

RAFAEL ALBERTI. *A LA PINTURA*

Almudena del Olmo Iturriarte

Universidad de las Islas Baleares

De entre los muchos caminos de ida y vuelta que Rafael Alberti se ve obligado o decide emprender en su vida a golpe siempre de unas circunstancias históricas atroces tanto en España como en Europa –con todas las pérdidas, las desposesiones o los despojamientos que ello implica–, su libro *A la pintura* se convierte en uno de los caminos de regreso que le es dado al poeta por el verso. Desde luego el libro en su conjunto es un homenaje dedicado a través de la palabra a lo que apunta el título, a la pintura y a tanta belleza contenida en los límites de los lienzos o de las pinturas murales o de los frescos; homenaje sostenido a través de un ejercicio de écfrasis arrebatado de entusiasmo plástico y verbal. Simónides de Ceos nos dice que “la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda” y, a partir de ahí, Horacio plantea: *Ut pictura poesis*. Básicamente eso es la écfrasis y Alberti se aplica a ensayar esos principios resolviendo en palabra poética tantas y tantas imágenes pictóricas acumuladas por el tiempo y guardadas en su retina. Pero más allá, creo yo, en 1945 –es decir, al terminar la II Guerra Mundial y como “una cantata contra la barbarie”–, *A la pintura* significa para Rafael, la posibilidad de volver. Volver a su primera vocación de la pintura antes que de la poesía, volver a la que consideró su gran casa de juventud en Madrid –el Museo del Prado–, volver a ese recinto que tanta belleza y descubrimientos atesorara para el muchacho en 1917 y a los que Alberti retorna a sus 43 años: “la nostalgia del Museo del Prado –explica– [...] se me concretó en un libro de poemas [...] que me hizo volver a la experimentación de los colores y la línea, pero esta vez entremezclándolos con la palabra, es decir, con el verso.”

En efecto, *A la pintura*, que termina por llevar el subtítulo de (*Poema del color y la línea*) y está dedicado a Picasso –gran amigo de Rafael–, tiene una primera edición en 1945 con ilustraciones al cuidado de Attilio Rossi. Al mismo tiempo Alberti comienza a realizar también numerosas exposiciones en Argentina y Uruguay de lo que él denomina “liricografías” o “liricogramas”, es decir, “poesía visiva” como se llamó después: experimentaciones varias con los colores y la línea, entremezclados con la palabra del verso, pero por el valor de la representación visual de las letras más que por el significado. En 1948 el libro experimenta una notable ampliación, fijándose además su estructura, a la que enseguida me referiré. En 1953 se incluyen los poemas dedicados a

“Corot” y “Gauguin” y todo un capítulo bajo el epígrafe de “Nuevos poemas”, sobre pintores contemporáneos hispanoamericanos –argentinos, sobre todo–, españoles e italianos. En la edición de 1968 se añade el poema “Miró” y en 1978 Alberti vuelve a editar el libro con la adición de algún poema más que, un poco después, va a incluir en otro de sus poemarios, *Fustigada luz* (1980), entre ellos la serie titulada “Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró”. Aunque el repaso editorial que estoy realizando sea muy rápido, me importa por lo que implica: el homenaje *A la pintura* va a sostenerlo Alberti a lo largo de 35 años. Si en 1945 el libro supone la posibilidad de volver a su vocación inicial, tratando de defenderse además de tanto horror –la guerra de España, el exilio, la guerra de Europa, el exilio otra vez–, en el transcurso de esos 35 años la pintura, a través del verso, parece convertirse para Alberti en una forma de resistencia y en un lugar, ya permanente, de residencia en la tierra. Porque, además, la reflexión sobre la pintura ya no la abandonará Alberti, prolongándose en el tiempo en libros posteriores como *Roma, peligro para caminantes*, *Los 8 nombres de Picasso*, etc.

A partir de ahí y en sucesivas entregas, Alberti sigue añadiendo nuevos poemas que después va a incluir en otro de sus poemarios, *Fustigada luz* (1980), entre ellos la serie titulada “Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró”. Es decir, el homenaje *A la pintura* va a sostenerlo Alberti a lo largo de 35 años. Si en 1945 el libro supone la posibilidad de volver a su vocación inicial, tratando de defenderse además de tanto horror –la guerra de España, el exilio, la guerra de Europa, el exilio otra vez–, en el transcurso de esos 35 años la pintura, a través del verso, parece convertirse para Alberti en una forma de resistencia y en un lugar, ya permanente, de residencia en la tierra. Porque, además, la reflexión sobre la pintura ya no la abandonará Alberti, prolongándose en el tiempo en libros posteriores como *Roma, peligro para caminantes*, *Los 8 nombres de Picasso*, etc.

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

A la pintura. (Poema del color y la línea) es un libro muy sencillo estructuralmente. Lo abre un tríptico de poemas agrupados bajo una única fecha: 1917, es decir, la fecha en que Alberti se traslada a Madrid y con su vocación de pintor a cuestas descubre el Prado. Los tres textos suponen una rememoración de los años de adolescencia y juventud. De acuerdo con el subtítulo (*Poema de color y la línea*), el primero de ellos está dedicado al descubrimiento de los colores y al copiado de paisajes

del natural, y el segundo, al descubrimiento de la línea y al copiado academicista de las escayolas del Casón del Buen Retiro. El tercero de estos textos preliminares arranca nombrando la gran casa elegida por Rafael para vivir en Madrid: “¡El Museo del Prado! ¡Dios Mío!” La mirada descubre una realidad que se intensifica contemplada a través de las ventanas abiertas que son los cuadros de “los viejos pintores”. Y cerrando el poema, se hace explícito el cambio vocacional hacia la poesía en un recorrido cuyo origen está en la pintura y a cuyo reconocimiento se deben el poeta y el libro:

Alberti en los rincones del Museo del Prado;
la sorprendente, agónica, desvelada alegría
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,
con la pena enterrada de enterrar el dolor
de nacer un poeta y morir un pintor,
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,
a decirte, ¡oh Pintura!, mi amor interrumpido.

Después de este tríptico, se abre propiamente *A la pintura* que comienza con un soneto de homenaje general así titulado. Y a partir de ahí la estructura del libro queda determinada por una secuencia que alterna, por una parte, sonetos de homenaje a distintos aspectos relacionados con la pintura. Puesto que se trata de los instrumentos del pintor, de técnicas y conceptos básicos, Alberti opta por la forma clásica del soneto. Por otra parte, se incluyen amplias series de versos dedicados a distintos colores. Frente al clasicismo del soneto, en esas series se impone la libertad métrica acorde con la percepción subjetiva de Rafael y con el uso del color por parte de los distintos pintores. Pero lo que dominan son las fórmulas o agrupaciones métricas muy breves –a veces tan sólo un verso– que se han denominado “greguerías poéticas”. De manera intercalada también, los poemas que adquieren el mayor peso son homenajes a pintores ordenados cronológicamente desde el Giotto y cuyos nombres propios dan título a cada texto. Como se ha dicho, el libro está dedicado a Picasso y a Picasso le corresponde también el poema que cierra el conjunto en la edición de 1948. La forma de estos textos la determina o bien la percepción y la reflexión de Alberti en torno a las características particulares de la obra en general del pintor en cuestión; o bien, el referente de un cuadro, un fresco o una pintura mural en concreto.

SONETOS SOBRE ASPECTOS RELACIONADOS CON LA PINTURA.

El primer soneto de homenaje se formula como una invocación dirigida a todos aquellos elementos que son indispensables para llevar a efecto el arte de la pintura. Pero

el soneto “A la pintura” –y el libro en su conjunto– es también un guiño de Alberti a su homónimo Leon Battista Alberti, el polifacético humanista del Renacimiento italiano. Pero este Alberti es además el primer teórico sobre las artes figurativas y en 1436 firma el tratado titulado, precisamente, *Della Pittura*. El segundo de los sonetos está dedicado “A la retina”, pues es ahí donde la pintura empieza: en la retina del pintor que requiere de otra retina, la del espectador. La niña de los ojos que en los pintores es “niña de luz” capaz de obrar el milagro de la trascendencia en la percepción artística y que justifica el último verso del soneto “A la retina”: “A ti, fuente inmortal de la Pintura.”

A partir de aquí, siguen en secuencia alterna sonetos de homenaje a los instrumentos del pintor: “A la mano”, “A la paleta”, “Al lienzo” y “Al pincel”; a ciertos materiales de la plástica: “A la pintura mural” y “A la acuarela”, y también a conceptos esenciales en el desarrollo del arte pictórico: “A la línea”, “A la perspectiva”, “Al claroscuro”, “A la composición”, “Al color”, “Al ropaje”, “A la luz”, “A la sombra”, “Al movimiento”, “Al desnudo” y “A la divina proporción”. Hay que mencionar, por último, un soneto más dedicado a lo que podríamos considerar la sublimación máxima del arte en general y de la pintura en particular, “A la gracia”.

Resulta interesante que en ocasiones, determinando la posición de los textos en el conjunto, parece establecerse una relación de dependencia entre alguno de esos sonetos y el poema que le sigue dedicado a un pintor concreto. Así se ha sugerido, por ejemplo, respecto “Al pincel” y “Veronés”; “A la perspectiva” y “Durerero”; “Al claroscuro”, que termina con el epifonema “A ti, Rembrandt febril de la pintura” y que antecede al poema dedicado a ese pintor; “Al ropaje” y “Zurbarán”, o “A la luz” y “Velázquez”.

LAS SERIES DE LOS COLORES.

Respecto a los colores, Rafael Alberti se ocupa de los fundamentales en correspondencia con los cuatro elementos –azul, rojo, amarillo y verde–, tal como lo hace Leon Battista Alberti en *Della Pittura*. Pero a diferencia de éste, incluye también el negro y el blanco que para el italiano no son colores propiamente, sino que los entiende como modificación de la luz. Sin referirme ahora a su obra plástica, la preferencia por el azul y el blanco la hace explícita Alberti en *La arboleda perdida*: “la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco”, dice. Consecuentemente en *A la pintura* las series de versos dedicados al color la abre el “Azul” y la cierra el “Blanco”. Estas son las dos únicas series en que se establecen relaciones con realidades espacio-

temporales, realidades referenciales importantes en la vida de Alberti y que determinan el arraigo en esos dos colores concretos; un arraigo que en ellos es ante todo sentimental, nostalgia por lo perdido. Así, por ejemplo, el “Azul”: “Llegó el azul. Y se pintó su tiempo”; “¿Cuántos azules dio el Mediterráneo?”; o “Los azules de Italia,/ los azules de España,/ los azules de Francia...”. Por su parte, el “Blanco” es ante todo el de la cal, tal como se presenta ese color en primera persona: “Yo soy el hijo de la cal más pura”; el blanco de las casas que, por ello, se presenta así: “Soy el más albañil de los colores” y que se graba en el recuerdo de Alberti: “Yo vi –Rafael Alberti– la luz entre los blancos populares”; o “Blanco Cádiz de plata en el recuerdo”.

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

En lo que respecta al uso del color por parte de los pintores, Alberti vuelca en estas series de versos casi aforísticos su propia percepción. Establece las vinculaciones entre los distintos colores y aquellos pintores en cuyas obras se impone el dominio de un color en particular y, en cada caso, interpreta el resultado de su uso, ya sea conteniendo una valoración general o proyectando la mirada en algún detalle en concreto. Con la memoria del azul, en su uso singularizado, Alberti recorre la historia del arte y de la pintura en un fluir de permanencias sucesivas hacia las que va orientando nuestra propia retina: desde el azul del cielo del que penden los templos de la antigüedad clásica –“El azul de los griegos/ descansa, como un dios, sobre columnas”– hasta la máxima contemporaneidad que en la edición de 1948 está representada por Picasso y su época azul: “Dijo el azul un día:/ -Hoy tengo un nuevo nombre. Se me llama:/ Azul Pablo Ruiz Azul Picasso”.

LOS PINTORES.

No disponemos de tiempo para revisar con atención todos los pintores a los que Alberti dedica un poema de homenaje en *A la pintura*, que acaban siendo un total de treinta y ocho, pero vamos a ir deteniéndonos en algunos tratando de establecer las vinculaciones entre textos e imágenes. Debo advertir que, en ocasiones, el poema toma

como referente una obra en concreto del pintor en cuestión, pero lo más frecuente es que se superpongan distintas obras impresas en la memoria y en la retina de Alberti y de las que se destila una suerte de percepción poliédrica que el poema contiene. Se trata de traducir o de recrear en palabras impresiones subjetivas determinadas por circunstancias clave en la obra de cada pintor, por el uso del color, por el estilo, por sus aportaciones estéticas o por su valor en la historia de la pintura.

Los pintores a los que se ha prestado atención aquí comienzan por el Giotto, autor del Trecento italiano y considerado como el iniciador del Renacimiento. De ahí que en el poema a él dedicado Alberti lo nombre “el hermano mayor de la Pintura”. Como representantes del *Quattrocento* Alberti se detiene en Piero della Francesca y Botticelli. El homenaje de Alberti a Piero della Francesca, que puso la geometría y la matemática al servicio de la pintura se condensa en la última estrofa en que las ciencias son trascendidas en la representación de lo sublime: “Místico del diseño/ y del número, santo./ Tu aritmética es canto,/ tu perspectiva, sueño.” Por su parte, el texto dedicado a “Botticelli” lo abre una acotación que va a condicionar la forma y el ritmo de este poema-canción: “(Arabesco)”. El capricho inherente a la forma geométrica de todo arabesco dirige la mirada de Alberti hacia aquellas obras de Botticelli, como “El nacimiento de Venus” y “La Primavera”, en que las líneas se ondean y curvan al soplo de los céfiros: “pincelada a la vela,/ brisa en curva deprisa,/ aire claro de tela/ alisada,/ concisa”. Tres genios representan en *A la pintura* la escuela florentina del *Cinquecento*: Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, el Divino, el “ungido, preferido/ de la delicadeza”, según la valoración de Alberti. A Leonardo da Vinci parece considerarlo como el Dios de la Creación pictórica con mayúsculas y lo representa en el poema con uno de los símbolos de la Providencia divina, el Ojo que todo lo ve: “El nuevo dios recién nacido orlaba/ de un sol impar y par su vida: El Ojo./ Así su nombre, y en su centro, un punto,/ pasión, razón y frío: la Pintura./ Bodas de los colores con la ciencia”. El poema dedicado a Miguel Ángel se subtitula “(Fragmentos)” y, en efecto, está integrado por doce. El desquiciamiento creador del “Juicio final”, que implica la salvación o la condenación eterna de la Humanidad y que le valió a Miguel Ángel la acusación de falta de decoro, encuentra su reflejo en la violencia verbal de las imágenes plásticas y acústicas del último fragmento del poema de Alberti:

Atrás, rompiendo, aplastadora, inmune,
salta la arquitectura, blanco cíclope
furioso, en el azul tendiendo arcos,
subiendo fustes al frontón del cielo,

bajo el ojo asombrado de las cúpulas.
[...]
Atrás, en turbonada, la pintura.
Sube y desciende, palma, esparto, alambre,
el pincel por los ámbitos sin límites.
Precipitada va la anatomía,
viento en escorzo, ardiente alud en guerra.
Suenan portazos en las nubes, treman
rotos los goznes del quicial del mundo.
¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios! [...]

Tiziano, Tintoretto y Veronés son los representantes de la escuela veneciana del siglo XVI a los que Alberti les dedica un poema. Tiziano es el primer pintor en *A la pintura* en que, frente a lo religioso, se imponen el paganismo y lo mitológico respecto a los temas y es, además, una de las figuras más nombradas por Alberti y uno de sus pintores favoritos. Junto al paisaje –“la bucólica plástica suprema”–, otro de los aspectos más destacados por Alberti en su homenaje es la carnalidad de los desnudos en que juventud, belleza y gracia tienen nombre propio: “¡O, juventud! Tu nombre es el Tiziano”.

Dejando al margen a Durero, el único representante del Renacimiento alemán, y también a los dos grandes maestros de la escuela flamenca en el Barroco, Rubens y Rembrandt, detengámonos en El Bosco y en la alucinada visión que nos presenta en el tríptico “El Jardín de las Delicias”. La impresión que produce el abigarramiento caótico y visionario de las imágenes, esa apariencia de delirio desvariado en que la lógica de la razón no sirve para entender el misterio de los símbolos, es lo que Alberti intenta reproducir mediante el uso de la jitanjáfora: “El diablo hocicudo/ ojipelambrudo,/ cornicapricudo,/ y rabudo,/ zorrea,/ pajarea,/ mosquicojonea,/ humea,/ ventea,/ peditrompetea/ por un embudo.”

El interés de Alberti por los pintores franceses arranca del clasicismo de Poussin para saltar desde el siglo XVII al Romanticismo de Delacroix en el XIX. Frente a la lógica racionalista del primero –del que estamos viendo la “Danza a la música del tiempo”–, Delacroix –calificado como “pintor en arrebató” en el poema a él dedicado– representa lo contrario: el drama del color, la vehemencia de la luz o la urgencia de la línea. Por lo demás, si consideramos los nombres de los pintores franceses, a partir de Delacroix, la modernidad pictórica parece ajustarla el poeta a los impresionistas que se apartan de los cánones de la escuela por distintas razones, con la excepción Camille Corot, considerado precursor y maestro de todos ellos. Completan la nómina Cézanne

con “la plástica, diaria, muda vida” de sus bodegones o el azul y el esquematismo de sus desnudos; Renoir y el “sueño” de los colores en un poema en que la expresión verbal del cromatismo se vuelve preciosa al extremarse en una matización ajustada a los cuerpos femeninos. Gauguin también recibe un poema-homenaje. Y, finalmente, el holandés Van Gogh, del que Alberti destaca la pincelada entrecortada y como en giros de obras como “La noche estrellada”: “Se arremolina/ campesina,/ ondula./ Noche en círculo rueda,/ azula/ la arboleda.”

Tras Poussin, el primer pintor español al que Alberti dedica un poema homenaje en *A la pintura* es Pedro Berruguete. A partir de ahí, en secuencia ininterrumpida hasta Corot, los nombres de “El Greco”, “Zurbarán”, “Velázquez”, “Valdés Leal” y “Goya” dan título a sendos textos. Y después de los impresionistas el libro se completa con “Gutiérrez Solana”, “Miró” y “Picasso” en la edición de 1948. Resulta muy difícil, pero, puesto que necesariamente tenemos que elegir, vamos a detenernos en Goya y en Picasso, dos nombres importantes en la obra y también en la vida de Rafael Alberti. Los poemas a ellos dedicados, además, están en *A la pintura* desde su primera edición de 1945. Alberti se dirige a Francisco de Goya en su poema con una última invocación en que lo nombra “pintor”, de forma sustantiva y esencial, y cifra su inmortalidad en la síntesis de contrarios que sustenta la paradoja de la percepción de su obra lo mismo que la paradoja del análisis histórico-moral de España: “Pintor./ En tu inmortalidad llore la Gracia/ y sonría el Horror.”

En fin, *A la pintura* termina en 1948 con el poema dedicado a Picasso y con Picasso quiero yo terminar con un texto en que comienza por nombrarse la ciudad de Málaga. Al margen de la ubicación geográfica precisa, Alberti plantea el mismo punto de partida, dado por los colores, la luz y el mar, en la trayectoria artística de Picasso y en la suya propia: “Málaga./ Azul, blanco y añil/ postal y marinero.” El poema discurre haciendo referencia a las distintas épocas de la pintura de Picasso –al período azul, al rosa o al cubismo– hasta desembocar en un punto de llegada tan determinante también en Alberti como en Picasso: “La guerra: la española”. Tal acontecimiento exige para su representación, de entrada, un cambio en el color. Ni azul ni blanco ni añil. Ahora es el negro el que se impone. En la serie de versos a él dedicados el “Negro” ha dicho de sí mismo: “Cuando soy puro, cuando/ soy tan total como una pared blanca,/ respondo por Juan Gris, Braque o Picasso...” Y, en efecto, el poema de Alberti termina con el referente del “Guernica” –negros sobre blancos– y una valoración última en torno a lo que esa obra en concreto y el arte significan:

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

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

Málaga, 25 de noviembre de 2016.