El arte deshumanizado de Góngora y Alberti

I

El objeto artístico sólo es artístico
en la medida en que no es real.
Ortega y Gasset

Partamos de Ortega y de su *deshumanización del arte*, expresión felicísima que se ha prestado a multitud de interpretaciones, incomprensiones y equívocos y que, sin embargo, entendida en su sentido recto, define, como era su intento, la esencia de la poesía (y el arte) contemporáneos, mostrando lo que constituye el denominador común de los distintos *ismos* que se han sucedido a lo largo de la primera mitad del presente siglo, desde los albores de lo que se ha dado en llamar arte contemporáneo, o sea, desde el simbolismo. Tal vez aferrado este núcleo común, resulte más fácil ver el carácter orgánico y la coherencia de lo que aparece diversificado, sea desde la perspectiva de los grupos y generaciones, sea en el proceso evolutivo de las distintas individualidades que los componen, como por ejemplo, la alternancia de estilos «muy diversos» en la poesía de Rafael Alberti.

Para definir la esencia del arte que nos ocupa, Ortega recurre a un símil que ilustra inequívocamente su significado: el de la contemplación de un jardín a través del vidrio de una ventana. Si hacemos de la meta de la visión el *jardín* (la realidad = lo humano) la mirada pasa a través del *vidrio* (la obra de arte = lo deshumano) sin percibir a éste; si retrayendo el rayo ocular —sigue argumentando Ortega— detenemos los ojos en el vidrio, «entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal» [64, p. 358]. Ver el jardín y ver el vidrio de la ventana —concluye— son dos operaciones incompatibles que requieren *acomodaciones oculares* diferentes, eso es, distintas *sensibilidades:* una cosa es *vivir* o *convivir* con la realidad (lo humano), otra es *contemplar* el objeto artístico (lo deshumano).

La acomodación ocular de Ortega implica una neta distinción entre lo intelectual y lo estético. Una cosa es el jardín, otra la idea del jardín (concepto, y como tal adscribible a la esfera de lo universal intelectivo) y otra es la visión estética (no estetizante = embellecedora) del jardín, la única que, en puridad, se resuelve en objeto artístico. Ambas, ideas y visión estética, tienen en común que son *esquemas* y por ende irreales (deshumanas). Visión intelectiva sería, en el plano ontológico-metafísico, ver, más allá del jardín, la esencia del jardín, por lo que el arte se convertiría en vía de conocimiento de las esencias y platónicamente sería a la realidad como lo real a lo aparente o como la luz a las sombras. Vía mística que también se ha abierto paso en el arte moderno, según lo sostiene Geist [45, pp. 97 y ss.], pero que queda excluido del pensamiento de Ortega en el ensayo que aquí se considera.

La preferente exclusión de lo humano (en el sentido de lo personal u orgánico a que se refiere Ortega en la segunda parte de su escrito) del repertorio *temático* de la mayoría de artistas de nuestro tiempo, ha dado lugar a la confusión entre lo humano-realidad (el jardín) y lo que del jardín (preferentemente lo no humano) se refleja en el cristal: elemento presente pero no constituyente del objeto artístico, que aun en el caso de tratarse de lo humano, nada quita a la esencia desrealizada o deshumanizada del cristal, que es la extrinsecación objetiva de un *esquema* estético. La confusión en estos términos es corriente en la mayoría de los estudiosos y es asimismo patente en Dámaso Alonso, Orozco Díaz y Dehennin, para citar tan sólo a los que han tratado con mayor extensión y profundidad el asunto que es objeto del presente ensayo. Me pregunto si la confutación de Bousoño a la teoría orteguiana no procede de un gran equívoco, pues afirma, aparentemente contra la tesis de Ortega, lo que éste sostiene: «Lo que el pintor cambia no es la realidad como aquél [Ortega] supone, sino nuestra visión de ella, la 'palabra' interior con que nos la decimos. [...] ver es una manera de nombrar» [21, pp. 329-30].

A veces parece que Ortega nos está exponiendo menos las convicciones poéticas del arte contemporáneo, que unos principios estéticos que considera permanentes en el arte de Occidente. Porque —dice— aun cuando el cristal, a causa de determinados condicionamientos histórico-ideológicos que modifican la visión estética, resulta de finísimo espesor, subrayando así su transparencia, la obra de arte, cuando es tal, es siempre cristal, cosa autónoma, independiente de cualquier otra realidad, y a lo sumo el que se engaña es el espectador que, falto de *sensibilidad estética*, contempla el cristal con la acomodación ocular que exige el jardín y aplaude al jardín creyendo hacerlo al vidrio de la ventana. La confusión antedicha entre lo humano como cosa representada y lo humano-realidad objetiva, ha suscitado reacciones apasionadas y clamorosas como la de Guillén [51, p. 265], al reclamar para el arte lo que Ortega nunca le ha negado: lo humano. Porque si el arte es el cristal, lo es en la medida que está delante del jardín, que es todo lo humano, o sea, todo lo existente fuera del sujeto, incluido su ser, puesto como objeto fuera de sí; objeto sin el cual no hay visión de algo posible, porque «un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno

de las formas vividas, serían ininteligibles, es decir, no serían nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiera extirpado su significación habitual» [64, p. 363]. En una palabra, el jardín es al cristal como la realidad a la realidad poética, tal vez como la historia al deseo, que es lo más sustancialmente humano.

Como el cristal es realidad sustantiva distinta pero correlativa al mundo, es cosa construida con la inteligencia y con el material o materiales que le son propios (lenguaje, retórica). Lo cual ha llevado asimismo a confundir lo esencial del arte con lo intelectual y con lo tectónico, a tomar *la cosa* por su estructura, el poema por la perfección formal y el estilo: a barajar la *visión* con el *cuerpo* en que necesariamente aquélla se constituye. Ha conducido asimismo, nada menos que a Dámaso Alonso, a confundir el objeto estético o la estética con el esteticismo y a renegar, en nombre de lo humano, de la humana realidad «deshumana» del objeto artístico [9, pp. 72-75].

Ni parece adecuado hablar de transformación, modificación, deformación [31, 38, 45, 77], o de transcripción o transferencia [19] de lo real a lo artístico. La visión constituyente deja netamente separadas la esfera de la realidad estética y la de la realidad humana (objetiva), mientras que los conceptos mencionados presuponen la persistencia «manipulada» de la realidad en la obra de arte. Lo mismo cabe decir del denominado *irrealismo* del arte contemporáneo. La realidad estética, cuando de verdadero arte se trata, es «pura» tanto si es realista como si es irrealista. Lo irreal o lo real, aparte de serlo todo menos un concepto estable, es una cuestión temática (y por lo mismo exterior), que no afecta para nada la esencia de la obra de arte. Si el arte contemporáneo ofrece con frecuencia lo «deforme primitivo» es, como sugiere Poggioli, por el deseo de reconquistar una ingenuidad o inocencia de visión que el hombre moderno parece haber perdido [69, p. 203]; por hacer *como si* prescindiera del volumen de estilos tradicionales que la cultura ha interpuesto entre el sujeto constructor y el jardín [64, p. 380], obteniendo así, con mirada «virginal», la visión intacta y amaneciente del mundo que Guillermo de Torre adscribía al ultraísmo [83, p. 541]. Visión que se hace carne del poema por un proceso que algunos han llamado químico (así Guillén [49, p. 327], siguiendo las huellas de Valéry), o alquímico, para indicar que se trata de una transformación *en sí* y no de una transformación *con* elementos ajenos a la propia sustancia. Concepto equivalente a lo matemático cuando Valéry afirma que las matemáticas «m'ont servi grandement à me faire de la *poésie pure* une idée exacte, à isoler cette 'substance' de ce qui n'est pas elle, à la développer comme espèce et catégorie séparée» [87, I, p. 248].

Lo que une globalmente al arte o poesía modernos con todos sus *ismos*, es la toma de conciencia de una «verdad» estética que atraviesa todo nuestro arte occidental, pero que había quedado ofuscada por la transparencia mimética del cristal y por un público ignorante (de sabiduría estética), que pretendía ser o representar la cultura. Para imponer esta verdad «seguida empíricamente en todos los tiempos, pero sin la base crítica que le otorgó Mallarmé» [70, p. 273], y para reanudar la línea interrumpida del arte y de la cultura «auténticos», los modernos han aumentado el espesor

del cristal haciéndolo visible y tangible, de modo que el espectador, al dirigir la mirada al jardín pasando inadvertidamente a su través, tropezara materialmente con él y no confundiera una vez más el arte con la realidad.

Para aumentar el espesor del cristal se ha hecho hincapié en los materiales de construcción y en el proceso constructivo; proceso manual e intelectual que nada tiene que ver con el cerebralismo, si lo hay (otra cuestión temática), sino con el concepto renacentista del arte como oficio y del artista como artesano (el *homo faber* de Valéry y De Chirico, por ejemplo). Nada más lógico que se acudiera a la estructura métrica —que algunos interpretaron como un retorno a la norma o como respeto obediente a la tradición—, que visualizaba los «ladrillos» del poema, y que se insistiera en el lenguaje poético y en las posibilidades *constructivas* de la imagen y de la metáfora. También aquí las confusiones abundan, pues aun acordando a la metáfora su oficio pleno y no «suplente» (Ortega), ni la metáfora era un fin, ni la poesía se agotaba en ella (v. 87, II, pp. 1.090 y 1.166), ni servía para transformar o transcribir *la* realidad en otro plano, ni tampoco para revelar relaciones existentes en el mundo antes no vistas (una suerte de captación de las esencias), sino para construir de nueva planta, por contactos potencialmente infinitos más que por analogías [69, p. 221], la visión intacta y amaneciente del mundo; metáfora *constituyente*, que no traspone lo real en otra clave, sino que permite «*contempler* en choses sensibles des rapports intelligibles» [87, I, p. 248].

Para aumentar el espesor del cristal, se ha preferido que el jardín fuese una piedra, un trozo de tela de saco, una bombilla (los objetos, lo inorgánico, lo no-humano), tal vez las ideas o la nada, para mostrar que en virtud del cristal éstos pueden convertirse en sustanciosa materia estética. Todo ello contemplado con *ironía*, que no es una manera de considerar el arte como «irrealidad, ficción y farsa» [79, p. 38] o como mero juego intrascendente [62, p. 505], sino un modo de colocarse *por encima de* (Schlegel), que asegura para la obra de arte el triunfo de «todos, incluso de sí mismo, a la manera que un sistema de espejos reflejándose indefinidamente los unos en los otros, ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen» [64, p. 383]. ¿No es éste el secreto del *Quijote?*

Es, sin embargo, en la elección del tipo o trozo de *jardín* donde es posible percibir lo diferencial y específico de cada autor, tal vez de cada generación, grupo o época. Por tratarse de la *cosa representada*, nos hallamos ya ante una peculiaridad de estilo, donde cada cual va a su aire. Porque una vez reafirmada la sustantiva objetividad del arte y su absoluta no subordinación a la vida, el arte moderno pierde su carácter combativo, provocador y agresivo —su condición de vanguardia— para entrar en un estado de normalidad o normalización que hace innecesarias reivindicaciones y estridencias. Pasada la borrasca y sin renunciar a la conciencia de su *ser cristal*, el *jardín* ha podido poblarse de árboles y flores, de afectos y pasiones, de deseos conscientes e inconscientes, de sentimientos humanos, sociales y políticos... Frente a una esencialidad del arte que parece ser siempre la misma, aquel *todo* que por razones de como-

didad llamamos significado y significante —cosa representada y estilo— está atado al momento histórico, al espíritu peculiar de cada época. Es éste el que da apariencia de disparidad e imprime carácter individual (histórico) a las obras de Góngora y de Mallarmé, de «los modernos» y del propio Alberti, aunque todas ellas aspiren a la construcción de la *Obra* completa, sólida, absoluta, universal y eterna, que emulando a la Naturaleza, pretende desgajarse de la Historia para oponerse al propio destino perecedero (Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* [88, II, p. 130]).

II

¿Qué firme arquitectura se levanta
del paisaje, si urgente de belleza,
ordenada, y penetra en la certeza
del aire, sin furor, y la suplanta?

Aleixandre, *Soneto a don Luis de Góngora* [89].

audaz su pensamiento
el cénit escaló, plumas vestido

Góngora, *Soledad primera.*

Sigamos con Góngora y el homenaje que en 1927 le tributaron «los modernos». Dámaso Alonso, en su artículo aparecido en el número de *La Gaceta Literaria* dedicado al tricentenario [56], sostiene que la reivindicación del poeta cordobés no tuvo más significado que el de hacer justicia a uno de los mayores poetas de España y del mundo contra la incomprensión cerril de la Academia [5]. Con ello, el maestro oficial del gongorismo deseaba subrayar, como haría en años futuros [9], que entre la poesía moderna y la de Góngora no existen sino afinidades adjetivas y secundarias, tales como el papel primordial asignado a la metáfora y otras coincidencias puramente estilísticas que él mismo enumeraba en uno de sus ensayos [7]. Se oponía así con firmeza a lo que parece evidente: que la recuperación de Góngora fue fruto de una coincidencia de intención estética y que «los modernos», como siempre que se aproximan a los antiguos con espíritu creador y no simplemente mimético, percibieron afinidades sustanciales que no siempre consiguieron comprender cabalmente, sirviendo la excelencia de los versos del maestro y la necesidad de afirmar su figura, para apuntalar las propias intuiciones estéticas y la propia poética.

¿Fue esa lúcida visión, unánime? No se diría, aunque esta digamos incomprensión de fondo no mermó fervor y estusiasmo hacia la obra del cordobés, que se vio así convertido en contraseña del nuevo *Arte auténtico* frente a las antiguallas y ramplonerías del arte oficial, que se dio en llamar *literatura.*

Por los escritos aparecidos en el número citado de *La Gaceta Literaria* y también de *Verso y Prosa* [89] (no he podido ver *Litoral),* se observa en la lectura de Góngora cierta confusión. Todos hablaban de «intención netamente estética», de «poesía pura»

desprendida de escorias, de aspiración a alcanzar las «altas cimas» de la belleza, de perfección formal y de metáfora. La batalla en la defensa de Góngora empezó por negar a rajatabla, bajo la guía ineludible de Dámaso Alonso, lo que la Academia e incluso los admiradores de Góngora habían afirmado: la oscuridad de su poesía. El ilustre gongorista hablaba, en rigor, de dos claridades: «a la claridad de expresión, la claridad del objeto representado» [7, p. 90], aunque de hecho le importaba subrayar la primera, o sea, la perfecta inteligibilidad y descifrabilidad del *estilo*, mostrando cómo el «fondo», *esa cosa* que Góngora quería decir (¿y quién sabe lo que Góngora quería decir?) estaba por decirlo así «transcrito» en una «forma» que era como una fórmula matemática, abstrusa sólo para quienes desconocen tal lenguaje. Para comprender su poesía, decía Dámaso, es necesario poseer comprensión y «sensibilidad poética» [5], pero si por esta última hay que entender lo que afirmaba Ortega, es obvio que él está hablando de comprensión intelectual del estilo de Góngora y de cultura, no estética, sino humanística, filológica, gramatical... Sobre este asunto, baste decir que la reductibilidad propuesta y practicada por Alonso en sus «transcripciones», dará resultados como éstos: «Llamar rubíes a los claveles es resaltar en primer lugar el color rojo encendido de estas flores... Decir a la pierna de una mujer columna es calificarla de esbelta...» [80, p. 340]. ¿Y quién ha dicho que *columna* quiere decir *esbelta?*

En la *forma*, contrapuesta al fondo, se detenía la mayoría de observadores. Dámaso Alonso destacaba, con el insuperable dominio técnico del cordobés [5], el enriquecimiento del idioma y lo que luego llamaría ampliación de las posibilidades estéticas del lenguaje [9, p. 77], remachando el equívoco entre medio y fin que había señalado ya Gerardo Diego [35, p. 191] (V. 70). Al *fin* apuntaba mejor Giménez Caballero al referirse a la «técnica desarticulada (articulada de otro modo) y malabarista» [46]. Para Garcés, siguiendo la lección de Dámaso, la lengua poética es transcripción embellecedora y evasiva de la realidad *(el agua* se convierte en *cristal luciente)* por lo que, dice, es poesía en clave. La llave afortunadamente se la ha dado el maestro. Lo curioso es que Garcés adscriba la obra de Góngora a la «poesía pura», entendiéndola como limpieza de «elements prosaics que enterbolien la realitat» [39]. Hay que decir que no era, ni será el único, que banalice hasta tal punto el concepto. Gerardo Diego apuntaba a la creación de un lenguaje poético vivo por medio de una lengua muerta, que sin embargo no se ve que surja como necesidad intrínseca de la visión poética, y al mencionar la belleza de la forma independientemente de lo insignificante del contenido, reduce de hecho el estilo a un medio de «embellecer» un contenido cualquiera [36] (lo que Ortega llamaba operación de cosmética [64]).

En su *Góngora 1627-1927* [65], reproducido parcialmente en el número de *La Gaceta* citado, el ilustre pensador retorna al concepto de poesía como forma de captación inédita del mundo, que se hace en el mismo acto de la palabra (básicamente, aunque no exclusivamente, metaforizante). Es el concepto de *forme du sens* de Valéry, sobre el que he hablado ampliamente en otro lugar [23], según el cual no existe *un fondo* como elemento fijo expresable o expresado de diferentes *formas* artísticas, sino una

personal visión estética de algo exterior al sujeto [88, I, p. 668]. En este mismo sentido cabe interpretar las palabras de Lorca en su famosa conferencia *La imagen poética de Góngora:* «[Góngora] no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo» [97, p. 73]. Lo vieron también Bergamín [18] y Thomas [en 56, p. 6]. Tanto Jarnés [55] como Gómez de la Serna [47] hablan de «evocación», en un sentido que es más bien el logos órfico-platónico: nombrar es crear. Más adherente al concepto de *forme du sens* aparece José María de Cossío, cuando dice que el caballo de Faetone es una forma estética de la realidad que se constituye en lenguaje [28], y también Guillermo de Torre al referirse al lenguaje «que empieza y termina en sí mismo [...] un lenguaje creado que crea todo un orbe poético» [86]. Cuando Ayala afirma que la cabeza-Medusa de Góngora «petrificaría el bosque, el sol, el aire. Se crearía una catedral verdosa» [13], parece aludir, en efecto, a esa cristalización de la visión poética que Ortega denomina «el puro mineral de la imagen» [65, p. 584]. Próximo a este concepto de obra de arte se halla Aleixandre en el soneto-ofrenda citado en epígrafe.

Sólo Thibaudet menciona la oscuridad como consustancial a la profunda poesía (no la llama «pura») de Góngora: la oscuridad —argumenta— no es una cuestión de estilo, sino de creación poética misma, de instantaneidad (metafórica o de cualquier otro elemento constitutivo) [82]. Francis de Miomandre, en fin, sintetiza el concepto orteguiano en términos muy próximos a Valéry: «[...] este mineral de poesía en *estado puro,* esta abstracta construcción del espíritu, cristalizando un mundo de imágenes en torno a un dato primitivo e inventado [...] nunca la voluntad humana desafió de tal modo a las fuerzas de la disolución» [61]. Por eso Marichalar, en esta misma línea, puede sostener con Ortega, con Gerardo Diego [35] y con Alfonso Reyes [74, p. 192], que sólo la sensibilidad artística («la poesía se siente») permite captar el objeto artístico, pues la aproximación intelectual de-constructiva deshace el objeto [58]. Según ello, la «traducción» de Alonso ofrece *una cosa* que no es ya la poesía de Góngora, sino *otra cosa.* Desmembración sin duda útil siempre que reconstituyamos el objeto en su «confusión originaria», tratando de captarlo virginalmente y en abandono, como sugería Diego en su importante ensayo citado de 1925. Tal objeto así concebido resulta, pues, como dice explícitamente Marichalar, obra abierta, susceptible de infinitas lecturas que completen su realización.

No es casual que fueran los franceses, aparte de Ortega, Alfonso Reyes y Lorca (véase mi ensayo citado [23]), quienes aproximaran el nombre de Góngora al de Mallarmé, sabiendo que, unidos en lo esencial, se distanciaban y distinguían por *la cosa representada,* que en Góngora era una claridad (un mundo, o un mito, sólido y cristalino como una piedra preciosa) y en Mallarmé un vacío, un *nonsense* (la disolución ontológica del cosmos, la desintegración del mundo moderno) y que se diferenciaban también, necesariamente, por las peculiaridades de estilo, que no es revestimiento sino extrinsecación de la *forme du sens,* siendo así que el mundo corpóreo de Góngora

se fragua en un estilo de sustanciosa prolijidad y preciosismo, y el *nonsense* o la nada de Mallarmé en un estilo fracturado, conciso, intermitente, telegráfico. Es precisamente *el tema*, ese tema que confundió a Gómez de la Serna [47] y a Dámaso Alonso («Sobra y falta *para el gusto de hoy*, en la poesía de Góngora. Sobra tanto lastre mitológico, tanta raedura seudocientifista. Faltan, en cambio, innúmeros temas vitales, dignos de ser transfundidos en materia y forma de poesía eterna»... [9, pp. 71-2]), el que en años futuros distinguirá , aun dentro de la misma concepción esencial del arte, a los poetas que, sin la menor incoherencia, se adhirieron a la reivindicación y exaltación de Góngora. Este es el significado que cabe dar a las palabras de Guillén, pronunciadas en 1955, aunque otro fuera su sentido: «El tema esencial de la poesía de nuestros días [...] es el cántico de la vida humana en su dimensión histórica» [en 33, p. 254].

Lo que aúna a los modernos y a Góngora no es el clasicismo (forma, orden, o más pedestremente, intelectualismo o cerebralismo), sino aquel *humanismo* que el editorial de *La Gaceta Literaria* [56] ponía como elemento básico de «connivencia» entre el «espíritu» de Góngora y los jóvenes poetas: el arte («irreal continente», Ortega) es existencia de un fenómeno perceptivo, subjetivo, hecho Palabra y, por ende, es cosa estricta y esencialmente *humana*.

★

Existe, pues, el jardín exterior al objeto artístico, la visión estética del jardín (o *forme du sens)* y la forma en que ésta se hace cuerpo: «puro mineral de la imagen» [65, p. 584], «lenguaje construido» [50, p. 51], arquitectura, en cuya realización se esfuerzan intelectualmente, artesanalmente, por igual, Góngora y Mallarmé, Valéry y Alberti. Que este lenguaje construido sea fácil o difícil, transparente o hermético, es cuestión secundaria, aunque el principio de que la comprensión o placer intelectual (o estético) aumentan conforme crece la dificultad, lo sostienen Góngora y los poetas modernos, pero también Castiglione, Ausias March y Ramón Llull... Es difícil hacer de él un criterio estético que revele un Estilo como fijación de un sistema de creencias que se enraíza en la situación histórico-ideológica en que se inscribe el poeta.

Si es cierto que «todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra de arte tenga en lo humano su centro de gravedad» [64, p. 367], cada época ha seleccionado su jardín y lo ha contemplado estéticamente según una óptica menos dictada por lo personal que por lo epocal. Por eso y contra la opinión de Jammes [54, p. 479], no parece superfluo replantearse si Góngora es poeta renacentista o barroco (o manierista, como quería Curtius [30]), y eso no sobra la base de criterios formales externos (puramente estilísticos o retóricos, que son comunes a distintos estilos), sino de la visión y representación del mundo, de la *forme du sens*, que no creo haya una sola, aquella barroca, como nota constitutiva del ser nacional hispánico [43, 41].

Sin perjuicio, que la mayor parte de observadores aquí reseñados calificaran a Góngora de poeta barroco, casi todos coincidían en subrayar el carácter visual-pictórico

de su obra (cosa que, como es sabido, ensalzaban ya los admiradores coetáneos) y, bajo la equívoca insignia de la *claridad*, la representación y exaltación de la vida y del mundo: mundo hecho de Naturaleza y de cosas, de realidades inmersas en una luz cenital, que se imponen por su presencia física, material, sensual, y también por su belleza y nitidez de formas (Salinas, Alonso, Guillén, Lorca, Reyes). Algunos hablan de paganismo y de mitología (no de lo mitológico como estilo) —Gómez de la Serna, Borges, y hoy, Jammes [54]—, en términos parecidos a lo que Lorca denominaba «el sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente» [41]. Guillén pone el acento en un «mundo bello, de luces duras y de volúmenes y cosas en reposo, en el que todo insta a la quietud, incluido el movimiento, que tiende como a petrificarse [50, pp. 64-69]; parecidamente Dámaso Alonso, que habla de «consistencia y esplendor vítreo de las cosas» o a Gerardo Diego, que se refiere a «un mundo cristalizado en reverberaciones de una calidad de esmalte» [35, p. 195]. Gómez de la Serna alude a una realidad «inundada por una luz que inmaterializa las cosas» [47] y Lorca, todavía, a «una belleza estática de un mundo rezumante de sensualidad casi abstracta» [41, p. 157]. Borges, a su vez, menciona esos colores gongorinos propios del Renacimiento [20, p. 213] y Ayala, los rojos y azules del mundo clásico [13]. Giménez Caballero, por fin, calificaba a Góngora, sin más, de «culmen del Renacimiento castellano» [46].

Para algunos la aproximación de Góngora a El Greco parecía inevitable, empezando por Gómez de la Serna, aunque del pintor barroco dijera que representa «un mundo fanático, obsesionado» y de la realidad de Góngora, que no sólo es exuberante, sino exaltada, contorsionada, tensa y como en llamas, a la par que transfigurada en adorno [47] (habla de realidad-adorno, no de estilo que adorna). En esta misma línea «barroca», Cassou percibe en la poesía del cordobés «luz borrascosa y lívida», intención desgarrada y dinamismo [24], y Jarnés, pese a calificar a Góngora de barroco, no ve en su poesía Venus desnudas sino deidades esquivas [55], aunque Díaz Plaja nos dice que esto es lo propio renacentista [34, p. 53]. Lecturas de hoy hacen de lo pictórico-visual gongorino la marca de estilo de lo barroco: así Orozco [63], que insiste en la lucha de los contrarios (que francamente no se ver en las *Soledades*), y en la presencia de aquellos sentimientos que Guillén había dado por ausentes en la poesía de Góngora [50, p. 72]: el sentimiento de soledad que, en su opinión, otorga vibraciones emotivas al tema central de las *Soledades* (bien renacentista, por cierto) del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Sobejano habla de *ornato sustantivo* [80, p. 196], próximo al ornato de Ortega [65, p. 583], a la «exuberante pedrería gongorina» de Marichalar [58] y al concepto de adorno citado, de Gómez de la Serna. Quienes insisten en que la realidad de Góngora es un gran bodegón barroco [34, 54], piensan sobre todo en esa red cargada de peces de las *Soledades* y olvidan momentáneamente las Venus desnudas y esquivas de la nítida y luminosa arquitectura del *Polifemo*. Y cuando, como hiciera el impertinente Jáuregui, se menciona lo prosaico y vulgar del mundo convertido en belleza, se pone el acento en la inclusión de la realidad objetiva en la categoría de lo estético como signo inevitablemente barroco, pese a que Díaz Plaja

nos aclare que en el Barroco «las cosas son como son, espléndidas en su belleza y miserables en su derrumbamiento» y que «todo bodegón es un ángulo de pintura renacentista que pasa a primer término, se independiza y reclama la atención plena» [34, pp. 54-5]; de lo que se infiere que lo primero acaso sea propio de la picaresca y de Cervantes, pero no de Góngora, quien, según nos dicen admiradores y detractores, transfigura en belleza lo miserable, y lo segundo mal se adapta a las *Soledades*, o al *Polifemo*, que son «la pintura entera» (Lorca hablaba de «gran retablo barroco» [41].

En medio de estos dos extremos, se perfila la posición intermedia de Curtius [30], que hace del manierismo una categoría permanente del espíritu, un fenómeno complementario del clasicismo de todas las épocas, un desplazamiento exigido por el desgaste, en este caso, de lo renacentista; concepto presente en Dámaso Alonso y también en Reyes y Gerardo Diego, quienes hablaban de la necesidad de buscar un nuevo sistema de equilibrio (la tesis de Ortega [65, p. 583]).

Si a esto añadimos lo que Guillén llama sistematizar y extremar lo renacentista y lo que él mismo dice tras hablar de perfección de la poesía humanista: «Naturaleza con la N mayúscula del Humanismo que alcanza proporciones de Cosmos» [50, p. 88], acaso estemos en la vía justa que nos lleve a la definición de lo esencial de la poesía de Góngora. Porque ni el Renacimiento es sólo norma y orden, ni parece privativo del Barroco el interés o el amor hacia la realidad concreta y la vida, la sensualidad o el sentimiento. ¿Era exenta de sentimiento la poesía de Garcilaso?

Tal vez lo que distingue el Renacimiento del Barroco sea la proyección sobre el mundo de unas ideas y obsesiones distintas. El Barroco proyecta, en efecto, sobre el mundo renacentista el movimiento, la transformación y la metamorfosis [75, 73, 33] no por lo que son en sí mismos, sino en cuanto implican tiempo, caducidad, descomposición y muerte. No es el interés por la Naturaleza o la Vida lo que distingue a ambos estilos, sino el hecho que el Renacimiento los eleve a naturaleza y vida, fijándolos en la permanencia de la forma, y el Barroco vea suspendido sobre ellos la terrible espada de que habla Díaz Plaja [34, p. 60]. No basta el movimiento de los combatientes en las *Soledades*, o lo monstruoso de Polifemo, o el ornato, para hablar de Barroco; es preciso que lleven dentro la marca de la desintegración y de la muerte. Y si la buscamos en Góngora hallamos, como se ha visto, todo lo contrario: la tendencia a petrificarlo todo, a dar a la vida en movimiento la solidez y fijeza «columnaria» que Mantegna o Piero della Francesca otorgan a sus figuras (ya vemos que columna = pierna puede tener *otro* significado), como queriendo sustraer la vida al fluir del tiempo, a su destino perecedero. Lo ha visto bien Alberti: «Gracia inmóvil, serena/ de una columna austera [...] Aquí la forma aferra/ sus plantas en la tierra/ como si fuera el cielo» (*Piero della Francesca* [1]). Y aun la preferencia que Góngora concede a las cosas, ¿no es precisamente porque «las cosas son fungibles, están dotadas de un ser homogéneo y personal, constante y eterno», como dice Matamoro [60] a raíz de la contigüidad permanencia/evanescencia de toda pintura barroca? Privadas de dicha contigüidad, las cosas de Góngora son sustancia permanente, porque, ¿qué sino

sustancia es este *ver en* la miel las abejas y *en* la bellota la misma Edad de Oro? ¿no es esto *colocar* la realidad en la permanencia del Ser?

Los coetáneos «académicos», empezando por el obtuso y envidioso Jáuregui, que confundieron lo clásico con lo normativo (cada cosa en su género), no aceptaron que se tratara con espíritu efectivamente renacentista algo que no fuera la materia temática «de botica». Pero esto no impidió a Góngora «buscar un nuevo equilibrio» y convertir la prosaica realidad en Mitología y la Aldea en Edad de oro. Tenía razón Lorca: «El sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente», lo consiguió Góngora con su palabra virgen, audaz y temeraria, instalando esa Naturaleza de proporciones cósmicas, como ideal de perfección inmanente, en el cielo abstracto de la pura Forma.

III

como el pintor que fuiste, con la retina en el color viviente,
Aleixandre, *A Rafael Alberti, a través del mar* [66].

Pintar el viento, reducirlo a líneas,
precisarlo en el vuelo de un segundo.
Alberti, *Leonardo.*

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente
a la de viento —cuando no sea cama
de frescas sombras— de menuda grama.
Góngora, *Polifemo.*

Poco amigo de teorizaciones y disquisiciones estético-filosóficas, Alberti se limitó, en ocasión del centenario, a dirigir con entusiasmo y estilo desenvuelto y provocativo, las operaciones de rescate de Góngora, y como ha hecho siempre en tales circunstancias, cogió esa pluma que ahora se hace verso, ahora línea y dibujo, o ambas cosas a un tiempo [59], para escribir unas estrofas que a los primeros compases produjeran el impacto plástico y sonoro de la pintura y música verbal del maestro. Identificar momentáneamente su voz con la del poeta proscrito era el modo aparentemente sumiso de rendirle homenaje, y de convertirle en bandera de unos principios estéticos y de una poética que era al tiempo la suya y la de su época. Con ello quedaba sentado que el joven poeta, que había aprendido más de una lección de Góngora y tal vez había comprendido en él la raíz de su arte, entendía seguir su propio camino, que necesariamente no podía ser el de Góngora, ni en la visión estética de la realidad ni tanto menos en el estilo, aunque el poeta cordobés hubiera mostrado la vía maestra que conducía a la investigación y explotación de las potencialidades poéticas del «lenguaje construido» o construyente. (En este sentido, como afirma Pradal [70], la poesía moderna en cierto modo ha superado al maestro : piénsese en la potenciación metafó-

rica del *encuentro fortuito*,en la asociación libre, en el encabalgamiento de imágenes [52] o en las superposiciones espacio-temporales observados en la obra de Alberti, en el verso libre de pensamiento [67, p. 232], en el nuevo correlativo objetivo que señala Debicki [32, pp. 136-7], etc. etc.)

Dicha toma de distancia, proclamada tajantemente por el propio Alberti («no nos someteríamos a nadie, ni al propio Góngora» [2, p. 236], no ocurrió en un segundo momento, después de la supuesta crisis que llevó a *Sobre los ángeles*, sino en el mismo instante en que el joven poeta tributaba a Góngora su más sincero y apasionado homenaje. Se produce en *Cal y canto*, donde Gullón advierte el «deliberado tono paródico» [52, p. 68] y donde hay sin duda «sonora brillantez», pero también disonancia y desgarro; y esto aun en la misma *Soledad tercera*, donde el poeta no sólo no renuncia a su originalidad creativa adaptando el texto gongorino a la actualidad [33, p. 148], sino que convierte las *Soledades* de Góngora en objeto de su contemplación estética (en jardín de su cristal) para a partir de él «construir» el propio objeto artístico: algo así como hiciera Picasso con las *Meninas* al «pasarlas» a su tela.

Es preciso, por otra parte, reunificar lo que los críticos han separado atendiendo a la *forma*, eso es, a las exterioridades técnicas. Friedrich observaba que, en España, los postulados de la nueva poética condujeron simultáneamente a Góngora y al romancero [38, pp. 110-1], confirmando cuanto Lorca señalaba acerca de la proximidad de algunas imágenes populares y las de Góngora, mientras Alberti ponía asimismo de relieve el fondo común existente entre lo popular y lo surrealista [3]; lo cual por lo menos debería servir para cuestionar la fractura que ha solido verse en la poesía de Alberti entre popularismo y gongorismo —este último representado por *Cal y canto*—, y entre éstos y el surrealismo: tendencias que no deben entenderse como progresiva afiliación a distintos «partidos» estéticos, sino como un irse nutriendo de una serie de ideas que estaban en el aire y que el poeta en parte asimilaba sin renunciar al modo suyo de hacer poesía [2, pp. 154-5]. En cualquier caso, las afirmaciones consignadas muestran cómo la recuperación de Góngora se inscribe en un sustrato común (presidido por el influjo del psicoanálisis), que no sólo no se contradice sino que confluye en la preocupación por la forma-constituyente y el arte deshumanizado (al final debe reconocerlo el propio Geist, 45, p. 181). Lo prueba ese popularismo culto «domeñado por la inteligencia» [76, p. 155], que ha sido repetidamente observado en la producción albertiana, y que el propio Alberti reconoce en Lorca: «Porque Federico era el *cante* (poesía de su pueblo) y el *canto* (poesía culta)» [2, p. 19], y las palabras de Lorca a propósito del surrealismo: «Emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética» [41, p. 1.654]. El interés por lo *humano*, en este caso lo inconsciente humano, no era pretensión de incluir elementos humanos no mediatizados estéticamente [45, pp. 179-80], sino interés por lo ignoto humano, identificado con lo sustraído al control de la conciencia como *objeto* exterior al objeto artístico, y por las potencialidades «creativas» del lenguaje onírico en la elaboración del «lenguaje construido».

Por lo pronto, pues, Alberti aparece dos veces gongorino: por su popularismo culto o «recreación cultista de la tradición popular» [81, p. 506] —que no es imitación de Góngora sino en todo caso «popularismo recién creado, virginal» [8, p. 172] de ambos— y por su verso grandioso a imitación del maestro: dos paletas distintas, como decía Reyes refiriéndose a Góngora, de hacer arte autónomo, puro, alquitarado, deshumano [74, pp. 171-98]. Y si al final tanto Lorca como Alberti empezaron a tomar distancias frente a lo popular, es porque se estaba produciendo el desgaste, y con el desgaste el equívoco, pues el lenguaje en principio construyente se estaba convirtiendo en fórmula, en gesto no significante, y el lector, seducido por la claridad y el sonsonete, estaba de nuevo confundiendo las especias y tomando la cosa representada por el objeto artístico. Era imprescindible «engrosar» de nuevo el cristal. La dificultad sirvió momentáneamente para atajar un proceso que a través de «ese andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón» [2, p. 221] hubiera llevado a la tan denostada conversión del arte en «literatura».

Pero el retorno a Góngora no era sólo *un medio* para ahuyentar el peligro. Al proyectar la realización de *Cal y canto* bajo «la sugestión de Góngora», Alberti escribe: «Era una poesía de pintor, plástica, lineal, de perfil recortado. Aquel temblor de alma de mis canciones lo iba a meter como en un cofre de cristal de roca [...] Sometería el verso métrico a las presiones —y precisiones— más altas...» [2, p. 220].

Según ello, y según cuanto se ha dicho en el apartado anterior, Alberti veía a Góngora poeta renacentista: por lo plástico, lo lineal, por el perfil recortado (recuérdense los principios de Wölfflin retomados por Marcel Raymond [73]; por haber metido (lo que sea) en un «cofre de cristal de roca», «en un ambiente extraatmosférico», como decía Lorca [41, p. 67]. En el ámbito del lenguaje poético, Alberti podría imitar lo exterior de la poesía de Góngora (sus «lianas laberínticas» [2, p. 222]) sin renunciar a la metáfora constituyente o a las resonancias sonoras de la palabra (lo fue ya aquel *Alba del alhelí* y lo era ahora *Cal y canto*, metáfora y «paladeo prosódico», como dice González Lanuza [48]), en las que Góngora se había mostrado maestro insuperable. Y ahí estaban *Araceli*, esa joya que el joven poeta andaluz coloca con reverente devoción a los pies del maestro, y el soneto final, que «enmarcan» el primer grupo de poemas, ambos con títulos sonoros, redondos y pulidos como cantos rodados, en los cuales se produce el mimetismo perfecto: los únicos que, significativamente, convencieron plenamente a Vivanco, calificando *Araceli* como «el postrero de los grandes sonetos idealizantes y petrarquistas de la lírica europea» [91, pp. 187-8].

Pero en cuanto entramos en el segundo soneto, la disonancia se hace brutalmente perceptible (lo observan Zuleta [95], Salinas [78], Ciceri [26]): disonancia que puede consistir en la estridente mezcla de temas y formas [8, 67, 78], o en la ruptura de las formas, o en la intrusión de aquel perfume popularista andaluz que Giménez Caballero advertía en la poesía de Lorca y en nuestro poeta como herencia gongorina [46], y que no es perfume de Góngora sino del propio Alberti; o en la aparición, como una mueca, de lo absurdo y disparatado, que inducía a Proll [72] a considerarlo in-

fluencia del surrealismo y a Vivanco a pensar que mejor hubieran estado tales versos en *Yo era un tonto...* [92, p. 185]; o tal vez en la simple sustitución de *bramar* por *pacer*, referido al toro constelar, como irrupción en un mundo mitificado de la destrucción y la violencia [78].

Todo lo cual ocurre también en la ofrenda gongorina por excelencia: la *Soledad tercera*, sobre la que no faltan juicios contrastantes y desconcertantes. Zuleta ve la «perfecta recreación de un mundo gongorino, junto a la recreación de un lenguaje poético y una retórica» [95, p. 345]. Un poco como Zardoya, para quien Alberti «completa» las *Soledades* gongorinas en la línea de la famosa desrealización de la realidad en «puro mundo de belleza» [94, p. 462]. Pedro Salinas [76, p. 157] y Dámaso Alonso [7, p. 560] insisten en la mera imitación o recreación del «laberinto gongorino», en la pirueta verbal y el virtuosismo. Elsa Dehennin habla de un poema barroco de inspiración gongorina no exento de virtuosidad albertiana [33, p. 149]. Jammes [53], que nos «traduce» al castellano «normal» el texto de Alberti, a imitación de las famosas transcripciones de Alonso, señala la fidelidad al modelo en cuanto a *claridad* (de estilo), en el sentido del ilustre gongorista: el laberinto se puede disponer en línea recta; cosa que no dudábamos, pero que muestra, una vez más, cómo la destrucción del laberinto destruye *la cosa*, y que tanto en Góngora como en Alberti —como siempre que hay poesía—, el objeto artístico constituye una realidad irreductible a la supuesta realidad objetiva que representa. Por lo demás, Jammes nos dice que Alberti es como si copiara a Góngora para entenderlo mejor, aunque él mismo perciba imágenes pictóricas y gráficas, y hasta una mitología, que le recuerdan a Dalí y en general al arte figurativo (o visual) moderno, y sugiera una alusión erótico-sexual (poco gongorina, en efecto, y sí muy ariostesca-albertiana), sin que por ello encuentre que la *Soledad tercera* tenga nada de pastiche ni de parodia.

Para mí toda la *Soledad* es una estridencia y una disonancia: una intrusión corrosiva del mundo moderno (o albertiano) en el mundo estático-estético gongorino. La *Soledad* es el mito y la destrucción del mito. Ni siquiera se ofrece como unidad: es como el trozo de algo *(incompleta* la llama Alberti), como si esa tela de la tela todavía estuviera en el caballete del pintor en plena elaboración, sin permitir que el lector-observador se engañe acerca del carácter irreal artístico del arte (cosa que Góngora obtuvo igualmente de otro modo), para que no confunda cristal y jardín, como Cervantes cuando nos corta la «película» del relato para introducirnos en la búsqueda de los cartapacios...

Si hay algo, en cambio, verdaderamente gongorino más allá de las exterioridades técnicas es justamente este «viento pintado» en el que Jammes no reconoce a Góngora (¡cuántas veces éste nos ha pintado el viento!), en el carácter pictórico, plástico, que el arte de Góngora y Alberti tienen en común: un modo de ver y de plasmar el mundo, aunque los materiales de construcción y la técnica «pictórica» sean distintos. Porque el poema de Alberti corre el mismo riesgo que Jammes señala para la poesía de Góngora: que así como leyendo a éste hay el peligro de que topemos con Ovidio y se nos

escape la cabellera verde [53, p. 135], así, leyendo la *Soledad tercera* lo hay de topar con las *Soledades* de Góngora y no ver la realidad poética de Alberti.

Cal y canto no fue un paréntesis, como sostiene Vivanco [92, p. 185], pero sí un episodio gongorino, que *de aquella manera* no volverá a repetirse (tuvimos, y tendremos más adelante, ocasionales préstamos, citas, ecos más bien). No se repetirá la deliberada mimetización con los contornos técnicos de Góngora ni tampoco la inserción de aquel sueño renacentista —el propio Paraíso albertiano— en un contexto dominado por lo divertido y novedoso del mundo moderno (lo cinematográfico y lo tecnológico en que tanto se ha insistido), mellado, sin embargo, por las incertezas e incongruencias de *aquel* momento. Ni la modernidad, en efecto, fue «decoración de actualidad», ni Alberti «se disfrazó» de nada y tanto menos de vanguardia [90, pp. 32 y 44], porque Alberti *es* poeta moderno y vanguardista. Ni parece que el propósito de *Cal y canto* fuera actualizar el mundo gongorino o aunarlo al mito moderno [33], ni destruir el viejo mito para entronizar la fe en el hombre nuevo [26], sino más bien arrollar el momento estático imperecedero bajo el malestar y el caos del presente histórico (algo así como ocurre con las plazas «cuatrocentistas» y los bustos «clásicos» de De Chirico), creando, más que un engarce, un corto circuito. Con ello Alberti hacía tema ocasional de sus versos, como los poetas modernos de allende las fronteras, el desmoronamiento de unos valores tradicionales [26, p. 77, 25, pp. 143-5, 27, p. 72], la crisis y la disgregación del mundo moderno (debe insistirse en que *Cal y canto* y *Sobre los ángeles* nacen prácticamente juntos). Disolución que se fragua en lengua-construcción, y no forma clásica o neoclásica, como se ha dicho con frecuencia, por más que se recurra a formas clásicas (sería oportuno superar eso de «por un lado tercetos y sonetos», por otro «Venus en ascensor» y «Oda a Platko» [91, p. 223]), es decir, a ese material de construcción heredado y convencional que no impide al poeta de genio usarlo con originalidad creativa (V. Baudelaire [16, p. 1.043] y [2, p. 222]).

Si habrá, pues, humanismo (que no clasicismo), no será *aquel* humanismo, sino el que demanden el momento histórico y el sistema de creencias en que el poeta se halla inserto, que pueden ser los inventos tecnológicos de nuestra era, o el inconsciente misterioso, o ese fondo primitivo humano de que habla Bousoño [22, p. 223] —inventos igualmente de nuestra era—, o las cosas *tout court* [19, p. 280], o la materia inerte, o la crisis existencial del hombre moderno, o los trastornos sociales y políticos... Modulaciones de un mismo *continuum*, entre las que cabe señalar esa «crisis» de 1927-1928, que García Posada considera menos una crisis personal de Alberti que una crisis estética común a todo el arte occidental [43], y que en cualquier caso reúne bajo un mismo denominador común las distintas escuelas y tendencias que han venido sucediéndose a lo largo de este período (V. [85, p. 268]).

De Góngora, pues, aparte el afán admirable de perfeccionamiento y la ejemplar perfección de su obra, diríase que no queda sino la reivindicación del arte deshumanizado («obra poética absoluta» decía Bergamín muy valéryanamente de *Cal y canto* [18]) como constante de la diversidad de estilos que adoptará el poeta simultánea o sucesi-

vamente, porque, como dice García Montero, «en el fondo todos los estilos son lo mismo» [42, p. 71].

Y, sin embargo, creo que hay en Alberti un gongorismo mucho más hondo y sustancial que el gongorismo circunstancial de *Cal y canto,* que hay que buscar más allá del estilo, considerando la visión estética de la realidad (el ángulo de reflexión del cristal) y la elección de la parte del jardín que en él se espeja. Ese Góngora que Alberti ha mencionado en una entrevista de 1984: «Efectivamente soy un poeta muy clásico, muy gráfico, muy óptico de verdad, como era Góngora, como son por lo general casi toda la gente del Mediodía [...] somos gente muy visual» [64, p. 32].

Cierto es que el propio Alberti da fe de cierto desencanto con respecto a su gongorismo del 27 y nos muestra el período de *Cal y canto* como algo pasajero, del que pasado el hervor de las circunstancias se sintió como desentendido de él [2, p. 258]. Es verdad que él mismo nos dice que la crisis personal que le condujo a *Sobre los ángeles* le separó «casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea» de entonces, pero también del «canto aún no lejano de las fuentes populares, de mis barcos, esteros y salinas» [2, p. 246]. Pero sabemos que las fuentes populares han vuelto, y también las salinas, y con ellas «la luz y la forma marmórea», que son las verdaderas constantes de su poesía, hasta el punto que lo transitorio nos aparece hoy aquel «pozo de tinieblas» que dictó *Sobre los ángeles.*

Colinas afirma que «si bien en el terreno de la pintura Alberti prefiere la "bella estética italiana" a "la profunda severidad española", (lo recordaba Gregorio Prieto [71, p. 40]), en el terreno de las letras no conocemos todavía sus predilecciones» [27, p. 73]. Pero si se atiende a las numerosas y valiosas lecturas existentes de la poesía de Alberti, aparece: 1) se trata de una poesía plástica, pictórica, dominada por las formas, la luz y el color (también se habla de poesía «musical», como en Góngora) [8, 11, 12, 27, 29, 44, 48, 93, 95]; 2) dicha poesía nos ofrece un mundo inmerso en una luz mediterránea, exuberante de jocunda vitalidad [48, p. 53], rico en emanaciones sensoriales [95], donde «vibra esa forma de entusiasmo por la vida que consiste en entregarnos poéticamente sus realidades, todas encumbradas en fulguraciones de imágenes y de lenguaje» [76, p. 157]; mundo hecho también de «cosas desdeñadas en sí mismas», según apreciara Azorín [14, pp. 36-7]; 3) esta realidad es la encarnación de un mundo primigenio de libertad y pureza [32], nostalgia y anhelo del paraíso (perdido) [94, 78]; 4) este mundo se levanta —se construye— bellamente, pulcramente, en forma de «razonamiento matemático» o «espacio geométrico», de un modo que para Bergamín es andaluz e italiano (y cuando dice italiano piensa en León Bautista Alberti y en el Renacimiento) [18]; arquitectura y geometría nacidas al socaire de «la gracia» [17, p. 135], la famosa *grazia* de *Il Cortegiano* («gracia inmóvil, serena,/ de una columna austera...»), que es la que parece invocar también Alberti en el esbozo de su propia poética [66, pp. 5-6].

Alberti es gongorista por aquel *humanismo* que mentaba *La Gaceta Literaria,* que lo es también de su época, pero sobre todo por ese digamos personal «humanismo

reverdecido» a que se refiere Gaya [44, p. 14]: por haber convertido la vida en mito paradisíaco, fraguándolo en Forma verbal pictórica [11], en belleza apolínea [29], serena y trascendente [91], con el intento de fijar, una vez más, lo inmanente en la Permanencia.

Loreto Busquets

Bibliografía

[1] Alberti, R., *Poesía (1924-1967)*, Madrid, Aguilar, 1972.
[2] Alberti, R., *La arboleda perdida*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1975.
[3] Alberti, R., *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena-Leipzig, Verlag von Willhelm Gronau, 1933.
[4] Albornoz, A. de, «Por los caminos de Rafael Alberti», en [10], pp. 80-4.
[5] Alonso, D., «Góngora y Ascáfalo», en [56], pp. 2 y 6.
[6] Alonso, D., *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 307-92.
[7] Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 66-91 y 518-66.
[8] Alonso, D., *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 155-8.
[9] Alonso, D., *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1976.
[10] *Antropos*, n.° 39-40, Extraordinario-5, julio-agosto de 1984.
[11] Areán, C., «La imagen pictórica en la poesía de Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°. 289-290 (1974), pp. 198-206.
[12] Areán, C., «Rafael Alberti en la poesía de la pintura», *Arbor*, CXVIII, n°. 461 (1984), pp. 93-105.
[13] Ayala, F., «Góngoral en la verbena», en [56], p. 2.
[14] Azorín, «Rafael Alberti», en [37], pp. 35-7.
[15] Bacarisse, M., «El paisaje en Góngora», en [56], p. 6.
[16] Baudelaire, Ch., *Salon de 1859*, en *Oeuvres complètes*, II, París, Gallimard, 1976.
[17] Bayo, M., ed., *Sobre Alberti*, Madrid, CVS Ediciones, 1974.
[18] Bergamín, J., «El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti», *La Gaceta Literaria*, n°. 54, 15 de marzo de 1929, p. 354.
[19] Blanch, A., «La generación del 27 y la estética cubista», en [17], pp. 278-81.
[20] Borges, J. L., «Examen de un soneto de Góngora», en [68], pp. 211-5.
[21] Bousoño, C., *El irracionalismo poético*, Madrid, Gredos, 1977.
[22] Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, II, Madrid, Gredos, 1970.
[23] Busquets, L., «Góngora, historia de un equívoco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Los Complementarios/4, octubre de 1989, pp. 85-101.
[24] Cassou, J., «Góngora en Francia», en [56], p. 1.
[25] Cernuda, L, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975.
[26] Ciceri, M., «Note su *Cal y canto* di Rafael Alberti», *Annali di Ca' Foscari*, IX, n°. 1 (1970), pp. 37-77.
[27] Colinas, A., «Rafael Alberti, poeta de la luminosidad latina», en [10], pp. 72-7.
[28] Cossío, J. M., «Cultismo», en [89], p. 2.
[29] Crespo, A., «Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura*», en [66], pp. 93-126.
[30] Curtius, E. R., *Literatura europea y edad media latina*, I, México, FCE, 1955.
[31] Debicki, A., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968.
[32] Debicki, A., «El correlativo adjetivo en la poesía de Rafael Alberti», en [37], pp. 119-51.
[33] Dehennin, E., *La résurgence de Góngora et la géneratión poétique de 1927*, París, Didier, 1962.
[34] Díaz Plaja, G., *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.
[35] Diego, G., «Un escorzo de Góngora», en [68], pp. 189-98.
[36] Diego, G., «Balance del gongorismo», en [56], p. 6.
[37] Durán, M., ed., *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975.
[38] Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowolht, 1956.
[39] Garcés, T., «Góngora en Cataluña», en [56], pp. 1-2.
[40] García de la Concha, V., ed., *Historia y crítica de la literatura española*, VII, Barcelona, Crítica, 1984.

[41] García Lorca, F., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, esp. pp. 62-85.
[42] García Montero, L., «Alberti, peligro para caminantes (1925-1939)», en [10], pp. 68-71.
[43] García-Posada, M., «Poesía de la generación de 1927», en [40], pp. 351-374.
[44] Gaya Nuño, J. A., «Carta a Rafael Alberti sobre la pintura», *Insula*, n.° 198, mayo de 1983, pp. 3 y 14.
[45] Geist, A. L., *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980.
[46] Giménez Caballero, E., «Pespuntes históricos sobre el núcleo gongorino actual», en [56], pp. 6-7.
[47] Gómez de la Serna, R., «Góngora el cordobés», en [56], p. 2.
[48] González Lanuza, E., «Homenaje a Rafael Alberti», *Sur*, n°. 281 (1963), pp. 50-62.
[49] Guillén, J., *Poética*, en G. Diego, *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1966.
[50] Guillén, J., *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
[51] Guillén, J., «Una generación poética», en [40], pp. 263-6.
[52] Gullón, R., «Alegrías y sombras de Rafael Alberti», en [37], pp. 65-74.
[53] Jammes, R., «La *Soledad tercera* de Rafael Alberti» en *Dr. Rafael Alberti*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, pp. 123-37.
[54] Jammes, R., *La obra poética de D. Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987.
[55] Jarnés, B., «Oro trillado y néctar exprimido», en [56], p. 2.
[56] *La Gaceta Literaria*, n°. 2, 1 de junio de 1927.
[57] Larbaud, V., «Hommage à Góngora», en [56], p. 1.
[58] Marichalar, A., «El ángel de las tinieblas», en [89], p. 1.
[59] Matamoro, B., «El pintor Rafael Alberti», *Galería*, n°. 1, enero de 1989, pp. 9-11.
[60] Matamoro, B., «Tres pintores del tiempo», *Galería*, n°. 6, junio de 1989, pp. 4-5.
[61] Miomandre, F. de, «Opinión sobre Góngora», en [56], p. 6.
[62] Morpurgo, G., *L'esthétique contemporaine*, Milán, Marzorati, 1960.
[63] Orozco Díaz, E., *En torno a las «Soledades» de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 1969.
[64] Ortega y Gasset, J., «La deshumanización del arte», en *Obras completas*, III, Madrid, Revista de Occidente, 1983, pp. 353-86.
[65] Ortega y Gasset, J., «Góngora 1627-1927», en *Ibid.*, pp. 580-7.
[66] *Papeles de Son Armadans*, XXX, n°. 88, julio de 1963.
[67] Paraiso, I., *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.
[68] Pariente, Ángel, *En torno a Góngora*, Madrid, Júcar, 1986.
[69] Poggioli, R., *Teoría dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.
[70] Pradal-Rodríguez, G., «La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé», *Comparative Literature*, II, 1950, n°. 3, pp. 269-80.
[71] Prieto, G., «Arboleda encontrada de una adolescencia perdida», en [37], pp. 39-46.
[72] Proll, E., «The surrealist elements in Rafael Alberti», *Bulletin of Spanish Studies*, XVII (1941), pp. 70-82.
[73] Raymond, M., *Baroque et renaissance poétique*, París, Corti, 1955.
[74] Reyes, A., *Obras completas*, VII, México, FCE, 1958.
[75] Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France*, París, Corti, 1953.
[76] Salinas, P., «La poesía de Rafael Alberti», en *Ensayos completos*, I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 155-9
[77] Salinas, P., «La exaltación de la realidad», en *ibid.*, pp. 260-9.
[78] Salinas de Marichal, S., *El mundo poético de Alberti*, Madrid, Gredos, 1968.
[79] Silver, Ph., «La deshumanización del arte», en [40], pp. 34-9.
[80] Sobejano, G., *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970.
[81] Tejada, J. L., *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid., Gredos, 1977.
[82] Thibaudet, A., «El fenómeno gongorino», en [56], p. 6.
[83] Torre, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
[84] Torre, G. de, «Sentido y vigencia del Barroco español», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, III, Madrid, Gredos, 1963, pp. 489-507.
[85] Torre, G., de, «Una generación literaria más amplia», en [40], pp. 266-8.
[86] Torre, G., de, «Góngora, creador del lenguaje poético», en [56], p. 6.
[87] Valéry, P., *Cahiers*, I y II, París, Gallimard, 1974.
[88] Valéry, P., *Oeuvres*, I y II, París, Gallimard, 1960.
[89] *Verso y Prosa*, n.° 6, junio de 1927.
[90] Villar, A. del, «Cal y canto, síntesis de la poesía albertiana», *Arbor*, CXVIII, n°. 461, mayo de 1984, pp. 31-44.
[91] Vivanco, L., F., *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
[92] Vivanco, L. F., «Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces», en [37], pp. 181-204.
[93] Winkelman, A., «Pintura y poesía en Rafael Alberti», en [66], pp. 147-62.
[94] Zardoya, C., *Poesía española del siglo XX*, III, Madrid, Gredos, 1974, pp. 396-478.
[95] Zuleta, E. de, *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 303-432.