

**UT PICTURA POESIS:
LA POESÍA Y LA PINTURA EN LA ENSEÑANZA DE E/LE**

MARÍA DE EL PUIG ANDRÉS SEBASTIÁ*

University of Virginia - HSP

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

A Luis Correa-Díaz

Ekphrasis, el arte de describir verbalmente una imagen pictórica, objetos artísticos o escenas visuales, se ha convertido en las últimas décadas en centro de atención para muchos críticos e intelectuales que han pretendido ver en esta palabra una puerta abierta para cuestionar los supuestos límites que existen entre poesía y pintura. Unos límites fundados, principalmente, en la imposibilidad de aceptar y reconocer que tanto poesía como pintura pueden ser consideradas dos artes yuxtapuestas entre sí. Muchos profesores de E/LE tendemos a enseñar de forma individual y separada la pintura y la poesía. Sin embargo, debiéramos empezar a pensar que tanto pintor como poeta, en sus dos diferentes modos de creación y (re)presentación, son capaces de entrar a formar parte de un continuo diálogo (inter)textual/visual. Un diálogo que también debiera generar el profesor de E/LE al enseñar literatura. ¿Cómo? Ayudado de la figura retórica de la *ekphrasis*.

Para demostrar cómo se puede enseñar poesía y pintura en las clases de E/LE tomaré como ejemplo al poeta gaditano y miembro de la Generación del (19)27 Rafael Alberti y su libro *A la Pintura*. Este libro, en palabras de M.A MATEO (1990: 122):

* ANDRÉS SEBASTIÁ, María de El Puig. "Ut pictura poesis: la poesía y la pintura en la enseñanza de E/LE". En: *Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: La Didáctica de la enseñanza para extranjeros*. Onda: JMC, 2007. p. 107-123. ISBN: 978-84-611-8316-6.

Es el homenaje nostálgico y emocionado a uno de los museos más bellos del mundo –el Museo del Prado- hecho por un español exiliado que se muere de añoranza por no recorrer sus amplias salas, por no poder contemplar los colores y figuras que encendieron los sueños de su infancia.

Rafael Alberti se exilió de España a principios de marzo de 1939 para dirigirse a París, pero el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, en septiembre de ese mismo año, provocó su salida de la capital francesa hacia Buenos Aires, el 10 de febrero de 1940. Durante su prolongada estancia en la capital de Argentina, Alberti produjo gran parte de su obra poética, y allí es donde apareció por primera vez el libro de poemas *ekphrásticos, A la pintura*.

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

Al observar la trayectoria artística de Rafael Alberti -tanto en España como fuera de ella- se descubre cómo el poeta no solamente se interesa por la poesía, sino que de igual manera, siente pasión por la pintura¹¹. Por esta razón, por su devoción a la pintura y la poesía, Alberti intentó de diversas y variadas formas unir ambas artes en una, como se puede ver en sus liricografías, o como ocurre en los poemas *ekphrásticos* de *A la pintura*, un libro no sólo de palabras, sino también de imágenes -de poemas *ekphrásticos*- en donde sus versos, al evocar las obras pictóricas de los pintores que se encuentran exhibidos en el Museo del Prado, consiguen disminuir el dolor causado por la soledad de sus días vividos en el exilio. Alberti fue capaz de unir, por medio de sus versos, el arte visual con el arte verbal, consiguiendo por una parte, visualizar su poesía; y por otra, igualar el valor de la obra pictórica al de su obra poética, logrando de este modo, equiparar la pintura con la poesía. Alberti, además, nunca cesó -y menos en su exilio- de mirar al mundo desde los ojos de un pintor.

El poeta gaditano, como dice Bellver:

¹¹ La primera vocación de Rafael Alberti fue la pintura, patente ya en sus primeros años cuando en El Puerto de Santa María dibujaba los barcos y transatlánticos que hasta allí llegaban. Su pintura vanguardista -que a más de un crítico en la actualidad le ha hecho recordar a Kandinsky- no será el camino que el muchacho seguirá, ya que tras la muerte de su padre, los primeros versos surgirán en su pluma. Sin abandonar del todo su vocación pictórica, su vida irá abriéndose a lo que será el centro de su inspiración: la poesía.

Es un agudo observador que fija en sus poemas lo que el mundo transmite a los ojos. Traza con el verso los objetos e imágenes que ve, lo distribuye dentro de un marco concreto, reproduce su forma con palabras y les enfoca una luz. Al convertirse en imágenes pictóricas, las imágenes poéticas terminan por comunicar experiencias semejantes a las que se tienen en el arte plástico, perfil, forma, luz, y sitio en construcción perceptible (C. BELLVER 1984: 162).

Alberti pretende hacer visual su poesía, transmitiendo en sus versos lo que ve, en este caso, lo que experimenta en su exilio: una nostalgia que trata de reducir por medio de sus poemas *ekphrásticos*. De esta manera, el poeta acerca al lector y a sí mismo el Museo del Prado, mostrándole, con melancólico lirismo, las diferentes obras de arte que se exhiben en sus salas. Para ello, el poeta hace uso de la potencialidad (inter)textual que posee el lenguaje, en este caso poético, consiguiendo de esta manera, la yuxtaposición de la pintura y la poesía, logrando así, elevar sus palabras a un nivel donde lo visual se entremezcla con lo poético de tal forma que el resultado es una poesía verbo-visual.

Si bien es cierto que el poeta busca describir las imágenes de la naturaleza en su poesía, también es verdad que se ayuda de la imitación para describir metafóricamente las imágenes que observa de la misma. De este modo es como el poeta logra visualizar su poesía. Como dice Aristóteles en la edición de Aníbal González de *La Poética*: “lo más importante con mucho es saber utilizar la metáfora. Pues esto es lo único que no es posible tomar de otro y es señal de un don natural. *Pues metaforizar bien es ver bien lo semejante*” (A. GONZÁLEZ 1991: 85). Aristóteles nos quiere hacer entender que la metáfora es parte esencial en la obra de un poeta. De este modo, si el poeta consigue ‘metaforizar’, conseguirá, por consiguiente, imitar la naturaleza, ‘pues metaforizar bien es ver lo semejante’. Éste es uno de los propósitos de Rafael Alberti; el poeta gaditano utiliza el recurso literario de la metáfora para conseguir imitar la realidad y hacer visual su poesía por medio de cualquier imagen tomada de la naturaleza.

A continuación, incluyo uno de los poemas de Alberti en el que muestro cómo es posible unir poesía y la pintura en una clase de E/LE. En el poema “Picasso” que consta de 100 versos presentados cronológicamente según las diferentes etapas artísticas que se suceden en la vida del pintor español, Alberti comienza con la visión de su ciudad natal: “Málaga / Azul, blanco y añil / postal y marinero”. Estos versos no hacen referencia únicamente a la ciudad natal del pintor, sino que también insinúan el paisaje colorista de Málaga; una ciudad situada al sureste de España y caracterizada, principalmente, por el color azulado de sus aguas y cielo. En estos primeros versos se puede ver cómo el poeta no hace alusión a una obra pictórica, sino que, por medio de la *ekphrasis*, presenta una

entrañable imagen visual para Picasso como es el agua y cielo de su ciudad malagueña natal. Alberti presenta en el poema “Picasso” las dos primeras etapas artísticas del pintor:

Maternidad azul, arlequín rosa.
 Es la alegría pura una niña preñada,
 la gracia, el ángel, una cabra dichosa,
 rosadamente rosa,
 tras otra niña sonrojada.
 Y la tristeza más tristeza,
 una mujer que plancha, doblada la cabeza,
 azulada. (1976: 144)

Al observar el primer verso de esta estrofa, el lector puede reconocer las dos primeras etapas de Picasso. “Maternidad azul” alude a la etapa azul, donde el pintor, afectado por el suicidio de su amigo Carlos Casagemas, comienza a pintar con tonos fríos y tristes; y “arlequín rosa” evoca la etapa rosa de Picasso, en la que el pintor, al enamorarse por primera vez, adopta un pintura más viva y luminosa. De igual manera, se observa cómo el poeta, al utilizar los versos *ekphrásticos* anteriormente citados, nos presenta la evolución artística del pintor, al tiempo que nos descubre diferentes pinturas de Picasso, como sucede con el verso “maternidad azul” para referirse al cuadro *Maternidad*, “arlequín rosa” para referirse al cuadro *La familia arlequín* o *Arlequín sentado* y el verso “Una mujer que plancha, doblada la cabeza / azulada” para referirse al cuadro *Mujer planchando*.

En el poema “Picasso”, Alberti dedica la última parte del poema al cuadro más famoso del pintor; a saber: *Guernica*. El poeta logra establecer un diálogo entre el poema y el contexto histórico de esta obra de arte, un contexto enmarcado por la Guerra civil española, y más concretamente por el bombardeo de la población vasca de *Guernica* por parte de los aviones alemanes de la Legión Condor, que tuvo lugar el 26 de abril de 1937. Pablo Picasso, que aceptó a principios de ese mismo año el encargo de pintar una obra para el pabellón español de la Exposición Universal de París, nos dejó como resultado, según Juan Antonio Ramírez en su libro *Guernica*, “la pintura más importante del surrealismo” (J.A RAMÍREZ 1999: 11). Alberti, por su parte, nos deja su

“pintura” escrita, su poema “Picasso” donde describe, por medio de sus versos, los desastres y las desgracias vividas por la población vasca. Ahora bien, lo que pretende Alberti no es tanto visualizar el mundo objetivo, sino como dice Persin “to envision the visual and visionary world of Picasso’s art” (M.H. PERSIN 1997: 54). De este modo, y por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*, Alberti da voz a la obra de arte picasiana, consiguiendo -asimismo- eliminar los supuestos límites de ambas artes, al describir con gran detallismo algunas de las escenas que se presentan en la obra *Guernica*:

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. (R. ALBERTI 1976: 146)

En estos versos, el poeta, víctima de la propia realidad que tuvo que vivir, describe unas imágenes absurdas, disparatadas e irracionales, donde las figuras se transforman en un medio verbal, en este caso, poético. Alberti, mediante la práctica de la *ekphrasis*, logra que estos versos hagan referencia, en la obra *Guernica*, a la mujer que avanza desde la izquierda hasta el centro de la composición, con dedos visiblemente desfigurados. De este modo, lo que Rafael Alberti pretende es poetizar la pintura describiendo las figuras de la composición picasiana. El poeta llega incluso a escribir el poema con algunas pinceladas esperpénticas -como en los versos anteriores- para recordar y rememorar todas las terribles imágenes que aparecen en la obra *Guernica*, como por ejemplo, el guerrero descuartizado que se encuentra a los pies del caballo; o la figura deformada de una madre que sostiene a su hijo entre sus brazos y lanza un grito desgarrador, mostrando una lengua afilada similar a la del caballo que aparece en el centro de la composición. Alberti, además, consigue (re)avivar el sentimiento de dolor que se identifica en *Guernica*, al escribir versos como el siguiente: “sangre, pura pasión de toro bravo” (R. Alberti 1976: 145) para referirse a todos los españoles que injusta y arbitrariamente murieron en el bombardeo de 1937. Por tanto, se puede decir que el

poeta, con la potencialidad (inter)textual que posee el lenguaje, consigue -al igual que lo hizo Picasso en el cuadro *Guernica*- impresionar e impactar al lector con la descripción de uno de los acontecimientos que más ha marcado el sentimiento español.

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

La deformación tanto humana como animal que se observa en el cuadro de *Guernica*, también se aprecia en los sugerentes versos de Alberti cuando dice: “Monstruos, / ¡Oh monstruos razón de la pintura, / sueño de la poesía!” (R. ALBERTI 1976: 146). En estos versos se aprecia una serie de palabras entremezcladas que sugieren el título de la obra de otro pintor español. Las palabras “monstruos”, “razón” y “sueño” evocan el grabado número 43 de Francisco de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos”, perteneciente a *Los Caprichos*, en donde Goya -por medio de la esperpéntica deformación humana- denuncia, al igual que Picasso y Alberti, un mundo trágico, infausto y lastimoso pero existente. Por esta razón, Alberti ha querido recordar el grabado de Goya y “a sus monstruos”. Porque los mismos monstruos que ve Alberti en su poesía y Picasso en su pintura, también los vio Goya en su grabado, pero eso sí, dos siglos antes. Estos monstruos para los tres autores son las injusticias y las sinrazones que se han ido cometiendo a lo largo de la historia española. Por eso Alberti, por medio de la *ekphrasis*, alude a otro pintor español que también vi(vi)ó las injusticias de la política española.

Por tanto, se puede decir que Rafael Alberti fue capaz de componer un poema como “Picasso” colmado de símbolos que evocan de forma poética al famoso cuadro de *Guernica*. El poeta no solamente logra imitar verbalmente las imágenes visuales de esta pintura, sino que también consigue expresar por medio del lenguaje, los sentimientos que Picasso dibuja en esta obra. Asimismo, Alberti consigue denunciar, por una parte, la barbarie de la guerra representada en el cuadro *Guernica*; y por otra, consigue igualar el

valor de la obra pictórica al de su obra poética, logrando, de este modo, equiparar la pintura con la poesía.

Ahora bien, Rafael Alberti (re)crea en el libro *A la pintura* su propio museo de las palabras. Es decir, el poeta elimina y añade diferentes poemas en cada una de sus (re)ediciones. Rafael Alberti exhibe inéditos y variados poemas *ekphrásticos*, al tiempo que retira otros ya conocidos y publicados en anteriores ediciones. Esto mismo es lo que también sucede en los museos de arte, donde se exhiben -en determinadas épocas del año- las obras de diferentes pintores, mientras que las pinturas que ya han sido exhibidas anteriormente se trasladan a nuevas salas de arte. Alberti, por lo tanto, imita esta misma movilidad que existe en las pinacotecas, convirtiendo *A la pintura* no sólo en una exhibición permanentemente abierta, sino también en el homenaje nostálgico que le hace al Museo del Prado. Veamos, entonces, cómo todas y cada una de las ediciones de *A la pintura* sirven para acercar la pintura y la poesía a los estudiantes de E/LE.

La primera edición de *A la pintura* (1945) fue publicada por la Imprenta López, en Buenos Aires, con el título *Cantata de la línea y el color* y con la colaboración gráfica de Atilio Rossi¹². Esta primera edición está compuesta por doce poemas¹³, de los cuales seis son poemas dedicados a los instrumentos de la pintura y seis a pintores españoles y europeos. Alberti, además, ofrece al lector un amplio contenido de imágenes pictóricas acompañadas con versos de diferentes poetas. Esta es una particularidad única que aparece en la primera edición de *A la pintura*, ya que el poeta no solamente incorpora las pinturas y los versos de otros artistas, sino que también añade sus propios versos *ekphrásticos*.

En 1948 apareció la segunda edición de *A la pintura*, publicada por la editorial Losada, con 16 grabados realizados por Caparrós. Esta edición presenta un cambio importante con respecto a la de 1945. Alberti añade 41 poemas nuevos, un poema titulado “1917” y

¹² Se incluyen aquí las palabras impresas que aparecieron en la primera edición de *A la pintura*: “Se estaban imprimiendo los últimos pliegos de esta cantata cuando el cable difundió la noticia de la terminación de la guerra en el mundo. A la paz y al triunfo de la inteligencia y de la justicia contra la barbarie dedicamos esta cantata. ¡Que triunfen de nuevo la poesía, la línea, el color, y que la sangre derramada no lo haya sido en vano!

¹³ “A la pintura”, “Leonardo”, “A la línea”, “Veronés”, “A la perspectiva”, “El Greco”, “Al pincel”, “Rubens”, “Al color”, “Goya”, “A la luz” y “Picasso”.

una sección inédita dedicada a los colores¹⁴. El poeta incorpora todo un repertorio de poemas nuevos a los ya presentados en la edición de 1945 con el propósito de querer imitar la misma movilidad que existe en las obras de arte de cualquier pinacoteca, donde se exhiben —en determinadas épocas del año— las obras de diferentes pintores, mientras que las pinturas que ya han sido exhibidas anteriormente se trasladan a nuevas salas de arte. Por esta misma razón, el poeta no solamente agrega un considerable número de poemas a la edición de 1948, sino que también altera el orden de los poemas con respecto a la anterior edición, logrando así recordar las horas pasadas en las salas del Museo del Prado.

Para Rafael Alberti, el poema “1917” simboliza el año en que el poeta conoce por primera vez el Museo del Prado; un museo que se convertirá en su principal fuente de inspiración al recordar las obras expuestas en sus salas¹⁵. El año 1917 fue una fecha paradigmática para el poeta: su llegada a Madrid y su primera visita al Museo. Como dice Guerrero Ruiz: “fue la apertura de la primera visión trascendental pictórica albertiana” (P. GUERRERO RUIZ 1991: 8)¹⁶ Por esta misma razón, el poeta gaditano escribe el poema titulado “1917” como símbolo de su primer y más directo contacto con la pintura de grandes maestros:

Mil novecientos diecisiete
 Mi adolescencia: la locura
 Por una caja de pintura,
 Un lienzo en blanco, un caballete. (R. Alberti 1948: 11)

¹⁴ Los 41 poemas nuevos que aparecen en esta edición son los siguientes: “1917”, “Giotto”, “A la retina”, “Piero della Francella”, “A la mano”, “Boticelli”, “A la paleta”, “Azul”, “Miguel Angel”, “A la pintura mural”, “Rafael”, “Al lienzo”, “Tiziano”, “Rojo”, “Tintoretto”, “El Bosco”, “Durero”, “Amarillo”, “Al claroscuro”, “Rembrant”, “A la composición”, “Poussin”, “Verde”, “Pedro Berruguete”, “Al ropaje”, “Zurbarán”, “Velázquez”, “A la sombra”, “Valdés Leal”, “Negro”, “Al movimiento”, “Delacroix”, “Al desnudo”, “Cezanne”, “A la gracia”, “Renoir”, “Blanco”, “Van Gogh”, “A la acuarela”, “Gutierrez Solana”, “A la divina proporción”.

¹⁵ En 1917 Rafael Alberti se trasladó junto con su familia a Madrid, causándole un profundo dolor la distancia y lejanía del mar. Por esta razón, pensó que nunca más podría volver a ser feliz. Sin embargo, el Museo del Prado le cautivó de tal manera que pasó largas horas diarias contemplando las obras de arte. Alberti llegó, en algunas ocasiones, a dibujar determinadas obras maestras exhibidas en el Museo.

¹⁶ Rafael Alberti divide el poema “1917” en tres partes: La primera de ellas consta de nueve redondillas dedicadas a sus recuerdos de pintor adolescente; la segunda, con una redondilla menos, se refiere a las estatuas desde el punto de vista de un aprendiz de dibujo; y la tercera, en alejandrinos, nada menos que cuarenta y cinco, divididos en cuatro estrofas de muy desigual extensión.

Si se observan los poemas dedicados a los colores, recogidos por vez primera en la edición de 1948, se puede ver cómo estos presentan la singularidad de ser poemas divididos estrófica y numéricamente, siendo -en determinadas ocasiones- estrofas formadas por un solo verso. El poeta imita la pincelada del pintor, como si sus palabras fueran relámpagos o destellos de color sobre un lienzo, como si su pluma se hubiera convertido en un pincel, por eso escribe:

Rojo

1

Soy el primer color de la mañana
y el último del día.

2

Lucho en el verde de la fruta y venzo.

3

Lo mismo que mis otros hermanos, sometido
-Giotto- al rigor del éxtasis geométrico.

4

Pleno rubor redondo en la manzana. (R. ALBERTI 1948: 75-76)

En estos poemas se advierte cómo la voz del poeta dialoga con los colores. Sin embargo, en la mayoría de los versos el poeta le concede autonomía al color para que éste se exprese libremente. De esta manera, es el propio color quien al definirse dentro de una gama de tonalidades, habla de sus características individuales.

Verde

1

Yo soy el verdemar,
subido a azul cuando el azul del cielo
tiende su pecho azul sobre mi espalda.

2

Tengo otro nombre siempre: Primavera.

3

Y alta forma de copa, que los árboles
se encargan presurosos de llenar,
hasta el borde, de verde. (R. ALBERTI 1948: 125)

En cuanto a los poemas dedicados a los instrumentos y técnicas de la pintura, se observa en todos ellos una particular característica, la de estar escritos con una misma estrofa poética, a saber: el soneto tradicional (ABBA / ABBA / CCD / EEC). Sin embargo, en el poema “A la pintura”, Alberti utiliza la estrofa del soneto moderno (ABBA / ABBA / CDC / CDC). De esta manera, el poema se destaca sobre los restantes, convirtiéndose en el homenaje poético que Alberti le hace a la pintura. Como dice Aréan “el poema ‘A la pintura’ es uno de los más nostálgicos y conseguidos del libro. Se halla transido de amor a España y al Museo del Prado y de recuerdos agridulces de su nunca olvidada vocación de pintor” (C. AREÁN 1984: 96).

A excepción del poema “A la pintura”, todos los demás sonetos que aparecen en la edición de 1948 presentan una misma estructura¹⁷. El primer verso del primer y segundo cuarteto y el primer terceto de cada soneto empieza siempre con el mismo enunciado: “A ti”. De igual manera, en todos los sonetos se observa que el tercer verso del segundo terceto comienza también con la expresión “A ti” y finaliza con la palabra “pintura”. Sin embargo, el poema “A la pintura” -como se viene anunciando- a pesar de ser un soneto, presenta una disposición diferente a la que se acaba de mencionar. El poeta utiliza las palabras “A ti” en el primer verso del primer y segundo cuarteto y del primer terceto, al igual que los otros sonetos. No obstante, añade el vocativo “A ti” de forma más insistente y reiterada como se observa en el tercer verso del primer cuarteto, el segundo verso del segundo cuarteto, y el primer y segundo verso del último terceto. De esta manera, Alberti enfatiza de forma evidente el homenaje que, por medio de la figura retórica de la *ekphrasis*, le está haciendo a la pintura. Por eso, en este poema, Alberti no puede olvidarse de los principales elementos que aparecen en toda obra pictórica, siendo éstos, las herramientas de la pintura: “A ti, línea impensada o concebida. / A ti, pincel heroico, roca o cera” (R. ALBERTI 1948: 23), los colores: “A ti, forma; color, sonoro empeño / por que la vida ya volumen hable, / sombra entre luz, luz entre sol, oscura” y, -obviamente- el pintor: “A ti, mano, pintor de la Pintura”. Estos tres elementos que aparecen nombrados en el propio poema “A la pintura”, son además las tres secciones de poemas que incluye Alberti en el libro *A la pintura*.

¹⁷ “A la retina”, “A la mano”, “A la paleta”, “A la pintura mural”, “Al lienzo”, “Al pincel”, “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”, “A la gracia”, “A la acuarela” y “A la divina proporción”.

Los poemas dedicados a los pintores españoles y europeos presentan una propiedad diferente con respecto a las secciones anteriores. Alberti incorpora distintas formas y estilos de escritura en cada uno de sus versos. Es decir, el poeta pretende imitar el estilo del pintor o incluso, en algunas ocasiones, crear un nuevo y apropiado estilo para el artista respectivo. Por eso, cada poema está escrito en el metro o en la combinación de metros que mejor se adapta -según Alberti- a los rasgos del pintor homenajeado. El poeta, además, ordena los poemas dedicados a los pintores en orden cronológico, comenzando por pintores renacentistas y llegando hasta los contemporáneos. Esta misma disposición se mantendrá a lo largo de todas las ediciones de *A la pintura*, con sus respectivos cambios de eliminación o aparición de nuevos poemas.

En la edición de 1953, publicada por la editorial Losada, Alberti incorpora dos nuevos poemas con respecto a la edición de 1948¹⁸ y añade una nueva sección titulada “nuevos poemas”¹⁹. Esta edición presenta una peculiaridad no observada en las anteriores ediciones. Alberti se dirige al lector con la intención de descubrirle lo que va a ocurrir en las sucesivas ediciones de *A la pintura*: «Cada nueva edición de *A la pintura*, aparecerá acrecentada con nuevos poemas. Ésta de hoy lo está por dos pintores del pasado -Corot, Gauguin, incluidos en las páginas anteriores- y ocho del presente» (R. ALBERTI 1953: 144). Sin embargo, en la edición de 1967, publicada catorce años más tarde también por la editorial Losada, Alberti no añade ni elimina ningún poema diferente a la anterior edición, la única diferencia que se observa se aprecia en la cubierta del libro.

En la edición de 1968, publicada por la editorial Aguilar, Alberti incluye un nuevo poema titulado “Miró” y elimina la sección de “nuevos poemas”. Además, también incorpora un texto -a modo de introducción- escrito por Vicente Aleixandre, titulado “Rafael Alberti, pintor”. En esta breve introducción, Aleixandre describe la trayectoria poético-pictórica de Alberti utilizando la misma figura retórica que utiliza el poeta en los poemas de *A la pintura*, a saber: la *ekphrasis*. De este modo, Aleixandre presenta e introduce en la edición de 1968 el mismo estilo *ekphrástico* característico y propio de este poemario. En esta edición, Alberti también añade un poema inédito dedicado

¹⁸ Los dos nuevos poemas que aparecen en la edición de 1953 son: “Corot” y “Gauguin”.

¹⁹ Los poemas que se incluyen en esta sección son: “Portinari”, “Lino Spilimbergo”, “Raúl Soldi”, “Toño Salazar”, “Renato Guttuso”, “Manolo Ángeles Ortiz”, “Ginés Parra” y “Luis Seoane”.

especialmente a Pablo Ruiz Picasso, con el título “Al poeta Pablo Picasso”, e incluye, además, un dibujo inédito de Picasso, titulado “para el pintor Rafael Alberti”. Esta mutua inversión artística revela no solamente la amistad que existía entre los dos artistas, sino también su admiración recíproca, como poeta y pintor, respectivamente.

Los 56 poemas que se presentan en esta edición aparecen intercalados junto a 95 ilustraciones a color —tanto pictóricas como fotográficas. Estas ilustraciones no están acompañadas de versos *ekphrásticos*, como sucede en la edición de 1945, sino que aparecen intercaladas entre los poemas como otra de las muchas particularidades de esta edición de *A la pintura*. El poeta entremezcla los 56 poemas junto a diferentes ilustraciones con el propósito de visualizar los poemas. En la edición de 1968 se observa cómo Alberti utiliza además de la figura retórica de la *ekphrasis* las ilustraciones. Por ejemplo, en el poema “A la mano”, el lector observa en la página anterior al poema la fotografía, en primer plano, de la palma de una mano o, en el poema “Miguel Angel”, el lector ve una fotografía de la Capilla Sixtina en donde se aprecia el fresco del *Juicio final*, pintado por Miguel Ángel y que se encuentra en el altar mayor. En el colofón de esta edición, además, se destaca la importancia de terminar el poemario el mismo año en que se celebró el aniversario de la muerte de Diego Velázquez de Silva, sirviendo la edición de 1968 como el homenaje que Alberti quiso hacerle al pintor sevillano.

En las ediciones de 1973 y 1976, publicadas por la editorial Losada, Alberti solamente realiza un pequeño cambio con respecto a las ediciones anteriores. El poeta elimina el poema “Miró”. De esta manera, consigue recuperar y volver a la misma disposición presentada en la edición de 1953.

En la edición de 1978, publicada por Seix Barral, se añaden tres nuevos poemas dedicados a pintores, de los cuales uno de ellos puede confundir al lector²⁰. El poema “Renato Guttuso” ya había aparecido por primera vez en la edición de 1953 y, posteriormente, en las ediciones de 1967, 1973 y 1976. Sin embargo, en la edición de 1978 el poema que incorpora Alberti se titula de la misma manera, y por eso el lector puede confundirse pensando que es el mismo poema. No obstante, al leer el poema de la edición de 1978, se observa cómo el contenido es totalmente diferente. En las ediciones

²⁰ “Antoni Tàpies”, “David Alfaro Siqueiros en Florencia” y “Renato Guttuso”.

de 1967, 1973 y 1976, el tema del poema “Renato Guttuso” es, principalmente, un llamamiento a Guttuso como pintor:

Pinta, pintor, lo que esa luz te ordena,
que aunque esa luz es luz lo que te ofrece,
aún la amarra una última cadena.

Salva, pintor, tan valeroso empeño.
Arde su idioma en tu pincel y crece,
cáusticos los colores y el diseño. (R. ALBERTI 1978: 162)²¹

En cambio, en el poema “Renato Guttuso” de la edición de 1978, Alberti se centra más en el pintor como individuo:

Tú que has crecido viendo correr la sangre por las calles
y has tenido el valor de presentarla viva
tal como es al punto de venir derramada.
Tú que has visto la muerte,
esa que nos metieron por la fuerza en los ojos,
la tristeza y el odio,
la cólera, la guerra,
los desastres,
todo eso que aún vive. (R. ALBERTI 1978: 152)

Al continuar observando la edición de 1978, el lector advierte cómo Alberti también cambia el orden de algunos de los poemas con respecto a la anterior edición de 1968. Es decir, los poemas “A la divina proporción”, “Picasso” y “Miró” no se presentan en el mismo orden que las anteriores ediciones de *A la pintura*. Así, Alberti consigue de nuevo y, una vez más, presentar *A la pintura* como un libro móvil.

Junto a los tres poemas nuevos que aparecen en la edición de 1978, Alberti incluye un inédito y largo poema titulado “Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró”. En este extenso poema se puede ver de qué modo el poeta no solamente juega

²¹ Estos versos pertenecen a la edición de *A la pintura* de 1967.

con el lenguaje sino también con la forma visual, creando un nuevo espacio y descubriendo, asimismo, la belleza estética del verso. El poeta innova con las posibilidades gráficas de la escritura consiguiendo, de esta forma, que el poema adquiriera un valor no sólo poético sino también iconográfico.

En la edición de 1978, Alberti vuelve a añadir la sección de “nuevos poemas” ya aparecida en la edición de 1953. Aunque a esta nueva sección le agrega un nuevo poema *ekphrástico* titulado “Castagnino”.

Diez años más tarde, en la edición de 1988, publicada por Alianza Editorial, aparece la misma distribución y número de poemas que se incluyen en el poemario de 1978. Por tanto, Alberti no presenta ninguna variación en la edición de 1988, con respecto a la anterior publicación.

En la edición de 1991, publicada por la editorial Círculo de Lectores, se advierte también la misma estructura que presentan las ediciones de 1978 y 1988. Sin embargo, - y como innovación- los poemas se entremezclan con dibujos de Alberti y uno de Picasso dedicado al poeta. Además, aparece un prólogo de María Asunción Mateo donde explica la importancia y el valor artístico del libro *A la pintura*.

El libro es sorprendente por muchas razones: por su concepción, por su amplitud en la selección de autores y temas, por el profundo conocimiento que tiene de la pintura y de las distintas escuelas a través del tiempo, por el dominio en la variedad de técnicas utilizadas... Y, sobre todo, por ese vendaval de inspiración, por esa pasión monstruosa, casi polifémica, que está latente en cada verso escrito y que nos descubre sin sorpresa que Alberti es un personaje típico del Renacimiento italiano por muchas razones. (R. ALBERTI 1991: 14)

María Asunción Mateo también destaca en el prólogo la desmesurada pasión que Alberti siente hacia la música, la pintura y la literatura. «Es su homenaje -ampliado a través del tiempo- a una de sus tres grandes pasiones: música, pintura y literatura que, por este orden de preferencia, lo han acompañado a través de su agitada vida» (R. ALBERTI 1991: 15). Tres representaciones que están presentes -de igual manera- en el libro *A la pintura*. La edición de 1991 termina con un epílogo escrito por el poeta catalán Pere Gimferrer, donde destaca la importancia de esta obra, un poemario que expresa, como dice este último, «el centro esencial de lo poético en una época en que la poesía española renunció a ser lo que solía ser y pareció rendirse ante la historia, lo que

paradójicamente equivalía a renegar de la propia historia inmediata» (R. ALBERTI 1988: 231).

La edición bilingüe de 1997, publicada por la editorial Northwestern University Press, con los poemas traducidos por Carolyn L. Tipton al inglés, presenta solamente 39 poemas²². No es casualidad que el poeta haya querido incluir este número exacto de poemas en la edición de 1997, ya que la cifra 39 coincide con el año en que Alberti salió de España, siendo esta la razón por la que ha venido escribiendo el libro *A la pintura*. Rafael Alberti participó activamente en la selección de poemas de esta edición bilingüe. La pregunta sería entonces, ¿por qué decide el poeta incluir los 39 poemas en esta edición de 1997, y no en cualquiera de las anteriores?

El 27 de abril de 1977, tras treinta y ocho años de exilio -veinticuatro en Argentina y casi catorce en Italia-, Rafael Alberti regresó por primera vez a España. Por tanto, 1997 es la fecha en la que se celebraron sus veinte años de llegada a su tierra natal. Por esta razón, la edición de Carolyn L. Tipton recuerda la salida (1939) y llegada (1977) de un poeta que tuvo que sobrellevar sus largos años de exilio, refugiándose en el libro *A la pintura* para disminuir el constante dolor del destierro y, como consecuencia, de su lejanía del Museo del Prado.

En la edición de 1997, Alberti elimina un notable número de poemas con respecto a las ediciones anteriores²³. El poeta, además, excluye el largo poema “Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró” y toda la sección de “nuevos poemas”.

Y finalmente, en la edición de 1998, publicada por la editorial S.A de Promoción y Ediciones Club Internacional del Libro, Alberti retoma la edición de 1968, volviendo de nuevo a cambiar el orden de los tres últimos poemas “Miró”, “A la divina proporción” y “Picasso”. En esta edición, además, se añade un breve perfil biográfico sobre la trayectoria poética de Alberti.

²² Hasta el momento existen tres ediciones bilingües de *A la pintura: To Painting* (1997). *Alla pintura* (1971) y *A la peinture* (2001), inglés, italiano y francés, respectivamente.

²³ “1917”, “Piero de la Francesca”, “Miguel Angel”, “A la pintura mural”, “Al lienzo”, “Al claroscuro”, “Rembrandt”, “Poussin”, “Al color”, “El Greco”, “A la sombra”, “Corot”, “Al movimiento”, “Gauguin”, “Gutiérrez Solana”, “Miró”, “Antoni Tàpies”, “David Alfaro Siqueiros en Florencia”, “Renato Guttuso”.

Tras el seguimiento de los cambios de todas las ediciones de *A la pintura*, se observa cómo desde su primera fecha de publicación, este libro ha estado en constante movimiento con la aparición y lanzamiento de nuevas ediciones²⁴.

En conclusión, el libro *A la Pintura* representa ese incesante anhelo del poeta de hacer visual su poesía al evocar, rememorar y reproducir poéticamente, numerosos cuadros de los pintores que se encuentran en el Museo del Prado. Alberti logra crear en este libro la ya mencionada unión entre pintor y poeta puesto que ambos se engloban dentro de un mismo arte, las llamadas artes imitativas. Aunque indudablemente utilizan diferentes medios de representación. Sin embargo, esto no significa que sean dos artes de difícil yuxtaposición, ya que pintura y poesía, en sus dos diferentes modos de creación y (re)presentación, son capaces de entrar a formar parte de un continuo diálogo (inter)textual/visual. Siendo esto mismo lo que posibilita no solamente la yuxtaposición entre ambas artes, y la consecuente reproducción poética de una imagen visual, sino que este diálogo también invita a hablar de poesía y pintura en las clases de E/LE. Es más, el libro *A la pintura* es considerado el primer y más sostenido trabajo en el que Alberti une sus dos vocaciones: la pintura y la poesía. Como dijo el propio Alberti “with *A la pintura* I began to enlace poetry with painting” (R. ALBERTI 1997: xx). Por lo tanto, se puede decir que esta obra es el comienzo de una larga trayectoria artística en la que el poeta, influido por ambas artes, entremezcla la pintura con el arte literario, en este caso, la poesía. Es, además, un material perfecto para poder acercar la poesía y la pintura a los estudiantes de E/LE.

Bibliografía

ALBERTI, Rafael. *A la pintura. Poema del color y la línea*. Buenos Aires: Losada, 1976.

²⁴ En la progresiva trayectoria del libro *A la pintura*, habría que considerar la edición *A la peinture* (2001) como la última y más reciente publicación bilingüe. Sin embargo, he decidido no incluirla en este artículo, ni las nuevas ediciones que han ido saliendo, especialmente a raíz del Centenario del poeta (2002), por ser ediciones póstumas. Considero que no existe ninguna manipulación por parte del poeta en cuanto a la selección de los poemas. Las nuevas ediciones de *A la pintura*, están ahora en manos de los editores, y son ellos de quien ha de depender el futuro y la continuidad de este libro.

ARÉAN, Carlos. "Rafael Alberti en la poesía de la pintura". *Arbor* 118. n° 461. (Madrid, 1984) p. 91-112.

BELLVER, C. *Alberti en sus horas de destierro*. Salamanca: Colección Universidad, 1984.

GONZÁLEZ, Aníbal. *Artes poéticas*. Madrid: Taurus, 1991.

GUERRERO RUIZ, Pedro. *Rafael Alberti: arte y poesía de vanguardia*. Universidad de Murcia: Murcia, 1991.

LESSING, Gotthold E. *La Poesía y las Artes Plásticas*. Madrid: La España Editorial, 1957.

MATEO, María Asunción. *Rafael Alberti: Antología Comentada*. Madrid: Ediciones De La Torre, 1990.

PERSIN, Margaret H. *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Electa: Madrid, 1999.

RICHTER, Irma. A. *Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*. Translated by Irma A. Richter. London: Oxford University Press, 1949.