces: The Poetry of Rafael Alberti*, London, Tamesis Books, 1985.
- KAMBARTEL, Walter, «Farbe», en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. Joachim Ritter, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, vol 2, 1972, p. 908.
- KIBÉDY VARGA, Áron, «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 86-102.
- KOHLÉ, Hubertus, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1989.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Hopkins University Press, 1992.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin, Voß. 1766. Versión española: *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*, Madrid, Porrúa, 1993.
- MANTEIGA, Robert C., *The poetry of Rafael Alberti: a visual approach*, London, Editorial Tamesis, 1979.
- MONEGAL, Antonio, «El deseo de la pintura en Rafael Alberti», en *El color de la poesía. (Rafael Alberti en su siglo)*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 355-364.
- MORALES RAYA, Remedios, «Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti», en *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1985, pp. 111-145.
- PIÑA ROSALES, Gerardo, «Entre el pincel y la pluma: el principio ekfrástico en el poesía de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti*, ed. Pedro Guerrero Ruiz, Murcia, Edición Agua Clara – Editora Regional de Murcia, 2002, pp. 255-268.
- SALAZAR, Toño, <https://es.pinterest.com/aviles3813/to%C3%B1o-salazar/>
- SENABRE, Ricardo, *La poesía de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- SILES, Jaime, ed., *Alberti, Rafael, Obras completas, Poesía III*, vol. 3, Barcelona, Seix Barral, 2006.

- SPANG, Kurt, *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Eunsa, 1973.
- *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- SPANG, Kurt, *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*, Pamplona, Eunsa, 2009.
- TORRE, Guillermo de, *De doctrina estética y literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Goya en Alberti: Análisis de un poema del libro *A la Pintura*», *Anuario de Estudios Filológicos*, 34, 2011, pp. 281-299.
- VOSSLER, Karl, *Über gegenseitige Erhellung der Künste*, en *Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstag*, Berlin, H. Schmidt, 1924, pp. 160-167.
- WAIS, Kurt, *Symbiose der Künste. Forschungsgundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung Bild- und Tonkunst*, Stuttgart, Kohlhammer, 1936.
- WALZEL, Oskar, *Die wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, Reuther und Reichard, 1917.
- WINKELMANN, Paula, «Pintura y Poesía en Rafael Alberti», *Papeles de Son Armadans*, 30, 1963, pp. 148-162.
- ZARDOYA, Concha, «La técnica metafórica albertiana (en *Marinero en tierra*). Cromatismo», en *Poesía española del siglo XX*, 3, Madrid, Gredos, 1974, pp. 425-442.
- ZULETA, Emilia de, «La poesía de Rafael Alberti», en *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 273-395.



Uno de los sueños del autor al presentar *in illo tempore* en la Universidad Libre de Berlín su tesis doctoral *Rafael Alberti. Dichter der Unrast* (1971), en la versión española *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti* (1973) era poder dedicar un estudio más detenido y un espacio mayor al libro *A la pintura* del poeta gaditano. Después de muchos años ha podido hacerse realidad este proyecto que ahora se presenta con el título *Pintar con palabras. Sobre «A la pintura» de Rafael Alberti*. Es, por tanto, antes bien un estudio nostálgico lejos de constituir un tratamiento exhaustivo de la materia sino más bien una especie de tardía declaración de amor a uno de los mejores libros albertianos. Tras una pequeña incursión teórica en la compleja y fascinante relación entre pintura y poesía en general el estudio intenta analizar y valorar cuatro aspectos poético-pictóricos revelados en los textos de *A la pintura*: primero, en el poema *1917*, la relación autobiográfica del entonces joven pintor, Alberti, con la pintura y los pintores, segundo, unas polifacéticas evocaciones de seis colores a través de fascinantes versos sueltos. No se debe olvidar que el libro lleva el subtítulo *Poema del color y la línea*. Tercero, la revelación de sus conocimientos de técnicas y utensilios de la pintura en sendos sonetos clásicos y, finalmente, una serie de poemas formal y temáticamente muy heterogéneos acerca de los pintores clásicos y contemporáneos que admira Alberti.

Kurt Spang ha nacido en 1938 en Alemania y estudió filología románica e inglesa en las universidades del Sarre, Berlín, París y Madrid. Durante 40 años enseñó e investigó teoría de la literatura en la Universidad de Navarra. Actualmente es profesor emérito de esta universidad. Ha sido profesor visitante de universidades de Alemania, Argentina, Chile y Uruguay. Sus campos de interés son entre otros la retórica, la teoría de los géneros literarios, la métrica y la teoría del drama.

