

Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXXIV, 2011, 281-299

Recibido: 15 de marzo de 2011.

Aceptado: 2 de junio de 2011.

GOYA EN ALBERTI: ANÁLISIS DE UN POEMA DEL LIBRO *A LA PINTURA*

GREGORIO TORRES NEBRERA
Universidad de Extremadura

Resumen

Alberti intentó, y logró, en el libro de 1948 *A la pintura* la interrelación entre la palabra y los colores. Una amplia selección de pintores de fama universal fueron traducidos a creación poética en poemas que adaptaban léxico y ritmo a formas y colores. Uno de esos poemas, el dedicado a la pintura de Francisco de Goya, a su mundo de claroscuros, es el que se analiza en este artículo.

Palabras clave: Alberti, Goya, pintura, poesía.

Abstract

In his 1948 book *To Painting* Alberti tried to interrelate words and colours —and he succeeded at it. A wide selection of world famous painters were translated into poetic activity in poems that adapted lexicon and rhythm to forms and colours. One of those poems, the one dedicated to the work of Francisco de Goya and his world of chiaroscuros, is analysed in this paper.

Keywords: Alberti, Goya, painting, poetry.

1. *El libro A la pintura*

La relación pintura-literatura (ya fuese pintura-poesía o pintura-teatro) fue un maridaje casi permanente en Alberti desde los inicios. Pero tuvo su plasmación más rica en dos títulos que ya pertenecen al período del exilio, el libro *A la pintura* y la obra teatral *Noche de guerra en el Museo del Prado*. El libro de poemas mencionado es uno de los casos, en la bibliografía albertiana, en los que el poemario va creciendo a partir de un núcleo germinal, porque su contenido pudo ir engrosándose en sucesivas ediciones, sobre todo por lo que a los pintores glosados o explicados en los poemas se

refiere, pues nunca Alberti se limitó —aunque pudiera haber sido ésa una primera intención— a incluir pintores colgados en la pinacoteca madrileña (Picasso —pintor que cierra la primera breve selección de artistas— nunca tuvo cuadros en el Prado, pese que a fue director nominal del mismo durante la Guerra Civil). Así, en 1945, y en la bonaerense imprenta de López, aparecía una primicia del libro que se constituiría como tal en 1948, cuando el grabador y pintor bonaerense Attilio Rossi (con quien Rafael hiciera el poema dedicado a la capital argentina, sobre dibujos del mismo Rossi, *Buenos Aires en tinta china*) cuidó aquella edición de 52 poemas. Tres años antes la primicia sólo tenía doce composiciones¹ pero ya perfilaba el diseño que el libro ha mantenido en las ediciones posteriores, salvo el contar en aquella primera edición en folio con la reproducción de algunos cuadros famosos siguiendo una diacronía que más o menos correspondía con los poemas dedicados a un selecto ramillete de pintores insignes de la historia artística (y cuyos poemas estaban dispuestos en este orden: Leonardo, Veronés, Greco, Rubens, Goya y Picasso), e intercalados con ellos seis sonetos dedicados, cinco de ellos, a elementos, conceptos o técnicas de la pintura (la línea, la perspectiva, el pincel, el color y la luz) y un sexto, titulado justamente «A la pintura», que será ya siempre uno de los dos textos-prólogo que tendrá el libro en las sucesivas ediciones. El otro texto, en tres secuencias de métrica variable (cuartetas + dísticos alejandrinos) tiene, desde el título («1917»), la misión de incorporar al libro las vivencias del yo lírico y su pasión personal por la pintura antes que por la poesía («Nada sabía del poema/ que ya en mi lápiz apuntaba,/ Venus tan sólo dibujaba/ mi sueño prístino, suprema») y el espacio-paraiso en donde esa pasión tuvo su contemplación y su goce («Yo tenía/ pinares en los ojos y alta mar todavía/ cuando entré en el cielo abierto del Museo del Prado»).

En aquella primicia de *A la pintura* ya estaban presentes los dos pintores que más han interesado a Alberti, a juzgar por otros textos del gaditano: Picasso y Goya. Y, por tanto, el poema que aquí voy a analizar formó parte ya de la más antigua redacción de uno de los libros capitales de tan ingente obra.

2. Goya y Alberti

Era Goya uno de los modelos elegidos por el joven Alberti cuando hacía su aprendizaje como copista en las salas de la pinacoteca. Uno de los primeros cuadros copiados fue el cartón para tapiz «La gallina ciega» y de aquella

¹ Remedios Morales Raya estudió esta sucesión de ediciones del libro, con variable índice, en su trabajo «Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti», contenido en el volumen *Eternidad Yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Universidad de Granada, 1985, págs. 111-145.

inicial atracción por la pintura goyesca nos habla Alberti en el primer libro de *La arboleda perdida*: «Las salas de Goya, en las que se colgaban todos sus cartones para la Real Fábrica de Tapices, me abrían cada mañana los ojos a una fiesta, única fiesta de verdad,alzada en medio de la triste, solemne pintura española como un chorro de gracia, de refrescante y alegre transparencia. Verbena popular de los colores, pregón fino de España. Juego del aire de la calle, traje de luces de los atardeceres de calesas, cometas voladoras y estrellas de artificio» Y al lado del Goya de los colores, la luz y la alegría, la otra estética bien distinta: «Mas para cruel contraste, no lejos de este cántaro fresco de los tapices, se hallaban los dibujos y parte, si no recuerdo mal, de los feroces muros de la Quinta del Sordo, que luego pasaron a los salones altos del museo, como lanzando un rayo de oscuridad mordiente sobre aquel ruedo luminoso, definiendo así lo que Goya y toda la España que le tocó representar eran realmente: un inmenso ruedo taurino partido con violencia en dos colores: negro y blanco. Blanco de sol y lozanía. Negro hondo de sombra, de negra sangre coagulada»². Una dicotomía que está en la base del poema que evoca la compleja y varia pintura goyesca en *A la pintura*.

La figura de Goya como pintor de un pueblo que se divierte, que sufre o que se muestra heroico hasta la muerte y que resulta víctima de la fuerza y de la depravación moral de los que lo explotan, la imagen de un «pintor en la calle» o «pintor del pueblo» siempre sedujo al poeta andaluz, sobre todo en sus textos de compromiso, vislumbrando en el pintor aragonés una postura similar a la suya. Así lo considera en otro párrafo del mismo aludido pasaje de *La arboleda perdida*: «Las mañanas y tardes del sofocado estío madrileño de 1918, entre la levedad de *La gallina ciega*, los lavados y lápices del nada compasivo retratista de los últimos Carlos y Fernando borbónicos, sirvieron al cabo para despertar en mí, aunque al principio de manera vaga e ingenua, el entusiasmo que he llegado a tenerle y la comprensión de esa desventurada España suya, tan semejante todavía —¡ay!— a la que ahora padecemos»³.

Ya se advertía esa asociación de Goya con el pueblo sometido y bravo en sus rebeldías, coincidiendo con el anticlericalismo del que hizo gala el pintor en sus ácidos grabados, cuando en la portada de uno de los números de la revista *Octubre* los responsables de aquella publicación revolucionaria y proletaria reprodujeron el grabado «En la cuerda floja» en el que se representa a un asustado fraile en actitud funambulista sobre una cuerda deshilachada, intentando escapar de las burlas y las furias populares.

² Rafael Alberti, *Prosas II. Memorias*, edición de Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pág. 92.

³ *Ibidem*, pág. 93.

Y en un interesantísimo artículo albertiano de 1960, «Goya, aguafuerte de España», se resume toda la pintura goyesca en el emblema de una plaza de toros partida en dos zonas, la de la luz y la de la sombra, ensanchando así la referencia ya copiada de *La arboleda*, y resumida ahora en el sintagma «claroscuro candente», expresión perfectamente comparable con otras que se insertan en el poema aquí analizado, como «ruedo tuerto de la alegría», «de la pintura clara y la sombría», «la hartura, el hambre negra» y, sobre todo, el oxímoron final: «llore la Gracia y sonría el Horror».

Alberti imagina, haciendo estribo en la imagen del diablo que sobrevuela Madrid, según Vélez de Guevara, un toro visionario —el mismo Goya haciendo derrotes por el ruedo Ibérico español— que va mirando, y pintando, un friso de situaciones tristes o ridículas, siempre críticas, que constituyen principalmente sus «Caprichos», actuando como un espejo deformante (por algo Max Estrella le aseguraba a don Latino que «el esperpento lo ha inventado Goya»). Y como un popular «toro de fuego», el pintor, que como Picasso también hizo su particular tauromaquia, marcha por calles y escondrijos «iluminando todo en su carrera de dramáticas sombras, sacándole relieve a una terrible realidad, ¡aún no difunta en nuestra patria! Él casi nada imaginó. Como un potente ojo de cíclope, fue descubriendo lo que nadie veía, pero que sin embargo estaba allí, en espera tan sólo de que su rauda mano lo dejase rayado para siempre en los cobres del tiempo». Alberti en este texto (fundamental para iluminar el poema que me ocupa en esta ocasión) añade al sol del ruedo-Goya (el de los días de campo en la Pradera de San Isidro, o el que saca colores matizados a las majas que se aprietan entre sí en el gran fresco de la cúpula de San Antonio de la Florida) la sombra sombría de la Guerra (la del 2 de mayo, la de otros días posteriores: ahí está el parangón temporal de *Noche de guerra*), pues, y tomando ahora atención en los grabados de los «Desastres», apunta Alberti que «Goya estaba en Madrid entrando el ruedo de ese día. Su negro toro, bajas las astas afiladas, escarba la enrojecida arena, y se dispone, torvo, para la gran arremetida, esa honda cornada que se entierra en la carne y que ciega de sangre los ojos y la cara de la res, enfureciéndola, fortificándola aún más para el combate. Ahora sí que es esta España en claroscuro, sí que el pintor va a verla como nunca, va a sentirla como jamás en aguafuerte»⁴. Alberti encuentra en el caso de Goya un caso coincidente con el suyo en la postura del artista comprometido con el pueblo, cuando acucian circunstancias de invasión o de asedio (1808-1936: emparejamiento de tiempos que están en la base estructural de su «aguafuerte escénico»). Por ello Alberti no duda en calificar la serie de los «Desastres» goyescos

⁴ Marrast, *Alberti. Prosas encontradas*, Barcelona, Seix Barral, 2000, págs. 362 y 363.

como «la más dura acusación de los tiempos modernos contra las guerras de conquista»⁵.

Goya no sólo fue recreado en este espléndido poema del libro del 45. Lo fue también, incluido él mismo como personaje, y en las figuras animadas de sus grabados que comparecen en *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956). Y María Teresa León, que tantas veces hizo paralelismos entre su obra y la de su marido, supo glosar la figura de Goya, sus amores con la duquesa de Alba, y su mismo transitar bajo la protección de la Fama, en el más brillante de sus guiones radiofónicos: *Sueño y verdad de Francisco de Goya*⁶.

3. Goya en dos poetas modernos anteriores a Alberti:

Rubén Darío y Manuel Machado

Goya tuvo, entre sus mejores amigos, a dos grandes escritores de su tiempo, Jovellanos y Moratín, y su pintura (con la ética y la estética que la informaron) caló pronto en numerosos escritores coetáneos y posteriores, como Quintana, Mor de Fuentes, Moreno de Tejada, Gallardo, Francisco Gregorio de Salas, además de los dos ya citados. Sobre ello ya hizo una importante aportación Leonardo Romero Tobar⁷, y el poeta Carlos Murciano pudo elaborar, hace una década, una nutrida antología que recogía poemas dedicados al pintor desde sus coetáneos hasta vates actuales como Sánchez Rosillo o Justo Jorge Padrón⁸. Estos ejercicios de «ékfrasis» ya habían tenido algunos notables antecedentes en la poesía inicial del siglo xx, siendo el poema de Alberti uno de los mejores ejemplos. Pero antes del poema que centra este trabajo echemos una rápida mirada a dos textos anteriores en el tiempo, debidos a Rubén Darío y Manuel Machado.

El poema de Rubén se añadió a *Cantos de vida y esperanza*, si bien ya se había publicado en 1897. En él manifiesta el gran poeta nicaragüense que la pintura goyesca viene a ser un digno y deseable acicate poético, «cuya gran paleta/ caprichosa, brusca, inquieta,/ debe amar todo poeta». Antes de seguir adelante con su comentario será bueno recordarlo por entero:

Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.

⁵ *Ibidem*, pág. 364.

⁶ Inédito que fue editado, anotado y estudiado por Manuel Aznar en un volumen de piezas teatrales de María Teresa León, Sevilla, Renacimiento, 2003.

⁷ «Goya y la literatura de su tiempo», en M.C. Lacarra (coord.), *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, págs. 49-78.

⁸ *Goya y los poetas*, Madrid, Forum Artis, 2000.

Por ti, cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta;

por tus lóbregas visiones,
tus blancas irradiaciones,
tus negros y bermellones;

por tus colores dantescos,
por tus majos pintoescos,
y las glorias de tus frescos.

Porque entra en tu gran tesoro
el diestro que mata al toro,
la niña de rizos de oro,

y con el bravo torero,
el infante, el caballero,
la mantilla y el pandero.

Tu loca mano dibuja
la silueta de la bruja
que en la sombra se arrebuja,

y aprende una abracadabra
del diablo patas de cabra
que hace una mueca macabra.

Musa soberbia y confusa,
ángel, espectro, medusa.
Tal aparece tu musa.

Tu pincel asombra, hechiza,
ya en sus claros electriza,
ya en sus sombras sinfoniza;

con las manolas amables,
los reyes, los miserables,
o los cristos lamentables.

En tu claroscuro brilla
la luz muerta y amarilla
de la horrenda pesadilla,

o hace encender tu pincel
los rojos labios de miel
o la sangre del clavel.

Tienen ojos asesinos

en sus semblantes divinos
tus ángeles femeninos.

Tu caprichosa alegría
mezclaba la luz del día
con la noche oscura y fría:

Así es de ver y admirar
tu misteriosa y sin par
pintura crepuscular.

De lo que da testimonio:
por tus frescos, San Antonio;
por tus brujas, el demonio.

Ya dijo el historiador del arte Gombrich que Goya creaba imágenes como si fuesen poemas.; en correspondencia, el poeta —teniendo delante los cuadros o los grabados de Goya— puede también hacer estampas o cuadros con su palabra: la ékfrasis está servida.

Rubén, como luego constatará Alberti, ya advierte el doble registro de la paleta goyesca: «lóbregas visiones/blancas irradiaciones»; y como ocurrirá en el poema de *A la pintura*, Darío apunta un rápido catálogo del universo goyesco, desde los frescos de San Antonio de la Florida a las pinturas negras de los muros de la Quinta del Sordo, y evoca los majos y majas de los cartones, los toreros de sus aguafuertes taurinos, las brujas de sus aquelarres, y junto a todos ellos «reyes, miserables y cristos...» Un pincel que —afirma el vate nicaragüense— fácilmente se metamorfosea («ángel, espectro, medusa») para unir contrarios (esa serie de oxímoros que procura mostrar la visión albertiana). La pintura goyesca a los ojos de Rubén «mezclaba la luz del día con la noche oscura y fría» y transita del santo al diablo.

Desde el punto de vista métrico es interesante el diseño de este poema rubeniano que tampoco pasa inadvertido a Alberti: los tercetillos octosilábicos monorrimos del poeta americano se reflejan en los dísticos igualmente monorrimos que usará el gaditano en algunos momentos de su texto, aunque sea combinando un verso de siete sílabas con dos de nueve, como en este caso: «¡Oh luz de enfermería!/ Ruedo tuerto de la alegría./ Aspaviento de la agonía». Y luego varios dísticos de métrica variable: «Y el torero/ Pedro Romero./ Y el desangrado en amarillo/ Pepe-Hillo»; «Y el anverso/ de la duquesa con reverso».

El otro antecedente de categoría estaría representado por tres sonetos de Manuel Machado dedicados a otros tantos cuadros de Goya, dentro de su sugerente libro *Apolo*. Los dos primeros corresponden a otros tantos retratos de los reyes, aunque marcadamente críticos, en los que se representa

respectivamente a la reina María Luisa a caballo y al rey Carlos IV en traje y tarea de caza. Como bien entiende el contemplador Machado, en el retrato de la regia amazona advertimos la fingida juventud y tersura de la dama («la juventud forzada [...] de esta arrogante vieja») sólo conseguidas en la manipulación del artista a sueldo de Sus Majestades, y cómo vislumbra el poeta la imagen de una España intrahistórica detrás del retrato del regio cazador, desde el arcabucero que fabricó el arma del rey a las piezas de caza que concurren al esplendor cinegético de la corte, mostrando el retrato de una España ya sentida como vieja, pero siempre emotiva. Pero tiene más interés para la visión albertiana del pintor el tercer soneto machadiano, inspirado en el cuadro «Los fusilamientos de la Moncloa»:

Él lo vio...Noche negra, luz de infierno...
Hedor de sangre y pólvora, gemidos...
Unos brazos abiertos, extendidos
en ese gesto de dolor eterno.

Una farola en tierra casi alumbra
con un halo amarillo que horripila
de los fusiles la uniforme fila,
monótona y brutal en la penumbra.

Maldiciones, quejidos...Un instante
primero que la voz de mando suene,
un fraile muestra el implacable cielo.

Y en convulso montón agonizante,
a medio rematar, por tandas viene
la eterna carne de cañón al suelo.

Machado recrea verbalmente varios matices del cuadro, como la lívida luz amarillenta del farol sobre el suelo, y la mancha blanca del ajusticiado que enarbola los brazos, y añade sonidos y olores que el pincel del Goya parece haber dejado consignados, dando a la escena un relieve que la actualiza en su profundo dramatismo. Y sobre todo aporta la conmiseración y la solidaridad moral que se evidencia en el último terceto: el pueblo masacrado, vencido, asesinado, convertido en sempiterna «carne de cañón» que de tiempo en tiempo está condenado a caer bajo oscuras opresiones. Pero no es sólo este compromiso moral, a través de la lectura poética del cuadro de Goya, lo que interesa resaltar en este soneto machadiano, sino otra cosa igualmente importante (que ya señaló en su momento Glendinning en su magnífico libro *Goya y sus críticos*): que don Manuel aludía implícitamente —en un interesante ejercicio de intertextualidad— a los carteles colocados por Goya al pie de dos de sus «Desastres» que están en la órbita de este gran cuadro colgado en el Prado. La afirmación con la que se abre el soneto

(«Él lo vio»), aparte de aludir al valor de documento histórico y testimonio de compromiso que tenía la pintura de Goya, y especialmente este lienzo, remite al «Desastre» 44 en el que figura el rótulo «yo lo vi», rótulo que se correspondería con el compromiso que también subraya Alberti cuando de Goya dice en su poema: «quedarse para ver». Y cuando Machado alude a un fraile que alza sus ojos piadosos al cielo, porque está asistiendo a los condenados (detalle que, en puridad, falta en el lienzo glosado), se superpone tal vez en el recuerdo del poeta otro «Desastre», el décimo cuarto, en el que sí hay un fraile que parece confortar espiritualmente a los que están a punto de ser ejecutados, y en donde leemos el epígrafe «duro es el paso». Lo que aquí y ahora interesa señalar es que en el soneto de Machado empieza a hacerse uso de unos intertextos goyescos que serán materia misma del poema albertiano.

4. El poema «Goya»

4.1. Hasta seis veces aparece citado Goya en el gran libro albertiano de 1948. Cinco de ellas se encuentran repartidas en los poemas consagrados a los colores: así se evoca el «azul tenue diluido» de sus cartones del comienzo, como es diluido también el rosa de los mismos cuadros. El amarillo es también un color que en Goya se llena de connotaciones agresivas, porque es el «amarillo descarga» del ya aludido cuadro de los fusilamientos (de «halo amarillo que horripila» hablaba Machado en el soneto arriba transcrito, aunque en otras ocasiones ese mismo color se interpreta como «lujoso y claro»); el verde de las romerías también lo señala Alberti en Goya. Pero es el color negro el que mejor le cuadra al pintor (como fueron sus «pinturas negras» las que le han sobrevivido en el tiempo más que ninguna otra serie de lienzos, frescos o cartones). «Horror en Goya, espanto/ que eriza hasta el cabello de la sombra». Y no es casual, sino deliberadamente significativo en la estructura y contenido del poemario, que el poema «Goya» figure, en el libro, ubicado a continuación del engarce de aforismos y pinceladas referidos al color negro (que, a su vez es un poema colocado entre la evocación de Valdés Leal y la del pintor de Fuendetodos). La mayoría de las imágenes poéticas que suscitan el negro le vienen bien a Goya, tras pasar por su presencia en Durero, en Rembrandt, en Tiziano, en el Greco, «en la mano tranquila de Velázquez» o en las «tinieblas y llantos de Carreño», que se hace intenso y ubicuo en Ribera y destacado en Zurbarán, o viene a ser «una caricia vaporosa en la mano de Manet». Y hay unos versos en este poema «Negro» que ya adelantan parte del poema consagrado a Goya:

*Negro de España, negro
de los cinco sentidos:
negro ver,*

*negro oír,
negro oler,
negro gustar y negro
—¡oh Pintura-tocar!*⁹

Por otra parte el poema «Goya» que voy a analizar detalladamente en el resto de este trabajo, fue uno de los poemas de fecha más temprana de composición de cuantos constituyen, desde el primer momento, *A la pintura*, pues fue inserto en el número 127 de la prestigiosa revista bonaerense (cuya alma fue la intelectual Victoria Ocampo) *Sur*, en 1945.

4.2. El poema «Goya» pone en marcha dos recursos poéticos con los que Alberti quiere traducir a sus versos el complejo y variopinto universo goyesco, tan lleno de contrastes severos. La retahíla de términos algo caótica, que no excluye —buscando el refuerzo sonoro de los significantes— el neologismo, incluso el neologismo atrevido, junto a la desmembración de la uniformidad del poema en la página, retorciendo las líneas sobre los blancos, con sangrados tipográficos continuos, que conllevan unas atractivas y buscadas alteraciones de ritmo. Alberti quiere indicar con ello que nos está hablando de una atmósfera pictórica que avanza entre la pesadilla y el esperpento. En ese sentido el poema «Goya» no está aislado en el libro (aunque sea uno de sus más singulares) sino que se correlaciona con otros dos textos que aluden a otros tantos pintores muy próximos, para Alberti, al mundo pre-expresionista goyesco, con quien comparten, como en los poemas que los glosan, diseño estructural y recursos retóricos y expresivos: así los poemas dedicados a «El Bosco» y a Solana. En el primero notamos sobre el recurso musical de una rima monótona el ritmo acelerado de unas escalas versales (de seis, cinco, cuatro tres y dos sílabas) en las que los versos parecen precipitarse unos sobre otros para traducir el onirismo abigarrado de «El jardín de las delicias». En este texto Alberti codifica el laberinto de imágenes, como pesadilla, de un visionario, a través de la retahíla de voces que, jugando como decía con enrevesadas rimas, transfieren hasta el verbo las extrañas asociaciones icónicas del pintor holandés: así en esta sarta de verbos, «zorrea, pajarea, mosquiconejea, humea, venta, peditrompetea», referida al «diablo hocicudo» o el emparejamiento de acciones que nos envían a otros emparejamientos similares en el poema «Goya»: «amar/danzar», «beber/saltar», «cantar y reír», etc. Y los sangrados de los versos y, sobre todo, los juegos sonoros —como trabalenguas— basados en la rima y en la paronomasia: «predica, predica/diablo pilindrica», «guadaña, gua-

⁹ Nótese aquí como un recuerdo, en esa corporeización sensorial del color, de la calderoniana personificación de los cinco sentidos en el auto *El hombre deshabitado*, y un poco antes en el poema «5» de *Sobre los ángeles*.

daña/diablo telaraña». E incluso se usa de una voz que comparte con el léxico del poema dedicado al pintor aragonés: «espantajo» (de «tristes espantajos finales» habla en el caso del Bosco y del «más espantajado fusilamiento» cuando alude al cuadro de las ejecuciones de la Moncloa). Pero el parecido mayor llega en el último acorde del poema «El Bosco», cuando Alberti interpreta que la pintura de aquel artista holandés es una síntesis de bellezas y fealdades, de cimas y simas, pues el pincel del «pintor en desvelo» tan pronto «vuela al cielo» como «baja al infierno», adelantando así la simbiosis de contrarios con que el poeta cierra el poema consagrado a Goya, cuando afirma que la Gracia llora con lo mismo que el Horror sonrío.

En el poema «Gutiérrez Solana», de forma similar al anterior, la rima también enhebra secuencias escalares de versos que evocan con exactitud el universo bronco y marginal de los cuadros del otro «enloquecido pintor»¹⁰. Una larga enumeración de imágenes inquietantes, llenas de feísmo, que juegan con la rima repetida de forma insistente, incluso machacona (a este recurso regresará en las retahílas del poema consagrado a Picasso), asociando elementos con una marcada intensificación de sus connotaciones negativas. Así esta tanda de sucesivos adjetivos: «desdentado + infectado + careado + lisiado». O busca la deformación de la belleza por la vía del acusado contraste: «la hermosura/ de la fea dentadura/ con piorrea». Y en donde, además, se reconoce expresamente la cercanía goyesca de aquella pintura:

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

4.3. Llegado el momento de analizar el poema «Goya», convendrá transcribirlo a continuación, para seguir más cómodamente dicho análisis.

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.

¹⁰ En calificación del mismo Alberti vertida en el artículo «Madrid, capital de la gloria» (*El País* 22-11-1987) recogido por Marrast en su edición de *Prosa II. Memorias*, en el conjunto de la *Obra Completa* de Alberti, Barcelona, Seix Barral-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pág. 842.

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

Golpea.

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

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

Volar.

El demonio, senos de vieja.
 Y el torero,
 Pedro Romero.
 Y el desangrado en amarillo,
 Pepe-Hillo.
 Y el anverso
 de la duquesa con reverso.
 Y la Borbón esperpenticia
 con su Borbón esperpenticio.
 Y la pericia
 de la mano del Santo Oficio.
 Y el escarmiento
 del más espantajado
 fusilamiento.
 Y el repolludo
 cardenal narigado,
 narigudo.
 Y la puesta de sol en la Pradera.
 Y el embozado
 con su chistera.
 Y la gracia de la desgracia.
 Y la desgracia de la gracia.
 Y la poesía
 de la pintura clara
 y la sombría.

Y el mascarón
que se dispara
para
bailar en la procesión.

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

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

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

¡Gaudeamus!

Buen viaje.

Sueño de la mentira.

Y un entierro
que verdaderamente amedrenta al paisaje.

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

Desde el punto de vista métrico el poema combina series de heptasílabos rematados en endecasílabos, para pasar luego a la presencia repetida del

infrecuente (en la métrica española, hasta el Modernismo) eneasílabo, sin que falten pies quebrados de dos, tres, cuatro y cinco sílabas. En dos ocasiones se ofrecen versos compuestos, como el que abre la última secuencia del poema (según la división que se indica en el apartado siguiente), formado por un heptasílabo en agudo y un eneasílabo («De dónde vienes tú/ gayumbo extraño, animal fino») y el que remata esa secuencia, que es un correcto alejandrino: «que verdaderamente/ amedrenta al paisaje». El poema se abre con cuatro heptasílabos rematados por dos endecasílabos, rimando en -éa los pares, y se cierra con otros dos versos de once y siete sílabas respectivamente, que colocan en posición final dos sustantivos que crean una oposición básica, que es la definición clave del pintor: GRACIA/HORROR. La rima es asonante en una parte del poema y consonante, en pareados o serventesios, en otra.

4.4. El poema albertiano que quiere traducir a palabras y ritmo verbal el alucinado mundo de Goya se divide en cinco momentos claramente diferenciados, a lo que ayudan también marcas de la métrica (cantidad y timbre) que se han señalado en el apartado anterior. Así una primera serie de versos enlazados por la rima en asonante -éa en los pares (desde el comienzo hasta «golpea») abarca un primer acercamiento al mundo de contrarios de Goya, de un universo que va transformándose en pesadilla progresivamente, y que se cierra con tres versos de particular configuración, que forman el primer cierre-lemma del texto:

Huir
pero quedarse para ver,
para morir sin morir.

versos en los que cambia la rima anterior por otra aguda en -ír, adelantando así el cierre del poema en su acorde final (agudo en-ór).

La segunda secuencia (desde «¡oh luz de enfermería!» a «bailar en la procesión») es un muestrario de algunos de los temas y de las pinturas goyescas que están aludidas de forma más o menos explícita.

Una tercera secuencia, intermedia, enlaza la secuencia anterior con la cuarta, en la que se interpela directamente al pintor, reproduciendo el eje enumerativo de contrarios que se advertía al comienzo del poema, con la repetición, incluso, de las anteriores rimas asonantes (-éa) en versos pares, y rematados en la oposición de tiempos o de circunstancias históricas en que se tensó la vida y la pintura de Goya: «la paz y la gloria».

La cuarta secuencia se iniciaría en el siguiente verso, el más largo de todo el conjunto («¿De dónde vienes tú, gayumbo extraño, animal fino?») que hace comparecer al pintor a través de una figura totémica que compar-

tió con Picasso y por supuesto con Alberti, hasta el punto de que el poeta identificó a Goya con un toro y su pintura crítica con «ese ruedo inmenso de nuestras plazas de toros cuando a las tres de la tarde, en plena canícula, se le ve dividido, de manera violenta, en dos mitades: de una cegadora, irresistible, la luz; de otra, morada y profunda, casi tirando a negro, la sombra»¹¹. En el mismo texto el poeta se refería a los primeros versos de esta cuarta secuencia, glosándolos del siguiente modo: «Pues ese toro que es nuestro pintor, reparte sus cornadas a diestro y siniestro, malherido de pena y desastre de España, llenos los ojos en su angustia, en sus bascas de muerte, de esa clara visión de lo real que de la propia vida dicen sufrir de un golpe los agonizantes»¹².

Un epílogo final de tres versos —quinta secuencia— que es la confirmación y reiteración de esa invocación anterior (como años después lo hará comparecer Alberti en una remodelación del texto de su aguafuerte escénico *Noche de guerra en el Museo del Prado*) viene a cerrar definitivamente el poema y, en cierto modo, a resumirlo, de modo que la dualidad apuntada de una pintura clara (blanca, rosa y azul) y otra pintura oscura (negra), sugerida ya en las parejas de sustantivos en oposición del comienzo, se reitera y se confirma en el quiasmo final que forman los dos últimos versos, que quiero analizar en profundidad, a continuación, desde el nivel fonostilístico al semántico.

Así notamos una marcada concentración de vibrantes múltiples, a partir del vocablo, ya, de suyo, connotador de dolor y horror, como es el sustantivo «entierro», en los dos versos anteriores. El sintagma «en tu inmortalidad» sugiere que para alcanzar la fama, la gloria inmarcesible del artista, cifrada en sus lienzos, ha de ayudar la potenciación de la palabra poética (el arte salva, hurtando a la temporalidad destructiva) que preserva en la memoria de las gentes. Y ese proceso tiene dos agentes, la Gracia que llora (lo que habitualmente consideramos como algo alegre y positivo se torna en condolencia, en fuente de dramatismo) y el Horror que sonrío (sintagma en el que nos parece escuchar la risa burlona de las viejas de aquelarre que asoman por las pesadillas goyescas, o un modo de aludir al pie del grabado que preside la serie de los «Caprichos»: «el sueño de la razón genera monstruos»). Cénit y nadir del mundo asombrado y angustiado de Goya que se ha ido diseccionando en el poema que perfectamente resume esta simbiosis de contrarios. O también el reflejo final de aquella dualidad, «la luz y las tinieblas», del verso sexto.

¹¹ «Goya, aguafuerte de España», prosa de 1960 recogida en el volumen al cuidado de Robert Marrast *Prosas encontradas*, Barcelona, Seix Barral, 2000, pág. 359.

¹² *Ibidem*, pág. 360.

Todo el poema es una múltiple y encadenada alusión a aguafuertes y lienzos concretos del pintor de Fuendetodos, sintetizados por Alberti en una enumeración aparentemente caótica, que aspira a recomponer un mundo tanto crítico como alucinado.

4.5. Es interesante la disposición de los cuatro primeros heptasílabos, todos bimembres. En la primera mitad de cada unidad versal se colocan los elementos positivos, los que se corresponden con la «luz» del verso sexto: «dulzura», «risa», «sonrisa» y «feria», notando que en el cuarto verso el orden se invierte, pasando entonces de la disposición paralelística a la quiasmática, con el efecto sugeridor de «retorcimiento» que ello supone. En la segunda mitad figuran estos otros sustantivos que forman el campo connotativo de «tiniebla»: «estupro», «violencia», «sangre» y «cadalso». Estos cuatro heptasílabos y los dos endecasílabos que siguen se incorporaron en 1975, como parte de una amplia interpolación, al texto de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, acompañando a la figura del mismo Goya.

La siguiente enumeración está presidida por la violencia física, ésa de la que dejó testimonio Goya en cuadros como «La carga de los mamelucos» o, especialmente, en el conocido como «La riña» o «Duelo a garrotazos», referido explícitamente en los versos «A ti te entierro solamente/ en el barro las piernas» y en la forma verbal «golpea», sin olvidar el inquietante y casi revulsivo lienzo «Saturno devorando a sus hijos» que trae inmediatamente a la memoria el verso «a ti te dentelleo la cabeza».

Evocación de algunos grabados de la Tauromaquia percibimos en los tres versos monorrimos «¡Oh luz de enfermería!/ Ruedo tuerto de la alegría./ Aspavientos de la agonía»; y en el verso «una escoba se aleja», prolongado en el infinitivo «volar», se representa perfectamente el grabado 68 de «Los caprichos» que lleva por pie «¡Linda maestra!», en el que dos brujas desnudas, una vieja y otra joven, inician un vuelo subidas en una escoba, y ante un sorprendido búho, testigo de tan diablesca levitación. Una «elevación» en el aire que contrasta con un entorno histórico que se hundía (la España represora de Fernando VII y, luego, de Franco) reducida e identificada con la imagen esperpéntica del «adefesio» que Alberti había desarrollado en la obra teatral del mismo título, estrenada muy pocos años antes de la redacción de este poema.

Los dos mundos —tauromaquia y brujería— siguen siendo referencia en el verso evocador de un aquelarre («el demonio, senos de vieja») y en la mención concreta de los históricos diestros y rivales del toreo de finales del XVIII Pedro Romero y Pepe-Hillo, pues el primero quedó plasmado en uno de los grabados de la Tauromaquia en el momento de entrar a matar, además de un retrato de dicho personaje que se cuelga en el Kimbell Art

Museum, de Texas, y el segundo reflejado en otra plancha de la misma serie, corneado y muerto por una res (de ahí lo de «desangrado en amarillo»). La Duquesa de Alba, tan unida a la biografía y la pintura goyescas, queda cifrada en el dístico «El anverso/ de la duquesa con reverso» en clara alusión a las dos pinturas de Cayetana, vestida y desnuda, que posiblemente se exhibían como el haz y envés de un mismo bastidor. Y por supuesto los varios retratos que el satírico pintor hizo de los reyes que le tocó en suerte servir como pintor de cámara, enfocados desde el común adjetivo «esperpentico».

En cuanto a los versos «Y la pericia/ de la mano del Santo Oficio», hay que ir a cuadros como «Procesión del Santo Oficio» o «Auto de Fe de la Inquisición», expuesto en la Academia de San Fernando, para encontrar el correlato exacto en el catálogo del pintor. Le sigue la indudable referencia al portentoso cuadro de «Los fusilamientos del 3 de mayo» (con el interesante adjetivo «espantado», pues tanto los fusilados o a punto de fusilar, como, sobre todo, el friso de los uniformados fusileros son como un «espantado» —«cosa que causa espanto»— de considerables dimensiones).

El cardenal aludido con notas claramente feístas (juego de palabras de cuño quevedesco: «narigado/narigudo») corresponde al retrato del prelado Luis María de Borbón, envuelto en su amplio traje talar de varias capas (orondo como un repollo) y mostrando orgullosamente cruces y joyas sobre su pecho, y en cuyo rostro destaca una prominente nariz. Y seguidamente la alusión al cartón para tapiz que plasma el atardecer en la pradera de San Isidro, y dos siluetas de hombres embozados y tocados con chistera en el cuadro «La romería de San Isidro», amén de que el mismo Goya se autorretrató con chistera en el primero de sus «Caprichos», y con ese atuendo lo incorporó Alberti a una secuencia nueva de su aguafuerte escénico *Noche de guerra en el Museo del Prado*, y con una simbólica vela encendida sobre el ala del sombrero.

En resumen, un muestreo de la pintura goyesca en sus dos vertientes, explícitamente resumidas en estos versos que, desde el topos del «ut pintura poiesis», remiten al propio poema y al mundo pictórico glosado: «Y la poesía/ de la pintura clara/ y la sombría».

Los últimos versos de esa sección de cuadros referenciados responden a un cartón goyesco que se ofrece en la Academia de San Fernando: «El entierro de la sardina», composición pictórica en la que Alberti se inspiró para uno de los mejores momentos escénicos de *Noche de guerra*. Cuadro que todavía resuena en el verso inicial de la siguiente sección en la que se reitera una relación de contrarios que se corresponde con el comienzo del poema, resumidos en una nueva oposición básica, «la paz/la guerra».

Es evidente que el verso «¿De dónde vienes, tú, gayumbo extraño...» está compuesto sobre el poco conocido cuadro de Goya, pintado en 1793, en el que se describe una bárbara diversión española: un toro amarrado con una maroma y atacado por perros de presa. Los dos adjetivos que describen al gayumbo («toro manso y de fea estampa», y por tanto «toro raro») de la pintura, «rojo y zaíno (“negro”）」 vuelven a reiterar la dualidad de contrarios que sirve de rieles a la pintura goyesca. Una oposición bimembre que se refleja en la escala versal (de nueve a dos sílabas) que sigue, cuya primera mitad nos remite al mundo de las pinturas negras y de los «disparates», y la segunda (desde [azul] «cobalto» a la «jubilosa seda») al de la pintura amable, luminosa, costumbrista de la primera época.

Los últimos versos del poema, que aparentemente regresan a la enumeración caótica, son los que mejor asumen la íntima relación entre pintura y verbo en esta lectura poética de la pintura goyesca. Las frases nominales utilizadas no son sino la literal transcripción de los carteles que Goya puso al pie de algunos de sus «caprichos», de forma parecida a como esos textos trufaron el diálogo de *Noche de guerra en el Museo del Prado* (obra en la que el mundo goyesco tiene tanta presencia e importancia). Porque, como Alberti apuntó en su ya referida prosa «Goya, aguafuerte de España», «en toda la obra de Goya, más que en la de ningún otro pintor, no sólo vemos sino que también oímos»¹³.

«Duendecitos» corresponde al «capricho» 49, con su significado anticlerical (los verdaderos duendes de este mundo son los curas y los frailes, con sus proverbial glotonería); «Soplones» es el pie del «capricho» 48, también referido a criticar la confesión auricular o la murmuración; «despachan, que despiertan» se empareja con el «capricho» 78, que presenta a unos frailes comilones en la noche, asistidos por monjas-brujas, que les apremian a que terminen su condumio cuando llega la hora de maitines; «el sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega» se emparejaría con el «capricho» segundo, y ese título, que es verso y medio en el poema albertiano, procede de un pasaje de la «Sátira a Arnesto» de Jovellanos, en la que el gran escritor asturiano criticaba la falta de ética y voluntad de la mujer que se deja atar al matrimonio como el buey al yugo («¡Cuántas, oh Alcinda, a la coyunda uncidas,/ tu suerte envidian! ¡Cuántas de Himeneo/ buscan el yugo por lograr tu suerte,/ y sin que invoquen la razón, ni pese/ su corazón los méritos del novio,/ el sí pronuncian y la mano alargan/ al primero que llega! ¡Qué de males/ esta maldita ceguedad no aborta!»), intención que hizo suya Goya; «Ya es hora» es el rótulo del último grabado de la serie que ha tenido dos interpretaciones distintas: el susto de los brujos cuando

¹³ *Ibidem*, pág. 359.

llega la luz del nuevo día y deben ocultarse a la vista de los demás, o la vagancia de los clérigos (monjes parecen los pintados en el grabado) que se desperezan después de dormir a pierna suelta y pensar en darse una buena vida, descuidando sus obligaciones de culto; el «capricho» 64 es el aludido con el sintagma «Buen viaje», alegoría de los vicios que remontan el vuelo; y, finalmente, con la expresión «Sueño de la mentira» se haría mención de otro grabado, fuera de serie, conservado en la Biblioteca Nacional, que lleva por título «Sueño de la mentira y de la inconstancia», en el que aparecen unas muchachas echadas en el suelo, abrazadas a un hombre, y con caras bifrontes y unas alas de mariposa, que connotan la falsía y la infidelidad aludidas en el título. Y la última referencia alusiva a «un entierro que verdaderamente amedrenta el paisaje» nos enviaría a varios de los grabados de la serie de los «Desastres», como el titulado «Carretada al cementerio», número 64 de la serie, en el que se ve cómo el cadáver de una joven es izado malamente a un carro, probablemente víctima de la hambruna que siguió a la guerra contra el francés.

Goya fue un referente casi constante, ético y estético, de la poesía pictórica y comprometida de Alberti. El poema del magistral libro del 48 lo prueba plenamente.