



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue, Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

**«Escucho con los ojos, miro con los oídos»:  
la huella de Quevedo  
en la poesía de Rafael Alberti**

**Relatore**

Ch. Prof. Adrián J. Sáez

**Correlatore**

Ch. Prof. Enric Bou

**Laureanda**

Adele Novello

Matricola 864562

**Anno Accademico**

2021 / 2022



## ÍNDICE

Índice.....	3
El caso de Quevedo en Alberti: Introducción.....	5
1. Quevedo más allá de la muerte: recepción en los poetas de los siglos xx-xxi.....	9
1.1. La lectura de un clásico en la actualidad: Quevedo en la poesía española de los siglos xx-xxi.....	9
1.2. El origen: Quevedo y la Generación del 27 .....	13
1.3. Extra: La recepción hispanoamericana .....	19
1.4. Entre tradición y vanguardia en la obra poética de Rafael Alberti.....	30
1.5. Panorama crítico: el Siglo de Oro y Quevedo en Alberti.....	35
2. Hacia una primera muestra de relaciones poéticas .....	39
2.1. Quevedo en Alberti: unas cuestiones de sensibilidad moderna .....	39
2.2. Panorama de relaciones: el homenaje de Alberti.....	42
2.3. Dos conceptos hermanos: «hombre deshabitado» y «desierto estoy de mí» quevedesco.....	51
2.4. La poesía de exilio en Alberti y la influencia de Quevedo .....	56
3. La poesía de ruinas en quevedo y Alberti: la recuperación de un motivo clásico.....	65
3.1. La contemplación de las ruinas de Roma: de la tradición clásica a Quevedo .....	65
3.2. Roma peligro para caminantes (1968): un nuevo clásico .....	71
3.3. Textos en diálogo: «A Roma sepultada en sus ruinas» y «Ya nada más...» .....	75
3.4. Estilos frente a frente: <i>Roma, peligro para caminantes</i> y la poesía satírico-burlesca de Quevedo .....	79
4. «Pintar la poesía con el pincel de la pintura»: la poesía pictórica de Quevedo y Alberti.....	87
4.1. Una pasión en común: noticias sobre el arte pictórico de Quevedo y Alberti.....	87
4.2. <i>A la pintura</i> (1948): un homenaje pictórico.....	92
4.3. «El pincel» de Quevedo y dos poemas de Alberti: una nueva poesía pictórica .....	98
Quevedo releído por Alberti»: conclusiones.....	107
Bibliografía.....	111



## EL CASO DE QUEVEDO EN ALBERTI: INTRODUCCIÓN

La idea de este trabajo surgió principalmente de un interés personal por la poesía de Quevedo y Alberti, a cuyas figuras y obras poéticas tuve la preciosa oportunidad de acercarme durante mi carrera universitaria. Por eso, me apasioné tanto por la lectura de estos dos poetas hasta llegar a preguntarme si Quevedo podría ser una fuente de inspiración para la creación poética de un autor del siglo XX, como en el caso albertiano.

A partir de la bien conocida y amplia influencia de Góngora dentro de la poesía de la Generación del 27, grupo al cual Alberti pertenece, se persigue primeramente el objetivo de trazar el panorama crítico sobre: la relación poética entre Quevedo y Alberti, pese a que, en la crítica literaria se había relegado más espacio a la gongorina. Por este motivo, fue significativa una primera aproximación al estudio de Calvo Carilla (1992) que, sin duda, sirvió de guía para fomentar la curiosidad de emprender la trayectoria sobre la recepción quevediana en Alberti, además de entender cómo esta huella quevediana se insertó en la sensibilidad poética del autor contemporáneo.

A este propósito, si bien la consideración de Quevedo queda un poco a la sombra frente al homenaje a Góngora en el marco de recepción de la Generación del 27, el reconocimiento hacia su ingenio y agudeza verbal está claro a todos. En concreto, críticos como Blecua (1963: LXXXVIII-LXXXIX) destacan la originalidad de Quevedo en «su millonaria riqueza temática y expresiva», ya que detiene la supremacía, al afirmar que «ningún poeta ha logrado nada semejante». Frente a Góngora que había logrado una expresión poética puramente «sugeridora», Quevedo pasa su herencia a la posteridad por medio de una expresión poética más eficaz que la precedente, es decir la intensificación (Blecua, 1963: LXXXIX), que, además, constituye un rasgo muy apreciable por Alberti.

La intensidad temática y expresiva parecen no tener límites en el mundo quevediano; en efecto, se le reconoce al poeta áureo por abarcar tanto una vivacidad en la riqueza temática, debido a su extraordinaria capacidad de expresar asuntos diferentes en poesía (de la pena amorosa del yo lírico a las burlas en la poesía satírica) como una variedad en su vocabulario que, sin embargo, da voz a aquella intensificación expresiva propia de su poesía. Más precisamente, su importante contribución al lenguaje y al idioma español del siglo viene sintetizado en las palabras de Bouvier (1951: 177), al referirse a la consideración sobre el conocimiento del poeta por lo verbal y a su vasto vocabulario que «difícilmente se hallará una palabra de la lengua española de la época que él no haya empleado en su obra».

Todos estos aspectos se suman, por cierto, a la apreciación general de Alberti por Quevedo, aunque el interés principal del lector albertiano se manifiesta en la búsqueda de «la poesía como expresión de la autenticidad del ser» (Blecua, 1963: XCIV), típica del sentir poético quevediano. Por ello, se ha dividido el presente trabajo en cuatro capítulos para verificar hasta qué punto se entrelazan los reflejos quevedianos en la obra de Alberti: en el primer capítulo se presentará el cuadro general sobre la presencia de Quevedo en diversos poetas españoles de los siglos XX-XXI con especial atención por la Generación del 27 y se ofrecerá un panorama de la recepción de Alberti; el segundo capítulo hará hincapié en la expresión poética de la intimidad del yo con la puesta en escena del concepto metafórico albertiano del «hombre deshabitado» presente en *Sobre los ángeles* (1929) y en la producción poética del exilio argentino para percibir las reminiscencias del «desierto estoy de mí» quevediano; en el tercer capítulo se destacará, en líneas generales, la tradición de la poesía de las ruinas de Roma con su mejor expresión en el ciclo de poemas romanos de Quevedo hasta llegar al siglo XX con *Roma, peligro para caminantes* (1968) de Alberti, donde se identificará una relectura moderna con respecto al modelo quevediano, además de adentrarse en el estilo bajo del libro como referente intertextual en la poesía satírica del poeta áureo; el cuarto, y último capítulo, afrontará la pasión pictórica de Quevedo y Alberti circunscrita en el contexto de pertenencia para focalizarse en la división pictórica de *A la pintura* (1948) y en cómo se concretiza la realización de la nueva poesía pictórica de Alberti, por medio del análisis y comparación de dos poemas de *A la pintura* con la silva quevediana.

En suma, se pretenderá demostrar que, no obstante el paso del tiempo, Quevedo será, para el lector albertiano, la encarnación de aquel «grito febril» (Dámaso Alonso, 1952: 607) que emerge del alma del autor moderno, ya que como se verá, es el autor del Siglo de Oro más compatible con la expresión de las necesidades poéticas de Alberti. De allí el eco de los versos quevedianos recorre insuperable siglo detrás siglo: «Soy un fue, un será, un es cansado» (núm. 54, v. 11).

\*\*\*\*\*

El siguiente asunto de esta tesis nació de mi preferencia por la lectura de la poesía como género literario, la cual acreció durante mi carrera universitaria en Ca' Foscari hasta el punto de convertirse en una verdadera pasión, sobre todo por la poesía española. Todo empezó cuando, en mi primera licenciatura de tres años, me acerqué a la figura poética de Rafael Alberti, tras haber atendido al curso de «Literatura española» del profesor Enric Bou. Así que, tuve la ocasión de conocer la importancia del grupo poético de la Generación del 27 dentro del turbulento contexto histórico-político que marcó la España de la dictadura de Franco. Sin embargo, la fuerte personalidad y la riqueza temática de la obra poética de Alberti me fascinaron tanto para continuar con la lectura de sus principales poemas. Además, se añadió otra

pedra angular en mi biblioteca personal relativa a la poesía española, y esta obtuvo su reconocimiento como tal durante el segundo año de mi “magistrale” con el curso de literatura española, atendido por el profesor Adrián J. Sáez y dedicado a la figura polifacética de Quevedo en la poesía. En resumidas cuentas, en este trabajo intenté juntar mis conocimientos previos sobre estos dos autores para adentrarme lo más posible en los diferentes matices que caracterizan la sensibilidad poética de ambos.

\*\*\*\*\*

Quiero agradecer al Prof. Adrián J. Sáez por haberme acompañado con dedicación y con sus preciosos consejos durante la redacción de esta tesis, e incluso, quiero expresar mi sincero agradecimiento al Prof. Enric Bou por haber contribuido en ampliar mis contenidos literarios.

Agradezco y dedico este trabajo final a mi familia, a mi madre Alessandra y a mi padre Alessio, por haberme apoyado durante este periodo, con quienes he compartido todas mis dificultades y también las grandes gratificaciones que encontré a lo largo del camino. Además, quiero mencionar a mi hermano Andrea y a su esposa Lara por haberme impulsado a dar lo mejor de mí y, sobre todo, darles las gracias por la estupenda noticia de la llegada de una niña en nuestra familia.

Manifiesto mi profunda gratitud por tener unos amigos y compañeros de universidad tan especiales como: Giorgia, Cristian, Erika, Lorenzo y Daniele, quienes siempre han estado ahí para mí en los momentos de necesidad, regalándome en la cotidianidad una buena dosis de risas y sabios consejos durante los meses más intensos de la redacción de esta tesis.

Por último, pero no menos importante en la escala de los agradecimientos, quiero dirigirme a mí misma, a mi esfuerzo y constancia en haber terminado este trabajo con la esperanza de que este sea solo el inicio de muchos objetivos para alcanzar.





## 1.

### QUEVEDO MÁS ALLÁ DE LA MUERTE: RECEPCIÓN EN LOS POETAS DE LOS SIGLOS XX-XXI

En este primer capítulo se trazarán las líneas generales de la recepción de Quevedo en los poetas contemporáneos de los siglos XX-XXI. Se ha dividido, pues, el capítulo en cinco partes: 1) la recuperación del clásico áureo según las necesidades de la lectura de la actualidad en los poetas españoles contemporáneos (cap. 1.1.); 2) la huella quevediana en la Generación del 27 con particular atención en el análisis de las obras de algunos de esos poetas (cap.1.2.); se dejará un espacio extra para los homenajes y las obras de los poetas hispanoamericanos, dedicados al poeta español del Siglo de Oro (cap. 1.3.); 4) se desvelará, por fin, la trayectoria poética de Alberti que se establece entre la recuperación de lo clásico y el constante deseo de renovación típico de la vanguardia (cap. 1.4.); 5) como último punto, se destacará, dentro del panorama intertextual, las relaciones poéticas entre los poetas del Siglo de Oro y los versos albertianos (cap. 1.5.).

#### 1.1. LA LECTURA DE UN CLÁSICO EN LA ACTUALIDAD: QUEVEDO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XX-XXI

A pesar de los cambios inevitables que el tiempo arrastra consigo, hay autores contemporáneos que aún se mantienen en «conversación con los difuntos» con los que se puede encontrar en el pasado una posible conexión o clave de lectura de los tiempos presentes. De hecho, el libro de Calvino *Perché leggere i classici* (1993) traza unas instrucciones para comprender la importancia de la pervivencia de los clásicos en la actualidad. En sus palabras, es vital volver a leer a los clásicos en la etapa adulta, porque su encuentro no será el mismo que en la juventud; de la misma manera que el lector cambia con el transcurrir del tiempo, ellos también aparecen diferentes en relación con el momento histórico al cual se refieren. Eso supone que «toda lectura de un clásico es en realidad una relectura» (Calvino, 1993: 2); es más, como menciona Baños Saldaña (2017: 3), el proceso de lectura conlleva una reescritura, es decir que «los clásicos son también aquellos autores que se rescriben». A este respecto, cabe puntualizar que la presencia de los clásicos en los textos de los poetas contemporáneos puede realizarse a través de dos mecanismos fundamentales: la intertextualidad y la reescritura<sup>1</sup>. En líneas generales, la reescritura se diferencia de la intertextualidad en el tratamiento de la «conciencia que tiene el escritor contemporáneo de reescribir y

---

<sup>1</sup> Para profundizar sobre este tema ver el estudio de Fernández Mosquera (2005).

reflexionar sobre la escritura de la obra» (Sanz Cabrerizo, 1995: 349), y, además, la diferencia radica en «una cuestión de grado, no tanto de naturaleza» (Sáez, 2013: 161).

Para Calvino es fundamental dedicar un «tiempo-lectura» a los clásicos, aunque pueda ser difícil encontrar en la actualidad a alguien interesado en dedicar dedicarse a esta actividad. A pesar de eso, entre las figuras clásicas de la literatura mundial, Calvino destaca significativamente un solo nombre de la poesía española del Siglo de Oro: Francisco de Quevedo, junto a otros nombres hispánicos para la novela (como Cervantes). En seguida, Calvino (1993: 5) sostiene la complejidad de aquel lector «afortunado» de leer a los clásicos sin la contaminación de la actualidad, es decir, sin la presencia constante de algún soporte crítico o sin la distracción de las últimas publicaciones: por este motivo «para poder leer a los clásicos hay que establecer desde dónde se los lee». Así pues, para no perderse «en una nube intemporal» y adquirir «el máximo rendimiento de la lectura», el lector tiene que saber equilibrar y alternar la lectura de los clásicos con la lectura de la actualidad.

Ya antes de Calvino, Azorín propuso su reflexión sobre el concepto de clásico en el «Nuevo prefacio» de *Lecturas españolas* (1912), tratando de contestar a la pregunta de «¿Qué es un autor clásico?».

Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. [...] Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. [...] No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad<sup>2</sup>.

Refiriéndose a los autores clásicos que vienen asimilados por la posteridad, Azorín cita el *Quijote* de Cervantes, las *Églogas* de Garcilaso y *Los sueños* de Quevedo, subrayando la importancia que estas obras poseen en la sensibilidad moderna. Pues bien, según Azorín, los clásicos no son inmóviles, porque gracias a los contemporáneos siguen viviendo, recuperando en aquellas obras un pensamiento o una sensibilidad en común. En armonía con esta línea de pensamiento, también el artista Kandinsky (1989) reflexionó sobre la evolución del arte, al constatar que «cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos» (en Baños Saldaña, 2017: 3). Acorde con la línea de la búsqueda de una sensibilidad moderna en los clásicos, los poetas de lengua española relevaron a Quevedo y encontraron en su obra un reflejo de «la crisis de valores del siglo XX [...], especialmente en el ambiente existencialista de antes y después de la Guerra Civil» (Calvo Carilla, 1992: 17). Así se puede constatar que el sentir quevediano fue recuperado por los poetas posteriores como «término de comparación o referencia significativa a un momento personal o estado de ánimo» (Arellano, 2004: 381). Además, según sostiene Calvo Carilla (2011: 21), el descubrimiento de la «relectura humana» de Quevedo

---

<sup>2</sup> Texto recuperado de Sotelo Vázquez (2007: 565).

y, más en general de los clásicos áureos y barrocos, fue significativa en los poetas españoles de los años veinte y treinta del siglo XX, quienes compartieron con el poeta madrileño «una serie de referencias literarias y plásticas».

A este propósito, fue significativa la aportación de Dámaso Alonso (1978: 20), exponente de la Generación del 27, quien señaló el efecto quevediano del «tironazo afectivo» en los poetas del siglo XX, una expresión de «violento y entrecortado dinamismo» que preludia al «desgarrón afectivo» como símbolo de la angustia existencial del hombre contemporáneo. De hecho, el autor considera la figura de Quevedo en la representación del hombre del siglo XX, al sostener que: «Quevedo es un atormentado: es un héroe – es decir, un hombre moderno. Como tú y como yo, lector: con la misma angustia que nosotros sentimos» (1978: 22). Según el estudio de Tierno Galván (1978: 30) Quevedo representa una anomalía o excepción a la regla en la cultura barroca, porque el poeta español se focaliza en la búsqueda de la intimidad y eso, sin embargo, continua en los poetas e intelectuales del siglo XX<sup>3</sup>. Así pues, la obra de Quevedo es la expresión de lo íntimo y de «este reprimido llanto» que atrae «al hombre agónico del siglo XX» (Dámaso Alonso, 1978: 18-22); como se puede relevar en estos versos quevedianos que plasman la necesidad de conocimiento del yo: «Explorase el raudal de mis gemidos / por el grande distrito y doloroso / del corazón» (núm. 297, vv. 5-7). Además, para sus contemporáneos, Quevedo se sitúa como modelo del pensamiento estoico en la poesía española, que se basa en la visión de la omnipresencia de la muerte en la misma vida (Marcilly, 1978: 82).

No obstante, el mismo Quevedo no se considera propiamente un autor estoico, pero sí que afirma su «afición» a los estoicos, en particular manifiesta su interés por el estoicismo senequiano del *quotidie morimur*, en el que se acepta la condición del «vivir es morir» y la muerte representa la vía de escape del dolor (Baños Vallejo, 2011, 474). De hecho, el estoicismo sirvió de guía a Quevedo para reflexionar sobre las temáticas de la muerte, el desengaño o la desilusión de lo mundano y, en concreto, su influencia «le condujo a buscar una solución personal por medio de un conocimiento mejor de sí mismo» (Ettinghausen, 2009: 561). Por lo tanto, según los estoicos, el hombre tiene que confiar sólo en sí mismo para así alcanzar un mejor conocimiento del otro, del mundo y de Dios.

Antes de buscar la huella quevediana en cualquier poeta, es necesario entender cuáles fueron las dos posibles razones que cautivaron la atención de los poetas de los siglos XX-XXI por el poeta áureo: en primer lugar, se le reconoce a Quevedo por la creación de una imagen de sí muy marcada; en segundo lugar, su extenso corpus poético, que abarca todos los géneros, le convierte en el objeto de admiración. Seguramente, habrá miles de aspectos por los cuáles un poeta demuestra su preferencia por un clásico. Lo cierto es que Quevedo se convirtió en un «signo» y en una «autoridad» al identificarse como «instrumento de un discurso de poder y legitimación que no necesariamente surge de él sino de sistemas

---

<sup>3</sup> Entre los autores contemporáneos que siguen el ejemplo de Quevedo, Tierno Galván (1978) cita a Olavide, Unamuno y Ortega y Gasset.

ideológicos incluso posteriores a su existencia». Más bien, «el lenguaje de una cultura» responde a una necesidad de manipulación de los clásicos para «sus propios fines estéticos, éticos o políticos» (Gomes, 2001: 125).

Dentro del amplio panorama de la poesía española, Quevedo fue recuperado como modelo en la actualidad por su capacidad de desarrollar la «poética de la meditación» de la vida humana (Baena, 2007: 585), símbolo de la conciencia del yo ante el transcurrir del tiempo y de la muerte. En efecto, el legado del poeta español continúa también en el siglo XXI y su valoración fue acentuada en este siglo por ser un autor descubierto recientemente con respecto a Góngora (2007: 584-585). Para aclarar lo dicho, Calvo Carilla (1992: 17) destaca la recepción de Quevedo como fenómeno extendido en los autores de la postguerra con los años 60 como el momento álgido de su influencia. Además, el célebre soneto quevediano «Representátese la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió» (núm. 54) representó una fuente de inspiración para el poeta Vicente Gaos, quien, en su poema «Lamento barroco» hace una transformación del soneto quevediano, evocando las «presentes sucesiones de difuntos» (v. 14): «Solos al fin y al cabo somos eso / presentes sucesiones de difuntos» (en Baena, 2007: 586).

Otra notable influencia de este soneto quevediano se encuentra en el poema «Anuncio» de Aurora Luque, en el que es interesante notar la negación, como crítica hacia la sociedad posmoderna: «Somos microrrelatos que caminan: / soy no fui, no seré, no soy cansado»; de la misma manera concluye el poema con «Solo soy los anuncios que he tragado» para acentuar su crítica hacia el bombardeo de noticias (en Baños Saldaña, 2017: 16). Asimismo, José Agustín Goytisolo traza las huellas de Quevedo en su poema «La guerra» de *Claridad* (1959) en memoria de la Guerra Civil española. De hecho, sus versos reflejan el recuerdo de las ruinas, del sentimiento de vacío provocado por aquella visión desoladora, imagen de la misma muerte que evoca también el poema «Enseña cómo todas las cosas avisan a la muerte» (núm. 96) y más aún en la inserción de los siguientes versos: «Entre el humo y la sangre, miré: miré los muros de aquella patria mía» (2017: 17).

Por su parte, el poema «Yctaniz», perteneciente a la colección *Museo de Cera* (1974) de José María Álvarez se puede comparar con el soneto «Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño» (núm. 221) por la referencia a la materia de lo sensual que se entremezcla con la reflexión sobre la muerte. En definitiva, a lo largo de la lectura del poema de Álvarez se capta una particular fascinación por la muerte que llega hasta a competir con el recuerdo del placer sexual: «Ah, vida mía, / esto sí que es el «éxtasi amoroso» / que abrasaba a Quevedo. / Casi me causa más placer / que acariciarte a ti» (en Baños Saldaña, 2017: 13). Es más, dentro de la típica «fiesta intertextual» de Quevedo en el siglo XXI, se inserta la poesía de Luis Alberto de Cuenca, quien resalta por su singularidad en el manejo del modelo quevediano como si fuera «una suerte de examen de conciencia» para meditar sobre las temáticas existenciales (Sáez, 2019a: 266), tal y como representa en el poema «Buscando al yo perdido», considerado como el más quevedesco entre sus poemas.

En suma, los poetas contemporáneos percibieron la poesía como «ente vivo, que discurre y se mueve y evoluciona» (Egido, 2014: 28), acorde con la visión de la poesía que necesita de transformaciones continuas, pero sin evitar de escuchar a aquel «ruido de fondo» (Calvino, 1993: 5), evocando al pasado. Lo mismo ocurrió con los poetas de la Generación del 27, quienes percibieron la poesía en constante transformación e igualmente advirtieron la herencia quevediana en su tiempo.

## **1.2. EL ORIGEN: QUEVEDO Y LA GENERACIÓN DEL 27**

Todo comienza en el año 1927, cuando un grupo de poetas españoles se reunieron para celebrar el centenario de la muerte de Góngora, motivo por el cual se les reconoce como la Generación del 27. Aunque, como sostiene Calvo Carilla (1992: 30), este homenaje encuentra su sentido en un contexto más amplio, en cuanto eso no supone solo la recuperación de un clásico, sino que, a través de Góngora, los poetas redescubren también el valor del pasado con un interés particular por los poetas del Siglo de Oro o más en general por «los hombres en su arte con la sensibilidad». Ahora bien, según Díez de Revenga (2004: 110), no hay que considerar la admiración de los clásicos como fuente de una «imitación servil» por parte de los poetas del 27, porque si eso sucediera tampoco habría la «renovación de la lírica española». Por el contrario, la vuelta a la lectura de la tradición consiste en la reinterpretación de la misma poesía del siglo XX.

A la luz de estas teorías, se redescubre la lectura de la poesía de Quevedo en la Generación del 27, pese a que su influencia fue poco estudiada o dejada al margen por la crítica misma. Sin embargo, su consideración como poeta empezó a emerger en el mismo 1927 cuando se decidió adelantar de un año el centenario del pintor Goya. Y entre los partidarios de Goya se destacan las figuras de Buñuel, Dalí, Valle, d'Ors y Ramón, quienes se opusieron a la estética de Góngora para confesar la propia afinidad con la del pintor. De hecho, la figura de Goya se opone a la deshumanización y al arte puro de Góngora para convertirse en el símbolo de las tendencias expresionistas y esperpénticas, heredadas de Quevedo, y al mismo tiempo se prefiguran así las premisas para el surrealismo y el neorromanticismo (Sánchez Vidal, 1988: 143). A este propósito, cabe destacar que el espíritu quevedesco ya estaba «encarnado» en el imaginario español y que Goya reflejaría en su pintura «la conceptualización y una codificación lingüística y literaria quevedesca» (Calvo Carilla, 2011: 31).

La influencia de Quevedo fue significativa en los años de la preguerra (1927-36) y, además, la figura del poeta del Siglo de Oro se insertó en el ámbito neoclásico de la Generación del 27, en un contexto favorable para la lectura humana de los clásicos frente a la superación de la poesía gongorina de la deshumanización. En realidad, los poetas del 27 fueron cautivados por las facetas del Quevedo conceptista, existencialista, surrealista y romántico en relación con la decadencia de su época. De hecho, como explica Calvo Carilla (1992: 81), la literatura clásica fue reinterpretada a partir de la ideología de

Quevedo, caracterizada por «esta conciencia de estar viviendo una crisis de los espíritus y una decadencia sin parangón desde el barroco». Pues bien, Ramon Sijé en la revista *El Gallo Crisis* expresa toda su admiración por la actualidad de Quevedo al referirse a la honda relación entre el hombre y la decadencia de la propia Patria, emprendida por el poeta español como forma de meditación tanto en el ámbito espiritual como crítico (en Calvo Carilla, 1992: 82). Si en Quevedo hay un poco de todo, también la herencia quevedesca en los poetas de la Generación del 27 (Federico García, Miguel Hernández, Unamuno, José Bergamín, Salinas, Guillén, Cernuda y Alberti entre otros) corresponde a un amplio abanico temático.

La relación entre Federico García Lorca y Quevedo fue trazada por la primera vez por el poeta chileno Neruda, quien considera la temática lorquiana del amor y la muerte como quevedesca; el amor se une con la muerte en «la íntima relación que hace inseparable esos antitéticos» (Calvo Carilla, 1992: 99). En los *Sonetos de amor oscuro* (1983) se percibe la presencia de Quevedo en la temática del «amor más allá de la muerte», sobre todo en los últimos tercetos del «Soneto a la guirnalda de rosas» (1992: 103). Incluso, el *Poeta en Nueva York* (1940) de matiz surrealista, está impregnado de la influencia quevediana y de otros autores clásicos. Aunque, como señala Calvo Carilla (1992: 101), el influjo de Quevedo no tuvo un gran impacto en la poesía del autor granadino, pero, sin embargo, él mismo atribuye al poeta del Siglo de Oro el reconocimiento de haber contribuido a la definición de «duende» como la máxima expresión del dolor y la muerte del hombre.

Junto a García Lorca, también Machado y Miguel Hernández forman parte del grupo de poetas considerados como los más quevedescos por Neruda. Por lo tanto, cabe destacar que el descubrimiento de Quevedo por Miguel Hernández fue significativo durante su estancia en Madrid en 1935, y, además, los encuentros con Pablo Neruda y con José María Cossío acentuaron sus ganas de adentrarse en el conocimiento del poeta del Siglo de Oro. Por un lado, Hernández ayudó a Neruda durante las correcciones de *Residencia en la tierra* antes de llevarlas a la imprenta; por otro lado, el poeta oriolano conoció a José María Cossío trabajando con él en la editorial Espasa Calpe para la redacción de la *Enciclopedia de los toros*, cuya obra dejó una huella en la realización de *El rayo que no cesa* (1936), y, además, trazó las bases para el desarrollo de la temática taurina. En igual medida, el contacto con el autor Ramón Sijé, a su vez gran admirador de Quevedo, influyó en la formación y en la obra de Miguel Hernández (Díez de Revenga, 2003: 190-191). No cabe duda de que estos tres encuentros introdujeron al poeta oriolano a la lectura de los pasos quevedianos y en su creación poética se pueden detectar los resultados de su propia interpretación del clásico áureo sin olvidar, por supuesto, la originalidad del autor. En primer lugar, según Calvo Carilla (1992: 106), Hernández se relaciona a Quevedo por la concepción que tienen del amor frustrado y de la muerte, al advertir que: «Quevedesca por angustiosa es la pena hernandiana», como en caso del amante hortelano que sufre por amor y su vida no es que un acercarse a la muerte: «Y

otra vez, inclinado cuerpo y mano, / seguirá ante la tierra perseguido / por la sombra del último descanso».

Sin embargo, la recepción de Quevedo se registra posteriormente en la obra de Hernández con respecto a la de Góngora, quien inspiró a la escritura de su primer libro *Perito en lunas* (1933); mientras que, la presencia de ambos clásicos se percibe en los sonetos de *El rayo que no cesa*. En ocasión de la publicación de una parte de *El rayo que no cesa* en la *Revista de Occidente*, Juan Ramón Jiménez elogia «los seis sonetos desconcertantes» de la presente obra, los cuales contienen, en palabras de Jiménez, un «empaque quevedesco» (Díez de Revenga, 2003: 192). Estos sonetos serían: «Por tu piel la blancura másailable», «Silencio de metal triste y sonoro», «Si la sangre también como el caballo», «Fatiga tanto andar sobre la arena», «Lluviosos ojos que lluviosamente» y «La muerte, toda llena de agujeros». Como se había precedentemente aludido, la temática taurina es la que Hernández trata con más frecuencia en el *Rayo que no cesa*, y, además, hay que considerar al toro como «imagen y como símbolo de la propia realidad vital del poeta» al encarnar en su color negro todas las fuerzas del amor y de la muerte (Díez de Revenga, 1992: 128). También en este caso Quevedo representa un modelo para la poesía taurina de Hernández porque el toro, para ambos los poetas, simboliza «la fuerza ardiente y contradictoria del amor» (Balcells, 1982: 90), que se concretiza tanto a lo largo del soneto quevediano «Ves con el polvo la lid sangrienta» como en el soneto 23 del *Rayo que no cesa* «Como el toro he nacido para el luto»:

«Ves con el polvo la lid sangrienta» (vv. 1-4)	«Como el toro he nacido para el luto» (vv. 12-14)
<p>¿Ves con el polvo de la lid sangrienta            crecer el suelo y acortarse el día            en la celosa y dura valentía            de aquellos toros que el amor violenta?            (en Díez de Revenga, 1992: 132-133)</p>	<p>Como el toro te sigo y te persigo,            y dejas mi deseo en una espada,            como el toro burlado, como el toro            (en Díez de Revenga, 1992: 131)</p>

Además, como identificó siempre Balcells (1982: 89-90), el primer verso de este soneto de Hernández corresponde a otro de Quevedo («para ti que naciste al luto y al llanto»), que corresponde a la silva «Alaba la calamidad». En definitiva, hay diversos pasajes en *El rayo que no cesa* donde se refleja la influencia de Quevedo, sin embargo, es valioso considerar que el origen de esta influencia abarca en la sensibilidad compartida con el poeta del Siglo de Oro de concebir la poesía como inmortal, este rayo que tampoco se extingue con la llegada de la muerte (Gomollón, 2008).

El legado conceptista de Quevedo influye en la Generación del 27, respectivamente en autores como Miguel de Unamuno y José Bergamín. Por cierto, Unamuno comparte con Quevedo la idea del conceptismo como «vehículo dialéctico del hombre espiritual en constante agonía interior», siendo la misma obra unamuniana el espejo de las problemáticas existenciales del hombre moderno (Calvo Carilla, 1992: 115). Aunque el descubrimiento de la figura y de la obra de Quevedo se señalan solo a partir del año 1923 cuando los acontecimientos políticos empezaron a afectar la condición de desterrado de Unamuno, hecho que desarrolló una cierta afinidad de espíritu con el autor de *La cuna y la sepultura* (1634). Por lo tanto, la obra unamuniana está marcada por la reflexión sobre el sentido de España en su marco histórico y político, a través de los ojos de un exiliado, quien identifica en la figura de Quevedo «al mentor de su desencanto y de su actitud existencialista» (1992: 116). Otro estimador del conceptismo quevediano es José Bergamín, en cuyo trabajo «El disparate en la literatura española» destaca a dos categorías de poetas clásicos: el primer grupo pertenece al disparate de «la razón viva, amorosa — humana o divina — y concreta» de Cervantes, Santa Teresa y Lope de Vega; mientras que, el segundo disparate «de la sinrazón y de la muerte» está constituido por Quevedo, Calderón y Gracián (1992: 119). De hecho, el factor de interés de la obra de Quevedo por parte de Bergamín reside en la «expresión de una metafísica, cuya afirmación fundamental es de la nada» (1992: 122) según la concepción de la muerte como derrumbamiento final del hombre.

*La voz a ti debida* (1933), obra de Pedro Salinas, se comprende como una entremezcla de referencias a la tradición española, en contacto con la figura romántica de Bécquer y con la poesía de san Juan de la Cruz, según la concepción de la «recreación lúdica de la tradición» señalada por Gilman (1976: 122). Aunque estas no son las únicas influencias detectadas en la obra de Salinas, también hay que considerar su afición por las relecturas de la poesía de Quevedo, y sobre todo, su contemporáneo manifiesta el interés por el famoso soneto «Amor constante más allá de la muerte» (Calvo Carilla, 1992: 167). Sin embargo, Quevedo es el mejor poeta del Siglo de Oro que supo expresar el contraste en la temática amorosa, por eso Salinas encuentra en la obra quevediana un punto de partida para la realización de su poesía. Además, como Quevedo, Salinas cree en el encuentro de los amantes en el «más allá», si eso está destinado a la eternidad, como revelan los versos significativos de «La realidad y el deseo»: «Vivir ya detrás de todo, / al otro lado de todo / -por encontrarte-, / como si fuese morir». En definitiva, un amor, que pretende ser vinculado por la «dimensión trascendente del amor intelectual» (Calvo Carilla, 1992: 170), capaz de superar hasta las barreras de la existencia, dirigidas por las leyes del tiempo y de la muerte.

La recepción de Quevedo por Jorge Guillén se realiza a través del contraste con el pensamiento del clásico, que, a su vez, le sirve al autor contemporáneo como una suerte de conocimiento para definir a sí mismo incluso en la contradicción de ideas (Baños Saldaña, 2017: 10). De hecho, cabe destacar que, aunque Guillén reconoció el valor de Quevedo como clásico en la literatura española, hasta llegar al punto de dedicarle varias clases a su figura de poeta y escritor, en una carta dedicada a su amigo Salinas admitió



de no haber llegado a compartir con el pensamiento quevediano. Además, según recuerda Torres Nebrera (2007: 570), Guillén critica la postura de Quevedo sobre el constante recuerdo de la muerte presente en la existencia del hombre, como se evidencia en su poema «Resumen», expresión del rechazo hacia el poeta del Siglo de Oro<sup>4</sup>. Ahora bien, Guillén (1978b: 34) marcó el carácter repetitivo de la poesía de Quevedo, al definir su figura en los versos del poema «Quevedo» como «Terriblemente idéntico a sí mismo: / Emergió de una cuna ya ataúd, / Con fantasma difunto siempre a cuestas». Sin embargo, en líneas generales y como explica Calvo Carilla (1992: 179-180), la impronta quevediana no está presente en los dos primeros *Cánticos* de Guillén porque la recepción de Quevedo es más tardía, es decir que se experimenta después de 1950, con la publicación en 1967 de la primera edición del libro *Homenaje*. En cuanto al soneto «Muerte a lo lejos» de *Cántico* (1928) se considera como un ejemplo de la influencia de Quevedo en Guillén con todas las modificaciones personales propias del poeta. Así que, la construcción del poema se parece a dos sonetos quevedianos «Miré los muros de la patria mía» (núm. 96) y a «Todo tras sí lo lleva el año breve» (núm. 74), donde en ambos se describe la caducidad de las cosas, aunque Guillén se diferencia de la definición de muerte empleada por Quevedo (1992: 181).

«Muerte a lo lejos» presenta la preocupación del poeta ante la muerte, al detenerse en la reflexión de su llegada en un futuro lejano, donde constata la tristeza de aquel día porque culmina en la nada, en la ausencia de la salvación y, por eso, será para el poeta «entre los días más tristes». A pesar de tratar un tema que podría confundirse con el estoicismo, según el comentario de Gil de Biedma, la visión de la muerte en Guillén debe considerarse como «la mejor demostración» de una vida digna, la cual si contemplada como tal, merece ser consumida hasta el último día (Díez de Revenga, 2004: 112-113). A diferencia de Quevedo, Guillén cree en el instante del presente como «una invitación al goce, a una amorosa pasión por lo creado», mientras que Quevedo utiliza el momento presente para abarcar su reflexión, incluso más dramática, sobre el transcurrir del tiempo (Calvo Carilla, 1992: 180). Sin embargo, el mismo Guillén en respuesta al estudioso Wilson sobre los puntos de contacto con Quevedo en «Muerte a lo lejos», afirma haberse inspirado más a la estructura del segundo soneto quevediano antes mencionado, con clara referencia al verso «Mas si es ley y no pena, ¿qué me aflige?» (núm. 74, v.14), como ejercicio de recreación del significado en el último verso de su soneto «El muro cano / Va a imponerme su ley, no su accidente» (1992: 181-182). De hecho, Guillén parece acercarse y alejarse al mismo tiempo del modelo quevediano por lo que concierne el tratamiento del paso del tiempo y la omnipresencia de la muerte en la vida.

En su poema «Ars vivendi» contenido en *Clamor. A la altura de las circunstancias* (1963), en un primer momento, se percibe la huella de Quevedo en el último verso «Serán mis sucesiones de viviente» que recuerda al «presentes sucesiones de difunto» del soneto que empieza con «¡Ah de la vida!...¿Nadie me

---

<sup>4</sup> «Me moriré, lo sé, Quevedo insoportable. / No me tiendas eléctrico tu cable. / Amé, gocé, sufrí, compuse. Más no pido. / En suma: que me quiten lo vivido.» en Guillén (1978a: 588).

responde?» (núm. 54). Aunque, ya a través de este verso se entiende la diferente visión de Guillén con respecto al pensamiento quevediano sobre la existencia del hombre. En efecto, Guillén se sitúa a favor del vivir en el instante, al no presentarse la sensación de «desaliento en el afán de cada día», en contradicción con aquel «pesimismo fatalista» (Torres Nebrera, 2007: 572) de Quevedo que se refleja sobre todo en estos dos versos: «Falta la vida, asiste lo vivido, / y no hay calamidad que no me ronde» (vv.7-8). En suma, al igual de Quevedo, Guillén acepta la concepción de la vida como un fluir hacia la muerte, pero a su vez, se aleja del recuerdo de la muerte en cada momento de la vida, como se incluye en el significado de estos versos representativos: «Pero mortalidad no es el instante» (v.10) / «Estas horas no son las postrimeras» (v. 12).

También Luis de Cernuda y Rafael Alberti son parte del grupo de poetas de la Generación del 27 que se dejaron transportar por la lectura de la poesía de Quevedo, sobre todo entre 1927 y 1936. En el primer caso, Cernuda creía en la unión entre tradición y novedad en la obra literaria como resultado óptimo en la «vivificación» de la tradición, es decir que el poeta tiene el derecho de asumir y modificar según le convenga la tradición más afine con su sentir poético y con la época en la que vive para finalmente integrarla con la actualidad (Calvo Carilla, 1997: 346). Conforme con esta teoría, Cernuda aceptó el modelo de la tradición, en particular admiró a Garcilaso en sus dos primeros libros, al considerarle como el poeta «de la palabra y de la emoción» (1997: 347). Su posición era más bien de poeta renacentista que barroco, y eso se comprueba durante los años de los «fervores gongorinos» (1927-1928) de sus contemporáneos, cuando Cernuda expresa su individualismo al conocer los poetas renacentistas, y como resultado de esta investigación poética se destaca el influjo renacentista en el libro *Égloga, elegía oda* (1927-1928) (Díez de Revenga, 2003: 33).

A pesar de eso, el aprecio por Quevedo se concreta en el «diálogo de temas y motivos, muchos de los cuales afectan a los sustratos más íntimos de la cosmovisión cernudiana, sin que por ello quede modificado su sistema poético» (Calvo Carilla, 1997: 350). En concreto, la presencia de Quevedo en Cernuda se refleja en su obra poética que oscila en el conflicto entre deseo y realidad para destacar el sentimiento del desengaño amoroso del yo lírico. De hecho, la concepción del deseo cernudiano encuentra su afinidad con los poemas amorosos de Lisi, que, tanto en Quevedo como en Cernuda, el deseo desempeña un rol trágico; el de Cernuda es un canto al deseo «agonizante en la inutilidad del impulso», mientras que el de deseo quevediano, aunque se celebra como un canto de amor dedicado a Lisi, se transmite también a través de la expresión del sufrimiento del yo lírico hacia el rechazo o la imposibilidad de alcanzar a la amada (1997: 353). Además, otro punto de contacto entre los dos poetas reside en la temática del amor en su corporalidad, siendo el mismo Quevedo un modelo para Cernuda porque, en palabras de Neruda en *Viaje al corazón de Quevedo*, su figura encarna la de «un poeta tan carnal que pudo llegar a [...] la visión espectral de fin de la vida» (1997: 345).

En resumidas cuentas, son muchos los poetas de la Generación del 27 que persiguen las huellas del Quevedo humano y metafísico, seducidos por el influjo de su «poesía meditativa», la cual acercó al poeta sevillano a la reflexión de persistencia del deseo incluso después de la muerte como se percibe en los versos del poema «Los placeres prohibidos»: «Pero así no me basta: / Mas allá de la vida, / Quiero decírtelo con la muerte; / Mas allá del amor / Quiero decírtelo con el olvido» (1997: 356-357). Sin embargo, el poeta de la Generación del 27 que, según Calvo Carilla (1997: 357), recibe más el influjo de Quevedo es Rafael Alberti. Asimismo, se le considera como el poeta contemporáneo que apreció casi todas las caras de Quevedo desde el «metafísico, el existencial, el satírico — de un lenguaje desgarrador próximo al expresionismo y al surrealismo —, el patriótico y comprometido con el tiempo presente, el Quevedo del pesimismo y del desengaño».

Además del aprecio de esos autores españoles por la poesía quevediana, hay que destacar también su influencia más allá de los confines peninsulares. De hecho, el próximo apartado se focalizará en el panorama de la poesía hispanoamericana del siglo XX, en el cual se han detectado, a este propósito hay que referirse al esclarecedor estudio de Bellini (1976), más ejemplos de afinidades temáticas con respecto a la recepción quevediana en los contemporáneos españoles, abarcada por la crítica. Por eso, la última parte que cierra el recorrido de la herencia quevediana en los poetas del siglo XX está dedicada a este grupo de poetas hispanoamericanos que compartieron la misma admiración por la figura y la obra quevediana.

### **1.3. EXTRA: LA RECEPCIÓN HISPANOAMERICANA**

Dentro del escenario de los poetas que compartieron con Quevedo una serie de afinidades literarias, figura también el variopinto grupo de los poetas hispanoamericanos del siglo XX: entre estos autores emergen las figuras de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Octavio Paz, quienes rindieron homenaje a Quevedo en varias ocasiones. Al referirse a los casos de la recepción de Quevedo en Jorge Luis Borges y Octavio Paz, Gomes (2001: 127) comenta que: «el Quevedo de Borges y Paz no es un objeto de estudio, sino un medio de expresión. Estrategia artística y no fin: la manipulación de un autor canónico se inscribe en ellos en un discurso de creación».

Antes de analizar la influencia de Quevedo en el «discurso de creación» de los poetas hispanoamericanos, hay que añadir un paréntesis sobre cómo fue concebida la imagen de Quevedo en la memoria de estos poetas a través de los varios comentarios, homenajes y artículos que le dedicaron. Aunque, como bien explica Arellano (2000: 3), Quevedo es un poeta complicado y de difícil interpretación tanto en la vida como en su obra poética: «¿Hay una aguja de marear que permita la navegación por la obra múltiple de este Quevedo de múltiples facetas?». De hecho, se le recuerda al Quevedo de las «múltiples facetas» sobre todo por su actitud rebelde, es decir, por su «carácter desgarrador, impetuoso o mordaz» (Baños Saldaña,

2017: 2). Cabe destacar, a este propósito, la manifestación espontánea de preferencia a Quevedo, que hizo el ecuatoriano Carrera Andrade (1962: 41-42) en su página autobiográfico-crítica de *Mi vida en poemas (ensayo autocrítico)* (1962):

Prefiero al Quevedo rebelde y luchador, poco estudiado por sus biógrafos. El escritor denunciado al Tribunal de la Inquisición por sus Sueños y otros libros, el adversario de la política del Conde-Duque de Olivares, el encarcelado en una celda subterránea del convento de San Marcos, el desterrado a la Torre de Juan Abad por sus «violentos escritos» [...] despierta mayor simpatía que el cortesano del duque de Osuna y el espadachín miope y fantaseador.

Como se puede notar en esta citación, Carrera Andrade simpatiza por el Quevedo «rebelde y luchador», por sus tonos dramáticos en armonía con las vicisitudes de la vida, aspectos que el mismo poeta ecuatoriano refleja también en su obra al tratar sobre las consecuencias de la tragedia de la guerra en Perú (en Bellini, 1976). Sin embargo, la influencia de Quevedo en Carrera Andrade será constante en la obra del poeta hispanoamericano porque ambos comparten el mismo sentir poético: «La fragilidad de las cosas y del hombre es una realidad de la que tanto Carrera Andrade como Quevedo tienen plena conciencia» (Bellini, 1976: 30).

Pablo Neruda es el poeta hispanoamericano que, según Bellini (1976: 57), tiene un «apego íntimo y sentido» con el poeta español. En su ensayo poético titulado *Viaje al corazón de Quevedo* (1942), el poeta chileno expresa toda la intensidad de este encuentro con su referente del pasado. Además, él mismo afirma que: «Quevedo ha sido para mí no una lectura, sino una experiencia viva, con toda la rumorosa materia de la vida» (Bellini, 1976: 61). De hecho, con la expresión «la rumorosa materia de la vida» se podía sintetizar la misma existencia de Quevedo que tanto cautivó al poeta contemporáneo. Así que, según Neruda, Quevedo representa un ejemplo de vida para seguir en la lucha contra la corrupción de la sociedad, como reflejan sus palabras: «La borrascosa vida de Quevedo ¿no es un ejemplo de comprensión de la vida y sus deberes de lucha? No hay acontecimiento de su época que no lleve algo de su fuego activo» (Bellini, 1976: 80). Más aún, Neruda se identifica con Quevedo en la intervención contra el poder autoritario y a las persecuciones, constatando también en el siglo XX una cierta «continuidad» en la «persecución a la inteligencia humana»<sup>5</sup>.

Merece la pena subrayar un punto de contacto entre los dos poetas que se refleja en el tratamiento del lenguaje poético como herramienta crítica conforme con el tópico barroco de *dignitas hominis*, gracias

---

<sup>5</sup> Es interesante mencionar el comentario de Neruda hacia las consecuencias de la intervención política de Quevedo: «Los martirios de Quevedo, sus prisiones y duelos no inauguran, pero si continúan la persecución a la inteligencia humana en que el hombre se ha adiestrado desde siglos y que ha culminado en nuestros últimos desgarradores años» (en Bellini, 1976: 81).

al cual el hombre desarrolla una «conciencia crítica e íntima de las crisis» (Echazú, 2020: 28)<sup>6</sup>. Como es bien sabido, Quevedo dio a conocer su actitud activa en la «Epístola satírica y censoria contra las costumbres de los castellanos» (núm. 201, vv.1-3) dirigida al conde-duque de Olivares durante su ingreso al poder, y los siguientes versos son el reflejo de sus intenciones: «No he de callar, por más que con el dedo / ya tocando la boca, o ya la frente / silencio avises, o amenazas miedo.» Por su parte, también Neruda manifestó su responsabilidad de poeta implicado en el contexto político, como revelan estos versos de *Canción de gesta* (1960): «Y no hay fuerzas que puedan silenciarme / salvo la triste magnitud del tiempo / y su aliada: la muerte con su arado / para la agricultura de los huesos» (en Bellini, 1976: 81).

La apreciación por Quevedo en Neruda se intensifica también en el poema intitulado «Testamento II» de *Canto general* (1950), donde el poeta español, junto a poetas como Manrique, Góngora y Garcilaso, figura entre los «titánicos guardianes, armaduras / de platino y nervada transparencia», que enseñaron al poeta «el rigor» (1976: 82). Además, el posesivo «mi Quevedo» marca aún más la influencia a y el apego íntimo de Neruda al poeta del Siglo de Oro. Por último, pero no menos notable, es el homenaje nerudiano titulado «Quevedo adentro» (1939), donde se hacen algunas consideraciones sobre la huella que dejó el autor del Siglo de Oro en la actualidad, al considerarle como el origen o «la sombra del árbol» de la lengua y de la cultura hispanoamericana (Baños Saldaña, 2017: 5).

A continuación, con esta línea, otro homenaje al poeta es el texto «Quevedo» en *Otras inquisiciones* (1952) del escritor argentino Jorge Luis Borges. Si Neruda sostenía la importancia de Quevedo como «sombra del árbol de la raza», en cambio, para Borges, el poeta español constató solamente una «gloria parcial» por lo que se refiere al contexto de la literatura universal. La causa de tal afirmación reside en la ausencia de un «símbolo que se apodere de la imaginación de la gente» y eso supondría la falta de interés de la gente común por Quevedo, en cuánto su consideración como «literato de los literatos» le obliga a ser leído y entendido por los hombres de letras (Borges, 1966: 55-56). Sin duda alguna, Borges forma parte de este grupo de literatos que identificaron el interés de Quevedo en su «grandeza verbal» y, por consiguiente, lo que atrae al escritor argentino es «este manejo de la lengua, la capacidad intelectual, moralista y pedagógica de Quevedo» (Echazú, 2020: 195) o en palabras de Borges: «Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje» (Huerta, 1999). Así que, Borges admira a Quevedo por sus dos grandes características: el dominio verbal y la aguda inteligencia del autor español (Echazú, 2020: 198).

Sin embargo, Lázaro Carreter (1981: 24) comenta que el idioma y el pensamiento en Quevedo «de nacen tan intrincadamente juntos como un haz y un envés» con el objetivo de fomentar su ingenio a través del estímulo que las «palabras concretas» experimentan en su mente. Además, la importancia de la invención por la palabra confirió a Quevedo el reconocimiento de haber contribuido al léxico de la lengua española, siendo un «conspicuo prestidigitador de las palabras» que constituye el autor más citado en el

---

<sup>6</sup> Ver también el estudio sobre la cultura del barroco de Maravall (1975).

*Diccionario de Autoridades* (Álvarez de Miranda, 2007: 521-522). En esta línea, aún antes, Gracián había estudiado el concepto de agudeza verbal como expresión del ingenio poético, afirmando que esta «consiste más en la palabra, de tal modo que, si ella se quita, no queda alma, ni se puede esa traducir en otra lengua» (Lázaro Carreter, 1977: 23).

Después de todas estas consideraciones, es indudable afirmar que Borges admiró al ingenio de Quevedo, y, además, entre ellos hay que poner de relieve unos «contactos de carácter muy íntimo», que se explicitan en la obra existencial de ambos los poetas (Bellini, 1976: 90). Borges identifica a Quevedo como «el primer artífice de las letras hispánicas» y le compara a la grandeza de escritores como Joyce, Goethe, Shakespeare y Dante, aunque «como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura» (Borges, 1966: 64). Según la visión del escritor argentino, la herencia de la literatura es más significativa que el reconocimiento del individuo; es lo que revelan las palabras de Marín (2011: 66): «Lo que importa no es Quevedo como individuo, sino su legado para las letras y para la lengua española». De hecho, la figura de Quevedo fue ensalzada por Borges a través del concepto de *eikón*, es decir que se le considera al poeta del Siglo de Oro como una «persona» o un escritor ejemplar; de este concepto proviene el adjetivo «enquevedizado», acuñado por Borges como lugar común para describir la recepción quevediana en los autores (Gomes, 2001: 128)<sup>7</sup>. Sin embargo, a su vez, también el lector borgiano se dará cuenta durante la lectura que el mismo Borges fue «enquevedizado» por la obra del autor del Siglo de Oro. Precisamente es la capacidad escritural de Quevedo que resulta ser fuente de admiración por el escritor argentino, sobre todo en lo que concierne el tratamiento de la metáfora, tal y como sugiere Borges en su ensayo sobre la esfera de Pascal: «Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (Echazú, 2020: 199).

Hasta ahora se han identificado algunas afinidades que conectan los dos poetas, sin embargo, hay que destacar el estudio de Marín (2011: 55-69), donde se ensalzan ulteriores motivos de admiración de Quevedo por Borges. En primer lugar, ambos poetas coinciden con la experimentación de la lengua en todos sus géneros literarios, incluyendo el estilo más bajo, el de la germanía y del habla popular de los compadritos argentinos. Borges admiró el ejercicio de renovación de la poética quevediana y le apreció por la riqueza del lenguaje, aunque se trate de un argumento cotidiano o bajo; en un segundo lugar, se toma en cuenta el papel de la escritura en Borges y Quevedo como transformación en la «concepción de la traducción como ejercicio creador y su incorporación en la propia obra (Marín, 2011: 61). Tanto Quevedo como Borges comparten la visión sobre la literatura «como una empresa común de los hombres de diferentes épocas» (p. 60) y se sintieron parte de la creación de esta empresa, ya que ambos recuperaron los autores de la tradición a través de lecturas, traducciones y comentarios. Quevedo fue para Borges «el

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, Borges (1994: 14-15) se refiere a la figura de Torres Villarroel de esta manera: «Quiero puntualizar la vida y la pluma de Torres Villarroel, hermano de nosotros en Quevedo y en el amor de la metáfora / fue un enquevedizado [...], fue poseído de un espíritu y las metáforas de un muerto hicieron de incantación».

literato que con mayor ímpetu y constancia» hizo de la traducción «la base de su obra», al presentarse en *España defendida* a través del papel de traductor (2011: 62).

Para completar con esta afirmación, hay que considerar el artículo de Arellano (2000: 3), donde emerge la figura de Quevedo como innovador en la tradición, es decir que, a partir de su pasión por la lectura, el poeta español «asume todas las tradiciones, todos los modelos, y sobre ellos ejercita una reescritura» para finalmente abordar en la originalidad de «transformar un subtexto en un nuevo enunciado». De la misma manera, Borges asume la tradición hispánica del siglo XVII, y, sobre todo, expresa su preferencia por Quevedo en la escritura, y en el poema «Al idioma alemán» del libro *El oro de los tigres* (1972) afirma que: «Mi destino es la lengua castellana, / el bronce de Francisco de Quevedo». Aunque, en seguida, Borges hace entender que prefiere sus lecturas en inglés: «pero en la lenta noche caminada / me exaltan otras músicas más íntimas» (en Huerta, 1999: 17). Sin embargo, no cabe duda de que tanto Quevedo como Borges comparten la misma dedicación a la literatura; ambos se consideran ante todo lectores que se mantienen en diálogo con la tradición literaria y a la vez ocupan el lugar de «transformadores» de la misma en el lenguaje de la creación poética o en la traducción.

«Nuestras vidas son un tejido de encuentros y desencuentros: físicos, mentales y afectivos» así escribe Octavio Paz (1996: 9) en el ensayo dedicado a Quevedo titulado *Reflejos: réplicas. diálogos con Francisco de Quevedo*. A través de esta afirmación, Paz hace entender su «visión plural del acto de creación» (Gomes, 2001: 135), pensamiento compartido también por Borges, en el que la literatura engloba los varios encuentros no solo personales sino también textuales de cada autor. Así que, según esta visión plural del «dominio de la poesía» el lector se da cuenta de que «Cada poema nos lleva a otro poema» (2001: 134). En el caso de los encuentros con Quevedo, Paz admite que se trata de «un asunto bastante más modesto e íntimo» (2001: 139) y, además, el autor mejicano destaca que su presencia sigue siendo «indispensable» en él desde la temprana edad<sup>8</sup>. De hecho, Paz revela uno de los motivos de encuentro con el poeta del Siglo de Oro en la apreciación por su poesía, pero al mismo tiempo, manifiesta su desencuentro o rechazo por sus obras en prosa, que según el poeta mejicano son: «Retruécanos, enormidades, vueltas y revueltas de un genio simultáneamente impaciente y laborioso». Además, critica a Quevedo por la complejidad de sus obras, al considerarlas llenas de «malladas de conceptos» y acaba por cuestionarse si: «Tanta abundancia, tantos excesos, ¿es verdadera riqueza? Mi juicio cambia si pienso en el poeta» (1996: 11-12).

El diálogo entre Paz y Quevedo se demuestra en *Reflejos: réplicas* a través de la acomodación del poeta español a las exigencias del autor contemporáneo, o dicho en otras palabras es «una entronización de Quevedo tan sólo cuando se producen coincidencias con la creación paciana» (Echazú, 2020: 183).

---

<sup>8</sup> Así Paz (1996: 10) describe la relación con el poeta del Siglo de Oro: «No cesa de asombrarme su continua presencia a mi lado, desde que tenía veinte años hasta ahora que tengo ochenta. / ¿Es uno de mis poetas favoritos? [...] ha sido, para mí, un poeta indispensable».

Además, sobre el título del ensayo, el autor Gomes (2001: 136-137) ha individuado algunas esferas de significado que denotan la influencia de Quevedo en Paz:

«Reflejar» puede entenderse como aceptar influjos en la obra propia; «replicar», también: se acepta que nuestra producción copia hasta cierto punto la del pasado. A pesar de ello, «réplica» significa a la vez ‘contradicción’ / El «diálogo» [...] si nos atenemos a la segunda interpretación del título, se transforma asimismo en debate.

Asimismo, en el sentido de dialogar y a la vez de debatir con la lectura de la poesía quevediana, Paz afirma su presupuesto de considerar a Quevedo «desde una perspectiva ajena a su tiempo y a su persona», es decir que seleccionó aquellos rasgos de su poesía que más se acercaron a la actualidad del poeta mejicano. Por cierto, Paz hizo hincapié en la modernidad de Quevedo, al tratarse del encuentro entre el poeta del Siglo de Oro con los poetas contemporáneos, ya afectados por las vísperas de la segunda guerra mundial: «Quevedo resultaba un poeta extraordinariamente moderno, casi un contemporáneo. El punto de convergencia era, por una parte, estético, y por otra, existencial» (Paz, 1996: 13-14). En efecto, desde el punto de vista existencial, Quevedo conecta en general con la poesía contemporánea, al expresar el sentir común de los poetas del siglo XX, así desvelan por ejemplo las palabras de Paz (1996: 15-16):

Vi en Quevedo al protagonista — testigo y víctima — de una situación que, siglos más tarde vivirían casi todos los poetas de la modernidad: la caída de nosotros mismos, el silencioso despeñarse de la conciencia en su propio vacío. / En esta desolada conciencia de la separación reside la extraordinaria modernidad de Quevedo.

Las preocupaciones por el panorama histórico de España a la inauguración de la Guerra Civil española tenían repercusiones también en los poetas hispanoamericanos del siglo XX, quienes consideraron a España no solo como nación, es decir a un espacio limitado geográficamente, sino que para ellos representaba «la experiencia de compartir una historia y los temas que hace visibles» (Echazú, 2020: 189). Así que, en la mayoría de los poetas hispanoamericanos del siglo XX afloran las reflexiones sobre la muerte, el tiempo y la escisión interior del hombre moderno, la misma ruptura que afecta a España en este periodo. Además, según el testimonio de Paz, la poesía de Quevedo se recupera e interpreta en la modernidad como signo de «la caída de nosotros mismos».

En la poesía hispanoamericana del siglo XX, la recepción de Quevedo es parte de un proceso de asimilación de las temáticas que afectan al lector contemporáneo para luego dar paso a la materialización en la escritura de las realizaciones personales de cada autor. En el caso del poeta peruano Cesar Vallejo,



cabe recordar su vida atormentada que, en algunos aspectos se parece a la de Quevedo; de hecho, ambos los poetas se enfrentaron a una serie de dificultades en la vida como el exilio, un periodo de encarcelamiento y a los problemas de salud. Por lo que se refiere a la poesía de Vallejo, el autor destaca los afectos, es decir que inserta en sus poemas las diversas tonalidades del amor desde el amor nostálgico, sensual y fraternal hasta la unión por la humanidad protagonizado en *España aparta de mi este cáliz* (1937). Pese a todo eso, el mejor resultado en la poesía de Vallejo se identifica en los poemas que atraviesan el dolor y el sufrimiento (Echazú, 2020: 144-147). Por este motivo, Vallejo tiene algunas afinidades estéticas con el poeta español sobre las temáticas que tratan el amor, la muerte y la concepción del tiempo. En particular, el tema más sentido por los dos poetas está caracterizado por la pareja tiempo-muerte (Bellini, 1979: 12-13). A este propósito, tanto Quevedo como Vallejo coinciden sobre la idea de la presencia constante de la muerte en la vida del ser humano, aunque, ambos la interiorizan de manera distinta, asignándole un matiz diferente. En un primer momento, Vallejo parece acercarse a Quevedo en los versos de su poema «Sermón de la muerte» de la colección *Poemas humanos* (1939), donde destaca el quevediano “vivir es morir” aunque, a través de unos interrogativos existenciales, Vallejo (1949: 175) acentúa el sufrimiento del hombre que nunca ha vivido: «¿Es para eso que morimos tanto? / ¿Para sólo morir, / tenemos que morir a cada instante?». Mientras que, Quevedo acepta la llegada de la muerte, acorde con las teorías estoicas, y además la contempla por su naturaleza salvífica, como revelan estos versos simbólicos: «Si agradable descanso, paz serena / la muerte en traje de dolor envía, / señas da su desdén de cortesía; / más tiene de caricia que de pena» (núm. 90, vv. 5-8).

Así que, a diferencia de Quevedo, Vallejo tiene una visión más amarga del destino del hombre y en general de la muerte, porque para el poeta peruano la muerte no trae consigo alivio para el sufrimiento, sino que en el poeta peruano prevalece el sentimiento de desconsuelo y desesperanza acerca del acabamiento (Bellini, 1979: 13-15). Más bien, Vallejo manifiesta toda su «instintiva repugnancia» hacia la muerte y la considera como «un mal que el hombre espera con angustia porque, si bien elimina todo sufrir, es en sí misma el compendio del sufrimiento» (1979: 17). Por lo tanto, en este fragmento de «Imagen española de la muerte» de *España aparta de mi este cáliz*, Vallejo describe la llegada repugnante de la muerte (en Echazú, 2020: 176):

¡Llamadla! ¡Daos prisa! Va buscándome,  
Con su coñac, su pómulo moral,  
Sus pasos de acordeón, su palabrota.  
¡Llamadla! No hay que perderle el hilo en que la lloro.  
De su olor para arriba, ¡ay de mi polvo, ¡camarada!  
De su pus para arriba, ¡ay de mi férula, teniente!  
De su imán para abajo, ¡ay de mi tumba!

En el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade es interesante subrayar el tema del tiempo en el poema «Promesa del río Guayas» de *Registro del mundo* (1940), que se aproxima a la idea del transcurrir de la vida de Quevedo en el «Salmo IX» del *Heráclito Cristiano* (Bellini, 1976: 25). En el primer poema, el río viene representado indiferente ante el paso del tiempo, y, por lo tanto, el mismo sugiere la llegada de la muerte:

Los años que se extinguen gradualmente,  
Las migraciones lentas, las edades  
Has mirado pasar indiferente,  
¡oh pastor de riberas y ciudades!  
(en Bellini, 1976: 25)

Mientras que, en los versos del poema quevediano, el Tiempo no deja ni rastro de lo que fue antes, destruye las cosas con su rapidez hasta ceder el paso a la «hora irrevocable»:

Pasa veloz del mundo la figura,  
y la muerte los pasos apresura;  
la vida nunca para,  
ni el Tiempo vuelve atrás la anciana cara.  
(en Blecua, núm. 21, vv. 7-10)

Otra imagen que se incorpora en la poesía de Carrera Andrade y en la de Quevedo es la vejez, esta «cara anciana» que es la creación del tiempo y, además, ambos coinciden con la idea de que la vida no es que «un estéril sucederse de días que conducen al acabamiento» (Bellini, 1976: 28). Es el ejemplo del poema «La alquimia vital» de Carrera Andrade, donde se presenta la vejez como una entidad que se esconde en el interior del ser humano y que, junto a su aliado el tiempo, complota contra la vida en la fabricación de la muerte, según la interpretación de este verso: «Un viejo vive en mí fabricando mi muerte». Asimismo, en el «Salmo XVII» del *Heráclito Cristiano* se expresa la condición de fragilidad y cansancio de la vejez en los versos undécimo y duodécimo del soneto: «Mi báculo más corvo y menos fuerte. / Vencida de la edad sentí mi espada» para concluir con la constante sensación de acercamiento de la muerte: «Y no hallé otra cosa que poner los ojos / que no fuera recuerdo de la muerte» (núm. 96, vv. 11-14). Sin embargo, se repite la idea de “fabricar” la muerte en la vida también en el icónico soneto quevediano de «Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió» (núm. 54), en el que se describe la vejez como el derrumbamiento de la vida, identificando en la figura del yo lírico las etapas de las «presentes sucesiones de defuntos» (v.14).

En la obra de Borges, por ejemplo, cabe destacar la vastedad de la temática sobre el tiempo y su complejidad de hallar todas las diferentes facetas, por eso este apartado se centrará en el diálogo entre Quevedo y el poeta argentino, relevando algunas coincidencias sobre el tema. No cabe duda de que el tiempo influye en la vida del hombre, la cual según la representación de Borges es un laberinto, donde se proyecta la unión de las varias experiencias presentes, pasadas y futuras de cada persona. Además, Borges cree en la concepción del «eterno retorno» de las experiencias en la vida y, sobre eso abarca también su visión cíclica del tiempo (Bellini, 1976: 91-92). En su ensayo «La nueva refutación» recogido en *Otras inquisiciones*, Borges delinea la relación entre el hombre y el tiempo, constatando el fluir irreversible del tiempo y su pertenencia en la vida del hombre: «El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río» (1976: 94). Esta concepción del tiempo se realiza, por ejemplo, en el «Poema del cuarto elemento»<sup>9</sup>, donde Borges evidencia las consecuencias dolorosas del tiempo en el hombre tras su fluir fugaz; de la misma manera, en Quevedo se puede identificar su concepción corrosiva en la silva «Reloj de campanilla». Así que «el tiempo irreversible» encuentra su correspondencia en la «hora irrevocable» quevediana (1976: 95). Sin embargo, lo que acerca Borges a Quevedo es el sentimiento de angustia por la limitación del hombre frente al tiempo; de hecho, en la poesía de los dos poetas se recurre a la imagen del reloj como símbolo de «desengaño», en este caso ambos dedican sus poemas al reloj de arena para abordar sus reflexiones sobre el tiempo (1976: 97-98).

Por una parte, en «El reloj de arena» de Quevedo, el yo lírico no parece aceptar que el objeto haga la cuenta de su existencia breve y «desdichada», a través de la pregunta con la que empieza la silva: «¿Qué tienes que contar, reloj molesto?, / en un soplo de vida desdichada / que se pasa tan presto» (en Blecua, núm. 139, vv. 1-3). Por otra parte, el reloj de arena borgiano toma la forma de una clepsidra, la cuya arena inspira a la contemplación sobre la eternidad del tiempo y, además, el fluir de la arena sirve «Para medir el tiempo de los muertos». Según Bellini (1976: 98), los versos que cierran el poema de Borges tienen una correspondencia de significado con el final de la silva de Quevedo a la hora de aceptar los límites del hombre para entregarse a la «materia deleznable» del tiempo. Contrariamente a lo que sucede con la existencia humana, la acción corrosiva del tiempo no impacta en el libro por su valor inmutable y eterno, otra temática recurrente tratada por los dos poetas. De hecho, como se mencionó precedentemente, Borges admira a Quevedo por ser un literato como él, además de dedicarse al retiro en la lectura<sup>10</sup>. Así que en el «Poema de los dones» Borges alaba a la biblioteca como si fuera un lugar ameno para “alimentarse” de conocimiento, aunque se subraya la negación por parte de Dios de alcanzar tanta belleza y sabiduría, a pesar de donar al hombre el privilegio de la lectura nocturna:

---

<sup>9</sup> Para aclarar con la explicación, se recuerda el verso borgiano «Y el tiempo irreversible que nos hiere y huye» del mismo poema en Borges (1964: 150).

<sup>10</sup> Sobre la importancia del retiro en la lectura de Quevedo, ver el artículo de Carreira (1997) y también el estudio de Sánchez M. de Pinillos (2011).

De esta ciudad de libros hizo dueños  
A unos ojos sin luz, que sólo pueden  
Leer en las bibliotecas de los sueños  
Los insensatos párrafos que ceden  
(Borges, 1964: 176, vv. 5-8)

Incluso en el cuento «La biblioteca de Babel» (1941) después recogido en el libro *Ficciones* (1944), Borges insiste en la capacidad de la biblioteca de perdurar en el tiempo porque es perfecta y eterna en contradicción con la limitación humana: «Quizás me engañen la viejez y el tema, pero sospecho que la especie humana - la única - está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará» (Borges, 1956: 95).

La temática existencial trazada por Quevedo tiene su camino en la poesía mexicana del siglo XX, en especial modo en la obra de Octavio Paz, definido por Ramón Xirau como «el poeta de la soledad». De hecho, en *El laberinto de la soledad* (1950) Paz analiza la correlación entre el carácter mexicano y la honda soledad que distingue la vida de su país (Bellini, 1976: 45). Además, en el ensayo *Poesía de soledad y de comunión*, Paz asigna el lugar de Quevedo en la poesía de la soledad, porque, a diferencia de san Juan que basa su conciencia en comunión con las creencias de su mundo, el poeta español se apela a «la soledad de su propia conciencia, marginado de los grandes sistemas metafísicos, enamorado de la nada y de su escisión interior» (Stanton, 1998: 183). Estos son los rasgos que según Paz acercan el poeta del Siglo de Oro a la modernidad, a la búsqueda de conciencia en la soledad del hombre. Además, esta sensación de soledad conlleva a reflexionar sobre el transcurrir del tiempo y a la resignación de la muerte, que en Paz se expone a través de una duda existencial: «¿Soy un llegar a ser que nunca llega?» (en Bellini, 1976: 46).

En *El laberinto de soledad* merece la pena detenerse con más detalle sobre la imagen de la muerte, señalada por Paz como: «un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida». Con esta afirmación, Paz hace entender que la muerte no es que la «demostración última de la vanidad de la existencia» (Bellini, 1976: 48). Sin embargo, Quevedo sostenía en el «Sueño de la muerte» que la muerte es inseparable de la vida de los hombres porque “vivir es morir” y que esta completa la vida, en cuanto no se percibe el acabamiento del hombre como algo negativo. Análogamente, el poeta mexicano señala que la muerte está en nosotros, y sobre este punto coincide con el pensamiento de Quevedo, al considerar la humanización de esta por medio de un «admirable hallazgo expresivo» presente en el último verso del poema «Cuarto de hotel»: «y va muriendo a sorbos con nosotros» (en Baños Vallejo, 2011: 480). Por lo demás, en Paz «los pasos de la muerte» son lentos y en el corazón del yo lírico resuenan sus pálpitos agónicos: «Mi solitario corazón repite su misma sílaba de siempre» (en Bellini, 1976: 49); asimismo, en Quevedo se impone el presentimiento de la muerte en el corazón: «Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón el postrer día» (núm. 90, vv. 1-2). Aunque, la visión del poeta mexicano sobre la

muerte adquiere tonos más dramáticos con respecto a la de Quevedo, porque después de su llegada nada espera al hombre, tampoco la salvación de Dios.

Los temas del tiempo y de la muerte vuelven también en Neruda, quien considera la poesía de Quevedo como «el espejo de sus dolores» para tratar temáticas que conciernen la profundidad del hombre (1976: 60). Así que en la poesía de Neruda el tiempo y la muerte «son presencias constantes e íntimamente concadenadas», como se puede comprobar en *Residente en la tierra* (1933), cuya colección engloba el sentido universal de la fuerza de la muerte al destruir todas las cosas (1976: 62-63). Si tanto Neruda como Quevedo expresan lo inevitable de la llegada de la muerte en sus poesías, los dos se apartan en el desarrollo final de la misma temática. En el «Salmo XVIII» del *Heráclito cristiano* se distingue, al principio del último terceto<sup>11</sup>, un sentimiento de desesperación hacia la brevedad de la vida que, según Bellini (1976: 63-64), concuerda con la visión nerudiana. Aunque, al final del terceto el yo lírico cambia de actitud, relevando la aceptación de la muerte como una llegada que previene de los males: «más si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?» (v. 14). Sin embargo, este último verso desvía con el pensamiento nerudiano, el cual se focaliza más en la consideración de la muerte como conciencia de la limitación del ser humano o «de la poca cosa que somos» (1976: 65). Además, el poema «Laringe» de *Estravagario* (1958) marca el sentido trágico de la muerte, y, sobre todo, se presenta el sentimiento de ira del yo lírico hacia la muerte que no tiene piedad por el hombre, quien llega a preguntarle con desafío: «¿hasta cuándo nos interrumpes?». Aunque, como revela en el «Testamento de otoño», el yo lírico intenta sobrevivir a sus poderes amenazadores, buscando la fuerza en el amor: «Que no nos separe la vida»; una vez más prevalece la rebeldía, al insultar la muerte: «y se vaya al diablo la muerte!». Estas son solo algunas referencias a las mil caras que tiene la muerte en la obra de Neruda; además, otra representación de la muerte se encuentra en «Cataclismo», de los *Cantos ceremoniales* (1961), donde Neruda menciona al dramático acontecimiento del terremoto en Chile del mayo de 1960.

Asimismo, la muerte se insidia en la cotidianidad de cada persona; ella puede esperar al hombre en un puerto «vestida de almirante» (Bellini, 1976: 63) o se convierte en el símbolo de una pérdida familiar. En «Fin de fiesta» predomina el sentimiento de nostalgia y el recuerdo emerge por la falta de estas personas que antes solían ocupar las sillas alrededor de una mesa familiar: «es así la muerte / se va acercando a cada silla y luego / allá ya no se sienta la que amamos» (1976: 66-67). Sobre el tratamiento del tiempo, Bellini (1976: 68) agrupa a Séneca, Quevedo y Neruda al compartir la misma visión del tiempo como «primordial aliado de la muerte» y a la función de su «incesante morir». Sin embargo, como subraya Bellini (1976: 73-74), no hay que olvidar la autonomía y la originalidad del poeta chileno, a pesar de la relación temática de la unión entre la muerte y el tiempo en los dos poetas. Es más, frente a la concepción del tiempo-muerte, Neruda destaca su posición angustiada, que difiere del quevedesco transcurrir del

---

<sup>11</sup> Se recuerdan los siguientes versos quevedianos: «Breve suspiro, y último, y amargo / es la muerte, forzosa y heredada» (núm. 74, vv. 12-13).

tiempo, interpretado en clave de toma de conciencia para el hombre. De hecho, en una de las tantas imágenes dedicadas a la muerte, Neruda se refiere al agua, otro aliado de la muerte, que, por consiguiente, participa a la creación de una atmosfera fúnebre. Tras un recuerdo de su estancia en el oriente, el poeta chileno redacta el poema «Aquellas vidas», donde se intensifica la inexistencia después de la muerte, tampoco quedan las cenizas de la mujer, cuyo cuerpo fue quemado en las aguas del río, y, además, se subraya la sensación de angustia frente a la nada: «ya era tarde / y sólo noche y agua y sombra y río allí permanecieron en la muerte» (1976: 74). A pesar de la visión por lo general negativa de la muerte, en la poesía nerudiana se puede identificar un más allá que resiste al derrumbamiento final. Tanto como Quevedo, Neruda cree en la sobrevivencia del amor, a su fuerza que vence al tiempo y a la muerte, eso se comprueba en el «Soneto XXIII»<sup>12</sup> de los *Cien sonetos de amor*, que por su afinidad temática se acerca al soneto quevediano «Amor constante más allá de la muerte» (núm. 283).

En definitiva, como se ha evidenciado a lo largo de este apartado, Quevedo fue apreciado por este grupo de poetas al tratar temáticas recurrentes en la poesía del siglo XX. Sin embargo, el próximo párrafo se adentra en la coexistencia de la tradición y la vanguardia en la obra poética de Rafael Alberti, quien es el objeto de estudio de este trabajo.

#### 1.4. ENTRE TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA OBRA POÉTICA DE RAFAEL ALBERTI

A pesar de la atmósfera controvertida que se estaba desarrollando en la relación entre tradición y vanguardia durante la formación de las corrientes ultraístas y creacionistas, los poetas de la Generación del 27 encontraron un equilibrio para incluir la tradición en la vanguardia. De hecho, en España no había un rechazo hacia el pasado y la tradición como en otros países — es suficiente considerar el aporte de determinadas corrientes artísticas europeas como el expresionismo alemán o el neoplasticismo ruso — debido al hecho de que en las zonas periféricas del país no se fomentaba aquel desarrollo industrial y tecnológico que, en cambio, se verificaba en el resto de Europa. Sin embargo, si tanto en Latinoamérica como en España no se experimentó «la crisis civilizatoria» típica de las vanguardias europeas, este contexto fue propicio para la próxima realización en España de un «arte nuevo» que se mantuvo en contacto con la tradición y con la identidad artística y cultural del país (Macciuci, 2009: 567). De ahí que la expresión «a la tradición desde las vanguardias» asignada por Soria Olmedo (1990: 110), al referirse al complicado concepto de arte nuevo en España, encuentra su correspondencia también en la poesía a partir de los años veinte del siglo XX. Como escribe el poeta y crítico literario García Montero en *Confesiones poéticas* (1993), una de las características que acomuna a los poetas de la Generación del 27 es

---

<sup>12</sup> A este propósito se mencionan los dos últimos versos del soneto nerudiano: «entonces más allá de la tierra y la sombra / el resplandor de nuestro amor seguirá vivo» en Bellini (1976: 80).

la consideración de «la tradición como vanguardia», donde se experimenta el «uso de la tradición en cuanto vanguardia» siempre por medio de la lectura vanguardista de la tradición (Letrán, 2011: 138).

En cuanto a la Generación de los poetas, cabe destacar, en primer lugar, el rol que obtuvo la valorización del pasado en las enseñanzas de la Residencia de Estudiantes, donde el encuentro con Menéndez Pidal fue significativo para el acercamiento al estudio de la lírica tradicional en Rafael Alberti. Además, según Calvo Carilla (1992: 133), uno de los rasgos distintivos del poeta andaluz es «su sorprendente versatilidad», gracias a la cual, el poeta está en constante experimentación entre el manejo de la poesía tradicional y el influjo de la corriente vanguardista más reciente. Por lo tanto, la figura poética de Alberti encarna la concepción de «metáfora viva», en constante renovación tanto en los cambios personales como en el desarrollo de una poesía original. En 1934, Pedro Salinas había relevado estos cambios en la poética de Alberti ya con la aparición de *Poesía* (1924-1930), desde el tránsito de lo popular a la tradición gongorina hasta la identificación de una poesía surrealista, marcada por el drama interior en el libro *Sobre los ángeles* (García Montero, 1988: XXXII).

Pero, si la tradición influyó la poesía de Alberti para expresar su índole vanguardista, ¿cómo se acercó el poeta a la misma vanguardia? Para contestar a esta pregunta, es necesario referirse a la vocación y a la experiencia pictórica de Alberti, porque antes de ser un poeta, él se consideraba sobre todo un pintor. Así que, el aprendizaje vanguardista de Alberti empieza a partir del 1917 cuando su familia se traslada a Madrid y el joven entra en contacto con el Museo del Prado. Esta ciudad abre las puertas para la vocación artística de Alberti, quien, gracias a las visitas al museo, se descubre a sí mismo y a la tradición encerrada en sus salas (Del Olmo, 2018: 264-265). En suma, la pintura acercó a Alberti a la vanguardia y puso los pilares para el futuro poeta, porque al fin y acabo «la pintura hizo de Alberti un autor de vanguardia» (García Montero, 1988: XLII). Además, el entorno literario potenció el avance de la vanguardia en la creación poética de Alberti; a este propósito, cabe destacar el rol de las revistas de la Generación y, sobre todo, la importancia de las publicaciones en 1918 de dos libros de Vicente Huidobro, quien influyó a Alberti en la poesía visual. Con todo eso, la poesía inicial de Alberti parece reunir «la memoria tradicional y las maneras del vanguardismo» y, por consiguiente, resulta normal leer un poema que represente una mezcla entre las estrofas populares o de las canciones del siglo XV con las metáforas más recientes del ultraísmo (1988: XLIII).

En la riqueza y variedad de la obra poética de Alberti se pueden distinguir cuatro etapas, que se evidencian con el intento de concentrar el desarrollo poético y personal del autor<sup>13</sup>: la etapa neopopularista, el periodo de experimentación vanguardista y gongorista, la poesía civil durante la República y, por último, la etapa de la poesía en el exilio. La primera etapa neopopularista (1924-1927), está influida por los cancioneros medievales y por Gil Vicente. El primer libro publicado por Alberti es *Marinero en tierra* (1924), donde se percibe ya una fusión entre lo popular y «el gusto por la imagen de la

---

<sup>13</sup> Para este apartado sigo al manual de texto de Garzillo (2012: 383-384).

vanguardia» (1988: XXXIII). El lenguaje de este libro aparece enriquecido por la sencillez y autenticidad del tema tratado, que abarca las experiencias nostálgicas transcurridas durante la infancia del poeta en la bahía de Cádiz, ya que ahora, desde la ciudad de Madrid, este periodo de su vida se convierte en el recuerdo de la libertad perdida, y al mismo tiempo, el poeta desea aún hundirse y dejarse transportar por la corriente del agua.

También los dos siguientes libros que marcan esta etapa, sintetizan el intento poético de Alberti de reinterpretar la tradición en clave de vanguardia; de hecho, el segundo libro *La amante* (1926) se caracteriza por la estructura del poema breve de corte musical, que según Geist (1980: 142) es «una de las manifestaciones más claras de la fusión de modernidad y tradición». Aunque, ya en los últimos poemas del tercer libro *El alba del albelí* (1928), el poeta empieza a sentir cansancio por el poema breve y advierte la necesidad de un cambio de tono, que se realizará en el acercamiento al gongorismo (García Montero, 1988: LVI). Sin embargo, la presencia de la tradición se acentúa en la etapa vanguardista con la recuperación del homenaje a Góngora. Es el caso de la colección de poemas de *Cal y canto* (1929), ejemplo de esta lectura vanguardista de la tradición gongorina, por lo que se refiere a la combinación de las estrofas clásicas con las temáticas adaptadas a la modernidad del poeta. Por cierto, los inventos modernos y el avance del progreso urbano contribuyeron en gran medida a este cambio de rumbo en la poesía de Alberti, con respecto a su primer libro *Marinero en tierra*; mientras que ahora se suceden imágenes «con una velocidad cinematográfica» de acuerdo con la visión vanguardista y futurista de aquella época, o como así revela el poeta su nuevo intento poético (Alberti, 1988, I: 301):

Sometería el verso métrico a las presiones – y precisiones – más altas. Perseguiría como un loco la belleza idiomática, los más vibrados timbres armoniosos, creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre los múltiples inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebatava...

Al considerar algunos versos del poema «Carta abierta» (1988: 372), Alberti describe el cambio generacional del cual pertenece, al aceptar su condición de poeta bajo el influjo del desarrollo moderno:

«Yo nací — ¡respetadme! — con el cine. / Bajo una red de cables y de aviones. / Cuando abolidas fueron las carrozas / de los reyes y al auto subió el Papa» (vv. 33-36). Aunque, se perciben ya los ecos de la crisis interior del hombre a causa del frenesí provocado por la sociedad moderna; así que, el hombre está separado de la armonía de la naturaleza, tan anhelada por Alberti en sus recuerdos infantiles y, desde la primera estrofa, se presenta el desplazamiento del orden de las cosas: «...Hay peces que se bañan en la arena / y ciclistas que corren por las olas» (vv. 1-2).

El «Madrigal al billete del tranvía» comprende la primera parte de la quinta sección del poemario *Cal y canto*, que se acerca más a la idea de vanguardia con respecto a la sección precedente, dedicada al



homenaje a Góngora en el apartado «Soledad tercera». Asimismo, es un madrigal de vanguardia tanto por tratar una temática moderna adelantada desde el título, como por el cambio de lenguaje que no presenta la deuda de la dificultad y pureza gongorina, destacada en otras secciones precedentes a esta (Macciuci, 2009: 570). Sin embargo, Alberti parte de la tradición con la recuperación de la forma métrica del madrigal renacentista italiano, originariamente empleado para expresar el amor hacia un interlocutor interno femenino; aunque, este poema ensalza un objeto cotidiano con la anticipación de una «atmósfera de intimidad y recogimiento» (2009: 571).

Antes de entrar en los rasgos distintivos del poema, la fusión entre tradición y vanguardia se identifica ya desde un punto de vista métrico, en que el poeta utiliza una estructura clásica, y a su vez, innovadora, a través de la agrupación de dos serventesios y un cuarteto central. Cabe destacar que, la influencia gongorina persiste en el orden sintáctico del poema y en el enriquecimiento de las imágenes sensoriales de los primeros versos, con la añadidura del adjetivo culto «impávido» en el centro del endecasílabo, o en el uso de los encabalgamientos presentes a partir de «subleva»: «Adonde el viento, impávido, subleva / torres de luz contra la sangre mía» (García Montero, 1988: 347). Además, es interesante subrayar como en el «subleva / torres de luz» (vv.1-2) se crea una combinación entre la tradición gongorina mediante una imagen cristalina, pero, al mismo tiempo, se reúnen los efectos visuales típicos de la vanguardia - movimiento, vértigo y humanización de las cosas - que representan la aparición del tranvía eléctrico en la vida cotidiana.

La presencia de «contra la sangre mía» intensifica «la sensación sinestésica» de la imagen que invade de luz el cuerpo del yo lírico, quien aparece sometido a la velocidad del medio de transporte y, además, según una posible interpretación de esta estrofa (Macciuci, 2009: 573), la metáfora «balcones» (v.4), hace presumir dos cosas: 1) que el yo lírico se encuentra en el espacio abierto del tranvía, acorde con el contexto trazado en el segundo verso; 2) este espacio del vehículo se llamaba también 'jardinera', indicio de la isotopía semántica, construida alrededor del imaginario florear que da sentido a todo el poema. De hecho, a partir de los dos últimos versos de la primera estrofa «tú, billete, flor nueva, / cortada en los balcones del tranvía» se advierte la recuperación del tópico clásico *Collige, virgo, rosas* de Ausonio, utilizado también por los poetas del Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Quevedo, sor Juana etc.), gracias al cual, Alberti construye una «alegoría moderna» sobre el mismo tópico, al atribuir a un objeto inanimado, el billete del tranvía, características naturales de una flor con los cambios propios de la lectura vanguardista (Martínez, 2009: 127).

La segunda estrofa se abre con una pequeña ambigüedad sobre quién es el receptor interno del verbo «huyes» a la segunda persona singular; no obstante, en seguida, se describe la forma geométrica de la nueva flor urbana, cuyo pétalo presenta las informaciones sobre la cita («en tu pétalo un nombre y un encuentro / latentes», vv. 6-7). Además, el adjetivo «latentes» puede acentuar, por un lado, el significado de aprehensión por la espera de la cita, y por otro, puede referirse también al movimiento inactivo y casi

durmiente del vehículo. La tercera y última estrofa es determinante para desvelar el destinatario de este encuentro tan esperado por el yo lírico. A través de la mención a las flores (rosa, clavel y violeta) y al simbolismo clásico que se encierra, Alberti elige renovar un motivo de la tradición para determinar su propuesta poética, alcanzando una interpretación diferente. Así que, en lugar de representar la belleza y la elegancia de la rosa («Y no arde en ti la rosa») y expresar la caducidad del clavel («ni en ti priva / el finado clavel», vv. 9-10), Alberti concluye el listado de las flores con la imagen de la violeta («sí la violeta / contemporánea, viva», vv. 10-11), frente a la «viola troncada» de Góngora (Martínez, 2009: 128).

Como sucede en los poemas clásicos, el último verso «del libro que viaja en la chaqueta» parece aclarar el significado de todo el madrigal o dar otra clave de lectura al poema. Al perseguir esta pista, el billete se podría identificar con el libro o la «flor nueva», que viaja aún cerrado en la espera de un «encuentro latente» con la lectura durante el viaje. Por lo tanto, si se acepta esta interpretación, la «violeta contemporánea, viva» podría aludir a la feminización del libro o, más bien, a su contenido, a la búsqueda de la poesía nueva tan apreciada por la vanguardia y, sobre todo, símbolo de la renovación poética en Alberti.

Ahora bien, a través de este breve análisis del madrigal, se han podido trazar algunos de los aspectos más significativos que califican a Alberti entre los poetas de la Generación del 27, al visitar la tradición en la vanguardia, en un proceso que marca, sobre todo, las obras de las dos primeras etapas de su trayectoria poética. De hecho, la segunda etapa se cierra en 1929 cuando Alberti termina la publicación de *Sobre los ángeles*, uno de los libros más vanguardistas de su creación poética, porque se acerca a la atmósfera surrealista con la introducción del verso libre y, además, por ser la mejor corriente capaz de expresar los «laberintos de la subjetividad atormentada» del hombre (García Montero, 1988: LXIX).

Aunque, el mismo Alberti nunca se reconoció como un autor surrealista, o por lo menos, no fue «un superrealista consciente», ni tampoco consideró los manifiestos poéticos de la corriente, pero sí que advirtió su presencia en el entorno (1988: LXIV). Según las palabras del poeta, recopiladas por Cózar (2005: 622), el surrealismo refleja «la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo», aspectos que se manifiestan en el ciclo de *Sobre los ángeles* como forma de «un proceso crítico de autodescubrimiento» (1988: LXVII) en una atmósfera circundada por el vacío y el horror. Además, todas estas características surrealistas se mezclan con las fuentes tradicionales de *Sobre los ángeles*, que según Alberti representa la recopilación de «un libro profundamente español», en el que se insertan las influencias hispánicas como: el romanticismo de Bécquer y Espronceda, la tradición cristiana del Renacimiento, de los cantos populares a los periódicos contemporáneos, la presencia de autores como Loyola y Larra, y sobre todo, la de los poetas del Siglo de Oro y de Quevedo (Morris, 2016: 25).

Así que la tradición y la vanguardia coexisten en el mundo poético de Alberti para expresar los sentimientos que emergen y evolucionan desde el recuerdo del paraíso perdido; tanto en la nostalgia de la alegría infantil descrita en su primer libro *Marinero en tierra*, como en la desesperación interior del poeta

en *Sobre los ángeles*. En este contexto se sitúa la presencia de la tradición aurea en la poesía albertiana, y sobre todo de Quevedo, cuyas reminiscencias quevedianas se insertan a lo largo de la trayectoria poética de Alberti.

### 1.5. PANORAMA CRÍTICO: EL SIGLO DE ORO Y QUEVEDO EN ALBERTI

En relación con la versatilidad del quehacer lírico de Rafael Alberti, la influencia de los poetas del Siglo de Oro se inserta en el panorama poético albertiano acorde con el contexto favorable del siglo XX a la hora de experimentar la intertextualidad. En el caso de Alberti, el influjo de los clásicos áureos se explica a través de un «nivel superficial», en el sentido de que se manifiesta solo en «la superficie del tejido verbal», con la recuperación de imágenes, expresiones o alusiones a los recursos de la tradición, pero sin comprender la complejidad estructural y la agudeza típica del conceptismo (Arellano, 2004: 384). Como se ha destacado en el párrafo precedente, la poesía del primer Alberti se circunda por la mayoría de los casos de la estética de Góngora, siempre a través de una lectura vanguardista, al fijarse en los pasajes de su libro *Cal y canto*.

Sin embargo, el influjo gongorista no es el único en la poesía de Alberti, es más, hay que considerar también la presencia de otros poetas del Siglo de Oro, como se demuestra en el homenaje a fuentes áureas en el poema «Arión» de *Pleamar* (1944), libro que publicó al principio de su exilio argentino. De hecho, este poema tiene un «valor programático» al revelar todas las fuentes que contribuyeron al desarrollo de la formación e imagen de Alberti como poeta: «Cantan en mí [...] / Gil Vicente, Machado, Garcilaso, / Baudelaire, Juan Ramón, Rubén Darío, / Pedro Espinosa, Góngora» (Giuliani, 2021: 35). Incluso, en precedencia, Alberti había dedicado unos poemas a los personajes de las películas cómicas norteamericanas en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), cuyo título en se basa en la transcripción de la frase que dice Chato, el gracioso, a Menón en la primera parte del acto I de *Las hijas del aire*, obra teatral de Calderón de la Barca, que hace así: «Yo era un tonto y lo que visto / me ha hecho dos tontos; / no sé / si he de acertar el camino.» (Morris, 2016: 159).

Por lo tanto, se puede decir que la huella de los autores del Siglo de Oro marca toda la trayectoria poética de Alberti, según dos principales motivos: mediante unos poemas que rinden homenaje directamente a la figura de sus antepasados o en relación de la selección de las imágenes/expresiones que recuerdan el legado clásico en la poesía albertiana. En primer lugar, Garcilaso de la Vega representa una importante fuente de admiración por Alberti, quien ya en *Marinero en tierra* (1924) le reconoce su valor, al identificar su figura como una guía para la creación poética, como se evidencia en estos primeros versos tan celebres del texto 35: «Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / que buen caballero era» (Alberti, 1988: 143). Además, el mayor reconocimiento de Garcilaso llega después de la guerra civil, tanto en Alberti como en los poetas que pertenecían al nuevo régimen, ya que su imagen fue el símbolo de la

España Imperial y de la consiguiente «exaltación heroica» del poeta, para luego dar paso a la conexión con el «dolorido sentir» garcilasiano durante el periodo del destierro argentino de Alberti (Díez de Revenga, 2003: 25).

Sin embargo, es en la poesía de senectud del libro *Golfo de sombras* (1988) que Alberti da muestra de los mayores puntos de contacto con la influencia gongorina. En efecto, la primera frase que abre el libro («en aquel incierto golfo de sombras / anunciando el puerto») procede de *Soledades*, respectivamente de los versos 60 y 61 de la Soledad primera: «que sobre el ferro está, en aquel incierto / golfo de sombras anunciando el puerto». Aunque, como señala Díez de Revenga (2003: 131), Alberti hace una labor de desmembramiento de los versos gongorinos, al separar los dos endecasílabos para alejarse al mismo tiempo de su referente poético. Eso se verifica también en el sentido que abarca el «golfo de sombras» albertiano como metáfora del sexo femenino, a diferencia de la metáfora de la oscuridad que invade el naufragio en Góngora.

Ahora bien, en varios poemas de *Golfo de sombras* aparecen las citas transcritas y cambiadas por Alberti de autores clásicos españoles y no solo, en concreto se menciona a Lope de Vega, san Juan de la Cruz, Garcilaso de la Vega y Santa Teresa. Para dar algunos ejemplos, Díez Revenga (2003: 132-133) selecciona las más representativas, que aquí, en seguida, se ha decidido transcribir: 1) De Lope de Vega, Alberti recupera y añade una coma a la célebre cita «Para vivir, me basta desearos» perteneciente a uno de los sonetos de Lucinda, el número 133 de *Rimas* (1602); 2) De san Juan de la Cruz se retoma la frase «y yo te di de hecho a mi / sin ser cosa», al efectuar unos cambios, incluso en el pronombre, basándose en los versos originales de *Cántico espiritual. Canciones entre el alma y el esposo* (1622): «y yo le di de hecho / a mí, sin dejar cosa»; 3) «en la concha de Venus amarrado» v. 35 de la «Canción V. A la flor de Gnido» de Garcilaso se transforma en la cita albertiana «A la concha de Venus amarrado» para referirse, al igual de su precedente poético, al sexo femenino. Así que, en este libro de senectud, Alberti toma como punto de partida la metáfora marina de Góngora para crear unas evocaciones relacionadas con el sexo femenino que se reflejan, por la mayoría de los casos, con el «mundo de las obsesiones», constituido a través de unas «imágenes visionarias de origen onírico» (2003: 134).

El acercamiento hacia la obra de Lope se debe al interés de Alberti por la poesía popular, siendo el mismo autor clásico el referente más importante y contemporáneo para la poesía del pueblo en la tradición literaria, como se puede comprobar en las palabras del poeta andaluz dirigidas a una conferencia que había tenido en Berlín: «Lope de Vega, vuelve a enriquecer la memoria popular, a encandilarla con nueva lumbre» (Díez de Revenga, 2003: 171). Sin embargo, el elogio a Lope sigue en las numerosas citas que Alberti recoge de las obras que más aprecia, además de explicar la procedencia del título *Desprecio y maravilla*, sección final de la colección *Poesías completas* (1961), al recuperar un verso del soneto de *La*

*Arcadia* (1602) de Lope de Vega<sup>14</sup>. Pero, es en la *Arboleda perdida* (1959) que Alberti recuerda con honda admiración a Lope, en el momento en el que se despide de sus lectores y advierte la necesidad de sumergirse en sus fuentes del pasado, en aquellos versos que caracterizaron su formación como poeta. De hecho, entre las figuras del Siglo de Oro (Jorge Manrique, Garcilaso, San Juan de la Cruz y Góngora) emerge también la de Lope; como si fueran amigos desde siempre, les invita a alcanzar la «eternidad infinita de la poesía» para celebrarla por medio de «los versos más escondidos y profundos...» (2003: 176).

Aunque, en los versos de Alberti queda la sombra de Quevedo, de aquel poeta que se conecta con el sentimiento de los jóvenes de la Generación del 27, como ya se ha explicado en el párrafo precedente, para adquirir, antes de todo, el título de poeta del amor y de la muerte en línea con el sentir poético del siglo XX. Consecuentemente, el modelo barroco será revisitado por sus contemporáneos para ahondar en el mundo interior del hombre, incluso en la subjetividad más soterrada o desconocida. En varias ocasiones, Alberti rindió tributo a Quevedo en sus poemas, ya a partir del libro *Sobre los ángeles* con las varias reminiscencias quevedianas que se focalizan en la «tremenda decepción ante la realidad», al representar las imágenes típicas del cuerpo deshabitado (Balcells, 2001: 237); la recepción de Quevedo en Alberti, sin embargo, se extiende a lo largo de los años del exilio del autor (Balcells, 2001; Coppola, 2018). En efecto, la huella quevediana se traza también en la obra albertiana después de los años treinta, cuando el poeta andaluz advierte una cierta convergencia con las temáticas propuestas por su antecedente poético.

Sin adentrarse demasiado en los motivos de la recepción, Alberti menciona a Quevedo en dos circunstancias, que se han decidido poner en relieve para comprender uno de los puntos de encuentro entre los dos. En un fragmento en prosa de «Diario de un día», que caracteriza la primera sección de *Poemas de Punta del Este* (1945), se reproducen algunos versos quevedianos, que aquí se transcriben (en Balcells, 2001: 251):

Oigo, y sobre todo más intensa y dolorosamente después  
que cumplí cuarenta y cinco años, el latido del tiempo, el

“¡Cómo de entre mis manos te resbalas,  
cómo te desvaneces, edad mía!”

de Quevedo, el desvelado poeta de la muerte.

---

<sup>14</sup> Se subrayan los siguientes versos de *La Arcadia*: «Esparcido el cabello por la espalda / que fue del sol desprecio y maravilla, / Silvia cogía por la verde orilla / del mar de Cádiz conchas en su falda...» (Diez de Revenga, 2003: 174).

Desde esta cita se aprecia la consideración de Alberti por Quevedo, quien, al acercarse a su mediana edad, empieza a sentir el eco de los versos quevedianos, los cuales ahora resuenan según el efecto que el paso del tiempo influye en la existencia del poeta. Además, la experiencia de exiliado hizo que Alberti simpatizara por el Quevedo existencialista y, en particular, por el poeta del célebre endecasílabo «Miré los muros de la patria mía» (núm. 96). En suma, durante su experiencia de desterrado, Alberti navegó por la lectura de los poemas quevedianos que mejor representaron sus sentimientos. Para continuar, en el segundo capítulo de este trabajo se examinará una de las primeras conexiones entre Quevedo y Alberti por compartir la misma sensibilidad poética, empezando con la publicación de *Sobre los ángeles* (1929) hasta llegar a los años del exilio argentino de Alberti.

## 2.

### HACIA UNA PRIMERA MUESTRA DE RELACIONES POÉTICAS

A lo largo de este capítulo se presentará la primera relación poética entre Quevedo y Alberti, al identificar una afinidad temática. De este modo, el objetivo propuesto es descubrir cómo el yo lírico manifiesta su interioridad en la poesía de ambos. En concreto, el presente capítulo se enfocará en cuatro puntos: 1) la actualidad de Quevedo en expresar el sentir poético en línea con la sensibilidad moderna, además de destacar, la preferencia por los términos de «afecto» y de «interioridad» (cap. 2.1.); 2) se evidenciará también el homenaje de Alberti dedicado al poeta áureo que mejor supo expresar la decadencia del ser en su época y las reflexiones sobre la muerte (cap. 2.2.); 3) se buscarán los reflejos quevedianos en la obra *Sobre los ángeles* (1929) para indagar en las profundidades del yo y abarcar en el concepto metafórico del «hombre deshabitado» (cap. 2.3.); 4) en definitiva, se dará relevancia a la experiencia del exilio en la poesía de Alberti, sin omitir el eco de los versos de su antecedente poético (cap. 2.4.).

#### 2.1. QUEVEDO EN ALBERTI: UNAS CUESTIONES DE SENSIBILIDAD MODERNA

Como se ha destacado en el primer capítulo, la sensibilidad y el pensamiento poético de Quevedo encuentran una cierta afinidad con la poesía del siglo XX, cuyas creaciones llegan a producir «un efecto especular» con las del Barroco español del siglo XVII (Echazú, 2021: 48). Asimismo, hay que tomar en consideración una cuestión importante a la hora de entender el legado literario de Quevedo en los últimos tiempos. Sin duda, Quevedo fue un escritor, que, gracias a su erudición, fue capaz de asumir la mayoría de las fuentes clásicas y de los antecedentes literarios en su escritura, aunque Calvo Carilla (1992: 195) va más allá de eso, al explicar que Quevedo se sitúa entre los poetas «que dan mucho más de lo que reciben». A este respecto, el poeta áureo se distingue por la autenticidad, y, sobre todo, por su fuerza creadora que supera la mera imitación de las fuentes para asignar a la poesía toda la intensidad de la fuerza afectiva, esta pasión o «desgarrón afectivo» que había comentado Dámaso Alonso (1952) como característica de la poesía quevediana.

En este sentido, hay que destacar que Dámaso Alonso fue el primer crítico en introducir el «afecto» de la poesía quevediana como uno de los aspectos más modernos del poeta; sin embargo, en el caso de Quevedo, este concepto adhiere a «una fuerza interior», movida por la «Pasión del alma» y que desemboca finalmente en «las manifestaciones corporales del estado del alma» del yo lírico (Echazú, 2021:

49). En efecto, las imágenes utilizadas en la poesía de Quevedo son el reflejo de la interioridad del hombre, de unas «concretizaciones físicas mucho más prosaicas: venas, medulas o entrañas» (Levisi, 1973: 356) en constante conexión entre cuerpo y espíritu. A este propósito, se identifica como ejemplo significativo el célebre soneto amoroso «Amor constante más allá de la muerte» (núm. 283), que como señala Blanco Aguinaga (1962: 150-151) sería la representación de un «sistemático, feroz descenso de *alma, a venas, a medulas*, en paráfrasis del último terceto del poema.

Al indagar los espacios más íntimos del hombre, Quevedo da muestra de la intensidad de su afectividad desgarrada en la escritura, que, en varias ocasiones, se traduce en un intento de denuncia, de llanto o de grito, en favor a los asuntos políticos e ideológicos por los cuales creía. Además, es gracias a la puesta en escena de las nociones ofrecidas por el Barroco en el siglo XVII que se empieza a fomentar el descubrimiento del «laberinto de la intimidad» del hombre, es decir, que se explicitó «lo que el Renacimiento había ocultado: la miseria, la desproporción, la oscuridad, la fealdad» (Echazú, 2021: 52). Es en este contexto que se inserta la figura de Quevedo como expresión de su propia intimidad en las adversidades que marcaron la vida, y, además, este rasgo supuso el traslado de su obra en la actualidad, como bien explica Calvo Carilla (1992: 17): «Si Quevedo ha llegado a nuestros días es porque se escapó de su tiempo por la excepcionalidad del desarrollo de su intimidad en unas adversas circunstancias de confusión entre el ámbito individual y el ámbito social». En suma, la modernidad de la poesía de Quevedo radica en la manifestación de la complejidad del yo, consciente de su fragmentación interior.

Uno de los sonetos metafísicos que mejor expresa este nuevo estado de conciencia es «Representátese la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece que se vivió» (núm. 54). En este poema se condensan todas las imágenes que representan la interioridad vacía, marcada por el transcurrir del tiempo. Cabe destacar el arranque «¡Ah de la vida!» que como, comenta Sánchez (1997: 38) es la emanación de una llamada dirigida hacia la vida misma, aunque, por medio de la exclamación se puede oír la «emoción del grito, más apelación al auxilio que apóstrofe o imprecación». Para aclarar el sentido de llamada, Dámaso Alonso (1966: 544) había asociado el verso de Quevedo con la expresión coloquial «¡Ah de la casa!» que resuena en «un gran zaguán vacío» para llamar a los componentes de la mansión. Así que, este arranque comprende un «cruce semántico» entre la vida y el lugar de la casa, y, además, la vida misma se presenta ausente, es como este espacio vacío de la casa, o más bien, este «grito creado» que se dirige hacia el interior de ella. Lo mismo sucede en el interior del yo, donde este grito llega hasta las profundidades para sublevar toda «la angustia del prisionero, atrapado en el fondo de un presente sin pasado y sin futuro, inmerso en silencio» (Sánchez, 1997: 39). El primer verso se completa con una pregunta retórica: «¿Nadie me responde?». Aquí se percibe toda la dramaticidad al no presentarse ninguna respuesta; sin embargo, según Sánchez (1997: 41) el silencio ejerce en el yo lírico «una forma de conciencia de su propia soledad».



Conciencia que, ya no tiene la intención de juzgar las acciones del pasado en el sentido cristiano, sino que, ahora, en Quevedo adquiere un sentir moderno, al encarnar la figura de un «espectador invisible» que «contempla, diagnostica, analiza» todos los actos o sentimientos del yo lírico (Sánchez, 1997: 41). Además, Quevedo fue el primer poeta español en abrir las puertas hacia la comprensión del hombre en su aislamiento y a basarse en un auto-diálogo sin la forma tradicional del tú, ya que, en su lugar, hay el yo que escenifica la escisión de su interioridad (Sánchez, 1997: 42). En cuanto a la concepción de aislamiento y de recogimiento, hay que mencionar el soneto que empieza con el célebre verso «Retirado en paz de estos desiertos» (núm. 137), donde la soledad de la Torre de Juan Abad, alejada de la realidad social, favorece la creación de un espacio íntimo de la conciencia (Sánchez, 2011: 463-464), alimentada por la experiencia de la lectura en el retiro con «pocos pero doctos libros juntos» (v. 2).

Volviendo al soneto precedente, el verso «Falta la vida, asiste lo vivido» (núm. 54, v. 7) parece englobar el significado del título otorgado por González de Salas «cuán nada parece lo que se vivió» con la intención de reproducir el tema del soneto que se centra en la «representación de la experiencia de la nada» (Sánchez, 1997: 47). Sin embargo, el segundo hemistiquio del verso recupera la teoría de Séneca sobre la experiencia del pasado, es decir que «lo vivido» se ha consumido en el tiempo, pero sus efectos están presentes en el cuerpo. Así que, está claro que el yo lírico percibe el rápido transcurrir de su existencia («Falta la vida») pero, sobre todo, tiene conciencia de su «coincidencia en la nada» a causa de las ruinas que el tiempo ha dejado en su cuerpo, identificado como «el único depositario de esta realidad desvanecida» (1997: 48). Es más, como sostiene Blecua (1976: 37), la poesía metafísica de Quevedo se caracteriza por haber convertido en «carne y sangre» la teoría agustiniana del tiempo, de hecho, el poeta da prueba de su originalidad en concebir la temporalidad como una realidad concreta y física, en que «intimidad y temporalidad no se conocen separadas de la corporalidad» (Sánchez, 1997: 49).

Como se ha señalado en precedencia (ver cap. 1), la célebre poliptoton «Soy un fue, y un será, y un es cansado» (núm. 54, v. 11) fue revisitada por los poetas del siglo XX-XXI, al considerarse como un verso impregnado de extraordinaria sensibilidad moderna. En este pasaje se condensa la percepción del tiempo como «conciencia de sí», donde el yo lírico a través del verbo «ser» conjugado al presente, pasado y futuro, se inmerge en el río del tiempo, y por consecuencia, es parte de él y se deja fluir por su corriente. Asimismo, en el momento presente, el yo lírico se encuentra agotado por el tiempo, siendo «hecho de tiempo», y tanto el cuerpo como la conciencia advierten este cansancio de vivir a causa de la acumulación de la intensidad de las pasiones (Sánchez, 1997: 53-54). Así pues, el soneto se cierra con el tópico estoico de *la cuna y sepultura* en los últimos tres versos: «En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto» (vv. 12-14). Según el concepto inscrito en el primer capítulo del libro *La cuna y la sepultura* (1634), la muerte está presente en el hombre desde el nacimiento,

y, además, le acompaña en todas las etapas de la vida<sup>15</sup>. En definitiva, es a través de la metonimia de los pañales que se anticipa el derrumbamiento final del hombre en mortaja, porque ya desde el nacimiento, el hombre es sustancia misma de la muerte, tanto como para considerarse en vida unas «presentes sucesiones de difuntos» (1997: 54-55).

En resumidas cuentas, los aspectos que más determinan la herencia quevediana en los poetas contemporáneos son los que se han desarrollado en este apartado y en el análisis de los versos extraídos del soneto mencionado. A partir de los términos de «afecto» y de «interioridad», las reflexiones de Quevedo se dilatan en la soledad del hombre, en el sentido del tiempo físico, y, finalmente, en la muerte, como acompañadora en la vida del yo lírico. De alguna manera, se puede decir que el mundo del siglo XX tiene algo de quevedesco, ya que son dos épocas diferentes pero equiparables en el predominio del desengaño del hombre ante la sociedad y en la misma manera de expresar los sentimientos que caracterizan el agobio y la «inconsistencia, idéntica falta de los valores que lo sustentan» (Durán, 1954: 429). Y, por fin, el homenaje de Alberti dedicado a Quevedo atestigua toda la actualidad del poeta áureo en el siglo XX, tal y como se verá a continuación.

## 2.2. PANORAMA DE RELACIONES: EL HOMENAJE DE ALBERTI

Muchas y muy variadas son las relaciones de Quevedo y Alberti, que en general abarcan desde los temas metafísicos, existenciales y satíricos hasta los más patrióticos y comprometidos con el tiempo presente. Una de las temáticas más apreciadas por los poetas del siglo XX, y en este caso también por Rafael Alberti, es la que caracteriza el binomio vida-muerte, es decir, la presencia de la muerte en la existencia del hombre. De hecho, Rafael Alberti dedica a Quevedo un homenaje que se centra en el rol de la muerte como protagonista de la poética quevediana. Los pasajes que se irán comentando en este apartado, se refieren al texto en prosa «Don Francisco de Quevedo, poeta de la muerte», publicado en la *Revista Nacional de Culturas* (Caracas, 1960), de casi veinte páginas dedicadas a la figura y a la poesía de Quevedo. Si de Lope, Alberti escribía sobre su especial contribución para la creación de la poesía popular, debido a su «vitalismo colorido», por lo que se refiere a Quevedo, el poeta de la Generación del 27 está cautivado por «la violencia del sentimiento y de la expresión, la danza de la desesperación y la agonía» que se reflejan tanto en la poesía moral y amorosa como en la sátira quevediana (Arellano, 2004: 382).

Desde el inicio del texto, al presentar la imagen de Quevedo al lector, Alberti le describe a través de una sucesión de adjetivos, como «un poeta extraño, de un alma en claroscuro violento, de un hombre endiablado con fulgores de ángel [...] una desconocida exhalación en permanente zigzagueo, una vida en constante estertor, en robusta agonía» (Alberti, 2000: 341). Así que, ya desde esta primera presentación,

---

<sup>15</sup> Ver el soneto amoroso de *Canta sola a Lisi* (núm. 286, vv. 9-11): «Del vientre a la prisión vine en naciendo, / de la prisión iré al sepulcro amando / y siempre en el sepulcro estaré ardiendo».

se revelan las características de un poeta que siempre se ha distinguido por su aspecto y fuerte personalidad al enfrentarse con las dificultades de la vida, hasta llegar a adoptar el adjetivo de «horrible», como bien expresan las palabras de Alberti en este fragmento:

Horrible era, no sólo por el antipático, perilludo y bigotudo rostro, desgraciado aún más a causa de unos enormes antejos empingorotados sobre la nariz, sino por su general desgualdrajez y gran renguera, buen blanco para las iras de todos sus enemigos y en general para las del más peligroso, de más taladradora saña: el muy feroz y antipático don Luis de Góngora. (Alberti, 2000: 341)

En la vida de Alberti fue significativo el encuentro con la pintura de Goya en las salas del Museo del Prado, donde pasando por los colores de las pinturas italianas y flamencas, el poeta llegó hasta la sala dedicada a la pintura española, que se caracterizaba por una «extraña luz oscura». Al igual de Quevedo en la literatura, en la pintura, Goya era el maestro en representar «una especie de verdadera danza o sufrimiento de la muerte, o de cosas a punto de morir, de pobre vida horrible en ronda». Lo que le fascinaba a Alberti del Quevedo del *Buscón*, los *Sueños*, las *jácaras*, los sonetos y romances era la representación de «la vida lastimada e hiriente» (2000: 342). Además, Alberti reconoce la capacidad de Quevedo de retratar la angustia del tiempo y, al mismo tiempo, de autorretratarse, como nadie hizo en precedencia, según reflejan sus palabras: «Nadie jamás se atrevió en burlas a contar tan graves veras de sí mismo, de *su nacimiento y las propiedades que éste le comunicó*, como él declara». Con esta afirmación, Alberti se refiere al romance escrito por Quevedo (núm. 469) sobre su nacimiento que empieza con «Parióme adrede mi madre», que el mismo Alberti propone como ejemplo del principio de «tanta angustiosa burla, tanta visión desesperada de amargo amor y muerte» (2000: 343)<sup>16</sup>. De hecho, Alberti aprecia el Quevedo de la poesía satírico-burlesca, caracterizado por aquella «luz descompuesta» de «bajos los versos, tristes los colores». Sus versos son el reflejo de los bajos fondos españoles y los protagonistas asumen las tonalidades tristes de la paleta de Quevedo, quien quiere retratar aquella realidad de «colores en los huesos, resplandor funeral de calavera, sol de esparto, frío ardiente de barro, helado ocre de la muerte» (2000: 345).

Al retratar la degradación de todas las figuras de la sociedad, acompañadas del «desengaño, la hipocresía, la envidia, la discordia, la guerra, el llanto, el olvido y, llevando el compás con la guadaña segadora, la Muerte» (2000: 346), Quevedo representaría sobre todo «una cosmovisión pesimista y desengañada, un nihilismo escéptico propio del barroco y del mismo carácter del poeta, excitado frente a una realidad social y política en franca decadencia» (Arellano, 2001b: 42). Para concluir con la imagen del Quevedo satírico, Alberti le pinta con la faceta de moralista, de un «sermoneador, flagelo en mano

---

<sup>16</sup> Ver, además, el artículo de Rivas (2008) sobre los documentos que atestiguan la supuesta fecha de nacimiento de Quevedo.

contra los siete bestias capitales», quien se va «de patas en el infierno» para predicar la virtud (Alberti, 2000: 346). Así que, entre Goya y el autor de los *Sueños* se han subrayado unas ciertas afinidades artísticas y vitales, por la que ambos trazaban unos «desfiles de monstruos con tal vivacidad, con tal vigor descriptivo, que su mera aparición equivalía a una sentencia» (Jarnés, 1988: 81). Sin embargo, como señala Calvo Carilla (2011: 33) es gracias a la celebración del centenario de la muerte de Goya, que, en el siglo XX, se lleva a cabo una «tradición de afinidades electivas literarias y plásticas» entre autores y pintores, pertenecientes también a siglos diferentes. A este propósito, Alberti destaca la figura del Bosco, que se puede comparar con la estética de Quevedo, en el sentido de refigurar los pecados o las tentaciones del hombre tanto en el pincel como en la pluma, así se comprueba desde las palabras del mismo Alberti (2000: 346):

Y aquí pensamos, no en los pintores españoles de su época, sino en Jerónimo Bosch, el Bosco, aquel pincel flamenco para quien los pecados, las más horribles tentaciones tenían un tinte de gracia quevedesca, de extraña risa desatada en medio de las llamas.<sup>17</sup>

Por lo que se refiere a la imagen del Amor en Quevedo, Alberti identifica la presencia constante de la Muerte para expresar los sentimientos más hondos y dolorosos del yo lírico, incluso en la poesía amorosa. Pues bien, Amor y Muerte representan la cara de la misma moneda, persisten en la existencia del hombre como una única realidad. En la página siguiente, Alberti se refiere a la lectura de uno de los sonetos amorosos más célebres de la poesía española: «Amor constante más allá de la muerte» (núm. 283), y al describir el tipo de amor que expresa Quevedo en relación con la muerte, encuentra una definición que engloba la concepción del amor en la tradición española: «Amor a la española, donde los besos imposibles saben a la cal fría de los huesos, y una tiniebla funeral y un son de paletada nos sobrecogen con un eco de cante hondo» (2000: 347).

«Amor constante más allá de la muerte» es la mejor expresión del «encuentro de la muerte y el amor» que se explicita ya desde el primer cuarteto del soneto (Naumann, 1978: 333), además de ser considerado por Torre (2004: 235) como un «memorable ejemplo de perfección métrica, de claridad signica y de equilibrio sintáctico»<sup>18</sup>. Desde los dos primeros versos («Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día», vv. 1-2) se revela una primera voluntad del yo lírico de resistir o de no dejarse vencer definitivamente por la muerte. Ahora bien, esta hipótesis o tensión del yo lírico hacia la muerte se explica a través de la estructura gramatical, al establecer los tiempos verbales en futuro, como

---

<sup>17</sup> Para profundizar sobre los puntos de contacto y las diferencias entre los *Sueños* de Quevedo y la pintura del Bosco, ver los artículos de Martínez (2008), Levisi (1963) y Morreale (1956). Además, Salas (1943) ofrece un vasto panorama sobre la influencia del Bosco en la literatura española.

<sup>18</sup> Véase con detalle el trabajo de Criscuolo (2021) sobre las fases de reescritura y variaciones del soneto «Amor constante más allá de la muerte» de Quevedo.

por ejemplo en «podrá», adelantado por el infinitivo («Cerrar podrá») que anticipa la necesidad de superar una dificultad para que el deseo se cumpla. En suma, el uso de esta particular construcción al futuro también en «llevare» (v. 2) y «podrá desatar» (v. 3) denota una menor dramaticidad sobre el inevitable derrumbamiento del hombre, pues la atención se focaliza más en la salvación del amor (Lázaro Carreter, 2007: 292- 293). Sin embargo, la muerte produce sus efectos en el hombre que se resuelven en dos imágenes significativas y, al mismo tiempo, contrapuestas: la primera imagen corresponde a la muerte según la poesía mortuoria, como «postrera sombra» que impide ver la luz del día a los ojos del yo lírico, mientras que la segunda imagen es típica de la poesía amorosa, al considerar la liberación del alma del sufrimiento amoroso con la llegada de la muerte (Naumann, 1978: 334), así se refleja en los dos últimos versos del cuarteto: «y podrá desatar esta alma mía / hora a su afán ansioso lisonjera» (núm. 283, vv. 3-4).

Por lo tanto, el alma es el protagonista del segundo cuarteto, en que se describe su pasaje por las aguas hacia otra ribera, al dejar físicamente el cuerpo en el reino de los vivos, aunque persistirá el recuerdo de su apasionado amor: «mas no de esotra parte en la ribera / dejará la memoria en donde ardía» (vv. 5-6). Como bien comenta Naumann (1978: 334) en referencia a la conclusión del cuarteto, la «dey severa» de la muerte puede ser superada por el alma gracias al recuerdo de la «llama» de este amor «que no obedece a ley alguna y sabe nadar aun el agua fría de la muerte y del olvido». Al comparar los cuartetos con los dos últimos tercetos, Dámaso Alonso fue el primer crítico en destacar un salto de calidad poética en el soneto quevediano, como precisan sus palabras recogidas en el artículo de Lázaro Carreter (2007: 294):

¡Qué pálidos resultan esos cuartetos y qué débiles poéticamente comparados con los tercetos! [...] Como un rayo, ahonda el poeta ahora en la intuición intermediaria de la perduración más allá de la muerte, y a través de ella llega a la del sentido que le sirve de base: la exaltada plenitud de la vida en el amor.

En el primer terceto se asiste a una sucesión de tres oraciones adjetivas que ponen el acento en el sustantivo inicial, creando un efecto de «tensión emotiva» según la construcción de un clima ascendente (Carreter, 2007: 296):

Alma, que a todo un dios prisión ha sido,  
venas, que humor a tanto fuego han dado,  
medulas, que han gloriosamente ardido.  
(núm. 283, vv. 9-11)

Es una evidente celebración a las sensaciones vitales probadas por las partes más recónditas del cuerpo del yo lírico (alma, venas, medulas) durante el enamoramiento. Por lo tanto, el alma que ha experimentado este tipo de amor no quiere romper los lazos con la carne, es más, quiere seguir viviendo en esta «prisión», perteneciente a Eros, el dios del amor. Sin embargo, la imagen del Amor como prisionero y, a la vez, huésped del alma se refleja también en el soneto «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» (núm. 290), en particular, se toma en consideración este verso: «donde todo el amor reinó hospedado» (v. 8). Mientras que, las venas se relacionan con el humor y el fuego; es decir, con la sangre caliente y húmeda que circula por los vasos sanguíneos, hierve y palpita con el fuego del amor, caliente y seco. Por último, se llega hasta las medulas, abrumadas por la pasión amorosa. En fin, alma, venas y medulas encuentran su correspondencia de significado en el último terceto, donde ahora se revela que la fuerza del Amor y, por consiguiente, su recuerdo es tan intenso hasta sobrevivir con la llegada de la muerte:

su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrán sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado.  
(núm. 283, vv. 12-14)

El último verso de este terceto une la Muerte con el Amor; de hecho, es significativa la asociación de «polvo enamorado» (v. 14) que sintetiza lo que para Quevedo es la representación de un «sentimiento vivido» (Naumann, 1978: 336). En efecto, la lírica quevediana se caracteriza por la intensidad del sentimiento vital que se manifiesta en la visión sobre la Muerte y el Amor. Según Mas (1957: 320) el sentimiento de la Muerte comprende «el tema más familiar, tan familiar que parece obsesionarle, es la idea que la muerte está en nosotros». Mientras que, por lo que se refiere al sentimiento del Amor, el alma está invadida por la intensidad de la llama del amor, y, además, eso hace que el «cuidado» sobreviva porque «¡tan fuerte es su adhesión al fuego humano en que gloriosamente ardieron sus venas y medulas!» (Sobejano, 2006: 13). Sin embargo, cabe subrayar a este respecto el valor del «cuidado» o del recuerdo de este tipo de amor como una suerte de vía de escape «ante la incertidumbre, la fugitividad [*sic*] y la inconsistencia de la vida humana», cuyo verso ejemplar del último terceto «su cuerpo dejará, no su cuidado» simboliza la «resistencia al olvido» (2006: 1-12).

Sin duda, el recuerdo del sentimiento amoroso quiere vencer a las fuerzas de la muerte y del olvido, según la conducción de «una violenta obstinación, una magna rebeldía del poeta, que se resiste a entregarlo todo a la muerte» (Lázaro Carreter, 2007: 292). Como se había precedentemente señalado en el texto de Dámaso Alonso extraído de Sobejano (1978: 17-22), Quevedo fue el poeta del Siglo de Oro que mejor supo manifestar la misma angustia presente en el hombre moderno. Así pues, para Alberti, la visión poética de Quevedo se puede resumir a través de sus propias palabras, al reconocer que:

Todo el diálogo de Quevedo con el amor es más bien un diálogo con la muerte. Nunca se ha visto a enamorado más prendado de ella. La mima, la acaricia, le habla como a cosa de la que no se puede separar, le da consejos y, cuando ya no puede más, hasta le riñe. (Alberti, 2000: 348)

De hecho, Alberti menciona al soneto quevediano que se titula «Artificiosa evasión de la muerte, si valiera; pero entretanto es ingeniosa» (núm. 300) donde aparece un diálogo de tono coloquial con la Muerte, a quien le advierte que «pierde el tiempo en su herida»:

Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida,  
pues a quien no vive no padece muerte,  
si has de acabar mi vida, has de volverte  
a aquellos ojos donde está mi vida. (vv. 1-4)

A lo largo de estos primeros versos se condensa la imposibilidad del yo lírico de entregarse a la muerte, ya que la causa de la muerte en la vida son los ojos de la amada, por eso la intención de la muerte de acabar con la vida del amante sería inútil. Además, en los dos últimos versos, el yo lírico da indicaciones a la muerte sobre cómo actuar, pues tiene que dirigirse directamente «a aquellos ojos donde está mi vida» (v. 4). Mientras que, en el segundo cuarteto hay una advertencia a la muerte (Navarro, 2008: 170), por si se permite adentrarse en el lugar sagrado de la dama, donde reside la vida del sujeto:

Al sagrado en que habita retraída,  
aun siendo sin piedad, no has de atreverte;  
que serás vida, si llegase a verte,  
y quedarás de ti desconocida. (vv. 5-8)

Si la muerte decide enfrentarse a los ojos de la dama, el yo lírico le advierte que no será la misma de antes, pues, perderá su función en transformarse en vida. El soneto se concluye con dos tercetos, en los cuales se describe, en primer lugar, el estado del yo lírico, consumido por el fuego del amor:

Yo soy ceniza que sobró a la llama,  
nada dejó por consumir el fuego,  
que en amoroso incendio se derrama. (vv. 9-11)

Y después se exhorta a la Muerte a terminar con la vida de quien sufre y le ruega su llegada por el dolor que le consuma. Sin embargo, la muerte no tiene que pretender la vida del yo lírico porque él ya no vive, siendo ceniza de su incendio amoroso:

Vuélvete al miserable, cuyo ruego,  
por descansar en su dolor, te llama;  
que lo que yo no tengo, no lo niego. (vv. 12-14)

Sigue la rueda de la Muerte en la poesía de Quevedo, como si se convirtiera, en palabras de Alberti (2000: 348), en la figura de la «Dulcinea ineludible del pensamiento», una compañera para la vida, a la cual se dirige para expresar su inevitable condena o liberar el alma del sufrimiento. Aunque, según Sánchez (2019: 187) la relación del yo con la muerte pasa por «un proceso donde se entrelazan la imprecación y la confesión, la objetivación (contemplación distanciada de la propia muerte) y la introspección (recolección valorativa de la misma existencia)». Pues, la misma existencia del hombre está determinada por el «concepto metafórico» del cerco, que en la cultura del Siglo de Oro tenía la aceptación geoestratégica o político militar de «asedio, acoso, rodeo» de las tropas que se acercaban en el lugar del enemigo para sitiarse. Por lo que concierne la visión poética de Quevedo, este término militar se puede asociar a la metáfora de un círculo que rodea la vida del hombre desde el nacimiento, donde se manifiesta la guerra de la escisión de la conciencia. En diversas ocasiones, Quevedo había utilizado esta referencia de la guerra en vida en sus escritos, como en el caso de un fragmento significativo de *Los sueños*, donde se advierte que la conciencia del hombre está en continuo enfrentamiento consigo mismo:

Advertid que la vida del hombre es guerra consigo mismo, y que toda la vida nos tienen en armas los enemigos del alma, que nos amenazan más dañoso vencimiento. Y advertid que ya los príncipes tienen por deuda nuestra sangre y vida (Quevedo, 2003: 181)

Además, en el soneto amoroso de *El Parnaso español*, que se titula «Prosigue en el mismo estado de sus afectos» (núm. 297), se presenta la imagen de la guerra también en la relación amorosa, por el simple hecho de haber nacido, como revelan los versos del primer cuarteto:

Amor me ocupa el seso y los sentidos;  
absorto estoy en éxtasi amoroso;  
no me concede tregua ni reposo  
esta guerra civil de los nacidos. (vv. 1-4)

En líneas generales, el imaginario del cerco engloba «el concepto metafórico del hombre dividido y cercado» que toma tres dimensiones en la obra de Quevedo: histórica y política, natural y cósmica, individual y metafísica (Sánchez, 2019: 182). Sin embargo, para integrar este apartado con los comentarios extraídos del homenaje albertiano, se tomarán en cuenta solamente algunos aspectos de esta temática tan



amplia y desarrollada por el poeta del Siglo de Oro. En efecto, en el texto de Alberti en homenaje a Quevedo, se identifica la presencia de dos tipos de cercos: el relacionado con la historia de España y la vida política del poeta y, sobre todo, el cerco metafísico que delinea las reflexiones del tiempo y la muerte. Para Alberti, tanto la biografía como la obra de Quevedo están acompañadas por la muerte y su pensamiento, de hecho, todo el camino del poeta se caracteriza por «esta risa suya de muerte» (Alberti, 2000: 349) que le lleva a rozar el *negro cerco* a lo largo de los acontecimientos que marcaron su existencia. Es más, como declara Quevedo, la vida del hombre está rodeada por el cerco, es decir la muerte, porque cada instante de la vida es también un paso hacia el último destino, y a eso le consigue que: «Lo menos de la muerte temes, que es aquel punto, y lo más della, que fue toda tu vida, pasaste riendo» (Sánchez, 2019: 192).

La vida política de Quevedo está marcada por el concepto de cerco, en el sentido de que la situación de España en declive y sitiada durante el conflicto armado en Europa y en el Mediterráneo, alrededor de los siglos XVI-XVII, influyó considerablemente la condición de Quevedo como español perseguido y «en constante amenaza de disolución» (2019: 182). Entre las aventuras y desventuras de Quevedo, Alberti decide resumir «uno de los episodios más salientes—y de más funestas consecuencias—de la vida política de Quevedo» (Alberti, 2000: 350). Se trata, pues, del episodio de la misteriosa Conjuración de Venecia de 1618, de la cual Quevedo fue acusado por los venecianos de haber contribuido al plan del ataque. Sin embargo, actualmente no hay pruebas seguras que atestigüen un supuesto viaje secreto de Quevedo en mayo de 1618 para participar en persona a la conjura de Venecia, y, además, los historiadores tienden a descartar el testimonio del primer biógrafo Tarsia<sup>19</sup>. Según Crosby (1955: 266) el 31 de mayo de 1618 Quevedo se encontraba en Madrid como atestigua la firma de un poder notarial, y por eso, no podría haber participado a la conjuración del 18 de mayo en otro país. Además, se alude a otro episodio sucedido un año antes, en 1617, cuando Quevedo viajó a Venecia acompañado por Alejandro de Espinosa para planear un ataque a la ciudad con la participación de Jaques Pierre y el capitán Langlade. En fin, considerando que Quevedo se encontraba de viaje de espionaje en Venecia, puede ser que, la huida bajo disfraz de mendigo descrita por el biógrafo Tarsia, se refiere a este episodio sucedido en 1617 (Lepe, 2020: 46).

A raíz de este episodio, Quevedo participó en varias batallas tanto políticas como personales, a causa de las cuales al final se vio obligado a retirarse, en su conocido destierro. De este retiro, Alberti recuerda los versos del ejemplar soneto que empieza con «Retirado en la paz de estos desiertos» (núm. 137), al ser identificado por el poeta contemporáneo como «un retrato de aquellas horas tuyas de tristeza

---

<sup>19</sup> Las palabras de Tarsia revelan la huida de Quevedo tras ser descubierto por sus seguidores: «tuvo dicha de poderse retirar sin daño de su persona, y en hábito de pobre, todo andrajoso, se escapó de dos hombres que le siguieron para matarle, lo cuales, aunque estuvieron con él, supo encubrirse con tal arte que no fue conocido, cayendo la desdicha sobre los dos compañeros que quedaron presos, y después, por mano del verdugo, fueron ajusticiados» en Lepe (2020: 45).

y olvido» dirigido al duque de Medinaceli (Alberti, 2000: 351). No obstante, el aislamiento de la sociedad y de la corte, Quevedo siempre se dedicó al estudio, persiguiendo aquella «conversación con los difuntos» (v. 3) como forma de salvación y, por lo tanto, quiso proyectar sobre la lectura su propia visión del mundo. De hecho, como afirma Pedro Salinas (1966: 15), en vez de vivir fuera del mundo como se podría pensar, gracias al retiro en la lectura, el poeta vive en su centro, puesto que «el tema de la poesía es el mundo entero. La realidad total». Para constatar con lo dicho, hay que citar un fragmento de una carta escrita por el propio Quevedo desde la cárcel, recuperada en Villanueva (2007: 26):

Es verdad que aquí estamos solos el preso y la cárcel; mas, si me cuentas por vivo, en mí tengo compañía, y nunca me vi más acompañado que ahora que estoy sin otro. Doyme todas las horas, el entendimiento; con la soberana Justicia, la voluntad; con los escarmientos, la memoria.

A pesar de los episodios políticos que vienen resumidos en estas páginas en prosa, Alberti pinta la figura de Quevedo como la de un observador de su tiempo, que nunca se cansó de expresar su libertad en la palabra y por medio de su «mirada de lechuzca», el poeta «observa con dolor el derrumbe y la miseria de España. Guerras y batallas perdidas por todas partes. Hambre en el campo» (Alberti, 2000: 352). Así que, acompañado por su «oscura sonrisa», Quevedo llega a escribir una composición en prosa con el título de «Décimas a la decadencia de la monarquía», dirigidas al conde-duque de Olivares, valido del rey Felipe IV:

Toda España está en un tris  
y a pique de dar un tras  
ya monta a caballo más  
que monta a maravedís (Alberti, 2000: 352)

Ya desde esta primera estrofa, Quevedo utiliza su agudeza satírica para presentar el tipo de monarquía que ahora dirige la corona española, advirtiendo, en suma, que las cosas van de mal en peor. Poco después, Quevedo aclara una de las causas por las cuales el rey está llevando a la monarquía aún más al declive: la reconocida actitud de derrochador del rey Felipe IV, al gastar dinero a expensas del estado para lucir su grandeza. Sigue la «ronda de la Muerte» en Quevedo con la identificación del «cadáver de España» (2000: 352-353) de una monarquía que parece inmóvil y que se caracteriza por «la estructura histórica de la vida nacional como un permanente sitio o cerco» (Sánchez, 2019: 185). Sin embargo, es en este aspecto que el propio Alberti subraya la actualidad de Quevedo en representar la imagen de España en decadencia, que igualmente preocupaba a los escritores del 98 en adelante: «Y como en nuestros días a Unamuno y a todos, le duele, le duele España en el corazón, aquel zarandeado cuerpo, al que solo, para desaparecer ya totalmente, le va a faltar la sepultura» (Alberti, 2000: 353). Y es que, cuanto más Quevedo

se acerca a aquel punto del negro cerco, más «empieza a transformarse en su propia muerte» (2000: 355) y a volver a la reflexión de lo fugitivo y breve de la vida.

En definitiva, lo más importante que Alberti recuerda en una de las últimas páginas de su texto es la herencia que Quevedo dejó tras salir «tan acabado de aquella sepultura», dejando a sus contemporáneos «un hondo vacío» en la lectura de sus versos, pero, a la vez, es el reflejo de «un solemne vacío lleno de resonancia» (2000: 357) al expresar la misma angustia del hombre moderno. Desde el próximo párrafo, se hará un recorrido por la poesía de Alberti, en búsqueda de la huella quevediana en el libro *Sobre los ángeles* (1929), en cuyos poemas se identifica el concepto de «hombre deshabitado».

### **2.3. DOS CONCEPTOS HERMANOS: «HOMBRE DESHABITADO» Y «DESIERTO ESTOY DE MÍ» QUEVEDESCO**

Como se ha comentado precedentemente, Alberti es considerado el poeta «más quevedesco» de la Generación del 27, ya que «la influencia de Quevedo sobre Alberti se hace visible a partir de la profunda crisis que [...] sacudió al poeta a partir de 1927» (Calvo Carilla, 1992: 133-134). Aunque, según un testimonio desorientador de Octavio Paz, el influjo de Quevedo en Alberti habría comenzado no antes de 1934 con los sonetos pertenecientes a *Verte y no verte* (1935), cuando residía en México, según lo reflejan las palabras del poeta mexicano, recogidas en *El País*: «En esos días, Alberti era un apasionado de Quevedo. Sospecho que lo acababa de descubrir: recuerdo que lo acompañé una tarde a comprar en una librería de Gante el volumen de la *Obra poética* que Astrana Marín había publicado en Aguilar» (Paz, 1980).

Sin embargo, es *Sobre los ángeles* (1929, escrito entre 1927-1928), el libro albertiano que mejor expresa las «reminiscencias de filiación quevediana» (Balcells, 2001: 237), al impresionar con su aparición al público por representar, según afirma Salinas de Marichal (1968: 203): «un terrible drama interior, [...] una muestra más de las batallas reñidas dentro de un alma por las fuerzas siempre enemigas». De hecho, es en aquel periodo que Alberti sufre de una crisis personal, de la cual nace esta colección de poemas como manifestación del desengaño ante la realidad. Precisamente, la situación caótica de la cual el poeta tiene que enfrentar consigo mismo se revela a través de las imágenes de los ángeles «como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza» (Alberti, 1975: 264).

Como constata Morris (1959), la estructura de *Sobre los ángeles* responde a una organización temática y emocional heredada por los clásicos; sobre todo el crítico subraya la importante deuda con Quevedo, por lo que se refiere a la sensación de vacío en el hombre que rodea los núcleos temáticos del alma y del cuerpo. En el mismo Alberti hay la intención de reflejar en los poemas de *Sobre los ángeles* la comunión entre vida y poesía, es decir que «el poeta en el momento mismo de pasar por una experiencia siente la necesidad de traducirla inmediatamente a poesía» (Salinas, 1968: 204). Esta tendencia que reúne el significado de poeta moderno se podría verificar también en un autor como Quevedo cuando pretendía

dar a sus escritos un tono auténtico y dictado por la experiencia de la vida misma. En este sentido, Alberti aprecia el esfuerzo y el afán de Quevedo de perseguir el dominio constante de la palabra entre vida y poesía: «Ha agotado el idioma en un esfuerzo sobrehumano por hacer mejor a los hombres» (Alberti, 2000: 357).

*Sobre los ángeles* se presenta al lector como una suerte de «necesidad terapéutica» (Edo, 2006: 106) para Alberti, quien convierte la poesía en un medio de conocimiento, al proceder con la indagación en «la historia de esa desintegración de su personalidad, de su ser entero, para poder así librarse de su obsesión y recomponer su espíritu» (Onís, 1974: 169). Adentrándose en la estructura temática, según Morris (1966) se pueden trazar principalmente cuatro temas: amor, ira, fracaso y desconcierto, que corresponden con la división del libro en secciones, precedidas por el lema becqueriano «huésped de las nieblas»<sup>20</sup>. Asimismo, las diferentes partes se pueden dividir en otras categorías temáticas: los primeros poemas radican en la crisis del alma, la segunda parte desarrolla la sensación de vacío, mientras que, los poemas finales simbolizan la voluntad del yo lírico de salvar todo lo que puede desde las ruinas interiores (Heisel, 1975: 864). Sin embargo, las imágenes que recurren más a menudo a lo largo de *Sobre los ángeles* son las del hueco y del vacío, que se refieren al complejo concepto albertiano del «hombre deshabitado» como una acertada reminiscencia del «desierto estoy de mí» quevediano (Coppola, 2018: 246).

En efecto, antes de Alberti era Quevedo quien utilizaba en sus sonetos la metáfora y el léxico de la habitación para describir el cuerpo del hombre en metáfora arquitectónica, de donde proceden otras variantes (hospedaje, aposento, alcázar, posada, casa) y en cuyo interior alberga el alma angustiada del yo lírico. De la misma manera actúa Alberti al introducir en los poemas de *Sobre los ángeles* el campo semántico conectado con la casa, así como con sus variantes de sótano o bodega. Además, como ha revelado Morris (1959) a propósito de las concordancias entre Quevedo y Alberti en el léxico empleado para expresar dicha imagen, hay que mencionar sobre todo el uso del sustantivo «huésped», del cual derivan todos los verbos, y en particular el verbo «deshabitar» como expresión del «hombre deshabitado» que para ambos poetas es «la común significación de estar dominado por idéntico modo de disgusto y desilusión» (Calvo Carilla, 1992: 136). Además, parece cierto que a Alberti le interesaron aquellos sonetos quevedianos, sobre todo amorosos, donde abundaban estos vocablos y otros más; es justo señalar, a este propósito, algunas palabras claves («deshabitado cuerpo», «desierto», «hospedado») de uno de los cuartetos de «Lamentación amorosa y postrero sentimiento del amante» (núm. 290, vv. 5-8):

Siento haber de dejar deshabitado

---

<sup>20</sup> El mismo Alberti se define a través de esta imagen becqueriana y en la escritura automática: «Huésped de las nieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril, que hacía que los versos se taparan los unos a los otros, siéndome a veces imposible descifrarlos en el día. El idioma se me hizo tajante, peligroso, como punta de espada» (Alberti, 1975: 265).

cuerpo que amante espíritu ha ceñido;  
desierto un corazón siempre encendido,  
donde todo el amor reinó hospedado.

La presencia de estos recursos poéticos en Alberti se encuentra principalmente en la sección «El cuerpo deshabitado» de *Sobre los ángeles*, en la pieza auto sacramental *El hombre deshabitado* (1930) y además en algunos poemas de *Sermones y moradas* (1929), como por ejemplo «Espantapájaros» (Calvo Carilla, 1992: 137). Ya desde el segundo texto de *Sobre los ángeles* que se titula «Desahucio» (Alberti, 2016: 71) se identifica el alma como una casa «deshabitada» (v.6) y no al cuerpo como se refería Quevedo en el soneto precedente (núm. 290, vv. 5-6); así que, en el poema albertiano se privilegia el alma que solo tiene «paredes» (v. 8) y está alquilada por «ángeles malos, crueles» (v. 15):

Sola,  
Sin muebles y sin alcobas,  
deshabitada.  
  
De rondón, el viento hiera  
las paredes,  
las más finas, vítreas laminas.  
(vv. 5-9)

Según Solita Salinas (1968: 236) la primera parte del libro albertiano consta de partículas negativas, ya a partir de los títulos: es el caso de «Desahucio», que confirma la teoría de presentar *Sobre los ángeles* como «un libro de ausencias, ausencias de lo que era el ser anterior». De hecho, también Morris (1959: 139) considera que Alberti es el descendiente de Quevedo, de aquellas imágenes del «hombre deshabitado» que son «síntomas del malestar espiritual» y que, a la vez, para el mismo Alberti representan «el perfecto vehículo para descubrir su propia sensación de pérdida, de vacío y de ruina». La sección de ocho poemas «El hombre deshabitado» se aproxima al recurso poético quevediano del cuerpo deshabitado, en particular en el cuarto texto, donde aparece la imagen del cuerpo como traje acompañado de los adjetivos «deshabitado, hueco» (vv. 62-63): «Recuerdo. No recuerdo. / ¡Ah sí! Pasaba un traje / deshabitado, hueco, / cal muerta, entre árboles» (Alberti, 2016: 76). De este modo, el sentimiento de pérdida y de consumación del cuerpo se hacen patentes en esta sección hasta llegar a expresarse en la nada, palabra recurrente también en la poesía de Quevedo para identificar la escisión del yo y su muerte. A este respecto, cabe destacar el sexto fragmento de la misma sección, donde se hace más evidente la caída del yo hacia el abismo de aquel «boquete de sombras», ya mencionado en «Paraíso perdido» (2016: 67), con la consiguiente pérdida de identidad del sujeto:

Solo, en el filo del mundo,  
clavado ya, de yeso.  
No es un hombre, es un boquete  
de humedad, negro,  
por el que no se ve nada. (vv. 85-89, p. 77)

Asimismo, Quevedo expresa el estado interior del yo lírico en la poesía amorosa y no solo, mejor dicho, se adentra «en su descenso a los sótanos de la conciencia, en una actitud contradictoria y desengañada» (Calvo Carilla, 1992: 138). Ahora bien, se tomarán como modelo algunos versos de dos sonetos quevedianos que mejor se acercan a las imágenes del hueco y del vacío del ser. En primer lugar, el soneto que se titula «Signifícase la propia brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, saltada de la muerte» (núm. 55) representa una reflexión sobre el paso del tiempo que desintegra el yo, siendo amenazado por la presencia de la muerte que rodea la vida. De hecho, la sensación de no ser se explicita en los dos primeros versos del soneto: «¡Fue sueño ayer; mañana seré tierra! / ¡Poco antes nada, y poco después humo! (núm. 55; vv. 1-2), y, además, vuelve la imagen del cuerpo deshabitado como señal anticipatoria de la sepultura y disolución en ceniza: «y mientras con mis armas me consumo / menos me hospeda el cuerpo que me entierra» (vv. 7-8). Otra referencia clave en la poesía amorosa de Quevedo para percibir la ausencia de la amada y, por ende, el sufrimiento del sujeto es la del «desierto», que se refleja en estos significativos versos de «Desea, para descansar, el morir» (núm. 299): «El cuerpo que de l'alma está desierto / (ansí lo quiso amor de alta belleza), / de dolor se despueble y de tristeza» (vv. 5-7). Así que, el cuerpo es como si fuese deshabitado del alma ya que la posee la amada; es más, la muerte tiene una función salvífica en ayudar al yo lírico a «despoblarse» de la angustia, y por fin, a descansar en el sepulcro porque «mejor vida es morir que vivir muerto» (v. 1).

Sin embargo, Quevedo no es el único en ocuparse del asunto amoroso, también Alberti, a su manera, trata del amor en *Sobre los ángeles*. Según Solita Salinas (1968: 206) al poeta le atormenta «el amor perdido [...] lo que viene a hacer estallar toda esta acumulación de insatisfacciones sin salida». Para Vivanco (1957: 247), quien confiesa haber conocido a Alberti, los primeros poemas de *Sobre los ángeles* se presentan como «una gran tragedia amorosa». Como se observa desde el primer poema, «Desahucio», aparece un alguien no identificado, aunque el mismo Vivanco cree que pertenece a la figura femenina porque fue expulsada afuera del alma por los ángeles: «Ángeles malos o buenos / que no sé, / te arrojaron en mi alma» (Alberti, 2016: 71). Si se acepta esta pista de un alguien o «tú» en femenino, se podría seguir con la enumeración de varios casos a lo largo de la primera parte y más allá de esa. En precedencia, se había mencionado el cuarto y el sexto poemas de la sección «el cuerpo deshabitado» como reflejos de la huella quevediana, sin embargo, hay que constatar la presencia de las terminaciones adjetivales femeninas

en el segundo texto de la misma sección, al proyectar la sensación de desolación y pérdida de la amada en el yo lírico, que se expresa en los siguientes versos (2016: 74):

Entraste tú, y ahora,  
por los cielos peores,  
tendida,  
fea,  
sola.  
Tú.

Sola entre cuatro sombras.  
Muerta. (vv. 27-34)

Además, en el cuarto texto se señala el tú y el yo como la identificación de una relación pasada (Salinas, 1968: 207): «Tu. Yo. (Luna.) Al estanque. / Brazos verdes y sombras / te apretaban el talle» (Alberti, 2016: 76). Tanto en el sexto como en el desarrollo del séptimo texto, la aparición de una de las mujeres fantasmales «cuya presencia se intuye más bien que se ve» (2016: 15) se resuelve bajo la significativa metáfora de la ciudad caída y vencida por los enemigos, donde el amor había puesto los fundamentos, y que ahora aflora nostálgicamente en las sombras de la interioridad del sujeto. Así, se pueden considerar como ejemplo, los versos del séptimo texto: «—Tu, caída, / tu, derribada, / tu, / la mejor de las ciudades.» (2016: 78).

En definitiva, a lo largo de este apartado se ha podido perfilar una primera trayectoria sobre la influencia quevediana en Alberti, en cuanto se refiere al mismo interés por el descenso hasta la interioridad del yo, en especial modo con el desarrollo del motivo del «hombre deshabitado» en Alberti, que encuentra su correspondencia en la imagen del cuerpo deshabitado, perteneciente a la poesía amorosa del poeta áureo. Ahora bien, a lo largo de *Sobre los ángeles*, se destaca la índole de Alberti de ponerse en el papel de juez para «juzgarse a sí mismo y a la humanidad» ya que no hay que irse a ningún lugar para identificar el infierno en la habitación del alma del hombre (Alberti, 2016: 20). Análogamente, es lo que hizo Quevedo en juzgar los pecados capitales, demostrando las consecuencias a los hombres a través de la enseñanza moral en su poesía. Así es como Alberti se imagina a Quevedo, al encontrar descanso en la muerte después de levantar su voz contra la degradación de la sociedad: «No rueda ya como un diablo, a cojetadas, sino que ahora lo hace, ángel vencido, golpeando, inservibles las alas, en un pobre coche de mulas» (Alberti, 2000: 357).

El próximo punto se centrará en la búsqueda de la huella quevediana en el largo periodo del destierro albertiano empezado en 1938 y culminado en 1977, fecha definitiva para la vuelta a España del poeta andaluz. En hacerse cargo de las humillaciones tanto personales como colectivas, la vasta

producción de exilio de Alberti encuentra en Quevedo un modelo para explicitar «el proceso de la degradación de su sociedad en los términos de su propia persona» (Wesseling, 1981: 55).

#### 2.4. LA POESÍA DE EXILIO EN ALBERTI Y LA INFLUENCIA DE QUEVEDO

La experiencia del exilio, a partir del año 1939, marcó la vida y la obra de la mayoría de los poetas de la Generación del 27, la cual se vio afectada por la consiguiente disolución de los contactos literarios y también amistosos que se habían instaurado desde la fecha de la celebración del homenaje gongorino. Según afirma Bou (2010: 575-576) hay que considerar el 18 de julio de 1936 como fecha de caducidad de las vidas compartidas por los poetas de la Generación en el suelo peninsular, a causa del Golpe de Estado militar que provocó el inicio de la Guerra Civil española y todas las irremediables consecuencias de este asunto político. Sin embargo, en la memoria histórica de España queda la huella de aquellos poetas que, no obstante, las adversidades del momento dejaron con sus escritos una aportación fundamental para la patria tan lejana y añorada. Así lo explica González (2019: 86) al encuadrar el panorama del exilio y la resignificación democrática de Rafael Alberti:

Cientos de miles de españoles cruzaron la frontera entonces, y entre ellos, la mayoría de quienes formaron parte del movimiento intelectual y artístico que acompañó el proyecto de modernización republicano. La consecuencia primera es que de la Generación del 27 no sólo ha pervivido la aportación específica de su patrimonio creativo, sino igualmente, la de sus trayectorias políticas, personales y de grupo.

El testimonio directo de lo que fue esta Generación de poetas y amigos, se puede leer entre líneas en el texto de Dámaso Alonso, quien dirige su homenaje a la figura y la obra de Alberti, al conocerle de persona. Después del terrible asesinato de Federico García Lorca en 1936, el grupo de poetas había empezado a pasar por la «forzosa separación, y también la primera mutilación» de aquella generación que «ha tenido mala suerte: ha sido castigada, mucho más tempranamente visitada por la muerte que la del 98» (Alberti, 1988, II: 12). Sin embargo, por medio de la actividad cultural, los poetas desterrados compartieron el intento generalizado de mantener viva la palabra en el exilio. En el caso de Alberti, fue determinante el adelanto económico del editor Gonzalo Losada una vez que el poeta, junto a su mujer María Teresa León, llegaron a Argentina en 1940 para luego establecer su residencia en Córdoba. Un año después, el mismo Losada publica la obra *Entre el clavel y la espada* (1941), colección que reúne los poemas de 1939-1940 de Alberti. De hecho, es en su segundo cambio de residencia a Buenos Aires, donde Alberti se integra a la actividad cultural y expresa su máxima participación en el esfuerzo intelectual del exilio a través de numerosos recitales, conferencias y artículos (García Montero, 1988: LXXXII).



A pesar de la utilidad de su compromiso en la actividad cultural durante los veintitrés años del exilio argentino, Alberti destaca por ser «uno de los poetas más importantes del exilio español, no sólo por el número de sus publicaciones o por su calidad, sino por el entramado ideológico de su poesía» (1988: LXXXIII). En este sentido, resulta necesario destacar una cierta unidad, por ejemplo, con la poesía anterior de 1939 en las publicaciones durante el exilio albertiano como nunca ocurrió en otros poetas de la Generación del 27. Así lo demuestran los datos de producción albertiana en el periodo argentino, del cual se nombran a continuación las obras más representativas: *Entre el clavel y la espada* (1941), *Pleamar* (1944), *A la pintura. Poema del color y de la línea* (1948), *Coplas de Juan Panadero* (1949), *Buenos Aires en tinta china* (1951), *Retornos de lo vivo lejano* (1952), *Ora marítima* (1953), *Baladas y canciones del Paraná* (1954), *Sonríe China* (1958) y *Poemas escénicos* (1962).

Así que, Alberti asume el título de representante de la palabra en el destierro, al ser el testimonio de «la utilidad pública de la poesía en un momento crítico del mundo» ya que, como continúa Neruda (en Alberti, 1988, II: 27), «Sin esta calidad la poesía suena pero no canta. Alberti canta siempre». En efecto, su poesía siempre ha sido, desde el inicio de la producción poética, un canto dirigido «a los paraísos perdidos», a la nostalgia del mar y de la infancia y, ahora, en el exilio, este canto se ha convertido en «el desequilibrio provocado por la distancia [...] en un sentido geográfico y más general, humano» (Bou, 2010: 589) de un poeta sin patria. En «Vida bilingüe de un refugiado español en Francia» poemario biográfico de 1940, se presenta el intento del poeta de «reconstrucción personal y colectiva», continuamente cercado entre la condición de vida bilingüe en París y la agobiante sensación de pérdida (García Montero, 1988: LXXXIV):

Me despierto.

Paris.

Es que vivo,

¿Es que he muerto?

*Mais non...*

*C'est la pólíce.*

(Alberti, 1988, II: 37)

En la poesía de exilio de Alberti, se pueden identificar también algunos reflejos quevedianos, por eso, a partir de ahora se analizarán aquellas obras albertianas donde aparecen las trazas del poeta áureo sin olvidarse obviamente de recalcar la originalidad del poeta contemporáneo en levantar su voz hacia la condición de exiliado. Desde el inicio del libro de memoria *La arboleda perdida* (1959) se puede notar una breve dedicatoria a Quevedo, en unas palabras que aluden a los versos quevedianos de «Retirado en paz de estos desiertos» (núm., 137) para evocar la nostalgia de la niñez perdida del mismo Alberti: «Entonces es cuando escucho con los ojos, miro con los oídos, dándome vuelta al corazón con la cabeza, sin romper

la obediente marcha» (en Bou, 2010: 590). Sin embargo, volviendo a los primeros años del exilio de Alberti, hay que mencionar el poemario *Entre el clavel y la espada* (1941) publicado en Buenos Aires, en que Balcells (2001: 245) señala un primer paralelismo entre Quevedo y Alberti en el empleo del sustantivo «carmesíes». En Alberti este sustantivo aparece en los «Sonetos corporales» del mismo libro, precisamente en el cuarto texto que se titula «Un papel desvelado de su blancura», en cuyo verso diez se presenta el sustantivo: «Se asesinan de cal los carmesíes» (Alberti, 1988, II: 67); a este se corresponde el endecasílabo de Quevedo («relámpagos de risas carmesíes») del soneto «Retrato de Lisi que traía en sortija» (núm. 276, v. 13).

En líneas generales y para contextualizar el intento poético de Alberti en la totalidad de *Entre el clavel y la espada*, en primer lugar, hay que subrayar la imagen del clavel como experiencia amorosa, mientras que la espada puntualiza la rabia, el dolor que surge de la separación (Bou, 2010: 589). Estas dos imágenes expresan también la doble actitud del poeta al enfrentarse a la condición de desterrado, como revelan las palabras del mismo autor recogidas en el segundo prólogo: «Hincado entre los dos vivimos: de un lado, un seco olor a sangre pisoteada; de otro, un aroma a jardines a amanecer diario, a vida fresca, fuerte, inexpugnable» (Alberti, 1988, II: 61). Desde esta afirmación se revela la intención de Alberti de superar la propia condición, por medio del refugio en el recuerdo, enmarcado siempre por la nostalgia de las cosas perdidas. Aunque «las obsesiones del exilio» se hacen patente a lo largo del libro, hay que destacar el símbolo del toro en la sección «Toro en el mar (elegía sobre un mapa perdido)», donde el animal es el emblema del «pueblo español, en su doble posibilidad de fuerza y derrota, de lucha por la libertad futura y nostalgia de lo perdido» (García Montero, 1988: LXXXVI). Asimismo, en el poema escénico de «El matador» (Alberti, 1988, II: 915-917), el toro encarna la valentía con la cual se enfrenta al torero hasta conseguir la victoria de «una fiesta nacional cargada ahora de nuevos valores simbólicos» (García Montero, 1988: LXXXVI).

Los poemas de *Signos del día* (1945-1955) están dedicados a la memoria de los amigos muertos para la defensa de la República. Desde el exilio argentino, Alberti recibe las noticias de «las agonías lentas de su patria, la entrega de su suelo, las penas de las cárceles [...] la sangre de los héroes, el recuerdo de los amigos muertos» (Alberti, 1988, II: 377). Todas estas tristes señales de España inducen a la realización de «Nocturno español», cuarta composición del mismo poemario, que presenta justo debajo del título el comienzo del Salmo XVII: «Miré los muros de la patria mía» (núm. 96). La siguiente cita no sería puesta por casualidad, sino que Alberti quiere describir la decadencia de España durante la dictadura de Franco desde la mirada de un poeta sin patria. De la misma manera había hecho Quevedo en recrear la sensación de pérdida de los valores y el derrumbamiento del país en su época. Sin embargo, el salmo quevediano se cierra con la imagen de la muerte («Y no hallé otra cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte» vv. 13-14), cuyos versos resuenan en la memoria de Alberti y se proyectan al final de la

primera estrofa de «Nocturno»: «Porque, en verdad, allí nadie reposa, / nadie cierra la luz sin que despierte / viendo al alba otra cosa / que el calculado rostro de la muerte» (Alberti, 1988, II: 383).

Además, como señala Balcells (2001: 250) hay otras claras similitudes entre el Salmo XVII y el poema albertiano. En primer lugar, se puede identificar una correspondencia en la recreación de la atmosfera en ambas creaciones poéticas; de hecho, la última estrofa de «Nocturno» parece ser el resultado de la relaboración de la ausencia de luz solar del segundo cuarteto quevediano:

«Enseña cómo todas las cosas avisan a la muerte» (núm. 96, vv. 5-8)	«Nocturno» (Alberti, 1988, II: 384)
Salime al campo; vi que el sol bebía los arroyos del hielo desatados, y del monte quejosos los ganados, que con sombras hurtó su luz al día.	Fallece el sol, se entierra la alegría. Los desaparecidos más oscuros oigo entre tanta noche de agonía, y muertos sobre el mar miro los muros, los tristes muros de la patria mía.

En segundo lugar, cabe destacar el endecasílabo final compuesto por «los tristes muros de la patria mía» que reproduce casi por entero el célebre inicio del salmo quevediano antes mencionado. En «Retorno de Antonio Machado», Alberti realiza otra reproducción con una mínima variante del verso «Miré los muros de la patria mía» en la cuarta estrofa del poema, al rendir homenaje a la figura eterna del poeta sevillano: «Nos cantas con los ojos bien despiertos / Miras los muros de la patria hundida» (Alberti, 1988, II: 413).

A partir del concepto del «hombre deshabitado» expuesto en el párrafo precedente, al analizar los pasajes fundamentales de los poemas contenidos en *Sobre los ángeles* (1927), según el estudio de Coppola (2018: 248) el mismo motivo albertiano viene recuperado «mediante una serie de variaciones en poemarios de exilio como *Retornos de lo vivo lejano* (1952) y *Baladas y canciones del Paraná* (1954)». Cabe considerar que, al desarrollar en la producción de exilio la temática del vacío y de la nada que sufre el hombre deshabitado de su patria, Alberti acentúa la conexión con las imágenes empleadas por Quevedo en sus sonetos. En el primer poemario *Retornos de lo vivo lejano* (1952), Alberti reúne los espacios y los tiempos de su «lejana vida española», es decir, todos los recuerdos «—lugares, personas, deseos, amores, tristezas, alegrías...— los que me invaden hora a hora, haciendo del poema [...] una presencia viva, regresada, de las cosas que en pasado no murieron y siguen existiendo» (Alberti, 1988, II: 483). De hecho, el libro presenta la crónica de los momentos de su vida, siempre a través de una mirada nostálgica hacia

el pasado, repropiciándose de él como acto del subconsciente para «garantizar un margen de continuidad a los cambios, a las crisis, a las rupturas [...] de quien no pudo elegir plenamente su destino» (Coppola, 2021: 5).

Además de expresar la melancolía provocada por el recuerdo del pasado, en *Retornos de lo vivo lejano* hay que destacar al mismo tiempo el carácter vitalista de Alberti ante la celebración de la vida incluso en los momentos más doloridos (Moreno, 2004: 54). Así afloran los «retornos» del pasado como un halo de esperanza en el presente del poeta. En seguida, se pondrán en relieve solo los poemas de retornos que tienen alguna afinidad con la poesía de Quevedo y el léxico de la deshabitación del hombre. Según el análisis hecho por Coppola (2021: 249-253) son cinco los poemas albertianos de la colección que remiten a la recepción quevediana.

El primer poema que se toma en consideración es «Retornos de un día de retornos», donde el poeta adopta el recurso del desdoblamiento del yo en otra persona, a través del reconocimiento de un «alguien» por efecto de la aparición de la memoria y de la esperanza (Moreno, 2004: 58). El poema presenta el recorrido imaginario, pero a la vez detallado del exterior al interior de una de las casas madrileñas donde Alberti residía. A lo largo del poema, es interesante notar el empleo del concepto de «deshabitación interior» del sujeto lírico que hace referencia a la condición de exiliado, por ejemplo, al estado caótico del poeta por cambiar varias veces de residencia, como se refleja en el siguiente verso: «otras nieves y ocultas ramas que te habitaron» (Alberti, 1988, II: 496). Además, la invitación a entrar en su propia casa, se intensifica la condición de extranjero del yo lírico, que ahora después de su regreso es «el huésped melancólico, errabundo en tu casa» (v. 21), alcanzando una sensación general de desconcierto. Por eso, Alberti se acerca a la imagen metafórica, tratada también por Quevedo de «una casa que podría interpretarse como su propio panorama interior y todo lo que contempla se encuentra inevitablemente acosado por el paso del tiempo» (Coppola, 2018: 251).

Sin embargo, en el soneto amoroso «Amante ausente del sujeto amado, después de larga navegación» (núm. 176), en particular en el segundo terceto, se pueden captar algunas semejanzas con la última estrofa del poema albertiano. En el último terceto quevediano se describe el estado vacío del yo lírico, ya que se encuentra perdido y lo único que le queda es seguir adelante por el camino, arrastrando «desierto y solo, el cuerpo peregrino» (v. 13). La imagen del cuerpo «desierto», es decir deshabitado del alma y pues ausente del amor, y sobre todo el uso del adjetivo «peregrino» se traslada en el estado del sujeto poético albertiano en «términos de coincidencia sentimental» (2018: 249). Como si el yo lírico albertiano se despertara de un sueño y al abrir los ojos se diera cuenta de su condición de despojo interior, de «peregrino en tu patria», en su posible regreso reconocería que ya no le pertenece nada de aquellos lugares familiares, sino que ahora su única consolación es depender del recuerdo y de sus retornos: «ni más dulce consuelo que perderte invisible, / peregrino en tu patria, por sus vivos retornos» (Alberti, 1988, II: 497).

El segundo poema albertiano que merece de atención en este análisis es «Retornos de un museo deshabitado», el único entre todos los «retornos» de esta colección que presenta en el título un lugar específico. De hecho, Alberti a través de este recuerdo, se refiere a su propia experiencia en el Museo del Prado de Madrid, cuando de joven empezó a apasionarse por la pintura y a transcurrir horas allí<sup>21</sup>. Aunque, en este retorno al pasado, no recuerda los momentos alegres de su juventud, sino que retrata los días de tensión durante la Guerra, cuando una noche «en medio de un agónico noviembre» (v. 12) de 1936, los bombardeos se dirigieron hacia Madrid y pusieron en peligro las pinturas del museo. También en este poema vuelve la imagen del museo despojado de sus habitantes, las pinturas, como si estuviera sin alma. Así que, Alberti retrata la desolación y el silencio que incumbe en aquellas paredes que una vez estaban pobladas por las pinturas vivas y los numerosos pasos que resonaban en las salas, mientras que ahora el yo lírico percibe solamente el vacío: «Oigo mis pasos, miro como nunca mis huellas / retratarse en el polvo de los ecos vacíos» (1988, II: 499, vv. 19-20). Además, «el habitante miedoso» (v. 41) del edificio en este momento histórico es «una larga soledad en penumbra» (v. 40) que es la proyección del vacío en «los desiertos muros» (v. 22), en las «sombras coronadas» (v. 23) y en el recorrido «de silencio en silencio de señales» (v. 35) del yo lírico que camina por «los inertes cuadros ciegos» (v. 36). Vuelve así, el eco del célebre verso quevediano «El cuerpo que de l'alma está desierto» (núm. 299, v.5), adaptado por Alberti casi como un lema para indicar la sensación de vacío que se expande tanto en la atmósfera interior del museo como en el «íntimo abismo» del poeta (Coppola, 2018: 252): «y le pregunto / a la luz por la vida que los habitó, y lloro / esperanzado, lloro / hasta por las profundas cuencas de los oídos» (Alberti, 1988, II: 500, vv. 36-39). El dolor y la nostalgia que surge de lo perdido representan los temas fundamentales de la poesía de Alberti.

La segunda sección «Retornos de amor» de la misma colección incluye el poema «Retornos del ángel de sombra» (1988, II: 517-518), emblema de la aparición fulmínea de la crisis interior que sufre el poeta. En efecto, el ángel de la sombra encarna aquella «metaforización del malestar del sujeto lírico procedente de la conocida “angelología” de Sobre los ángeles» (Coppola, 2018: 252), figura íntima del yo que sale a la luz inesperadamente, también en presencia de la amada, la cual se ve afectada por este «oscuro instante» de crisis (v. 20). Sin embargo, el amor tiene un rol salvífico para el yo lírico hasta que no vuelve a presentarse el ángel de la sombra: «en que de nuevo bajo a mis guaridas» (v. 21). Como modelo quevediano para representar el albertiano «vaivén molesto por los sótanos de una conciencia descarnada» (2018: 252) se toma de referencia el soneto «Preserva en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer» (núm. 296) donde el verso «En los claustros de l'alma la herida» (v. 1) ejerce la misma función de las «guaridas» (v. 2) de localizar la angustia del yo. Es más, los últimos dos versos de

---

<sup>21</sup> Así cuenta Alberti (2004: 341-342) en el segundo libro de *La Arboleda perdida*: «Desde 1917 hasta la insurrección militar de julio de 1936, el Museo del Prado había sido mi casa juvenil, la cita con las novias, con los amigos pintores y poetas, ya en esos años poeta yo, a partir de 1924, pero siempre apasionadísimo de la pintura».

cierre al soneto quevediano expresan primero la sensación de agitación en el alma cuando se ensalza la crisis y luego el desencadenamiento del malestar en el corazón del yo: «la confusión inunda l'alma mía; / mi corazón es reino del espanto» (vv. 13-14).

En la introducción de *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954) Alberti confiesa al lector su voluntad de volver «con tanta intensidad» a la métrica de corte musical, a su primera poesía que caracterizaba *Marinero en tierra*, pero, esta vez el contenido será diferente debido a su condición de poeta exiliado que le ha impactado la existencia. Las *Baladas* presentan el intento poético de Alberti de afirmarse en el presente a través del paisaje argentino (Coppola, 2018: 253), aunque él mismo reconoce su incapacidad de separarse del hilo que aún le conecta al pasado de «todos los años de dolor y nostalgia que andan dentro de mí, al mismo ritmo de la sangre» (Alberti, 1988, II: 673). Así que el poeta refleja muy a menudo «el dolor de la distancia traducido en sentimiento de escisión» (Bou, 2010: 591) y además, en esta colección advierte al lector su decisiva intención: «yo no podré cantar ya nunca dividiendo en dos partes el correr de mi vida: aquí, de este lado, lo sereno, luminoso, optimista, y de este otro, lo dramático, oscuro, triste, todo lo señalado por los signos crueles de mi tiempo» (Alberti, 1988, II: 673). El retorno al pasado, a lo que el poeta dejó tras de sí en España, se plasma en dos composiciones, respectivamente en «Balada del que se creía dormir solo» (1988, II: 689) y en la «Canción 32» (1988, II: 722). Las dos recurren al concepto ampliamente desarrollado por Alberti del cuerpo deshabitado que encuentra su correspondencia en la poesía de Quevedo.

El primer texto albertiano presenta de nuevo, al parecerse por la temática abarcada en «Retornos de un día de retorno», el viaje por la casa desolada como metáfora del vacío interior que siente el poeta cuando se adentra «al nivel más hondo de su propio ser» (Coppola, 2018: 253). El interior de la casa deshabitada, refiriéndose al alma desierta, falta de la puerta o de una defensa que la proteja de la fragilidad en vista de la llegada del perturbador recuerdo desde el pasado. Este agita al yo lírico mientras descansa en «la cama vacía, / deshabitada» (vv. 7-8) y cuando se despierta ve una «culebra dormida / debajo de la almohada» (vv. 17-18). En palabras de Coppola (2018: 253) la visión de la culebra es la «metaforización de la pesadilla que está viviendo, de un invasor espanto y emblema, quizás, de sus miedos, de ese pasado venenoso que siempre reaparece subiendo de los canales infernales de los recuerdos».

El segundo texto «Canción 32» (1988, II: 722-723) expresa toda la soledad que prueba el yo lírico al contemplar desde el paisaje su condición de desterrado en el continente americano, esos versos parecen ensalzarse en el aire como un grito liberador: «¡Qué cuerpo deshabitado, / piel de desértica vida!» (vv. 3-4). Y sin embargo, aunque desde la contemplación, América aparece sola y lejana al igual de la condición en la que reside el yo lírico, pervive siempre una tenue esperanza: «Sola y lejana en su noche, / muy sola, pero encendida» (vv. 9-10). Análogamente, el soneto quevediano «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» (núm. 290) abarca la misma temática del cuerpo deshabitado a causa de la reflexión sobre la llegada de la muerte, aunque el recuerdo del sentimiento amoroso se preserva

«encendido» en el corazón del yo lírico: «Siento haber de dejar deshabitado / cuerpo que amante espíritu ha ceñido; / desierto un corazón siempre encendido, / donde todo el amor reinó hospedado» (vv. 5-8).

En definitiva, a través de este recorrido por las creaciones poéticas publicadas alrededor de los años del exilio argentino de Alberti, se han podido contextualizar las temáticas principales de aquellas obras que contienen las «líneas de filiación cultural» (Segre, 1985: 94) con la poesía de Quevedo. Sin duda alguna, la lectura de la poesía quevediana ha dejado una huella en el sentir poético de Alberti durante su larga etapa de exilio y, además, el eco de los versos de Quevedo sigue acompañando los pasos del poeta «peregrino en su patria» por la eterna ciudad de Roma.





### 3.

#### LA POESÍA DE RUINAS EN QUEVEDO Y ALBERTI: LA RECUPERACIÓN DE UN MOTIVO CLÁSICO

En este tercer capítulo se presentará la segunda cuestión que acerca Alberti a la poesía de Quevedo, es decir la contemplación de la decadencia de Roma mediante el uso de un subgénero poético clásico. De hecho, tanto Quevedo como Alberti recuperan la tradición de la poesía de ruinas para reflexionar sobre el paso del tiempo y los cambios que afectan a Roma, que ya no es símbolo de la belleza imperial sino de desgracia. Para acercarse a esta cuestión, se dividirá el capítulo en cuatro puntos fundamentales: 1) una introducción a la contemplación de las ruinas de Roma en el Siglo de Oro con su máxima expresión en el ciclo romano de Quevedo, con especial atención al soneto «A Roma sepultada en sus ruinas» y la silva «Roma antigua y moderna» como forma de superación de los modelos clásicos en la aportación de la visualidad poética quevediana (cap. 3.1.); 2) un acercamiento a las bases clásicas de *Roma, peligro para caminantes* (1968), donde confluye la presencia de literatura española del Siglo de Oro, al explicitar la figura de Quevedo a lo largo del poemario, y la huella del Renacimiento italiano de Giuseppe Gioachino Belli (cap. 3.2.); 3) del análisis detallado de la apropiación albertiana de Quevedo en clave moderna a partir de la comparación entre el soneto quevediano «A Roma sepultada en sus ruinas» con «Ya nada más...» de *Roma, peligro para caminantes* (cap. 3.3.); 4) finalmente, como último punto de encuentro entre los dos poetas, se explicará el empleo del estilo bajo dentro de *Roma, peligro para caminantes*, junto con algunos pasajes intertextuales con los poemas satíricos de Quevedo (cap. 3.4.).

#### 3.1. LA CONTEMPLACIÓN DE LAS RUINAS DE ROMA: DE LA TRADICIÓN CLÁSICA A QUEVEDO

La fascinación y la «curiosidad por el pasado» (Sáez, 2019b: 158), en particular por los vestigios arquitectónicos de las ciudades antiguas como Itálica, Sagunto o Mérida entre otras, han contribuido al desarrollo del «*topos* fundacional» de la poesía de las ruinas en el Siglo de Oro, al continuar con la tradición humanística de *superbi colli* de Castiglione (Ruiz Pérez, 2019: 41). De hecho, es en el Renacimiento cuando la poética de las ruinas se convierte en «un elemento privilegiado» como símbolo de «un cambio de mentalidad» con respecto a la dependencia de las ruinas por «la temática de los grandes hombres y de la fortuna» trazada en la Antigüedad de Plutarco. Así, la imagen de la ruina moderna es la proyección de «la mirada y conciencia del yo lírico, y también, un reflejo de los mismos» (Sánchez Jiménez y Crivellari,

2019: 22). Además, de acuerdo con el prólogo de Cuenca (2019: 13) es a partir del siglo XV, y no antes, que se condensa la expresión del sentir íntimo moderno como «un particular embrujo que lo desmoronado, lo derrotado, lo inconcluso ejerce en nuestros ánimos produciéndonos una auténtica conmoción estética, derivada de nuestra propia condición ruinosas». En este contexto áureo se inserta este cambio desde la forma de concebir la poética de las ruinas, sintetizado a lo largo de la «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro: en efecto, en ella se percibe el testimonio de la contemplación de las ruinas como «una creación del sujeto», donde el yo lírico está incorporado en el paisaje de referencia (Sánchez Jiménez y Crivellari, 2019: 25, 28). A este propósito, es necesario subrayar el resultado de la meditación de la ruina en Caro, quien la identificó como «menos una presencia que una ausencia, menos un objeto material que un vacío en torno al mismo» (Ruiz Pérez, 2019: 40).

A pesar de la realización de una mirada subjetiva de la ruina (Ruiz Pérez, 2019) para proyectar la interioridad del yo en el paisaje, que sin duda le añade un «carácter medio imaginario y fantasmagórico», hay que destacar, además de este aspecto, la importancia del desarrollo de una «conciencia histórica» en el Siglo de Oro (Sánchez Jiménez y Crivellari, 2019: 25). Y el modelo poético español, que mejor encuadra la memoria histórica en el periodo áureo es, para ser precisos, Quevedo, para referirse al ejercicio de recreación de los vestigios romanos y no solo. Dando un paso atrás, Cacho Casal (2009: 1167-1170) subraya el rol significativo de la memoria arqueológica en el Renacimiento para conocer la tradición grecorromana y sobre todo ensalzar la gloria de la antigua Roma por medio de las ruinas que quedaron de sus monumentos. Además, al adentrarse en el archivo de la memoria de Roma y de sus ruinas, los humanistas persiguieron las huellas del conocimiento universal que heredaron de los clásicos para comprender el presente de aquella época.

Sin embargo, Quevedo figura entre los poetas y artistas de finales del siglo XVI, que, movidos primero por la curiosidad arqueológica, contemplaron las ruinas de Roma y otros lugares para en un segundo lugar, abarcar en «la enseñanza de la caducidad de la grandeza pasada» (Orozco Díaz, 1947: 122). Frente a la aportación quevediana sobre la contemplación de las ruinas romanas, Cacho Casal (2009: 1168) sitúa el poeta áureo en la creación de una nueva estética, basada en la lectura barroca de la tradición clásica y renacentista, ya que, por ejemplo, el soneto quevediano «A Roma sepultada en sus ruinas» dialoga con la cultura humanística europea de Joachim Du Bellay. Pero antes de revelar la conexión de Quevedo con la tradición, típica de una cierta «ansiedad de influencia» del periodo áureo, y al mismo tiempo, denotar «la mirada a los modelos antiguos y modernos con su genio pirotécnico» (Sáez, 2019b: 160), es necesario dedicar un breve espacio con el fin de destacar cómo Roma dejó el signo en Quevedo hasta el punto de fomentar su memoria histórica y componer textos dedicados a sus ruinas.

La preferencia por las ruinas de Roma en el panorama literario y artístico, con respecto a otras ciudades antiguas, se debe al hecho de que el paisaje de esta ciudad ha sido siempre la principal fuente de inspiración por los poetas y artistas de todo el mundo. A este propósito, Petrarca fue considerado el

primer poeta en abrir las puertas hacia la modernidad, siendo el mismo un «hito simbólico» para la poesía de las ruinas de Roma (Lara Garrido, 2020: 31). Además, se le añade su gran admiración por la ciudad antigua en la poesía latina y en su epistolario, en el que se conserva una carta de 1349, conocida como testimonio arqueológico para documentar el terremoto que afectó al Coliseo (Lara Garrido, 2020: 31). Mientras que, en el mundo del arte, y alrededor de 1630, Roma se convierte en «la capital de las artes» por antonomasia para muchos artistas extranjeros que consiguieron contemplar las ruinas romanas durante sus viajes e instalarse en la ciudad, como en el caso del artista francés Claude Lorraine, conocido a través del nombre Le Lorrain (1600-1682). De hecho, es en este dinámico ambiente romano, donde se confrontan realidades artísticas diferentes, o, mejor dicho, «donde las modas se entrelazan y donde las escuelas y los estilos se funden y se multiplican», que el género de la pintura de paisaje prevalece como «la mejor revelación», al desempeñar «el ideal estético de una época» (Forero Mendoza, 2019: 67). Sin embargo, en el imaginario colectivo, las ruinas de Roma incorporan el sentido de contigüidad entre pasado y presente, ya que la ciudad manifiesta su singularidad en la supervivencia a la destrucción y luego en la reconstrucción a través de sus propios restos arqueológicos de los cuales la ciudad sigue alimentándose (De Caprio, 1987: 7).

Después de haber encuadrado el papel de las ruinas de Roma dentro de un contexto más amplio de contemplación, es hora de adentrarse en la particularidad de la experiencia romana de Quevedo y en el paisaje ruinoso de sus composiciones poéticas de esta etapa. Como bien explica Martinengo (2009: 263-265) son varias las descripciones paisajísticas de Quevedo, dedicadas a la península italiana, y parte de estas se pueden leer en su memorial *Lince de Italia* (1628) dirigido al rey Felipe IV, en el que Quevedo documenta sus encargos y acontecimientos políticos en nombre de la monarquía española. Así que el pasaje de Quevedo en suelo italiano se registra en sus viajes a servicios del rey que reclama en estas líneas de *Lince de Italia*: «Once años me ocupé en el real servicio de vuestro padre [...] en Italia, con asistencia en Sicilia y Nápoles, y noticias y negocios en Roma, Génova y Milán» (en Martinengo, 2009: 266).

En cuanto a la etapa romana de Quevedo, se documenta su breve visita en 1617, y precisamente, para encontrarse con el papa Paulo V y el cardenal Borghese con el fin de ilustrar la política de Osuna frente a Venecia (Martinengo, 2009: 271). A pesar de la misión diplomática llevada a cabo por Quevedo con un resultado no muy satisfactorio según el testimonio de su primer biógrafo Tarsia, Cacho Casal (2009: 1168) subraya, además, el valor literario de Quevedo durante su viaje a Roma tras haber experimentado directa o indirectamente, también por medio de estampas, guías o vistas de la ciudad, la contemplación de sus ruinas (Sáez, 2019b: 159). A continuación, con estas notas preliminares, se puede apreciar el ciclo romano de Quevedo dedicado a las ruinas como fuente de inspiración para sus composiciones<sup>22</sup>. Así que, la conexión con la tradición clásica se traza a lo largo de los sonetos, poemas y silvas quevedianas, al identificarse un primer ejercicio de intertextualidad. Aunque, dentro del ejercicio

---

<sup>22</sup> A partir de aquí sigo las informaciones recogidas en Sáez (2019b: 158-176) sobre el ciclo romano de Quevedo.

de imitación de la tradición poética de las ruinas, Quevedo emplea siempre su originalidad en abarcar una «reconstitución ideal» (Sáez, 2019b: 176) que tiene mucho que ver con el aspecto artístico y visual de los grabados y las pinturas.

Por lo que se refiere al ciclo de argumento romano, el motivo más recurrente en Quevedo es la recreación de *Roma ruinae*, ya que tanto el soneto «A Roma sepultada en sus ruinas» como la silva «Roma antigua y moderna» presentan un «interés arqueológico por los vestigios de Roma», además de relacionar estas composiciones con «las estrategias urbanísticas de distintos papas» (Sáez, 2019b: 170):

«A Roma sepultada en sus ruinas» (núm. 212)	«Roma antigua y moderna» (núm. 137)
<p>Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!, y en Roma misma a Roma no la hallas: cadáver son las que ostentó murallas, y tumba de sí propio el Aventino. Yace donde reinaba el Palatino; y limadas del tiempo las medallas, más se muestran destrozo a las batallas de las edades que blason latino. Sólo el Tíbre quedó, cuya corriente, si ciudad la regó, ya sepultura la llora con funesto son doliente. ¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, huyó lo que era firme, y solamente lo fugitivo permanece y dura. (vv. 1-14)</p>	<p>Trofeos y blasones que, en arcos, diste a leer a las estrellas, y no sé si a invidiar a las más dellas, ¡oh Roma generosa!, sepultados se ven donde se vieron: en la corriente ondosa. Tan envidiosos hados te siguieron, que el Tíbre, que fue espejo a su hermosura, los da en sus ondas llanto y sepultura; y las puertas triunfales, que tanta vanidad alimentaron, hoy ruinas desiguales, (que, o sobraron al tiempo, o perdonaron las guerras) ya caducan, y, mortales, amenazan donde antes admiraron. (vv. 63-77)</p>

En referencia al soneto y a la silva, Cacho Casal (2009: 1172-1199) explica muy detalladamente las fuentes clásicas y humanísticas que influyen en la realización de ambas composiciones, e incluso las pone en comparación con otros textos para demostrar la familiaridad de Quevedo en el manejo de la memoria de la ruina. De hecho, el soneto «A Roma sepultada en sus ruinas» representa una directa imitación del tercer soneto de Du Bellay que se titula «Antiquitez de Rome», publicado en 1558 tras la

estancia romana del poeta francés (Cacho Casal, 2009: 1168-1174). Además, el mismo soneto sería un resumen de las temáticas que vienen desarrolladas a lo largo de la silva «Roma antigua y moderna», la cual incluso tiene más elementos artísticos que el soneto por encarnar la reconstrucción del espacio simbólico de la memoria (2009: 1199). Sin embargo, al empezar con el soneto quevediano, se relevan solamente los pocos restos que quedaron tras el proceso de redificación urbana, hecha por la sucesión de los papas desde León X hasta Sixto V; en efecto, hay una escasa descripción arqueológica del paisaje y de la ruina de Roma, que va de «las murallas», al Aventino y el Palatino (núm. 3, vv. 3-5) a la representación de «las medallas» (v.6), donde «más se muestran destrozado a las batallas / de las edades que blasón latino» (vv. 7-8).

Mientras que en la silva «Roma antigua y moderna» se puede reflexionar más sobre los recursos descriptivos del pasado de Roma desde el mito de su origen (vv. 15-26) y decadencia (vv. 50-77) hasta llegar a adentrarse en la presencia escultórica (vv. 78-110); este último aspecto es típico de las representaciones de las antigüedades en guías, mapas, grabados y pintura que, sin embargo, se circunscribe en el género de las ruinas artísticas (Sáez, 2019b: 171). Pues, está clara la conexión de Quevedo tanto con la tradición neolatina y humanística (de Propertio a Du Bellay), y a la vez, su adhesión por la visualidad de «un largo pasaje estatuario» (2019b: 171) para simbolizar la visión final de la decadencia de la ciudad. Así que, en el largo recorrido escultórico de la silva, las estatuas se reconocen como obras vivas (Sáez, 2019b: 173), es decir que en ellas reside el almacén de la memoria de la Roma antigua, basándose también en el recuerdo que aún persiste en Quevedo del mito de la *aeterna Roma*, ciudad que, ahora, a causa del transcurrir del tiempo, y sobre todo por las «alteraciones urbanísticas de los últimos decenios», se ha vuelto «en la sepultura de sí misma» (Martinengo, 2009: 273).

Para considerar igualmente algunos ejemplos directamente de la silva, se pueden mencionar las esculturas e imágenes del Capitolio («la estatuas y bultos», v. 94), junto a los «aspectos monumentales de Roma» que figuran también en el diseño idealizado por Miguel Ángel en 1567 de la *Piazza del Campidoglio*. Sin embargo, según sostiene Martinengo (2009: 275) los documentos iconográficos que ayudaron a Quevedo en la contemplación de la fisionomía de la plaza en la época serían un grabado de Matthäus Greuter de 1618, y, sobre todo, el plano de Roma de Giovanni Maggi del año 1625. En este último se identifican claramente la estatua de Marco Aurelio, colocada en el centro e «i Dioscure e i Trofei di Mario» en la balaustrada. En particular, a Quevedo le interesa la representación de la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el centro de la plaza con el fin de elogiar a su figura por medio de la técnica del *artifex additus artifici*, ya conocida en los poemas de la Musa Clío y que sirve para «ensalzar a reyes o grandes personajes de la política o la milicia mediante la descripción elogiosa de estatuas o pinturas que los representan». Tanto en la estatua de bronce de Felipe III como en aquella de Marco Aurelio se retrata el «ademán del caballo», en la posición de «corveta», típica de la «práctica de la equitación» (Martinengo, 2009: 275-276):

Allí del arte vi el atrevimiento;  
pues Marco Aurelio, en un caballo, armado,  
el laurel en las sienes añudado, osa pisar el viento,  
y en delgado camino y sendas puras  
hallan donde afirmar sus herraduras (vv. 93-102).

Además de la estatua ecuestre, y dentro de los «tres guiños efrásticos» (Sáez, 2019b: 173), se inserta otro monumento característico del lugar como los *Trofei di Mario*; se trata, pues, de «una doble composición escultórea [*sic*] de armas bárbaras, elaborada en la época de Domiciano» (Martinengo, 2009: 276) de la cual Quevedo enfatiza solamente el aspecto deteriorado de la estatua, como se refleja en estos versos: «De Mario vi, y lloré, desconocida, / la estatua a su fortuna merecida» (vv. 103-104). Análogamente, este pasaje corresponde a otro que se releva en «De Roma fere distruta» de Landino, cuyos versos subrayan la misma ruina de la estatua: «Quid Mario, Caesar, deiecta trophaea reponis, / si quod Sylla fuit, hoc sibi tempus erit?» (en Sáez, 2019b: 173). Por último y a completar con la imagen desoladora de la plaza, se describe también la pérdida de valor en el presente de «los reyes y cónsules pasados» (v. 105) siempre a través del vivo recuerdo que se conserva en las «piedras guardados» (v. 104). Es más, gracias a este último motivo artístico, Quevedo quiere dejar una enseñanza, aprendida de historia sobre «la vanidad del poder» (vv. 107-110) en comparar el presente en decadencia con el pasado glorioso («donde solo por señas acordaban / que donde sirven hoy fueron señores», vv. 109-110) (Sáez, 2019b: 174).

Después del análisis sobre la reconstrucción arqueológica de la plaza romana en estos versos quevedianos, hay que demostrar el interés del poeta por el motivo artístico y el exclusivo rol que viene atribuido al arte en la silva, que sirve tanto para superar las limitaciones humanas como, sobre todo, para enfatizarlas aún más (Cacho Casal, 2009: 1199). A este respecto, Sáez (2019b: 173-174) delinea «tres ideas artísticas» que se pueden ensalzar en el poema: 1) «el atrevimiento» del arte (v. 97), es decir su valentía en enfrentar al tiempo, a diferencia del ser humano caracterizado por su limitación; 2) la necesidad de guardar la memoria del pasado a través de la escultura; 3) la lección magistral de los restos del pasado sobre la presunción del poder en los tiempos presentes.

Así que, la contemplación de la ruina de Roma en Quevedo sirve como telón de fondo para el desafío personal del poeta, que consiste en la superación de la inspiración de la tradición, tras haber alcanzado su «libertad expresiva» en las formas artísticas, concretizadas en la creación de verdaderos «cuadros poéticos» (Sáez, 2019b: 176). A seguir con el próximo párrafo se presentará, pues, otro acercamiento con la tradición clásica, en particular refiriéndose a las conexiones áureas y quevedianas

dentro de la obra *Roma peligro para caminantes* (1968) de Alberti, tratando como siempre de identificar hasta qué punto llega esta influencia, sin omitir su propia originalidad poética.

### 3.2. ROMA PELIGRO PARA CAMINANTES (1968): UN NUEVO CLÁSICO

*Roma, peligro para caminantes* (1964-67) marca la última etapa del exilio de Rafael Alberti en suelo italiano, donde el poeta se trasladó a causa de los graves acontecimientos políticos de la Argentina de aquellos años (Bou, 2010: 593). De hecho, como recuerda Giuliani (2021: 11) la condición de exiliado influye notablemente en la obra poética albertiana, ya que los libros de los exiliados oscilan entre la «inestabilidad», al exponer «sus raíces al aire», y el intento de «la búsqueda continua de significación» por esta condición existencial llamada también exilio. En efecto, en *Roma, peligro para caminantes* Alberti reproduce los primeros cinco años de su exilio en la capital italiana y, sin embargo, al contemplarla experimenta «un cambio de actitud determinado por los estímulos sensoriales y culturales que le proporciona el ambiente romano» (Giuliani, 2021: 12). A este respecto, y dentro del marco crítico-literario, tanto Soria Olmedo (1985: 168-169) como Díaz de Castro (2003: 423) han relevado un cierto rasgo en común con la poética de Alberti que se acentúa en este libro romano; se trata, pues, fundamentalmente de «un renovado vitalismo» que ya no tiene nada que ver con la manifestación de lo elegíaco presente en la obra de la etapa argentina, sino que ahora en el exilio romano, y gracias al influjo del ambiente romano, se proyecta una visión más dinámica y al mismo tiempo humorística sobre la misma realidad urbana que antes no se había expresado en la obra poética albertiana. Para concretar esta declaración, Frattale (2020: 70) puntualiza la imagen específica de «la Roma anónima, pero viva y real, del presente, la de los barrios populares y humildes» y cómo esta es la encarnación del «vitalismo instintivo y noblemente plebeyo de su gente».

Además, lo que sugestionó a Alberti del ambiente romano en esta última etapa del exilio (1963-1977) después de su vuelta a España en 1977, es sobre todo el «vitalismo caótico y rebelde que pulsa desde hace milenios en las viejas arterias de la ciudad imperial», cuyo rasgo distintivo fascina más al poeta como fuente de inspiración para el libro que al «impercedero esplendor de sus monumentos y ruinas». De hecho, como confirma personalmente Alberti en una entrevista de Benjamín Prado de 1983, la circunstancia que le obligó a cambiar de domicilio fue tan importante para infundir también «un cambio poético» en *Roma, peligro para caminantes*, libro que refleja *in primis* un cambio geográfico de «aquellas melancólicas orillas del Río de la Plata a la urbana y a un tiempo clásica Roma» (en Frattale, 2020: 69). Sin embargo, este pasaje es característico del primer poema «Lo que dejé por ti» que abre la sección «X Sonetos», donde el poeta hace una labor de «enlace con los poemas de la etapa del exilio argentino» (Giuliani, 2021: 66), al evocar la nostalgia por los paisajes que dejó tras de sí desde el recuerdo de la infancia en la bahía de Cádiz hasta el paisaje típico rioplatense. Por lo tanto, en la conclusión del poema

se transmite y resume toda la hondura del sentimiento que un poeta exiliado como Alberti prueba al sentirse un «peregrino», lejano de su patria, obligado a desacostumbrarse al ambiente argentino para emprender una nueva etapa en Roma. Así que, el poeta se espera de la ciudad una nueva acogida, o más bien, una ayuda que pueda aliviar sus penas pasadas: «Dejé por ti todo lo que era mío. / Dame tú, Roma, a cambio de mis penas, / tanto como dejé para tenerte» (Alberti, 2021: 65).

Asimismo, durante los primeros años de la creación de *Roma, peligro para caminantes* (1963-1968), el contexto cultural romano y las relaciones personales que circundaron a Alberti fueron de vital importancia para «recuperar y desarrollar la faceta artística de su personalidad», cuya capacidad artística innata, junto al aprendizaje de las técnicas de grabado, le permitieron vivir de la venta de sus obras gráficas e integrarse así en los círculos artísticos romanos. Como recuerda Giuliani (2021: 15) Alberti vivió plenamente la nueva etapa romana hasta convertirla en «un estímulo y un desafío» constante; en este contexto, por ejemplo, hay que destacar la participación tanto radiofónica como televisiva de Alberti. En primer lugar, Alberti apareció en 1963 en la RAI en el programa *Rassegna della letteratura spagnola*, dirigido por Giovanni Boldini para presentar al público la figura del poeta; en un segundo lugar, también Puccini, el año siguiente, dedicó a Alberti un reportaje en el programa televisivo *L'approdo*, donde desfilan las imágenes del poeta junto a su mujer María Teresa León y el mismo Puccini que pasean por la ciudad, mientras se oye una voz en *off* interpretando los versos de lo que representaba la primera versión del poema de apertura de *Roma, peligro para caminantes*, que antes se titulaba «Roma, primer poema». Con todo eso, se puede resumir la intención de Alberti de unirse a la vida cultural romana y desarrollar un «proceso creativo» por medio de «múltiples fuentes» como manuscritos autógrafos con borradores, cartas, entrevistas, grabaciones audiovisuales, testimonios de personas que le conocieron y no solo, hasta llevar a cabo con la gestación del libro (Giuliani, 2021: 16).

Además de constituir el producto de la observación de la Roma moderna y popular, *Roma, peligro para caminantes* representa más que un poemario y puede ser interpretado también como el desafío personal del poeta en perseguir el intento de identificar un posible «punto de encuentro entre las tradiciones literarias españolas e italianas». De hecho, como se podía relevar en el borrador de una de las dos libretas que contenía el título de la obra, es decir, *Para Monserrato, 20 Roma* y, justo debajo de esta dedicatoria a la dirección de domicilio de Alberti, se encontraban los nombres de «los referentes culturales del pasado de los dos países», aunque no fue trazada la presencia de todos las figuras en los versos albertianos, debido al hecho de que fue más impactante el descubrimiento de Giuseppe Gioachino Belli y de la poesía tradicional romanesca (Giuliani, 2021: 16-17). Como se puede intuir desde los primeros borradores de Alberti, donde aparecen los nombres de la tradición, hay un primer esfuerzo poético de entrelazar y mediar «en distintos grados de intertextualidad» la tradición española con la italiana en un único poemario que, al mismo tiempo, sea la proyección de una obra innovadora y enriquecida de significado acorde con la mirada del «exiliado español en tierras italianas» (2021: 34-35). Además, según



Frattale (2020: 69) el poemario romano asume un relevante significado para Alberti; por lo que se refiere a la imagen de Roma como «última exploración humano-poética de lo ajeno» después de su regreso a España en 1977.

Así que, el recorrido por la tradición confluye en dos ramas en *Roma, peligro para caminantes*: por un lado, Alberti descubre la tradición española de la literatura del Siglo de Oro, mientras que, por otro lado, está presente la admiración albertiana por los artistas italianos del Renacimiento, en particular modo por la figura de Belli, quien se posiciona como *genius loci* a lo largo del poemario. También el hecho de que Alberti experimente en este libro la estructura del soneto y de la poesía cancioneril, junto, por supuesto, a la aportación de «una tupida red de referencias intertextuales, algunas veces ostentadas, otras veces disimuladas», parecen confirmar una asidua renovación de lo clásico dentro del marco del siglo XX (Giuliani, 2021: 34-35). En este contexto, los primeros diez sonetos de la sección «X Sonetos» están dedicados al poeta Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863), a quien Alberti rinde homenaje en los epígrafes de cada soneto «que dialogan con los poemas aportando otra perspectiva, la del sujeto poético romano de los *Sonetti romaneschi*» (Villarino, 1999: 252), a excepción del segundo soneto en el que figura también el epígrafe de Cervantes «Alma ciudad...» (Alberti, 2021: 67). Es más, Alberti admira a Belli por la escritura de sus *Sonetti* porque están enriquecidos de una «expresividad directa e inmediata, tan estrictamente relacionada con la fisiología y la corporeidad» (Frattale, 2020: 69). Análogamente, el yo lírico de *Roma, peligro para caminantes* está sumergido directamente en la vida popular y callejera romana; ya que la creación del poemario es síntoma de la preferencia albertiana por esta «fascinación por las cosas que se ven y se tocan, por sus mezclas, sus olores y sus gustos» (Rodríguez, 1984: 292).

Sin embargo, en el poema de apertura «Monserrato, 20», considerado por Giuliani (2021: 35) de «valor programático», Alberti incluye a un grupo reducido de poetas del Siglo de Oro, al declararse a su interlocutor y poeta Belli como «un hijo de los mares gaditanos, / nieto de Lope, Góngora y Quevedo» ([1], vv. 61-62). En realidad, cabe destacar que las alusiones a los autores áureos y a sus obras representan un número considerable en *Roma, peligro para caminantes*, hecho que confirma el conocimiento de Alberti y la voluntad de incluir la tradición aurea en su obra. No solo se elogia a la corona poética compuesta por Góngora, Lope y Quevedo, sino también, en el texto 12 perteneciente a «Versos sueltos, escenas y canciones» aflora la figura de Cervantes, en el que se describe simbólicamente su entrada en la ciudad de Roma por la Porta del Popolo<sup>23</sup>. Además, la aparición de Cervantes se puede relevar en algunas referencias implícitas a sus obras; es el caso de los versos albertianos: «¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta / alma ciudad de Roma!» ([12], vv. 2-3) que remiten claramente a un soneto de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*<sup>24</sup>. Incluso en los poemas escénicos [15] y [20] se desvela un primer contacto intertextual con

---

<sup>23</sup> «Cervantes entró en Roma por la Porta del Popolo. / «¡Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta / alma ciudad de Roma!», / le dijo, arrodillándose, / devota, humildemente.» ([12], vv. 1-5).

<sup>24</sup> Como comenta Giuliani (2021: 88) es desde la Edad Media que los peregrinos y visitantes entonan versos muy parecidos en lengua latina para ensalzar el esplendor de la ciudad, al encontrarse en la Porta del Popolo: «O Roma

la obra de Francisco Delicado *La lozana andaluza*, al representar el encuentro entre la protagonista femenina y Rampín (Giuliani, 2021: 36).

La huella áurea continua en otros tantos poemas albertianos, donde los versos presentan alusiones a las obras del siglo XVII (Giuliani, 2021: 36). Ya en precedencia, se había destacado la admiración de Alberti por Lope de Vega, que se intensifica aún más en *Roma, peligro para caminantes*, al recordar en el texto 36 el poema burlesco *La Gatomaquia*, para destacar la abundancia de gatos en Roma, como así revelan estos versos característicos del texto: «Gatomaquia romana. ¡Qué poema / hubiera escrito aquí Lope de Vega!» (Alberti, 2021: 138). No menos importante es la presencia gongorina con referencia a la *Fábula de Polifemo y Galatea* en el poema [12], cuando aparece la figura mitológica del gigante Polifemo que, en la composición albertiana, se «asoma por una de las muchas puertas enormes de los palacios del casco antiguo de Roma» (Giuliani, 2021: 89) y así se refleja su aparición en los versos albertianos: «¡Oh Roma de las puertas gigantes para dioses! / Hoy vi salir por una a Polifemo» ([12], vv. 18-19). Además, se percibe una insinuación intertextual en «Vuélvete paloma» ([3], v.12), por cierto «en un contexto sintáctico distinto», con el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, comparándolos con esos versos áureos: «Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma» (en Giuliani, 2021: 68). Mientras que, otra composición albertiana, que alude a los versos de fray Luis de León es el [62], dedicado a la figura del artista y grabador siciliano Bruno Caruso, quien Alberti tuvo la oportunidad de conocer en su etapa romana (Giuliani, 2021: 196).

Además de ser considerado un texto de tipo ecrástico, sobre todo a partir del verso 9 hasta el v. 28, puesto que las cuartetos de estos versos representan el contenido visual de un grabado, el recuerdo del poeta del Siglo de Oro, y al mismo tiempo, la interpretación en clave moderna de algunos versos de su obra, se pueden destacar tanto en el arranque del poema como en la última cuarteta (vv. 29-30). Por lo tanto, es considerable identificar la recepción de la «Oda a Francisco de Salinas» en estos dos momentos del poema albertiano; de «El mundo se ilumina» (v.1) al elogio a la mano del artista («Mas cuando aquí levanta / la mano quien diseña», vv. 29-30). Todas esas referencias intertextuales, que, sin embargo, Alberti experimenta tras una relectura personal y propia de su siglo, remiten a la fuente de la cual se hunde en estos versos: «El aire se serena / [...] / Salinas, cuando suena / la música estremada, / por vuestra sabia mano gobernada» (en Giuliani, 2021: 196).

Aunque, como bien recuerda Giuliani (2021: 36), «mayor es la presencia de Quevedo» en Alberti tanto en «término de comparación con el poeta» como en la expresión del eco de los versos quevedianos, y a este propósito, el poemario *Roma, peligro para caminantes* encierra diversos ejemplos de esta recepción, que, en seguida, se irán presentando. Así que, en línea con la opinión de Giuliani (2021: 36-37) sobre la

---

nobilis, orbis et domina, / cunctarum urbium excellentissima [...]). En seguida, se menciona al eco de los versos cervantinos en la obra *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar* de María Teresa León y el sintagma «alma ciudad» que se identifica en la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado.

presencia de Quevedo a lo largo de los poemas albertianos, aunque no siempre fue respaldada por la crítica (Balcells, 2001), figuran imágenes, afinidades temáticas y de *esprit* entre la poesía quevediana y *Roma, peligro para caminantes*. En este contexto, en el próximo apartado se propone una comparación entre el poema «A Roma sepultada en sus ruinas» y el soneto albertiano «Ya nada más...», en cuanto este último se puede considerar como una reelaboración y relectura más moderna del modelo quevediano.

### 3.3. TEXTOS EN DIÁLOGO: «A ROMA SEPULTADA EN SUS RUINAS» Y «YA NADA MÁS...»

En *Roma, peligro para caminantes* se establece, en primer lugar, un diálogo entre el yo poético, que en muchas ocasiones a lo largo del poemario corresponde con el propio Alberti, y la ciudad de Roma. Eso se comprueba ya en «Monserrato, 20», donde se identifica el establecimiento de un diálogo con Roma y el yo-autor, quien cumple la acción de descender las escaleras de su domicilio para no solo descubrir las calles de la ciudad con sus monumentos, sino también para enlazar una conexión más íntima con ella. Para aclarar esta afirmación, hay que referirse a los versos de este poema con función de prólogo para el libro completo, que mejor presentan este primer encuentro con Roma percibida como «un personaje vivo y múltiple mediante el uso constante de la prosopopeya». De hecho, al entrelazar un diálogo, se identifica la «alquimia de esta fusión», ya que el yo lírico, bajo las vestiduras de Alberti, llega a confundirse con la ciudad. En resumidas cuentas, cabe considerar que «Alberti es Roma y Roma es Alberti» (Hernández, 2011: 2):

¡Oh Roma deseada, en mi me tienes,  
ya estoy dentro de ti, ya en mí te encuentras!  
([1], vv. 9-10)

Ya estoy dentro de ti, ya a todas horas  
En ti me muevo, nueva lengua tuya,  
Roma en la noche, oscura voz de fuente,  
Roma en la luz, clara canción del día.  
Quiero perderme en medio de tu aliento,  
ser aire popular entre tus aires. (vv. 19-24)

También se subraya la voluntad del yo lírico de dejarse transportar por la «nueva lengua» y perderse «en medio de tu aliento» (vv. 20, 23) hasta coexistir en el «aire popular entre tus aires» (v.24). Sin embargo, este último verso es fundamental para relevar la motivación que impulsa a Alberti para la creación de este libro, es decir, retratar la verdadera Roma por parte de un sujeto que no se conforma con contemplar las ruinas de la ciudad, sino que se encuentra «densamente entrelazado en la sustancia

popular y callejera de la urbe romana» (Frattale, 2020: 72). De ahí que Alberti expresará su visión sobre la ciudad, proyectando su mirada hacia otra dirección, mejor dicho, hacia «otra lectura», así se entiende desde sus propias palabras, al ir contra la corriente con respecto a la Roma que había fascinado a Goethe y Stendhal: «Pero yo hice otra lectura. Yo vivía en un barrio de meadas, maravilloso, popular, artesano; por eso hice un libro así, con esos símbolos, las basuras, los gatos, esas cosas que no le interesan a los turistas». (en Giuliani, 2021: 22).

A este respecto se puede identificar una imagen diferente de Roma, la que no está contemplada por diversos artistas o turistas, sino que, en *Roma, peligro para caminantes* el lector percibe, ya desde el título, una primera advertencia a mirarse a las espaldas, porque Roma es ante todo la metáfora de aquella cotidianidad bulliciosa y peligrosa, sobre todo debido a su tráfico. Por eso, cualquier peatón que quiera emprender la aventura de atravesar sus calles o de pararse para contemplar la belleza de sus ruinas, se encontrará en constante amenaza (Bagli, 2020: 4). La misma concepción se puede destacar, además, en el poema [3], el cual da el título a la obra, por lo tanto, se advierte al lector de los riesgos que afectan al caminante si no tiene cuidado con lo que sucede en la calle, en lugar de perderse en «miramientos» (v.8), puesto que «los ojos ahora sirven para sobrevivir» en la Roma moderna (Giuliani, 2021: 28):

Trata de no mirar tantos portentos,  
fuentes, palacios, cúpulas, ruinas,  
pues hallarás mil muertes repentinas  
—si vienes a mirar—, sin miramientos.  
([3], vv. 5-8)

Quede este modo, Roma es el reflejo de una ciudad frenética, caracterizada por el ruido y el peligro constante del peatón, quien asume aún más la figura de *homo viator* en el desarrollo del poemario (Giuliani, 2021: 28), de ser englobado en el atasco del tráfico, y entonces, en las consecuencias que alimentan la sociedad moderna. Es más, dentro de la expresión de la modernidad, Alberti vislumbra la decadencia de la belleza de la Roma imperial, de aquel pasado que resplandecía de valores y que, ahora, solo emerge de sus ruinas. De hecho, el soneto «Ya nada más...» ([50]) representa la pérdida del encanto que caracterizaba la Roma imperial, mientras que, a diferencia del pasado romano, en el presente solo aflora la decadencia, como máxima manifestación de la poesía de las ruinas, cuya temática influencia el soneto albertiano.

Como señala Giuliani (2021: 170), «Ya nada más...» es «una reinterpretación en clave irónica del tema de la decadencia de Roma», que, sin embargo, evoca algunos pasajes en sintonía con el soneto quevediano «A Roma sepultada en sus ruinas». En primer lugar, en ambos textos se puede identificar un punto de vista en común en la aportación de la temática de la decadencia de Roma e incluso de la ausencia

de la gloria pasada en el presente, porque nada permanece con el paso del tiempo, y en particular, con el avance de la sociedad. Así que, en ambos sonetos, obviamente en contextos diferentes, se percibe una desolación general en el intento infructuoso de buscar lo que ha permanecido de la Roma imperial. Por este motivo, en la memoria de Alberti resuena la antanaclasis inicial del poema quevediano, tan afín con el sentir poético albertiano<sup>25</sup>, además de ser el punto de partida para desarrollar en él una lectura crítica y moderna sobre Roma en el entero soneto. Los versos quevedianos que tienen, por cierto, un impacto o una suerte de reminiscencia en la composición albertiana son los siguientes: «Buscas a Roma en Roma, ¡oh peregrino!, / y en Roma misma a Roma no la hallas» (núm. 3, vv. 1-2). Se trata, pues, tanto en Alberti como en Quevedo, de proyectar en las respectivas creaciones poéticas el «tema de la metamorfosis de la ciudad», la cual «no existe como se la recuerdan todos», sino que ahora se retrata «el declive de la ciudad actual» (Ceribelli, 2014: 204).

En el caso de la antanaclasis inicial, Quevedo se refiere a un «peregrino» que se identifica en la figura del lector para invitarle a la «búsqueda de Roma (fama) en Roma (vestigios)» (Sáez, 2019b: 171), para luego dar paso a la advertencia (v. 2) que tampoco en los restos se encontrará el reflejo de los valores del pasado, ya que las ruinas presentes son la «expresión de la vanidad de las cosas humanas» (en Quevedo, 2020: 61). De hecho, en seguida, aparece un listado de los restos arqueológicos que han perdido de valor en la actualidad; al presentar tanto un paisaje de muerte («cadáver son las que ostentó murallas / y tumba de sí propio el Aventino / Yace donde reinaba el Palatino» núm. 3, vv. 3-5) como de degradación de las medallas, corroídas tras el transcurrir del tiempo («y limadas del tiempo, las medallas / más se muestran destrozo a las batallas / de las edades, que blasón latino» vv. 6-8) para completar, en fin, con la imagen de la decadencia de la Roma imperial.

Sin embargo, en el texto de Alberti se identifica otra clave de lectura sobre la decadencia de Roma, al considerar el paso del tiempo como el espejo del desarrollo de la modernidad, que oculta los monumentos romanos y, por consiguiente, hace difícil su contemplación, mientras que en el soneto quevediano aún afloraban los vestigios, aunque decadentes, y también la memoria de aquel pasado imperial. En cambio, en la primera estrofa de «Ya nada más...» la modernidad ha remplazado los símbolos de la Roma cristiana: ya no se oyen «tus sacros cantos» ([50], v. 1) sino que el ruido del tráfico de las «bocinas, pitos y sirenas» (v. 2) han invadido el entorno. También solo se puede ver en el cielo el resultado de las nuevas tecnologías de la comunicación: «y por el cielo más antenas / que alas y palmas de ángeles y santos» (vv. 3-4). Además, estos dos últimos versos que cierran la primera estrofa incluyen un cambio de perspectiva, al referirse a la mirada con la cual el yo-autor observa a su alrededor, que, sin embargo, encuentra su contextualización en otros poemas del libro, para subrayar «la incompreensión»

---

<sup>25</sup> Álvarez Hernández (1989: 15) ha destacado en Quevedo la «capacidad de entregar su humanidad entera en cada palabra, giro o imagen, más allá de que en el proceso creativo se haya servido de numerosos elementos provenientes de su erudición». Esta afirmación, sin embargo, es un válido motivo de reflexión para el soneto «A Roma sepultada en sus ruinas».

que siente el poeta, afectado por la circunstancia moderna. Desde la mirada al suelo, el autor se centra en la mirada al cielo, como para contemplar «los terrestres satélites errantes» ([58], v.4), o más bien, para distinguir el pasaje de una cometa ([28], vv. 5-11) (Giuliani, 2021: 26).

La huella de la lectura del soneto quevediano sobre la ruina de Roma, se destaca en la composición de Alberti a través de la recuperación de la misma imagen del río Tíber, el cual posee características vitales y humanas, al ser personificado como «una entidad capaz de llorar» (Martinengo, 2009: 273) en ambos poemas. De hecho, en el soneto quevediano se menciona al Tíber, el único superviviente de la Roma antigua, que acompañó a la ciudad desde su nacimiento y contribuyó en la expansión de su comercio, además de haber sido una importante fuente de sustento para los habitantes. Sin embargo, ahora el Tíber sigue bañando las orillas de un paisaje rodeado de muerte y degradación de una Roma que es la «sepultura de sí misma» a causa del irrefrenable fluir del tiempo (2009: 273): «Solo el Tíber quedó, / cuya corriente, / si ciudad la regó, ya sepultura / la llora con funesto son doliente» (núm. 3, vv. 9-11).

Precisamente, a causa de los proyectos de modernización urbanística, puestos en marcha por papa Sixto V, Roma subió no solo unas transformaciones arquitectónicas, sino que incluso el río Tíber cambió su fisionomía, debido a la construcción de los puentes. Si por un lado los puentes eran considerados como modelos de innovación arquitectónicos, por otro lado, los trabajos de estas construcciones fomentaban la explotación de la naturaleza, es decir que, tanto la tierra como el lecho de agua del río subieron desplazamientos y restricciones consistentes (Cacho Casal, 2009: 1191). Pues bien, la imagen enriquecida de patetismo del río, que es la expresión de todo el dolor provocado por la muerte de la Roma antigua, puede ser interpretada en dos maneras distintas: 1) en el llanto del propio Tíber que se encuentra reducido en el flujo por los trabajos en sus orillas; 2) en la metáfora de «el llanto del sujeto lírico, identificado con el curso y el lamento del Tíber» (Martinengo, 2009: 273). Análogamente, se pueden comparar los versos albertianos, que parecen confluír en la primera interpretación del soneto quevediano, o sea, en la resignación del Tíber en dominar su flujo natural, ya que, en la actualidad, los «murallones» le circunscriben para que el agua no oponga resistencia: «Ya por el Tíber no resbalan llantos / ni ya sus aguas rompen sus cadenas» ([50], vv. 5-6)<sup>26</sup>.

Por otra parte, Alberti introduce, en los dos últimos versos del segundo cuarteto, la decadencia moral y de las costumbres de Roma, al añadir un matiz más sobre la crítica a la modernidad, con respecto al modelo quevediano. A partir de aquí, se puede entender el concepto, antes mencionado, de reinterpretación o lectura en clave moderna del soneto quevediano. Así las cosas, en el soneto albertiano se hace una crítica a la Iglesia romana, al afirmar la corrupción de los eclesiásticos por adoptar conductas pecaminosas, y llega, irónicamente, a superar el escándalo de los desnudos de las estatuas clásicas: «y las venus ya son menos obscenas / que un cardenal rendido a sus encantos» (vv. 7-8). En seguida, en la

---

<sup>26</sup> Ver, a este respecto, en Bagli (2020: 17-21) la función que desempeña el agua dentro de *Roma, peligro para caminantes*.

tercera estrofa, se critica a los turistas que solo se interesan por la fachada estética del arte religioso sin adentrarse en el significado profundo y a la vez histórico de los objetos y monumentos de culto, que ahora en la modernidad, se convierten en «imagería rebajada a bisutería para los turistas» (Giuliani, 2021: 170): «Ya la invención de tu imagería / bajó a morir en la bisutería / que los turistas de pasada abonan» (vv. 9-11).

En la última estrofa, Alberti vuelve a la imagen de la decadencia moral, presentando esta vez a los capiteles romanos, estatuas que están decoradas por las coronas de laureles, las cuales, sin embargo, en la modernidad, han perdido la función simbólica de celebrar las victorias de aquellas personas que merecían altos cargos en la sociedad de la Roma imperial. En efecto, el poeta expresa que ya nadie merece de consideración para llevar la corona hecha con las hojas de acanto: «Mas las victorias de tus capiteles / aún alzan sus coronas de laureles... / de laureles que a nadie ya coronan» (vv. 12-14). Estos últimos versos parecen evocar a los versos de Quevedo (Giuliani, 2021: 170), donde se explicita la relación entre el paso del tiempo y la corrosión de las cosas materiales, al reflejar también el tema de la *fortuna labilis* y a aludir, al mismo tiempo, a la imagen del río Tíber, que como consecuencia de su fluir, arrasa la firmeza de la Roma monumental, mientras que ahora la ciudad se encuentra remplazada por las cosas fugitivas (Martinengo, 2009: 272): «¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura» (núm. 3, vv. 12-14).

En conclusión, en «Ya nada más...» se han podido trazar los pasajes intertextuales con «A Roma sepultada en sus ruinas», que permitieron a Alberti de modelar una crítica personal dirigida a la decadencia moral de Roma, con particular atención por la corrupción de la Iglesia. Además, en el soneto albertiano se ha podido revelar un primer acercamiento hacia el carácter irónico ([50], vv. 7-8) de Alberti que se entrelaza a lo largo de *Roma, peligro para caminantes*. Es más, en el mismo libro albertiano se establece también una conexión estilística con la poesía satírico-burlesca de Quevedo, que se especificará en el cierre de este capítulo, dedicado a la búsqueda de reflejos quevedianos en los poemas de la colección.

### **3.4. ESTILOS FRENTE A FRENTE: ROMA, PELIGRO PARA CAMINANTES Y LA POESÍA SATÍRICO-BURLESCA DE QUEVEDO**

Tras la búsqueda de reflejos clásicos en la poesía albertiana y, en particular modo en el poemario *Roma, peligro para caminantes*, se ha identificado en Alberti «una admiración decidida» por Quevedo, quien es considerado, sin embargo, «el mayor referente en el campo de la sátira albertiana» (Arellano, 2004: 383-396). Así que, en los versos de «Artrosis (II)» dentro de *Roma, peligro para caminantes*, Alberti adopta «una actitud del hablante que resulta enteramente quevedesca» (Balcells, 2001: 255), al burlarse sobre su cojera: «No puedo caminar. Estoy más cojo / que el propio don Francisco de Quevedo / Y el gran drama romano es que no puedo / poner ya el pie en el Tíber al remojo» (Alberti, 2021: 177). A eso se le añade

la consideración de Alberti sobre la figura de Quevedo, de un «poeta de los bajos fondos españolas, de ganapanes, borrachos, mujerzuelas, hidalgüelos hambrientos, limosneros piojosos, desheredados de la fortuna, ex hombres» (Alberti, 2000: 345), todos personajes típicos de la poesía satírica-burlesca que retratan aquella España en ruina del siglo XVII.

De hecho, se podrían trazar algunos aspectos generales de la poesía satírico-burlesca de Quevedo, para denotar los primeros pasos hacia la admiración de Alberti por el género, empleado en su mejor representación por el poeta áureo, ya que, como había destacado José González de Salas «no existe escritor antiguo ni moderno que le compita» (en Arellano, 2001a: 48). En primer lugar, se releva el ingenio y la originalidad de Quevedo en crear su propio mundo expresivo; desde la variedad temática que constituye de manera específica el género hasta el empleo de «toda la escala sociolingüística de su tiempo» (2001a: 43). A este propósito, Arellano (2001a: 41-42) individua los «temas obsesivos centrales» en la poesía de Quevedo, entre los cuales figuran tres categorías principales de personajes:

1. Las formas de degradación de la mujer, del amor y lo erótico, donde figuran las caricaturas de las mujeres que se reconocen por el ocultamiento del aspecto tras el uso de afeites y postizos, el engaño en el matrimonio, la apariencia impecable de la dama cortesana que no corresponde a sus valores de mujer así tan decente y, por último, toda la categoría genérica de las mujeres grotescas (las gordas, flacas, bizcas, enanas y borrachas).
2. En el segundo grupo cabe destacar la sátira de los oficios y estados, en el que se retrata «la mayoría de sus tipos profesionales en el Madrid coetáneo», es decir, la representación de sátira de «médicos y adláteres (boticario, barbero y sacamuelas); funcionarios de justicia; oficios manuales como sastres, taberneros, zapateros...» que son el producto de «las estructuras sociales del barroco español», de aquella estratificación social tradicional que Quevedo rechazaba, dominada por la rígida aristocracia (Arellano, 2001a: 41).
3. Además de presentar las figuras del mundo picaresco o marginal, se puede añadir el grupo que abarca los temas morales, acomunados por el fingimiento; por ejemplo, una temática considerada «de amplias ramificaciones» en la poesía de Quevedo es «la presencia del interés y el egoísmo que rigen el comportamiento humano, encarnados en el tema del dinero y de su omnipotencia» (2001a: 42).

Sin embargo, a la construcción de este mundo que se expresa en una variedad social le corresponde lo que Bajtín llama «el lenguaje de la plaza pública», poblado de una vasta gama de registros lingüísticos y que encierra la germanía o el lenguaje de los maleantes de los siglos XVI-XVII (2001a: 43). En segundo lugar, y conectado con lo que se acaba de explicar, hay que destacar, pues la reconocida grandeza verbal de Quevedo en el manejo de los diversos registros lingüísticos, gracias al cual el mismo



puede dar rienda suelta, en particular modo en la poesía satírico-burlesca, al empleo de su vocabulario tanto en la expresividad fónica (Arellano, 2001b: 215-217) como en la incomparable aportación de «todos los tipos de agudezas o juegos del ingenio burlesco» (Arellano, 2001a: 47)<sup>27</sup>. Por eso, la exploración de todo tipo de expresividad — «donde no hay leyes ni normas constrictivas y donde todo es válido, desde la metáfora petrarquista, casi siempre parodiada, hasta la cacofonía» — conlleva a la vitalidad de una «lengua en ebullición» (Arellano, 2001b: 213).

La herencia satírica de Quevedo, y más en general de la sátira del Siglo de Oro, llega hasta las piezas teatrales y las creaciones poéticas de Rafael Alberti. Sin duda, Quevedo es el autor áureo con el cual Alberti ha entrelazado la mayoría de las conexiones poéticas por lo que se refiere a la vena y a la lengua satírica de su poemario *Roma, peligro para caminantes*: «Alberti usa en ese libro romano una lengua irónica y corrosiva, desmitificadora, irreverente, escatológica, en cuyos nervios y venas ha mezclado con maestría y gusto por la provocación la savia de la tradición lírica popular barroca» (Frattale, 2020: 74). Aunque, como recuerda Martínez (2019: 373) la sátira quevediana difiere, por cierto, de la sátira albertiana por el desarrollo de dos estéticas diferentes, que, sin embargo, se había destacado primero en el estudio de Arellano (2004: 384), sobre todo en el recurso del conceptismo en los poetas auriseculares «con toda la complejidad de relaciones mentales y verbales» que, no encajan en el contexto y en los objetivos ideológicos y culturales de Alberti.

En líneas generales, se identifican algunos préstamos con el modelo satírico quevediano en el libro romano de Alberti, puesto que, la superficie del tejido verbal de los poemas albertianos se somete a ciertos mecanismos satíricos (la parodia, las jergas macarrónicas, la escatología o la tendencia al neologismo), además de reflejar imágenes o expresiones, pero todo sin adentrarse en «la densidad conceptista de la estructura», típica, entre otras cosas, de las metáforas conceptistas quevedianas (2004: 384, 394). Por lo que concierne el préstamo estilístico, hay que subrayar el diálogo entre el registro bajo de Quevedo y el de Alberti, quien ante todo, manifiesta su admiración por «la multiplicidad temática de la sátira quevediana» (Martínez, 2019: 374), al imaginar a Quevedo que explora directamente la cotidianidad de una Madrid maleante y que «gira alrededor» de aquellas figuras burlescas que pertenecen a este mundo:

presidiendo la rueda de todas las figuras, endriagos o fantasmas reales que ríen y lloran en sus sueños [...] girando alrededor suyo, los barberos, los soldados, los jueces, los alguaciles, los médicos, los boticarios, las damas gordas y las flacas, las engañadas y las doncellas que no lo son, los viejos verdes, las suegras, los maridos, maduros para la lidia, los beodos, los truhanes, los embusteros, los calvos, los mediocalvos, los

---

<sup>27</sup> A este respecto, Arellano (2001b: 226-228) considera el neologismo como el «campo de la creación verbal por excelencia y uno de los más favorecidos por el ingenio de Quevedo», además de presentar el amplio repertorio de neologismos empleados por el poeta áureo.

calvísimos, las narices, las narizotas de señoras y caballeros, las chinches, las pulgas, las flores, las legumbres, acompañados, en fin, del desengaño, la hipocresía, la envidia, la discordia, la guerra, el llanto, el olvido, y, llevando el compás con la guadaña segadora, la Muerte. (Alberti, 2000: 346).

De hecho, tanto Quevedo como Alberti se adentran en aquel «universo degradado», típico del bajo estilo de la poesía satírico-burlesca, donde se potencia «un continuado ejercicio de escrología», en el cual se establece la práctica de «decir cosas feas y deshonestas con palabras feas y deshonestas» (Arellano, 2001a: 44). Todo eso implica la aportación de motivos escatológicos y también sexuales, que encuentran su manifestación en las necesidades fisiológicas y en los impulsos vitales del yo lírico. Sin embargo, hay que marcar una sutil, pero significativa, diferencia a la hora de entender el género en las dos poesías de Quevedo y Alberti. En Quevedo, el hecho de «decir cosas feas y deshonestas con palabras feas y deshonestas» comporta, en general, la inversión de los ideales de la poesía amorosa, es decir que, la dama ya no se representa honesta y hermosa como antes, sino que, en la poesía satírico-burlesca, su *descriptio* se caracteriza principalmente por sus órganos interiores. Además, el yo lírico burlesco expresa sus «ideales vitales» en contraposición a aquellos valores heroicos y oficiales que rigen la sociedad tradicional; así que, en la sátira quevediana se liberan los instintos primordiales, al reflejar la adhesión al mundo carnavalesco y a sus motivos báquicos (2001a: 44). A este propósito, Arellano (2004: 292) traza el posible acercamiento temático, así como la lectura de Alberti en la edición de Astrana del poema «Puto es el hombre que de putas fía», que podría dar prueba de la inmersión albertiana en la poesía de Quevedo para su experimentación en «la técnica de la reiteración obsesiva, extravagante o grotesca, de un motivo», que en el caso albertiano se explica en el término «meada», el cual, sin embargo, se repite en los varios poemas del libro.

Ahora bien, sin duda alguna, Alberti revela en la sátira quevediana un punto de partida para impartir en sus poemas las tonalidades escatológicas y grotescas en *Roma, peligro para caminantes*, aunque al mismo tiempo, en los dos poetas se destaca «una valoración prácticamente opuesta» sobre el mismo género (Arellano, 2004: 393). En el Siglo de Oro se veían negativamente los aspectos eróticos u obscenos en las obras poéticas, por eso, en la poesía satírico-burlesca, Quevedo camuflaba toda la degradación de la sociedad por medio del motivo de la «obscenidad grotesca» sin intensificar el tono erótico u sexual. Cabe destacar, a este respecto, la función de la Inquisición en censurar la poesía de Quevedo, cuyos poemas del *Parnaso español* aparecieron en el índice de 1707, sobre todo en aquellos poemas donde figuraban las menciones religiosas de carácter jocoso, mientras que, no se excluía, como se podría bien pensar, la poesía escatológica u obscena (Plata, 2000: 22). En Alberti, sin embargo, se da rienda suelta a los tonos eróticos en *Roma, peligro para caminantes* sin ocultar ninguna referencia sexual<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Véase el poema el «Puente de las tetas» [45], la referencia a las fuentes «que indiscretas / bañan en agua a las ninfas / desde el culo hasta las tetas» ([19], vv. 10-12) y el poema escénico la «Puttana andaluza» [15].

Antes de abordar la búsqueda de los motivos escatológicos en *Roma, peligro para caminantes* y subrayar la relación con los versos de Quevedo, hay que apuntar a unas consideraciones previas sobre el surgimiento de la poesía «impura» en Alberti. Sin embargo, es a partir de los años 30' que Alberti empieza a ocuparse de la poesía al estilo bajo, ya que el contexto histórico y político, que anticipaba el estallamiento de la Guerra Civil española, ha influido notablemente en la ruptura de las teorías sobre el arte puro, inauguradas por Ortega y Gasset, partidario de una poesía deshumanizada. Así que, a este tipo de poesía se opone «lo extraestético», que en la poesía, se extendió «como una suerte de mancha que corrompía la 'auténtica' poesía y la relegaba a participar de las impurezas de la realidad» (Martínez, 2019: 377). Como fecha significativa se señala el mes de julio de 1936, cuando se estalla la Guerra Civil española, para referirse en concreto a la amplificación del uso de la poesía satírico-burlesca en Alberti como consecuencia de un lenguaje directo, y a la vez, comprensible para todas las escalas sociales y que favorezca la crítica al adversario en un tono burlesco. Con todo, se desvela el carácter satírico de Alberti en sus composiciones poéticas más comprometidas (Martínez, 2019: 385, 388).

Sin embargo, en *Roma, peligro para caminantes* son numerosos los motivos escatológicos que se emplean para la lectura satírica dentro de los poemas albertianos. Roma es por antonomasia la «ciudad mingitorio del universo», caracterizada por «la vitalidad de sus calles», donde el caminante se enfrenta a la basura, a los orines que invaden la ciudad, y al ambiente caótico, realizado por el inquinamento acústico de los coches (2019: 374). Después de una exploración por los poemas albertianos de temática escatológica y burlesca, Giuliani (2021: 36-37) ha delineado una cierta afinidad con la sátira quevediana.

El primer soneto que abre el escenario escatológico del poemario es «Se prohíbe hacer aguas» [4] que ya desde el epígrafe, perteneciente al v. 1 del soneto [53] de Belli, presenta la temática que se irá desarrollando a lo largo del poema, es decir la de las calles de Roma que están compuestas por diferentes meadas: «Verás, entre meadas y meadas, / más meadas de todas las larguras: / unas de perros, otras son de curas / y otras quizá de monjas disfrazadas» ([4], vv. 1-4). Como punto de partida para ver si hay algún reflejo quevediano en el soneto, Giuliani (2021: 70) comenta que Alberti debió tener en cuenta del soneto burlesco dedicado al Manzanares, al burlarse de la poca agua del río. En particular, hay que referirse a los versos 25-32, donde aparece la práctica de la fina barra de cera para abrir el canal de la orina a lo enfermos, que en el soneto quevediano, se utiliza como metáfora para que el yo lírico ayude al río a extraer el agua:

Yo soy el río avariento  
que en estos infiernos frito  
una gota de agua sola  
para remojar me pido.  
Estos, pues, andrajos de agua,  
que en las arenas mendigo,

a poder de candelillas  
 con trabajo los orino.  
 (núm. 496, vv. 25-32)

Otro referente de la poesía satírico-burlesca de Quevedo se encuentra en las metáforas fálicas del «badajo», que se puede apreciar también en el soneto de «La terna» [14] de *Roma, peligro para caminantes*. Para el soneto burlesco de Quevedo se menciona la «Mujer puntiaguda con enaguas» (núm. 366) en «la asociación obscena del badajo con el miembro viril» (Giuliani, 2021: 93), cuya imagen se refleja en estos versos: «Si eres campana, ¿dónde está el badajo?» (núm. 366, v. 1). Análogamente, en el soneto albertiano antes mencionado, la misma imagen del badajo se dirige hacia la crítica a la perdición de los curas en los siguientes versos: «¿Dónde está la madre Asunta, / dónde sor Luz, sor Inés? / ¿Qué hora es? / Ya nuestro badajo apunta / las tres» (núm. 14, vv. 8-12). Mientras que los dos ejemplos que se acaban de subrayar pertenecen a la recuperación por parte de Alberti de dos imágenes quevedianas, el próximo soneto albertiano se acerca a una semejanza estructural con el modelo del Siglo de Oro. Es el caso del soneto «Nocturno» [30], donde se emplea la negación anafórica recuperada del romance «Pariome adrede mi madre» de Quevedo:

«Pariome adrede mi madre»	«Nocturno»
No hay necio que no me hable, ni vieja que no me quiera, ni pobre que no me pida, ni rico que no me ofenda. No hay camino que no yerre, ni juego donde no pierda, ni amigo que no me engañe, ni enemigo que no tenga. (núm. 469, vv. 65-72)	No hay ni perro que me muerda, No hay ni gato que me arañe, No hay ni puerta que se abra, No hay ni balcón que me llame, No hay puente que me divise, No hay ni río que me arrastre, No hay ni foso que me hunda, No hay ni torre que me mate. ([14], vv. 2-9)

La realización del soneto albertiano (núm. [51]), que aquí se apunta *en passant* como último ejemplo, está dedicado a los gatos romanos y, además, según Giuliani (2021: 37) se inspira en un cuento tradicional de Quevedo presente en *La Hora de todos*, compuesta en 1645 y publicada en 1650. A modo

de conclusión con este apartado, se puede confirmar que, incluso, en el bajo estilo de *Roma, peligro para caminantes* se identifica la vena satírica quevediana, como si Alberti quisiera rendir un sincero homenaje al poeta del Siglo de Oro. Sin embargo, el cuarto y último capítulo de este trabajo, se adentrará en la pasión pictórica expresada en la pluma de ambos poetas como otra demostración del acercamiento de Alberti a la poesía de Quevedo.



#### 4.

#### «PINTAR LA POESÍA CON EL PINCEL DE LA PINTURA»: LA POESÍA PICTÓRICA DE QUEVEDO Y ALBERTI

El cuarto y último capítulo de este trabajo se centrará en la demostración de otra afinidad poética entre Quevedo y Alberti, que trata, en este caso, sobre el arte pictórico. En concreto, el objetivo de este capítulo consiste en la búsqueda del significado pictórico en la poesía de los dos poetas, además de detectar un punto de encuentro temático entre ellos. Por ello, se han trazado tres puntos fundamentales: 1) presentación de los pilares de la pasión pictórica en Quevedo y Alberti, y cómo esa se inserta en la escritura, tras haber contextualizado el influjo del entorno al cual ambos pertenecen (cap. 4.1.); 2) aproximación al libro *A la pintura* (1948) de Alberti como un completo homenaje pictórico, que se adentra incluso en las pinceladas de los artistas de los siglos XVI-XVII (cap. 4.2.); 3) el análisis sobre la relación entre Quevedo y Alberti en los respectivos poemas pictóricos y, al mismo tiempo, el alejamiento de la silva quevediana por parte del poeta del siglo XX en dos de sus poemas para hallar la definición de una nueva poesía en sintonía con su tiempo (cap. 4.3.)

#### 4.1. UNA PASIÓN EN COMÚN: NOTICIAS SOBRE EL ARTE PICTÓRICO DE QUEVEDO Y ALBERTI

A partir del encuentro entre pluma y pincel se explica la realización poética, respectivamente de Quevedo y Alberti, dos autores pertenecientes a dos siglos y a contextos socioculturales diferentes, pero acomunados por la misma afición pictórica y por la necesidad de expresarla directamente en el verso. En primer lugar, se despierta en Quevedo y, más en general en los autores del Siglo de Oro, un cierto interés por la unión de las dos artes, debido, sobre todo, a la resolución de la pintura en «las necesidades profesionales de cada ingenio» (Sáez, 2014: 383), que en el caso quevediano, tiene una «relevancia funcional» para entender y apostar por la innovación tanto en el verso como en la prosa. De hecho, la pintura parece establecer una «relación provechosa» (Sáez, 2015b: 15, 17) con la poesía de Quevedo en los llamados «poemas pictóricos», según el concepto antiguo de écfrasis que pretende identificar la presencia de las obras de arte en el texto literario<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Así señala Sáez (2015: 37) sobre la expresión del ingenio del arte de Quevedo: «el tratamiento de Quevedo de la pintura se desarrolla más bien en la poesía con la creación de imágenes, metáforas y poemas pictóricos según una variedad de alcances y funciones».

Antes de adentrarse en las consideraciones sobre los principales motivos que fomentaron la pasión pictórica de Quevedo, además de hacer un *excursus* en el abanico pictórico de su poesía, hay que detenerse por un momento en algunas teorías elaboradas desde la Antigüedad sobre la interrelación entre *pictura* y *poesis*, que se heredaron también en el curso del siglo XVII, hasta llegar a percibir su evocación en el siglo XX. El resultado de «pintar con las palabras» en la poesía de Quevedo, se remonta a la identificación de las primeras teorías del siglo I sobre las relaciones entre pintura (imagen) y poesía (palabra) de Horacio con la pronunciación del principio estético de *ut pictura poesis*, que identifica el vínculo entre pintura y poesía y las pone en el mismo nivel, al expresar que la pintura es verbal y la palabra es pictórica. También Simónides de Ceos añade su contribución a la formulación antes expuesta con la típica frase «la pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla» (en Ghignoli, 2020: 150). Con todo, se llega a la definición de *ekphrasis*, el hecho de describir una obra de arte, que sea escultórica o pictórica, por medio de las palabras. Sin embargo, entre todas las distintas definiciones sobre el mecanismo de écfrasis, emerge aquella fidedigna de Umberto Eco, expresada a través de dos consideraciones; por lo tanto, el «problema dell'ekfrasi» se puede considerar como: el resultado de un texto verbal que «faccia vedere qualcosa», al añadirse la función de traducir «un testo visivo in un testo scritto» (Eco, 2010: 247).

A este respecto, Eco sigue su argumentación, identificando dos tipos de écfrasis según los indicios que se dan sobre la descripción de la imagen puesta en palabras: 1) en la écfrasis *palese*, que coincide con la clásica, se experimenta la traducción visiva de una obra de arte ya conocida o que se quiere dar a conocer al público; 2) por el contrario, en la écfrasis *occulta* no es fundamental señalar en detalle la fuente artística, sino que simplemente se presenta el «dispositivo verbale che vuole evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più possibile precisa» (Eco, 2010: 248). Además, Sáez (2015: 39) señala un tercer manejo ecfástico a la hora de retratar con palabras unos cuadros imaginarios, como se puede notar en la *Anthologia Graeca* de amplia difusión en el contexto áureo, y que Quevedo tuvo la oportunidad de conocer, además de localizar el mismo tratamiento en los retratos poéticos de *La Galeria* (1620) de Giambattista Marino.

Así que, todas esas teorías sobre el material ecfástico resultan suficientes para entender su puesta en práctica en los poemas artísticos quevedianos. Pero, ante todo, resulta necesario o, por lo menos, curioso, trazar los motivos de la afición pictórica de Quevedo, es decir de dónde nace principalmente el impulso de su acto creativo de pintar con palabras. En efecto, la figura del poeta áureo apasionado de pintura se indaga en las páginas de Sáez (2015: 20-33), donde emergen los aspectos de su interés por el arte pictórico. Primero, por el amor al arte, está confirmado que Quevedo se interesara por el mundo del coleccionismo de «pequeña escala» (Sáez, 2015: 21-23), que se puede comprobar en dos ocasiones «una intertextual y otra externa», respectivamente en el soneto «A la ballena y a Jonás, muy mal pintados» (núm. 602) y a través de «una pequeña pinacoteca» de imágenes, aunque es difícil dar un orden a esta supuesta galería de pinturas del poeta por su dispersión. Es más, se destaca un primer tentativo de



Quevedo de ejercer la práctica de pintor, pese a que no tuvo demasiada suerte, y eso fue atestiguado por el soneto de Góngora: «¿Quién se podrá poner contigo en quintas / después que de pintar, Quevedo, tratas?» (en Sáez, 2015: 20).

El segundo aspecto que motivó Quevedo a relacionarse con la pintura fue impulsado durante el provechoso periodo de viajes por Italia (1613-1619) del poeta, cuyo contexto «le dio la ocasión de oro para entrar en contacto con la cultura artística de Italia» y entrelazar conexiones con los círculos humanistas italianos (2015: 24-25). Otro motivo que contribuyó al desarrollo del conocimiento pictórico, y que, sin embargo, se asocia a la gran erudición de Quevedo, fue el hecho de coleccionar libros para enriquecer su biblioteca, como en el caso de la anexión al tratado *De' veri precetti della pittura* (1586) de Giovan Battista Armenini. No solo Quevedo entró en contacto con los libros, sino que, el entorno cortesano le proporcionó una red de amistades con diversos artistas, entre los cuales figuran Alonso Cano, Francisco Pacheco o Juan van der Hamen (2015: 26-27).

Todas estas consideraciones sobre la afición personal del poeta áureo por la pintura conllevan al acto creativo propio del ingenio quevediano de traducir una imagen en palabras. Pues bien, la realización de los «poemas artísticos» se debe a la «descripción con palabras de obras de arte —reales o imaginadas—», donde entre todas las artes (la escultura, el dibujo, los tapices o la música), la pintura prevalece y gana en la poesía de Quevedo (2015: 14). Dentro del juego ecfrástico figura la colección de poemas del *Parnaso español*, que según afirma Sáez (2015: 80) reúne tanto «una alegoría construida a la mayor gloria de la poesía» como «un lugar de encuentro con la pintura y las otras artes». De hecho, el diálogo entre poesía y pintura se realiza en los parnasos pictóricos, en los cuales el poeta revela la genealogía de sus pintores favoritos para transmitir al público sus preferencias estéticas por medio de «un ejercicio de canonización por la palabra poética que a la vez dice mucho sobre la propia identidad artística» (2015: 82).

Así las cosas, Quevedo refleja sus ideales pictóricos en dos poemas significativos: 1) en la silva «El pincel» (núm. 205) que, además de ser el resultado de «varias reescrituras encadenadas», es un tributo a la selección de pintores dentro de la historia de la pintura misma, según las afinidades artísticas de Quevedo al paso con los tiempos, y sobre todo, con los gustos de la época (2015: 84); 2) y en el romance «Matraca de los paños y sedas» (núm. 763) que, aunque no tan considerado como la silva, completa «la configuración del parnaso pictórico del poeta» (2015: 83). Sin embargo, en el romance burlesco se presenta una nómina a los pintores mucho más concisa que en la silva, entre los cuales aparece la mención al trio de los pintores italianos: Tiziano, Rafael de Urbino y Caravaggio o «Carabachos» (núm. 763, vv. 289-292): «Vencemos con los telares / los pinceles del Tiziano, / donde son los tejedores / Urbinos y Carabachos». Asimismo, la preferencia por el pintor veneciano Tiziano<sup>30</sup>, no está puesta por si acaso en el romance, sino que corresponde, junto al pintor Rafael, a la «culminación de una vuelta de tuerca al

---

<sup>30</sup> Véase el apartado en Sáez (2015: 101-111) dedicado a las afinidades electivas entre Quevedo y el pintor Tiziano.

canon establecido por las *Vite* de Vasari». Ambos, sin embargo, se consideran pintores a la vanguardia según la jerarquía propuesta tanto en campo literario como artístico (2015: 91-92).

Por lo tanto, la figura de Tiziano destaca por el uso de los colores en sus cuadros o, como bien había sentenciado Pacheco en el *Arte de la pintura*, el pintor véneto, junto a Rafael de Urbino, Leonardo de Vinci y Antonio Corregio, observa e imita «los diversos efectos que hace la luz con los colores» y gracias a esta técnica, «sus figuras parecen antes naturales que artificiales, mostrando en las carnes ciertas manchas y tintas» (en Sáez, 2015: 91). Análogamente, se podría comparar la admiración de Alberti por el mismo Tiziano en el poema dedicado a su figura de *A la pintura*, en el que se presenta el pintor a través de sus cuadros y por la elaboración de un «mundo muy sensual» (Standish: 298) al nombrarlo, al final del poema, el «Adonis [de] los colores» ([15], v. 48), ya que la luz de oro parece acariciar el cuerpo desnudo de la diosa Afrodita, confiriéndole una dorada sensualidad («de Afrodita de oro se desnuda» v. 34).

Así que, incluso en Alberti se puede apreciar la admiración por el arte pictórico y su preferencia por los pintores descritos en los poemas de *A la pintura*, como en el caso del poema dedicado al arte de Tiziano. Sin embargo, en este recorrido por el siglo XVII encabezado por Quevedo hasta el siglo XX con Alberti, se desliza otra afinidad temática entre los dos poetas: al igual de Quevedo, también Alberti se había apasionado por la pintura en su vida y al hecho de mantener una cierta confluencia entre poesía y pintura en sus creaciones. Para entender el encuentro albertiano con la pintura, hay que adentrarse en la biografía del autor y en algunos de los episodios característicos de su temprana pasión por el arte, además de poner mano al lienzo, práctica que se considera su primera vocación. El Alberti pintor nace a partir del 1917 cuando su familia se traslada a Madrid y el joven entra en contacto con el Museo del Prado. Esta ciudad abre las puertas para la vocación artística de Alberti, quien encuentra en las visitas al museo su forma de descubrirse y en el Parque del Buen Retiro un lugar más íntimo para dibujar al aire libre. Aunque en 1920, tras el dolor por la muerte de su padre, el Alberti pintor decide dar paso a la escritura como medio de expresión, porque él mismo explica cómo las líneas y los colores le resultan insuficientes y concluye: «Me prometí olvidarme de mi primera vocación. Quería solamente ser poeta. Y lo quería con furia» (en Del Olmo, 2018: 264-265). Esta insatisfacción hacia el medio gracias al cual encontrar la mejor forma para expresarse se lee entre las líneas de sus obras autobiográficas, sobre todo en los dos libros de la *Arboleda perdida* donde la manifestación del «transvase entre pintura y poesía en la obra de Rafael Alberti es constante» (Frattale, 2012: 296)<sup>31</sup>. A este propósito, tras enfrentarse a «cada “crisis”, cada encrucijada vital o ideológica», Alberti experimenta un proceso de renovación en la palabra, que corresponde a «la

---

<sup>31</sup> En dos ocasiones Alberti reacciona en la *Arboleda perdida* ante su desencuentro tanto en la pintura como en la poesía: «Comprobaba, con más evidencia a cada instante, que la pintura como medio de expresión me dejaba completamente insatisfecho, no encontrando manera de meter en un cuadro todo cuanto en la imaginación me hervía» (Alberti, 1997: 122). Más tarde, sin embargo, dentro del oficio del poeta, Alberti entra en crisis: «El idioma se me hizo tajante, peligroso, como punta de espada [...] Quise trabajar, hacer algo que no fuera escribir» (Alberti, 1997: 219).

búsqueda, nada fácil, de otro lenguaje poético más adecuado a la nueva orientación que se propone dar a su poesía o que se le impone a él» (Dennis, 2004: 248-249).

Sin embargo, la constante lucha creativa de Alberti da como resultado la unión entre poesía y pintura, a causa del mecanismo de «autodefinición» que el poeta-pintor había intentado afrontar, aunque prevalece «la dificultad de elección artística», ya que en él conviven dos «dimensiones internas» (Ghignoli, 2020: 151) que resultan inseparables, la figura del pintor y la del poeta. En suma, al referirse al maridaje entre pintura y poesía en el estilo de Alberti, Frattale (2012: 296) ha afirmado que:

Su estilo, su quehacer artístico y el entramado lingüístico-expresivo creado en cada ocasión son el producto de una unión tormentosa y al mismo tiempo extraordinariamente fecunda entre dibujo y escritura, grafemas y fonemas, líneas y palabra.

A partir de una exposición en Montevideo y durante los años del exilio argentino, Alberti vuelve a la pintura, y eso se comprueba, sin embargo, en la parte del «Índice autobiográfico» dentro de la colección de las *Poesías completas*, publicadas en 1961, donde el mismo Alberti confiesa que: «Vuelvo a mi primera vocación, celebrando a partir de 1947 muchas exposiciones con obras casi siempre inspiradas en mis propios poemas» (en Standish: 293). En este contexto, se inserta, ya a partir de los años cincuenta, la realización de unas «liricografías» o «liricogramas», que poco después, corresponderá en concreto a poesía visiva de los años sesenta, se trata pues de «experimentaciones varias con los colores y la línea, entremezclados con la palabra del verso, pero por el valor de la representación visual de las letras más que por el significado» (Del Olmo, 2018: 267)<sup>32</sup>. Además, según Frattale (2012: 297) es en el periodo de la estancia romana que Alberti tuvo la oportunidad de adentrarse en el aprendizaje de la técnica del grabado, además de ser constante en la realización de sus poemas gráficos. En efecto, durante la etapa romana, se denota una coincidencia entre los poemas gráficos de Alberti y la tendencia de la *poesía visiva* cultivada especialmente en Italia. Aunque Alberti no tenía la intención de convertirse en un poeta visivo, se encontró en un contexto favorable para la inmersión en esta nueva tendencia, sin ser plenamente consciente de eso; así confiesa el mismo poeta en un fragmento recogido de *La arboleda perdida*:

En 1945 [...] un libro de poemas titulado *A la pintura* [...] me hizo volver a la experimentación de los colores y la línea, pero esta vez entremezclándola con la palabra, es decir, con el verso. Y se me ocurrió un título: “liricografía”, “liricograma”, que, aunque pudiera pensarse, no tenía nada que ver con el caligrama apollinaireano. Hice muchas exposiciones en la Argentina y el Uruguay, con excelentes resultados

---

<sup>32</sup> Ver Spang (2012) sobre el cuadro general ofrecido para la interferencia entre la lírica y la pintura en el recurso verbal de Alberti.

escribiendo, a veces, brevísimos poemas para adaptarlos a mi estilo liricográfico. Era ya, aunque yo no lo pretendiera expresamente, un autor de poesía visiva, que tanto se llegó a cultivar, más que nunca, en la posguerra. (Alberti, 1997: 177)

Desde obras como *Escrito en el aire* (1964) hasta la representación de la carpeta de letras de *Lirismo del alfabeto* (1967-1972), Alberti recrea unos poemas con la técnica lirico-gráfica de fuerte impacto visual (Frattale, 2012: 301-302). Es más, en *Lirismo del alfabeto*, el poeta adhiere al ideal de la «poesía total», es decir que, todas las artes se funden en la poesía, concepto que se refleja en el poema que introduce la carpeta del alfabeto, al explicitar el significado de este tipo de obra: «Pintura, poesía, caligrafía y música / -hojas, estrellas, flores- aquí, en un solo ramo. / El alfabeto es todo / En la caligrafía, exaltada, resuena cada cosa» (en Frattale, 2012: 302). Por lo tanto, en las obras de los años Sesenta gana la iconicidad de la imagen frente a la palabra, ya que los materiales verbales encuentran poco espacio. Pese a eso, Alberti había mencionado en la afirmación precedente que su obra *A la pintura* (1945-1948) supondría el inicio de su «experimentación de los colores y la línea, pero esta vez entremezclándola con la palabra», o mejor dicho, en palabras de Spang (2017: 11), el libro albertiano «gira alrededor de las cuestiones que suscita el encuentro inspirador y creativo entre imagen y palabra, entre iconicidad y verbalidad». Sin embargo, en el próximo apartado se va a profundizar el homenaje pictórico albertiano dentro de los poemas de *A la pintura*, en cuyo libro Alberti parece encontrar un equilibrio entre pintura y poesía.

#### **4.2. A LA PINTURA (1948): UN HOMENAJE PICTÓRICO**

Al manifestarse un interés creciente por el arte entre los poetas «pasajeros en museo» del siglo XX, el «poema de tema pictórico» se convierte en un *topos* generalizado, con una atracción especial por la visita al museo (Bou, 2001: 85)<sup>33</sup>. Sin duda alguna, esta experiencia particular de museo, que se transfigura en la materialización de un poema, ha sido diferente por cualquier poeta de este periodo, incluso más o menos especial para escribir sus escritos. Como apunta Santiago Rusiñol en su volumen de prosas poéticas, *Oraciones* (1897), el museo es un templo y al entrar con la «fe artística» se despierta un instinto que nos obliga a descubrirnos (Bou, 2001: 83). Es más, parece difícil contemplar todos los detalles de los cuadros de un museo según el contraste entre el espacio de la intimidad y el del lugar público. Como posible solución a la imposibilidad de una experiencia intensa surge la propuesta utópica de André Malraux que consiste en la elaboración de un Museo Imaginario (2001: 84). A este propósito, el escritor construye en la mente sus propias colecciones de arte reales o imaginarias, de acuerdo con sus intereses para expresar en su creación literaria toda la intensidad de la experiencia. En concreto, hay que recordar

---

<sup>33</sup> Véase Ponce Cárdenas (2014: 27-30) para la diferente configuración de los poemarios según la estructura de una «pinacoteca verbal»

la sección de «Museo», contenida en *Alma. Museo. Los Cantares* (1907) de Manuel Machado, en la que el poeta reconstruye las obras de arte más famosas del Museo del Prado a partir de sus reminiscencias personales.

Incluso el poemario *A la pintura* (1945-1978) de Rafael Alberti se presenta otra variante del museo imaginario, siendo una colección de técnicas, pinturas y pintores. Para aclarar con lo dicho, Bou (2001: 160) sostiene que: «El poeta no se erige en tratadista de arte, cuentista a la Gombrich, sino que establece un museo personal, “Imaginario”, catálogo de gustos, deudas y fantasías». De hecho, está subtítulo como *Poema del color y la línea* para rendir homenaje a la pintura y a su vocación artística de pintor juvenil. A lo largo de su vida, no solo Alberti vuelve a su primera vocación a través de sus poemas, dibujos y liricografías, sino que, lo primero que hace al regresar del exilio es volver de nuevo a «su gran vivienda», es más, a la «nostalgia del Museo del Prado» (Del Olmo, 2018: 265-266). El encuentro con la pintura en el Museo del Prado está bien descrito en el poema «1917», que marca la función de introducción autobiográfica en la entera colección. Cabe destacar que la tercera parte del poema simboliza una alabanza al Museo, que sería tan importante en la vida del poeta gaditano desde su llegada a Madrid, con los «pinos en los ojos y alta marea todavía» (Alberti, 1978: 13). En esta parte se describe la destrucción de la inocencia albertiana, sobre lo que no conocía antes de entrar «al cielo abierto del Museo del Prado», mientras ahora, al descubrir los pintores en sus salas, puede apreciar toda la autenticidad de la belleza del arte: «¡Oh asombro! ¡Quién pensara que los viejos pintores / pintaron la Pintura con tan claros colores; / que de la vida hicieron una ventana abierta / no una petrificada naturaleza muerta» (1978: 13-14).

Quede a este modo, por medio de la visita al museo, el joven Alberti descubre finalmente que los colores son el espejo de la realidad como cuando dibujaba los paisajes al aire libre, ya cambiando el escenario considerado “académico” del Casón del Buen Retiro para recorrer las salas de la Pintura. Según la crítica, se ha considerado *A la pintura* como «un libro nostálgico»<sup>34</sup>, al mirar hacia el pasado, cuando el poeta en 1917 se enfrentó a los grandes pintores representados en el Prado, encuentro que, sin embargo, ejerce «una suerte de compensación» por todo lo que fue obligado a abandonar en Cádiz (Strandish: 295). En los últimos doce versos de la tercera parte de 1917, Alberti recuerda con honda nostalgia su pasado, en especial modo a su primera vocación, y hace referencia otra vez a las sensaciones que se quedaron en la memoria de poeta exiliado, a «la ilusión de soñarme siquiera un olvidado / Alberti en los rincones del Museo del Prado» (Alberti, 1978: 16). Todas las sensaciones de Alberti desembocan en los últimos versos de esta tercera parte, donde confiesa que sus dos vocaciones se «compenetran poéticamente», en su vuelta poética a la pintura, aunque eso le provoca dos emociones opuestas: si por un lado, el descubrimiento de una nueva forma de expresar la Pintura en la Poesía le genera alegría, por otro lado, el hecho de volver a

---

<sup>34</sup> Sobre los recuerdos nostálgicos del Prado en Alberti para la redacción de *A la pintura*, véase Guerrero Ruiz (1999).

su primera vocación le causa tristeza o un «dolor nostálgico» (Spang, 2017: 36-37), como reflejan los siguientes versos:

la sorprendente, agónica, desvelada alegría  
de buscar la Pintura y hallar la Poesía,  
con la pena enterrada de enterrar el dolor  
de nacer un poeta por morir un pintor,  
hoy distantes me llevan, y en verso remordido,  
a decirte, ¡oh Pintura!, mi amor interrumpido.  
(Alberti, 1978: 16)

Además de presentarse el homenaje a la pintura en el libro, se evidencia la estructura a modo de *collage* del poemario, según la identificación de algunos rasgos característicos que lo definen como tal (Bou, 2001: 162). Primero, se inserta en *A la pintura* la «acumulación de poemas diversos», entonces la obra abarca una cierta variedad temática; en segundo lugar, hay que especificar el aspecto del «fragmentismo», por lo que no responde a los objetivos de un tratado de arte, como antes se había dicho, ni tampoco los poemas se pueden considerar como el reflejo de una écfrasis total, ya que los cuadros descritos son unas apariciones o, mejor dicho, unas «ilustraciones parciales» no tan detalladas y completas.

En resumidas cuentas, *A la pintura* se considera como un «homenaje parcial» dirigidos sobre todo hacia los pintores, en el que Alberti mezcla diferentes materiales (*collage*), o como bien explica Bou (2001: 162) sobre la manera albertiana de unir «fragmentos pictóricos» en su poesía: «incorpora constantemente versos de otras obras que tienen una relación directa con el pintor de referencia, y que nos amplían la situación ambiental o introducen alusiones a otros artistas de su época». A este respecto, *A la pintura* es, para utilizar una metáfora, un libro que, si se juzga por su cubierta, presenta una faceta superficial de «orden enciclopédico y didáctico», pero sobre todo en su interior se esconde «un carácter de libro abierto, con espacio para recibir a otros textos nuevos, dedicados a nuevos amigos, como así ocurrió en las últimas ediciones» (Bou, 2001: 162).

Según la estructura del poemario, se pueden identificar cuatro tipos de poemas (Spang, 2017: 24): 1) el primer tipo es «de índole autobiográfica», ya que corresponde al poema de abertura «1917», donde, como se ha destacado, Alberti cuenta de su vocación artística y, más en general, de su encuentro con las pinturas del Museo del Prado; 2) la segunda tipología está compuesta por veinte sonetos donde se entremezclan figuras de pintores con unas dedicatorias hacia los aspectos más técnicos como utensilios y temas pictóricos; 3) en esta parte, prevalecen los seis colores elementares, que, sin embargo, se diferencian de la estructura rígida del soneto para abordar el verso suelto; 4) *the last but not least*, se destacan los treinta y cinco poemas dirigidos a pintores y cuadros en orden cronológico desde el siglo XIII hasta el

siglo XX, aunque se ha detectado «una especial predilección» por los artistas del siglos XVI y XVII (Spang, 2017: 25). Por eso, se puede declarar que en *A la pintura*, Alberti vuelve otra vez su mirada hacia el marco histórico y artístico de los siglos XVI-XVII, al admirar no solo la poesía del Siglo de Oro, sino que, también, la pintura de este período ha dejado su impacto en el siglo XX, y sobre todo, en el mismo poeta que decide introducir, por ejemplo, las figuras de pintores españoles y de la pintura véneta como: El Greco, Zurbarán, Velázquez, Goya, Tiziano, Tintoretto y Veronés, además de insertar otros artistas extranjeros del calibre de El Bosco.

En *A la pintura*, el autor hace entender al lector tanto su afición pictórica por lo clásico como la necesidad de integrar en la creación de su “Museo imaginario” las innovaciones propias del siglo al cual pertenece. Así que, por una parte, Alberti se pone en la posición de tradicionalista por abarcar «la disciplina clásica del soneto» (Standish: 299), una estructura que aparece ordenada y geométrica, al referirse, en particular, a los poemas de la sección dedicada a las técnicas y a los temas pictóricos (segunda tipología del libro). De hecho, ya con la presencia del subtítulo *Poema del color y de la línea* se puede captar la consideración albertiana sobre la importancia que se da a la técnica y a los elementos primarios de la pintura, los cuales se relacionan en el poemario con cada pintor para aportar un cierto contraste con los poemas de verso libre sobre los artistas, o que simplemente son el resultado «de toda una gama de formas y estilos» (Standish: 299). Incluso el lenguaje que Alberti maneja para estos poemas pictóricos dedicados a los artistas es de lo más variado; en primer lugar, se destaca el empleo de la tercera persona con función de descripción como si el autor quisiera presentar «las materializaciones que pueden conseguirse con estos colores y esas técnicas» (Bou, 2001: 163). Sin embargo, las técnicas y los colores se asocian respectivamente a la segunda persona singular («A la pintura» [2]) y para los colores se aplica la primera persona que coincide con el yo poético, como en el caso del color rojo, donde se describe su inalcanzable valor: «Soy el primer color de la mañana / y el último del día» ([16], vv. 1-2). En pocas palabras, la variedad lingüística confirma la «intensidad comunicativa» del poemario (Bou, 2001: 163).

En segundo lugar, para la descripción de los pintores, además de la tercera persona singular se presentan una serie de recursos, por medio de los cuales se puede intuir que *A la pintura* no es solo un simple ejercicio de écfrasis a lo clásico, sino que «son más bien escenificaciones, monólogos del poeta con el pintor». Así pues, se menciona tanto la prosopografía, es decir la descripción general de las cualidades físicas, como la etopeya (cualidades morales o de conductas) del pintor considerado (Bou, 2001: 164). Además, cabe destacar el frecuente recurso de la sinestesia en el libro albertiano, que no solo se refiere a los poemas relacionados con los pintores, sino también emerge en la sección de los colores. Por lo tanto, *A la pintura* es un libro enriquecido de diversas percepciones, que va más allá de la esfera visual de la imagen. De hecho, Jaime Siles (2006: 755-756) precisa su valor sinestésico, al afirmar que:

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

En concreto, en el poema dedicado al color negro, se mezclan todas las sinestesias o «los cinco sentidos» que se asocian a las características del lugar y a los pintores que toman inspiración de este color para pintar; es lo que ocurre en el texto 12 sobre España que se pinta de negro con sus mejores referentes pictóricos: «Negro de España, negro / de los cinco sentidos: / negro ver, / negro oír, / negro oler, / negro gustar y negro / — ¡oh Pintura! — tocar» ([40], vv. 1-7). Por lo que se refiere a la consideración de Siles sobre *A la pintura* como la expresión de «un canto, y, a la vez, un regreso y una reafirmación», hay que destacar su «carácter de defensa», ya que, ante el enfrentamiento de una realidad decadente, propia del autor y de su circunstancia (la del exilio y de la guerra mundial), el autor se refugia en «una realidad imaginaria, artística» (Bou, 2001: 168), al regresar a su vocación juvenil, que, sin embargo, supone la reconstrucción del «ideal de un mundo perdido en la realidad» (García Montero, 1988: CV). A seguir, se proponen los versos que reflejan el esfuerzo de este mundo imaginario y artístico de compensar, por medio de las técnicas (la línea y el color), el sombrío de la realidad, recuperando la luz: «A ti, forma; color, sonoro empeño / por que la vida ya volumen hable, / sombra entre luz luz entre sol, oscura» ([2], vv. 9-11). Al final, una vez terminada la guerra, se despliega el triunfo de la poesía y de la pintura, como Alberti anuncia en el colofón de la edición de 1945: «¡Que triunfen de nuevo la poesía, la línea, el color, y que la sangre derramada no lo hay sido en vano!» (en Bou, 2001: 168).

Sin embargo, se puede constatar que Alberti estaba pendiente de los acontecimientos políticos de su época, y, además estaba informado sobre los pintores modernos y las nuevas corrientes artísticas. De hecho, en las ampliaciones de la última edición de 1948, el autor integra unos poemas pictóricos dedicados a artistas celebres como: Miró, Tápies, David Alfaro Siqueiros y Renato Guttuso. Esta es otra evidencia del interés albertiano por lo moderno, y no solo por los pintores clásicos que integra a partir de la primera edición. En realidad, hay que especificar que el mismo poemario está dedicado al pintor cubista Picasso, quien Alberti conoció a principios de los años treinta y entrelazó una sincera amistad con él; por eso, el poema sobre Picasso constituye, junto a otros poemas posteriores, una labor de revisión por parte del autor, ya que Alberti reconoce en la figura de Picasso «un hito en la evolución de la pintura occidental» (Standish: 301)<sup>35</sup>. Si, por un lado, en Cézanne aparece la descripción de su obra pictórica determinada «por el cubo, el cilindro y por la esfera» ([46], v. 37), pues por los elementos geométricos, por otro lado, en el poema sobre Picasso, Alberti da rienda suelta a la libertad de los versos y a la estructura métrica fragmentaria, típica del *collage* cubista. Por esta razón, Alberti adapta el estilo del pintor con la forma del

---

<sup>35</sup> Ver Pérez-Bustamante (2003) para la relación entre Alberti y Picasso, además del homenaje al pintor malagueño en el poemario *Los 8 nombres de Picasso* (1970).



poema, o con la característica que define la pintura del mismo artista (Bou, 2001: 164). Además, antes de la aparición de este poema, se le contraponen el soneto «A la divina proporción», donde hay una alabanza a la «maravillosa disciplina» y a la «extrema razón de la hermosura» ([54], vv. 1-2). Sin embargo, en el poema «Picasso» se nota el influjo cubista por disposición a escalera de la estructura, donde desfilan los títulos de los cuadros y de los elementos (le journal, una pipa, una guitarra, una botella) que componen el cuadro.

Ya desde el inicio del poema se asocia a Picasso con su ciudad de origen y el color azul, típico del lugar y también del uso de este color en los cuadros durante el llamado periodo azul («Málaga / Azul, blanco y añil / postal y marinero» [55], vv. 1-3). De ahí que, del azul se pasa al color rosa que refleja la expresión pictórica del artista («Picasso: / maternidad azul, arlequín rosa» [55], vv. 21-22) para luego alcanzar el estilo de la corriente cubista, que viene sugerido en estos versos característicos: «Canta el color con otra ortografía / y la mano dispara una nueva escritura» (vv. 90-91). Es más, en los versos precedentes a estos, se alude al «parentesco espiritual» (Standish: 302) entre Goya y el mismo Picasso por medio de la referencia al capricho goyesco de *El sueño de la razón*, cuyos versos del poema albertiano recitan así: «¡Oh monstruos, razón de la pintura, / sueño de la poesía!» (vv. 84-85). Además de relevar la afinidad de *esprit* que entrelazan los dos artistas, se delinea la unión entre la razón y el sueño en las dos artes, respectivamente en la pintura y en la poesía cubista. Así que, los monstruos encuentran su «razón de ser» en la pintura, que, sin embargo, son el producto del sueño (imaginación) del artista (Standish: 302). Otro ejemplo del efecto cubista en la poesía de Alberti está caracterizado por el poema «Miró», que se presenta después de lo de Picasso, al simbolizar la adhesión del autor por esta corriente.

Como se ha podido destacar hasta ahora, en *A la pintura* Alberti recupera la belleza formal de la tradición en la poesía para brindar al orden y a la geometría del soneto, y al mismo tiempo, en la pintura elogia a los artistas de los siglos XVI-XVII – Goya, Velázquez, Tiziano para dejar algunos nombres - con los cuales incluso Quevedo simpatizaba. Ahora bien, la decisión de insertar en el poemario los artistas de los siglos XVI – XVII parece coincidir con la deuda que manifiesta Alberti hacia la tradición pictórica. Así que, como confirman las palabras de Guerrero Ruiz (1999: 176), la herencia artística se traslada al siglo XX, adaptándose al paso del tiempo: «el poeta devuelve en versión moderna lo que pintaban los pintores del siglo XVI: un triunfo de la inteligencia sobre lo corporal y la finalidad moral en la expresión».

De hecho, en el próximo párrafo, se contextualizará la relación pictórica entre Quevedo y Alberti, al individuar en la relectura albertiana de la silva «El pincel» un punto de partida para la realización de dos sonetos en la colección de *A la Pintura*. Sin embargo, como se irá argumentando, tanto «A la pintura» como «Al pincel» se someten al esfuerzo albertiano de relectura moderna y, además, se da rienda suelta al «sueño de la poesía», es decir, a la imaginación del autor del siglo XX en la creación poética.

### 4.3. «EL PINCEL» DE QUEVEDO Y DOS POEMAS DE ALBERTI: UNA NUEVA POESÍA PICTÓRICA

Tras el desvelamiento de la pasión pictórica en Quevedo y Alberti y la consiguiente construcción de un canon pictórico como «un marco teórico sobre el que se asienta la propia identidad artística» (Cacho Casal, 2010: 423), que acomuna tanto la silva quevediana «El pincel» como los poemas dedicados a pintores en «A la pintura», se pueden trazar, a este respecto, algunas correspondencias a lo largo del proceso creativo de los poetas. Además de proyectar en los dos la figura de poeta-pintor<sup>36</sup>, como resultado de la canonización de los pintores en la poesía de los siglos XVII y XX, se destacan principalmente estos aspectos: la preferencia pictórica de los autores, y al mismo tiempo, la continua revisión de los pintores dentro del canon preestablecido. Sin embargo, las diferentes etapas que afectan la revisión de una obra confirman la «voluntad del escritor de adaptar el texto a las nuevas inquietudes estéticas e ideológicas que fue experimentando con los años» (Cacho Casal, 2012b: 179). Así las cosas, la reescritura del canon de los pintores, con sus ampliaciones y supresiones, se adapta «a sucesivos momentos, probablemente a también a diferentes circunstancias» (Candelas Colodrón, 1996: 87).

El modelo ejemplar de revisión del canon está constituido por la silva «El pincel», que acorde con Candelas Colodrón (1996: 86), demuestra «una complicada historia del texto»; en primer lugar, por sus continuas reescrituras en el tiempo, desde 1609 hasta 1631-1639 y, además, se le considera como «el fruto de varias reescrituras encadenadas» (Sáez, 2015: 84), debido al asiduo trabajo filológico del autor del Siglo de Oro. Como tercer punto, hay que mencionar la identificación de casi bien tres versiones de la silva que ha descarnado con todo detalle Cacho Casal (2012: 184-185), aunque, los cambios más apreciables se relevan en los nombres de los pintores<sup>37</sup>. De ahí que, Quevedo quita el nombre del pintor italiano Ricci, quien había incluido en la primera versión, porque había comprometido su prestigio de pintor en la corte española, al encargarse de visitador de la higiene pública por las calles de la corte (Cacho Casal, 2012: 187). Se pasa, pues, a las reescrituras de la segunda y tercera versión, donde Quevedo reemplaza Ricci por otras dos figuras de pintores españoles activos en la corte (Juan Pantoja de la Cruz y Diego Velázquez), los cuales simbolizan «la adaptación a los nuevos tiempos, con el cambio de reinado y de pintor oficial de la corte, a la vez que supone un ejercicio de canonización» (Sáez, 2015: 86).

En suma, en la silva se presenta una selección de artistas españoles, pues se añaden otras tres figuras en la redacción de la última versión (Pedro Díaz Morante, Pablo de Villafañe y Francisco Pacheco), la cual se divide, a su vez, en una segunda parte independiente de la silva 26, en continuación de la primera de la silva 25 (2015: 85). Es más, hay que destacar el poema en su conjunto como una suerte de «reescritura y fusión de todas las fases redaccionales previas que presenta a Velázquez como a la quintaesencia del arte español y de la pintura en general (Cacho Casal, 2012: 197). De manera análoga,

---

<sup>36</sup> Se ofrece la definición de Orozco Díaz (1982: 430) para la figura quevediana de poeta-pintor.

<sup>37</sup> También López Grigera (1975) ha trazado los diferentes cambios en la silva quevediana, además de proponer comentarios sobre el poema.

incluso Alberti había modernizado su canon pictórico en *A la pintura*, pasando por modificaciones y ajustes continuos a lo largo de treinta años, desde 1945 hasta 1978 y entre la primera publicación argentina y la española de Seix Barral<sup>38</sup>.

En este panorama de relaciones entre los dos poetas, se puede presumir otra correspondencia en los objetivos que, en circunstancias y épocas diferentes, se propusieron para llevar a cabo sus creaciones poéticas sobre el arte pictórico. Como ya se había desvelado, el arte pictórico prevalece sobre las otras artes en la poesía de Quevedo (ver cap. 1.1.) y, además de expresar su superioridad, se manifiesta por su carácter de denuncia o de reafirmación de los valores, apoyados por el mismo poeta áureo. Así que, en «El pincel», Quevedo parece dejar en herencia a Alberti y a sus contemporáneos, una muestra más de su inconfundible compromiso hacia las causas que le afectan, propias de su época, y todo eso lo hace por medio del arte como vehículo de protesta. Sin embargo, la crítica ha propuesto dos hipótesis sobre los objetivos que impulsaron la escritura de la silva.

De hecho, la primera causa que Quevedo sostiene es la de compromiso político-religioso, ya que en la silva se hace entender su posición a favor del dogma contrarreformista (núm. 209, vv. 125-139), puesto que en ella «se vincula concretamente el jeroglífico con la apología e iconografía de la Santísima Trinidad, uno de los dogmas de la ortodoxia tridentina» (Candelas Colodrón, 1996: 94). La segunda hipótesis contemplada por López Grigera (1975: 225), que llevó al desarrollo del tema en la silva, corresponde a «un compromiso jurídico-económico» en defensa a los pintores, a quienes fue negado el privilegio de una consideración social, ya que la pintura no se consideraba como arte liberal, y por este motivo, no había la extinción del impuesto. Además, Sáez (2015: 114-115) señala la «solidaridad artística» de los poetas, resultado de la alianza entre poesía y pintura, y el surgimiento de una tratadística a favor de la pintura como arte liberal. Aunque, en general, a Quevedo no le interesaba tanto esta «común reivindicación del estatuto y estimación» de la pintura, sino que sí se sirve más del «recurso ocasional a la pintura dentro de las polémicas literarias que sacudieron el campo cultural de la época» (2015: 115)<sup>39</sup>. En *A la pintura* de Alberti, como antes se había comentado, el arte pictórico refleja su poder a través del carácter de «defensa y reconstrucción» ante la realidad del poeta (Bou, 2001: 168).

A pesar de las hipótesis sobre los motivos que impulsaron a Quevedo en la composición de la silva «El pincel», es indudable que se trata de una «alabanza del arte de la pintura» (López Grigera, 1975: 224) por la temática desarrollada, donde se manifiestan las capacidades del arte pictórico. Desde la primera estrofa del poema se presentan los «lugares comunes de la teoría pictórica renacentista que prevalece durante el siglo XVII» (Candelas Colodrón, 1996: 85), es decir que, en primer lugar, se destaca el carácter heroico del pincel, el cual es un «competidor valiente» (núm. 209, v. 2) y es «tan fuerte, / [...]

---

<sup>38</sup> Bou (2001: 157-159) resume los cuatro cambios que afectaron la redacción de *A la pintura*.

<sup>39</sup> Véase la consideración de Candelas Colodrón (1996: 86) sobre la silva pincelesca como «un conjunto de ideas y conceptos que se manejan durante la primera parte del siglo XVII sobre la pintura, el carácter liberal y noble del arte pictórico».

tan poderoso» (vv. 9-10). En seguida, el hecho de ser tan poderoso como un héroe, conlleva el pincel a enfrentarse directamente con la Naturaleza, y pues, a expresar «su ilimitada capacidad de representación» (Mercado, 2016: 253) hasta llegar a imitar o mejorar el mundo natural, según abarca el concepto de mimesis. Al ponerse encima de la Naturaleza, el pincel enfrenta incluso las irrefrenables leyes de la muerte («tú enmiendas de la muerte / la invidia, y restituyes ingenioso / cuanto borra cruel» núm. 209, vv. 7-9) y del tiempo («que en desprecio del Tiempo y de sus leyes» v. 11), ya que, la pintura, por su rasgo eterno, está destinada a quedarse en la Historia (Candelas Colodrón, 1996: 89): «restituyes los príncipes y reyes, / la ilustre majestad y la hermosura / que huyó de la memoria sepultada» (vv. 13-16).

Así que, el pincel aparenta por su soberbia, al despreciar el tiempo y la muerte, cuya «virtud salutífera» (Mercado, 2016: 255) le permite rescatar a las personas y las cosas del olvido que, en cambio, y si no fuese por él, sucumbirían con el transcurrir del tiempo. Por lo tanto, el pincel tiene la capacidad de devolver el pasado al presente, de resucitar aquel pasado perdido, gracias a la mimesis pictórica que «rejuvenece y embellece a los difuntos a quienes retrata y a quienes vuelve a traer de la tumba, de forma que llega a mejorar la obra de la Naturaleza» (Mercado, 2016: 256), como se comprueba en estos versos:

Viose más de una vez Naturaleza  
de animar lo pintado cudiciosa;  
confesóse invidiosa  
de tí, docto pincel, que le enseñaste,  
en sutil lino estrecho,  
como hiciera mejor lo que había hecho.  
(núm. 209, vv. 55-60)

A eso se le añaden otras virtudes propias del pincel, al encarnar el triunfo de la sabiduría y del ingenio, las cuales son necesarias para alcanzar «la viveza de representación en una obra pictórica», o, mejor dicho, la *enargeia*, pues es cuando los objetos representados en la imagen cobran vida o una nueva materialidad (Mercado, 2016: 259)<sup>40</sup>. En seguida, en la silva se ofrece un ejemplo de *enargeia*, al referirse a la «docta mano» (v. 68) del pintor que engaña la misma Naturaleza en «mentir almas los lienzos de Ticiano» (v. 69), quien dona la vida por segunda vez a Rosa Solimana<sup>41</sup>, la mujer sultana del gran turco de Venecia, y además, la embellece con respecto a la figura original plasmada por la Naturaleza: «Entre

---

<sup>40</sup> Véase la definición de *enargeia* destacada por Krieger (1992: 68) como «the capacity of words to describe with a vividness that, in effect, reproduces an object before our very eyes (i.e., before the eyes of the mind)».

<sup>41</sup> Blecua (1963: 251) da algunas informaciones sobre Rosa Solimana e identifica el elogio al retrato de Tiziano en *La Dorotea*, III, esc. II de Lope de Vega. Además, Candelas Colodrón (1996: 92) añade la recuperación de este retrato en la tratadística como un «ejemplo de la nobleza del arte y en buena parte de las apologías en favor de la exención fiscal de los artistas». Entre las varias personalidades literarias, emerge la de Lope de Vega, quien recuerda, «con idénticas pretensiones», el mismo retrato en un *Memorial* de hacia 1677.

tus dedos vimos / nacer segunda vez, y más hermosa / aquella sin igual gallarda Rosa, / que tantas veces de la fama oímos» (vv. 70-73).<sup>42</sup> Sin embargo, el hecho de hacer “revivir” un personaje histórico, como en el caso que se acaba de exponer, remite tanto a «la superación del olvido a través de la fama» como al «poder absoluto —y casi milagroso— del pincel sobre la muerte y la historia» (Mercado, 2016: 275). De hecho, la memoria del pasado queda intacta gracias al poder del pincel, el cual actúa como intermediaria en la comunicación entre el pasado y el presente, oponiéndose a los factores del tiempo, la muerte y la historia. Es más, los «conciertos» (v.17), que el ingenio del pincel realiza con las líneas y los colores, fomentan la materialidad del pasado y, sobre todo, la vuelta de los difuntos, quienes, para vencer la amenaza de la Hora, se dirigen a su figura de «camino y paso, [...] pies y guía» (v.21). A este propósito, en la silva se recurre, al igual que en la poesía (ver el poema «Retirado en la paz de estos desiertos» núm. 137), al vehículo de la pintura para establecer un contacto entre difuntos y los vivos, quienes contemplan en los cuadros la materialización de la gloria pasada. Por lo tanto, en la creación pictórica, el efecto del tiempo se anula y el arte se erige encima de las cosas (Candelas Colodrón, 1996: 90).

Incluso en la representación geográfica, el pincel supera en belleza la Naturaleza, al despojarla de sus paisajes para suprimir las distancias físicas, ya que, en los cuadros, el espectador puede percibir como cercanos lugares que en la realidad serían difíciles de acceder por su lejanía (Mercado, 2016: 258). En este caso, los ojos del espectador, que contemplan la descripción del paisaje ajeno, se vuelven «habitadores» de los lugares representados, y a la vez, empiezan a familiarizar con lo desconocido:

¿Qué ciudad tan remota y escondida  
dividen altos mares,  
que, por merced, pincel, de tus colores,  
no la miren los ojos,  
gozando su hermosura en sus despojos?  
Que en todos los lugares  
son, con sólo mirar, habitantes.  
(núm. 209, vv. 34-40)

Así que, y como se ha comentado en algunos pasajes de la silva, el poder pictórico reside en «la superación de las barreras impuestas por el espacio, el tiempo y la muerte» (Mercado, 2016: 259); por eso, el arte desprecia todas las leyes del tiempo y del espacio que limitan la Naturaleza, y, además, no persigue los criterios impuestos por los cambios de estaciones: «Tu solo despreciaste / los conciertos del año y su gobierno, / y las leyes del día» (vv. 61-63). Como último aspecto significativo para el análisis de la silva,

---

<sup>42</sup> Ver Egido (1990: 171) sobre la consideración del pintor como «Deus artifex», al poner en el mismo nivel la creación pictórica con la divina.

hay que señalar la maestría del pincel en enseñar desde «la primera edad, sencilla y ruda / la alta filosofía» (vv. 120-121), es decir la teología, por medio de unos «doctos hieroglíficos oscuros» (v. 122). En seguida, a través de los jeroglíficos egipcios, se releva la capacidad de la pintura de alcanzar la mejor comprensión teológica («los misterios puros» v. 123) frente a la obscuridad de las creencias antiguas: «y los misterios puros / de ti la religión ciega aprendía» (vv. 123-124).

Además, al resolver los misterios de la religión en la sabiduría de la pintura, Quevedo desarrolla en la silva otra comparación: el pincel, con su valentía y osadía también, llega a alcanzar a Dios en la representación de su figura:

Y tanto osaste (bien que fue dichoso  
atrevimiento el tuyo, y religioso)  
que de aquel Ser, que sin principio empieza  
todas las cosas a que presta vida  
(núm. 209, vv. 125-128)  
[...] te atreviste  
a examinar hurtada semejanza,  
que de la devoción santa aprendiste. (vv. 137-139)

En efecto, la pintura es el único arte que acerca el hombre a Dios, que permite conocer lo divino por medio de la proyección de una «hurtada semejanza» (v. 138) con él mismo en la creación pictórica. De ahí que, en las acciones del pincel, devotas a las enseñanzas de Dios, los creyentes derraman la esperanza y la propia fe en él. Dicho de otra forma, el poder de la *pintura* consiste en transmitir a la vista la fiabilidad de las creencias y también, en su conjunto, deja espacio a la imaginación de lo que sería la vida en el más allá (Mercado, 2016: 262):

Tú animas la esperanza  
y con sombra la alientas,  
cuando lo que ella busca representas.  
Y a la fe verdadera,  
que mueve al cielo las veloces plantas,  
la vista le adelantas  
de lo que cree y espera. (vv. 140-146)

La misma silva quevediana se puede trasladar al siglo XX, ya que se ha evidenciado su función de «pre-texto barroco» (Mercado, 2016: 263) para la reelaboración, tanto léxica como temática, de dos

sonetos albertianos. Tras una primera lectura de «A la pintura» y «Al pincel» se denota una semejanza descriptiva con la silva, pero también, no hay que sobrevalorar el esfuerzo poético propio del autor de «romper con la misma tradición de la que bebe» para construir una nueva poesía pictórica más acorde con su época (Mercado, 2016: 263). En un primer momento, Alberti retoma la idea del pincel heroico y valiente en representar la Naturaleza en el lienzo, porque, al igual que en la silva, él mismo se define por la *mimesis* pictórica. Aunque, como se podrá destacar, Alberti sí que se inspira a la concepción de *mimesis* barroca, pero le añade un matiz diferente que, por cierto, no había en la silva. Por un lado, la silva se concluye con la confirmación que el pincel tiene el poder de imitar en el lienzo «cuanto el sol en el suelo, / y cuanto en él los días, / y cuanto en ellos trae y lleva el cielo» (núm. 209, vv. 155-157). Por otro lado, en «A la pintura» de Alberti, el pincel heroico puede ir más allá de la *mimesis* del mundo de la Naturaleza, ya que se somete directamente a la capacidad del artista, a lo que ve desde su retina, y, sobre todo, a la imaginación en concebir la realidad desde el propio mundo de fantasía y sueño.

Así que, a través de «la bimetración constante de los dos cuartetos» (Mercado, 2016: 264), se proponen dos posibilidades de *mimesis* como fuente de inspiración para la representación pictórica: la primera se refiere a la conocida *mimesis* clásica, mientras que, la segunda es la imaginación del artista que viene elogiada por Alberti:

A ti, imaginación, helor u hoguera,  
Diseño fiel o llama desceñida.  
([2], vv. 3-4)  
A ti, línea impensada o concebida.  
A ti, pincel heroico, roca o cera,  
obediente al estilo o a la manera,  
dócil a la medida o desmedida. (vv. 5-8)

Frente a una «creación más racional», típica de la *mimesis* relacionada con el mundo exterior, que encarna el «helor» (v.3) de su «diseño fiel» (v.4) a lo material, se contraponen «la hoguera» (v.3) de la «llama desceñida» (v.4) de la pasión, la cual empieza a derramar la imaginación del pintor dentro de su «vasto universo mental» para realizar la pintura (Mercado, 2016: 264-265). En el próximo cuarteto se presentan más atributos sobre la técnica que poseen respectivamente las dos *mimesis*: en la clásica, la línea del pincel no necesita de una nueva forma («impensada» v.5), porque ella misma es «obediente al estilo» (v.7), a un cierto canon, por este motivo, es rígida como una «roca» (v.6), y al mismo tiempo, se somete al orden de la medida («dócil a la medida» v.8). Por el contrario, la *mimesis* de la imaginación se crea («concebida» v.5) desde la mente del pintor y se puede modelar como la «cera» (v.6) según la «manera» (v.7) o voluntad

del artista, al caracterizarse por la exageración («desmedida» v.8), así como, por el «rechazo consciente de lo racional y canónico» (Mercado, 2016: 265).

Asimismo, en «Al pincel» se refleja el poder del utensilio en dirigir la mano y la voluntad del artista hacia las «infinitas posibilidades» de su imaginación (Mercado, 2016: 265), como se puede comprobar en estos versos iniciales: «A ti, vara de música rectora, / concertante del mar que te abre el lino ([18], vv. 1-2). Análogamente, también Quevedo había expresado en la silva el poder del pincel en controlar la Naturaleza para poder alcanzar la conexión entre pasado y presente (núm. 209, vv. 17-22). Si se persigue esta pista, en el caso albertiano, lo que el pincel tiene que dominar es la imaginación del artista, y pues, no tanto las leyes del mundo exterior. Sin embargo, la afirmación de Alberti sobre la libertad de la imaginación y de la tradición poética de la que se hunde, se hace entender en unos versos de «Al pincel, al recuperar el término de «camino» de su pre-texto: «escoba barredera del camino / que te ensancha, te oprime y te aminora» ([18], vv. 7-8). Por lo tanto, en el poema albertiano, el pincel no tiene la capacidad de resucitar la comunicación con el pasado perdido, ya que el mismo le oprime, sino que su objetivo es ampliar los horizontes creativos del artista; a este respecto se recuerdan los versos de «A la pintura» como elogio a la imaginación y a una creación pictórica que exalta la originalidad: «A ti, extendida / superficie, a los ojos, en espera» ([2], vv. 1-2). Así que, según comenta Mercado (2016: 266), Alberti se distancia aún más de Quevedo en la concepción de la pintura de «ser mimético», ya que la misma «se ha liberado de la necesidad de plasmar lo real», además de expresar su mejor representación en el lienzo.

Desde el «mentir almas» (núm. 209, v. 69) de Quevedo, que se refiere al engaño llevado a cabo de la mano de Tiziano en reproducir una figura incluso más exacta que en la Naturaleza, se pasa a Alberti con la concepción de la pintura como «fingida realidad del sueño» ([2], v. 12), es decir que, la ficción del artista consiste en «plasmear la realidad interior de la mente humana, haciendo pasar los sueños plasmados en el lienzo por una realidad exterior» (Mercado, 2016: 266). Por lo tanto, lo irreal, que habita dentro del artista, empieza a asumir materialidad y también a existir en la realidad: «A ti, materia plástica palpable» (núm. 209, v. 13). En resumidas cuentas, al poeta del siglo XX, no le importa la lucha del pincel contra las leyes del tiempo y la muerte o las típicas reflexiones de Quevedo sobre la fama y la persistencia del pasado en el presente, sino que, hay el intento en focalizarse, a lo largo de estos dos poemas, en una temática en particular: la plasticidad de la imaginación del artista en la poesía pictórica. Por eso, a menudo, Alberti elogia a la función vitalista del utensilio de la pintura, a sus volúmenes, colores y líneas, que juntos, donan vida a la libertad creadora del artista (Mercado, 2016: 268), como se comprueba en estos versos de «A la pintura»: «A ti, forma; color, sonoro empeño / por que la vida ya volumen hable» ([2], vv. 9-10).

En conclusión, Alberti crea una nueva poesía pictórica, a la vez plástica, vitalista y en línea con los tiempos, al poner en primer lugar la libertad de la imaginación artística en oposición a las limitaciones de la tradición. Sin embargo, es verdad que Alberti volvió su mirada al pasado, a la relectura de la silva quevediana, aunque prevaleció en su pincel la «obstinación vital de un arte que se empeña en vivir con



entera dependencia de la tradición» (Mercado, 2016: 268), y el apoyo de esta teoría se revela en esos versos: «La obstinación en ti se resplandece. / Tu vida es tallo que sin tierra crece» ([18], vv. 12-13). Sin duda, el libro *A la pintura* responde a las necesidades del propio Alberti y a la exigencia de su época, la de 1945, de espejar, en las creaciones artísticas y literarias, las nuevas tendencias vanguardistas, y pues, de renovar la misma tradición bajo el signo de la creatividad creadora.



## QUEVEDO RELEÍDO POR ALBERTI»: CONCLUSIONES

«Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él» (Calvino, 1993: 4): esta frase parece dar sentido a la elección de Quevedo por parte de Alberti, relacionada con su actualidad. Como se ha podido destacar a lo largo de este trabajo (cap. 1.1. y 2.1.), el poeta andaluz se acercó a la figura de Quevedo porque se sintió identificado en su poesía, al ser la expresión de la intimidad y, asimismo, de la angustia de una época. Según las palabras de Dámaso Alonso (1978: 22), el lector moderno se siente atraído por el conocimiento del poeta áureo, ya que refleja los sentimientos de un hombre moderno, es decir que, comparte con los poetas contemporáneos «la misma angustia que nosotros sentimos».

Sin embargo, el repaso de los capítulos dedicados a la búsqueda de la huella quevediana en Alberti parece confirmar las premisas antes expuestas: el poeta áureo fue un importante punto de partida y motivo de admiración para la inserción de la intensidad con la que se expresa la intimidad del yo en la poesía albertiana. Sin embargo, queda por resolver una cuestión que se había introducido: hasta dónde llega la lectura de la tradición a coincidir con la lectura de la actualidad propia de Alberti. Para contestar a esta pregunta, hay que exponer los resultados del siguiente trabajo, pero antes de eso, se quiere proponer una importante reflexión de Calvino (1993: 2): «Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura». Una relectura que, para Alberti, consiste en la reinterpretación de Quevedo en la edad adulta bajo la influencia de las transformaciones de su entorno.

Así las cosas, se aprecia tanto el acercamiento como el distanciamiento de Alberti con respecto a la fuente quevediana, de la cual parece como sumergirse para emprender un viaje introspectivo, aunque no está completamente absorto en ella, ya que, a la vez, «no puede prescindir de ese ruido de fondo» (Calvino, 1993: 5), reservado para la actualidad. Al perseguir la teoría sobre la poesía como «ente vivo» (Egido, 2014: 28), entonces en constante transformación, se podría incluso abarcar para Alberti el significado de una tradición viva que se integra en la poesía tras haber pasado por la lectura de la actualidad. De hecho, se demostró que la trayectoria poética de Alberti se inserta en la búsqueda de un equilibrio entre tradición y vanguardia, donde la publicación de los tres primeros libros, pertenecientes a la etapa neopopularista (1924-1927), reflejan el primero intento del poeta de unir la tradición con la vanguardia. Aunque es en la etapa vanguardista del poemario *Cal y canto* (1929) cuando se acentúa la lectura vanguardista de la tradición gongorina y, sobre todo, a través del análisis del «Madrigal al billete del tranvía» se ha marcado un evidente ejemplo de revisión de la tradición en la vanguardia para acercarse aún más al proceso creativo de nueva poesía albertiana (cap. 1.4.).

Otros resultados avanzan en el segundo capítulo de este trabajo, al considerar la interioridad del yo como fruto de la convergencia temática en la poesía de Quevedo y Alberti (cap. 2.1.). Así, dentro del libro *Sobre los ángeles* (1929) se han subrayado «las reminiscencias de filiación quevediana» (Balcells, 2001: 237) por la sensación de vacío y drama interior del hombre, aspectos que se identifican con la imagen de un cuerpo deshabitado. La misma desolación que, sin embargo, siente el alma del yo lírico quevediano cuando sufre por la pérdida del amor de su amada, y, por lo tanto, el cuerpo, deshabitado de su alma, solo desea morir para liberarse de la angustia (cap. 2.3.). A este propósito, cabe destacar que Alberti, al rendir homenaje a su antecedente poético a través de las imágenes relacionadas con la metáfora del «cuerpo deshabitado», hace una labor de relectura de la fuente para ahondar en la investigación de la crisis interior de la cual sufre personalmente e incluso adelanta una corriente artística y literaria de plena vanguardia, que se reconoce por adentrarse en los quiebres más turbios de la mente humana: el surrealismo. El motivo del «hombre deshabitado» expuesto en *Sobre los ángeles* recurre también en las obras del exilio de Alberti, respectivamente en *Retornos de lo vivo lejano* (1952) y *Baladas y canciones del Paraná* (1954), donde se intensifica el empleo del recurso adoptado en los sonetos quevedianos, de todas aquellas imágenes que se refieren al vacío interior del sujeto lírico (cap. 2.4.). Con todo eso, se quiere confirmar que la tradición quevediana coincide con la lectura de la actualidad llevada a cabo por Alberti y con su sentir poético, ya que «el alma del lector moderno, ahíta de literatura, [...] en busca, a través de los siglos, de otra alma» (Dámaso Alonso, 1952: 607).

El tercer capítulo expone la relación temática de la poesía de las ruinas de Roma entre Quevedo y Alberti con el objetivo principal de constatar tanto la presencia de la tradición como la relectura moderna de la misma en el poeta del siglo XX. Tras considerar el impacto de la vida cultural de Alberti durante los años del exilio romano, que le permitieron acercarse a las figuras artísticas y literarias del momento para proceder con el proceso de renovación de su obra poética (cap. 3.2.), el poemario *Roma, peligro para caminantes* resulta ser el lazo de unión entre la experiencia directa en la ciudad y el contacto con la tradición del Siglo de Oro español, encabezado por Quevedo, y también con el Renacimiento romano de Belli. Al comparar el soneto «A Roma sepultada en sus ruinas» con el poema «Ya nada más...» de Alberti se ha podido confirmar la voluntad poética del mismo de integrar la tradición, por medio de unos pasajes intertextuales, con el fin de criticar la decadencia de Roma, que, para los dos poetas, ya no es monumental como en pasado, sino que está sometida al paso del tiempo. Si para Quevedo, la decadencia de la ciudad reflejaba lo material, Alberti le añade un sentido moral, según una específica lectura de la actualidad, al convertir su poema en una crítica moderna hacia las costumbres de la Iglesia y el desarrollo incontrolable del progreso (cap. 3.3.). De la misma manera, se denota el uso del bajo estilo a lo largo del libro albertiano, como proyección de la admiración que el mismo poeta sentía por la poesía satírico-burlesca de Quevedo, para luego dar rienda suelta a su propia originalidad.

Finalmente, el cuarto capítulo representa el giro conclusivo para completar con los resultados aparecidos del entrelazamiento entre tradición y modernidad en la obra poética de Alberti. La última temática es la de la poesía pictórica en Quevedo y Alberti, donde, por cierto, en este apartado, se ha dejado suficiente espacio para desarrollar diversos comentarios sobre las semejanzas y divergencias en relación con un argumento compartido. Sin embargo, lo que más ha llamado la atención para así cerrar con la interpretación de la huella quevediana en Alberti, es el hecho de recuperar un texto de la tradición, en este caso la silva «El pincele», la cual encierra materiales y contenidos originales u atractivos a los ojos del poeta contemporáneo, quien decide recuperarlos y adaptarlos según le convenga a la hora de representar su tiempo (cap. 4.3.). En efecto, con la realización de dos poemas pictóricos, «A la pintura» y «Al pincele», Alberti insiste en el poder de la imaginación artística, libre de las ataduras de la misma tradición de la cual bebe y, de la evidente aceptación de sus préstamos, pasa a alargar los horizontes hacia lo nuevo: las influencias artístico-literarias de las corrientes vanguardistas del siglo XX.

En conclusión, se ha evidenciado la deuda quevediana en la obra poética de Alberti en referencia a la óptica de la lectura de la actualidad. Al analizar las reminiscencias áureas en los varios poemas albertianos, se podría caer en la interpretación errónea de confundir la recepción quevediana como un proceso mecánico de intertextualidad, aunque, como se ha podido verificar en varias ocasiones, Alberti recupera, a un nivel superficial, solo algunas imágenes, alusiones y temáticas del modelo poético (cap. 1.5). Como última propuesta para una futura investigación en el campo de la recepción, se aconsejaría profundizar la relación entre Quevedo y Alberti, no solo en la poesía, sino también ver el influjo áureo en las piezas teatrales del poeta gaditano, donde emergen «fuertes sustratos folclóricos y entremesiles» (Arellano, 2004: 385).

En suma, la tradición se inserta en la poesía de Alberti según los criterios dictados por la época moderna del autor, además de relevar en la figura quevediana un ejemplo de hombre y poeta siempre al paso con sus tiempos. Con todo, al reflexionar sobre la influencia del entorno en el yo, que había impactado la creación de las obras poéticas del exilio albertiano, se recuerda, para concluir, la siguiente frase del filósofo español José Ortega y Gasset, recuperada de *Meditaciones del Quijote* (1914): «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo».



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- , *A la pintura: poema del color y la línea (1945-1976)*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- , *Obras completas: Poesía (1920-1938). Tomo I*, ed. L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- , *Obras completas: Poesía (1939-1963). Tomo II*, ed. L. García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.
- , *La arboleda perdida (primero y segundo libros)*, Madrid, Anaya & Muchnik, 1997.
- , *Prosas encontradas*, ed. Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- , *La arboleda perdida (segunda parte)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- , *Sobre los ángeles*, ed. C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, 2016.
- , *Roma, peligro para caminantes*, ed. L. Giuliani, Madrid, Cátedra, 2021.
- ALONSO, Dámaso, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 531-618.
- , *Del Siglo de Oro a este Siglo de Siglas: notas y artículos a través de 350 años de letras españolas*, Madrid, Gredos, 1962.
- , *Poesía Española: Ensayo de métodos y límites estilísticos; Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1966.
- , «La angustia de Quevedo» en *Francisco de Quevedo*, ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus Ediciones, 1978, pp. 17-22.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «Quevedo en la lexicografía española», en *Sobre Quevedo y su época: homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. F.B. Pedraza y E.E. Marcello, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2007, pp. 521-548.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Arturo R., «La silva “Roma antigua y moderna” y la lectura quevediana de Propertio (Eleg. IV 1)», *Caput Anguli*, 5, 1983, pp. 34-45.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Quevedo o la pasión por la literatura», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 648, 2000, pp. 3-4.
- , «La poesía satírico-burlesca de Quevedo: coordenadas esenciales», *Anthropos Editorial*, 6, 2001a, pp. 39-48.

- , «La poesía burlesca de Quevedo, una lengua en ebullición», *VIII Encuentro con la poesía: El Puerto de Santa María*, El Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2001b, pp. 213-229.
- , «Alberti y los clásicos (la sátira)», en *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo*, ed. Gonzalo Santoja, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 381-396.
- BAENA, Enrique, «La imago mundi quevedesca en la poesía contemporánea», en *Quevedo y su época: homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 583-598.
- BAGLI, Elisabetta, «Rafael Alberti e il pericolo di camminare per Roma», *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences (ejemplar dedicado a: Pier Paolo Pasolini e la cultura Spagnola: Rafael Alberti, 20 anni dopo)*, 59, 2020, pp. 23-47.
- BALCELLS, José María, «De Quevedo a Miguel Hernández», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 38, 1982, pp. 73-108.
- , «Francisco de Quevedo y Rafael Alberti», *VIII Encuentro con la poesía: El Puerto de Santa María*, El Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2001, pp. 233-257.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, «Quevedo como modelo del estoicismo en la poesía española: de la sentencia incontestable al consuelo insuficiente», en *La transmission de savoirs licites et illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles)*, ed. L. González Fernández y T. Rodríguez, Toulouse, PUM, 2011, pp. 467-490.
- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel, «“Fue, será y es”: la consolidación de Quevedo como clásico en la literatura contemporánea», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 33, 2017, pp. 1-22.
- BELLINI, Giuseppe, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*, trad. J. E. Ojeda, New York, Eliseo Torres, 1976 [*Quevedo nella poesia ispanoamericana del Novecento*, Milano, Viscontea, 1976].
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Dos sonetos del siglo XVII: Amor-locura en Quevedo y Sor Juana», *Modern Language Notes*, 77, 1962, pp. 145-162.
- BLECUA, José Manuel (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas*, I, Barcelona, Planeta, 1963.
- BLECUA, José Manuel (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía metafísica y amorosa*, Madrid, Cupsa, 1976.
- BORGES, Jorge Luis, «La Biblioteca de Babel», en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- , *Obra poética (1923-1964)*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- , *Otras Inquisiciones (1937-1952)*, Buenos Aires, Emecé, 1966.



—, *Inquisiciones* (1925), Bogotá, Seix Barral, 1994.

BOU, Enric, *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

—, «La poesía del exilio: Alberti, Salinas, Guillen», *Rumor renacentista: el veintisiete*, ed. Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2010, pp. 575-594.

BOUVIER, RENÉ, *Quevedo. Hombre del diablo, hombre de Dios*, traducción de Roberto Bula Piriz, 2.<sup>a</sup> edición, Buenos Aires, Losada, 1951.

CACHO CASAL, Rodrigo, «The Memory of Ruins: Quevedo's *Silva* to "Roma antigua y moderna"», *Renaissance Quarterly*, 62.4, 2009, pp. 1167-1203.

—, «Quevedo y el canon poético español», en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 421-452.

—, «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva "El pincel"», *Criticón*, 114, 2012, pp. 179-212.

CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici*, Barcelona, Tusquets Marginales, 122, 1993.

CALVO CARILLA, José Luis, *Quevedo y la generación del 27*, Valencia, Talleres Gráficos Ripoll, S.A., 1992.

—, «Dos ejemplos de la presencia de Quevedo en Cernuda y Alberti entre 1927-1936», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga (eds.), Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

—, «Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte», *La Perinola*, 15, 2011, pp. 21-36.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «La silva "El pincel" de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista», *Bulletin Hispanique*, 98, 1996, pp. 85-95.

CARREIRA, Antonio, «Quevedo y su elogio a la lectura», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 1, 1997, pp. 87-97.

—, «El concepto de clásico y su aplicación a la literatura española», *Lectura y Signo: revista de literatura*, 15, 2020, pp. 231-239.

CARRERA, Andrade, *Mi vida en poemas (ensayo autocrítico)*, Caracas, Casa del Escritor, 1962.

CERIBELLI, Alessandra, «Roma como ideal en la obra de Quevedo», en *De lo sobrenatural a lo fantástico: siglos XIII-XIX*, ed. B. Greco y L. Pache Carballo, Universidad de Santiago de Compostela, 2014, pp. 203-213.

COPPOLA, Francesca, «"¡Que cuerpo deshabitado, piel de desértica vida!": Quevedo en la poesía del exilio de Rafael Alberti», en *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, ed. R. Hernández Arias, M. A. Candelas Colodrón y F. Gherardi, 2019, pp. 245-257.

—, «Figuras emotivas y estrategias de reapropiación de lo “perdido” en la poesía del exilio de Alberti», *Actas del I encuentro del joven hispanismo e hispanoamericanismo italiano*, Instituto Cervantes de Roma, 15 de febrero de 2020, 2021, pp. 1-7.

CÓZAR, Rafael de, *Vanguardia o tradición*, Sevilla, Mergablum, 2005.

CRISCUOLO, Alessandra, «Todos los poemas, el poema: reescrituras y variaciones de “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo», Venezia, Università Ca’ Foscari Venezia, 2021.

CROSBY, James O., «Quevedo’s Alleged Participation in Conspiracy of Venice», *Hispanic Review*, 23.4, 1955, pp. 259-273.

CUENCA, Luis Alberto de, «Ruinas y poesía» en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari, Madrid, Visor Libros, 2019, pp. 11-18.

DE CAPRIO, Vincenzo, *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1987.

DENNIS, Nigel, «Alberti y la crisis de la palabra», en *Rafael Alberti et les avant-gardes*, ed. S. Salaün y Z. Carandell, Saint- Etienne, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 247-260.

DÍEZ DE CASTRO, Francisco José, «Roma, peligro para caminantes», en *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1902-2002)*, ed. M. J. Ramos Ortega y J. Jurado Morales, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 423-438.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «El rayo que no cesa de Miguel Hernández: estructuras rítmicas y construcción literaria», en *Estudios sobre Miguel Hernández*, ed. F. J. Díez de Revenga y M. de Paco, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 127-148.

—, *La tradición aurea: sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

—, «Mas sobre la recepción de Quevedo en los poetas del siglo XX: Quevedo y Jorge Guillen», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 109-123.

DURAN, Manuel, «Rasgos “modernos” del estilo de Quevedo», *Hispania*, 37.4, 1954, pp. 429-431.

ECHAZÚ CONITZER, Alejandra, *Quevedo: su huella en la poesía del siglo XX (desde Rubén Darío a José Emilio Pacheco)*, Madrid, Ediciones Deslinde, 2020.

ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2010.

EDO RAMÓN, Marta, «El hombre deshabitado: las imágenes del hueco y del vacío en los poemas surrealistas de Alberti, Cernuda y Lorca», *Epos*, XXII, 2006, pp. 103-132.

- EGIDO, Aurora, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», En *Fronteras de la pintura en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164–197.
- , «Poesía mutante del siglo de Oro», en *Spanish Golden Age Poetry in motion: the dynamics of creation and conversation*, ed. J. Andrews y I. Torres, Boydell y Brewer, 2014, pp. 9-38.
- ETTINGHAUSEN, Henry, *Quevedo neoestoico*, Pamplona, Eunsa, 2009.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- FORERO MENDOZA, Sabine, «La pintura de ruinas en los siglos XVI y XVII. La propagación de un gusto y la contribución de un imaginario compartido», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari, Madrid, Visor Libros, 2019, pp. 59-71.
- FRATTALE, Loretta, «Rafael Alberti y la poesía visiva: crónica de un desencuentro», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. P. Botta, A. Garribba, M. L. Cerrón Puga y D. Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, 5, pp. 296-303.
- , «Roma, peligro para caminantes y la lengua en “vilo” de Rafael Alberti», *Artifara*, 20.2, 2020, pp. 67-77.
- GARCÍA MONTERO, Luis (ed.), Rafael Alberti, *Obras completas: Poesía (1920-1938). Tomo I*, Madrid, Aguilar, 1988.
- GARRIDO, José Lara, «La poética de las ruinas en el Siglo de Oro», *AnMal*, XLI, 2020, pp. 9-117.
- GARZILLO, L., CICCOTTI, R., GALLEGO GONZALÉZ, A., PERNAS IZQUIERDO, A., *Contextos literarios. Del Romanticismo a nuestros días*, Bologna, Zanichelli, 2012.
- GEIST, Anthony Leo, *La poesía de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980.
- GHIGNOLI, Alessandro, «Poesía y pintura: a propósito de *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta* de Loretta Frattale», *Rassegna Iberistica*, 43.113, 2020, pp. 149-158.
- GILMAN, Stephen, «El proemio a *La voz a ti debida*», en *Pedro Salinas*, ed. A. P. Debicki, Madrid, Taurus, 1976, 6, pp. 119-127.
- GIULIANI, Luigi (ed.), Rafael Alberti, *Roma, peligro para caminantes*, Madrid, Cátedra, 2021.
- GOMES, Miguel, «La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz», *la Perinola*, 5, 2001, pp. 125-145.

- GOMOLLÓN, Benjamín, «M. Hernández, Quevedo y el tópico de la inmortalidad poética», *Revista Antrophos: Huellas de conocimiento*, 220, 2008, pp. 197-201.
- GONZÁLEZ, Magdalena, «Exilio y resignificación democrática de Rafael Alberti», *Exiliarte: Homenaje a Rafael Alberti*, París 1966-Cádiz 2019. Conferencias en torno a la memoria y la historia, 2019, pp. 85-121.
- GUERRERO RUIZ, Pedro, «Recuerdos del Prado: *A la pintura* de Rafael Alberti», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24.1, 1999, pp. 171-190.
- GUILLÉN, Jorge, *Homenaje*, Barcelona, Seix Barral, 1978a.
- , «Quevedo», en *Quevedo. El escritor y la crítica*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978b, pp. 34-35.
- HEISEL, Margaret, «Imagery and structure in Rafael Alberti's *Sobre los ángeles*», *Hispania*, 58.4, 1975, pp. 864-873.
- HERNÁNDEZ PALACIOS MIRÓN, Ester, «*Roma peligro para caminantes: la representación de una ciudad en estratos*», *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina, pp. 1-7.
- HUERTA, David, «La querella hispánica de Borges» en *Letras Libres*, 8, agosto 1999.
- JARNÉS, Benjamín, «Quevedo, figura actual», en I. M. Gil, ed., *Cuadernos Jarnesianos*, 8, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 61-93.
- KRIEGER, M. y KRIEGER, J., *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1992.
- LARA GARRIDO, José, «La poética de las ruinas en el siglo de Oro», *AnMal*, XLI, 2020, pp. 9-117.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1977.
- , «Quevedo: la invención por la palabra», *Boletín de la Real Academia Española*, 61.222, 1981, pp. 23-41.
- , «Quevedo entre el amor y la muerte», en *Quevedo y su época: homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 291-299.
- LEPE GARCÍA, María Rocío, *Vida de Don Francisco de Quevedo y Villegas. Pablo Antonio de Tarsia*, Huelva, Universidad de Huelva, 2020.
- LETRÁN, Javier, «La tradición como vanguardia y como estrategia de legitimación: la Generación del 27 en la obra de Luis García Montero», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 17. 2-3, 2011, pp. 133-150.

- LEVISI, Margarita, «Hieronymus Bosch y los Sueños de Quevedo», *Filología*, 9, 1963, pp. 163-200.
- , «La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo», *The Johns Hopkins University Press*, 88.2, 1973, pp. 355-365.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «La silva “El pincel” de Quevedo», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 221-242.
- MACCIUCI, Raquel, «Tradición, vanguardia y poética en “Madrigal al billete de tranvía” de Rafael Alberti», *Revista de Literatura*, 71.142, 2009, pp. 565-584.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.
- MARCILLY, Charles, «La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo», en *Quevedo. El escritor y la crítica*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 71-85.
- MARÍN, Paola, «Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: La magia secreta del escritor», *Cincinnati Romance Review*, 32, 2011, pp. 55-69.
- MARTINENGO, Alessandro, «Los paisajes italianos de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 13, 2009, pp. 263-280.
- MARTÍNEZ MINGO, Luis de, «Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de *Los Sueños*», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 145-158.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa, «Rafael Alberti, Jorge Guillén y Carlos E. de Ory, pintores de la vida moderna», *Cartaphilus*, 5, 2009, pp. 125-132.
- MARTÍNEZ TORRES, Cristina Rosario, «Parodia y sátira en el conflicto literario entre poesía pura y poesía impura en la España de principios del siglo XX», *Boletín Hispánico Helvético*, 33-34, primavera-otoño 2019, pp. 371-390.
- MAS, Amédée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, Ediciones Hispano Americanas, 1957.
- MERCADO, Leticia, «Quevedo y Alberti frente al lienzo: la silva “al Pincel” y dos sonetos de *A la Pintura* (1945)», *Hispanic Review*, 84.3, 2016, pp. 253-271.
- MORENO, Isabel, «La memoria y la esperanza (El desdoblamiento de la persona poética en “Retornos de un día de retornos”», *Actas Poesía Última. Fundación Rafael Alberti*, Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo (eds.), Fundación Rafael Alberti, Madrid, 2004, pp. 53-60.

- MORREALE, Margherita, «Quevedo y el Bosco, una apostilla a los Sueños», *Clavileño*, 7, 40, 1956, pp. 40-44.
- MORRIS, C. Brian, «Parallel imagery in Quevedo and Alberti», *Bulletin of Spanish Studies*, 36. 3, 1959, pp. 135-145.
- , *Rafael Alberti's "Sobre los ángeles"*, *Four Major Themes*, Hull, University of Hull Publications, 1966.
- , (ed.), *Rafael Alberti, Sobre los ángeles*, Madrid, Cátedra, 2016.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «La poesía amorosa de Quevedo: “la entiende l’alma, el corazoñ n la siente”», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 12, 2008, pp. 159-174.
- NAUMANN, Walter, «“Polvo enamorado”. Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe», en *Quevedo. El escritor y la crítica*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 326-342.
- OJEA FERNÁNDEZ, María Elena, «La experiencia estética en *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti», *Materiali di Estetica*, 7.2, 2020, pp. 108-134.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena del, «*Ut pictura poesis: A la pintura de Rafael Alberti*», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 2018, pp. 263-293.
- ONÍS, Carlos Marcial de, *El surrealismo y cuatro poemas de la generación del 27: ensayo sobre extensión y límites del surrealismo en la generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco», en Orozco Díaz, *Temas del Barroco: de poesía y pintura*, Granada, 1947, pp. 119–176.
- , «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista (Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980)*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 417-454.
- PAZ, Octavio, *Reflejos: replicas. Diálogos con Francisco de Quevedo*, Madrid, Ediciones La Palma, 1996.
- , «Quevedo, Heráclito, Lope de Vega y algunos sonetos», *El País*, Suplemento de Libros, II, 57, (23-11-1980).
- PÉREZ BUSTAMANTE, Ana-Sofía, «Los 8 nombres de Picasso», en *Rafael Alberti libro a libro: el poeta en su centenario (1902-2002)*, ed. M. J. Ramos Ortega y J. Jurado Morales, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2003, pp. 439-475.
- PLATA PARGA, Fernando, «La poesía satírica y burlesca de Quevedo», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 648, 2000, pp. 22-23.

- PONCE CARDENÁS, Jesús, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Editorial Fragua, 2014.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas, I*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- , *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Cátedra, 2003.
- , *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Espasa, 2 vols., Colección BCRAE, 2020.
- RIVAS CABEZUELO, José Luis, «Sobre el nacimiento de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 231-235.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, «Albertiana II. Un modo de lectura textual (La poética de Alberti a través de un soneto de Roma)», en *La norma literaria*, Granada, Diputación de Granada, 1984, pp. 290-307.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «*Locus fictus*: la invención de las ruinas y la mirada subjetiva», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari, Madrid, Visor Libros, 2019, pp. 35-58.
- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.
- , «Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura», en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2014, pp. 383-397.
- , *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015.
- , «“¡Ah de mí mismo!” Quevedo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, ed. M. Á. Candelas Colodrón y F. Gherardi, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019a, pp. 259-270.
- , «“Amable y desierta arquitectura”: las ruinas en la poesía de Quevedo», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari, Madrid, Visor Libros, 2019b, pp. 157-176.
- SALAS, Xavier de, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, Imprenta Sabater, 1943.
- SALINAS, Pedro, *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1966.
- SALINAS DE MARICHAL, Solita, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y CRIVELLARI, Daniele, «La poesía de ruinas en el Siglo de Oro», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari, Madrid, Visor Libros, 2019, pp. 19-34.
- SÁNCHEZ M. DE PINILLOS, Hernán, «Un nuevo estado de conciencia: la interioridad vacía en el soneto “¡Ah de la vida!” de Quevedo», *Revista de Estudios Hispánicos*, 24.2, 1997, pp. 37-56.

- , «Antropología y teoría de la lectura en Quevedo (en torno a “Retirado en paz de estos desiertos”», *eHumanista*, 19, 2011, pp. 462-488.
- , «El imaginario del cerco en Quevedo. “Miré los muros de la patria mía” y su eco en la literatura contemporánea», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 23, 2019, pp. 181-207.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.
- SANZ CABRERIZO, Amelia, «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, 57.114, 1995, pp. 341-362.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SILES, Jaime (ed.), Rafael Alberti, *Obras completas. Poesía III*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Aspectos del olvido en la poesía de Quevedo», *Homenaje a José Manuel Blecha*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 631-645. Texto recuperado en la red por la *Biblioteca Virtual Universal*, 2006, pp. 1-17.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «Mi Belli amigo: glosas a la tradición en Roma, *peligro para caminantes*», en AA.VV., *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 168-180.
- , «La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Rafael Alberti*, 1990, pp. 109-118.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, «Azorín, lector y crítico de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época: homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. F. B. Pedraza y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2007, pp. 549-569.
- SPANG, Kurt, «La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura», *Impossibilia*, 3, 2012, pp. 233-245.
- , *Pintar con palabras: sobre “a la Pintura” de Rafael Alberti*, New York, IDEA/IGAS, 2017.
- STANDISH, Peter, «Rafael Alberti: poeta pintor», *ACTAS XXXV. Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, pp. 293-304. En red
- STANTON, Anthony, «Octavio Paz y la sombra de Quevedo», en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, ed. El Colegio de México, 1998, pp. 179-204.
- TORRE, Esteban, «Cerrar podrá mis ojos... Paráfrasis, Métrica y Hermenéutica», *Rhythmica*, II, 2, 2004, pp. 235-249.



- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Quevedo desde la mirada lectora de Jorge Guillén», en *Quevedo y su época: homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 569-582.
- TIERNO GALVÁN, Enrique, «Quevedo», en *Quevedo. El escritor y la crítica*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 29-33.
- VALLEJO, Cesar, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1949.
- VILLANUEVA, Darío, *La poética de la lectura en Quevedo*, Madrid, Siruela, 2007.
- VILLARINO, Marta, «Rafael Alberti, caminante de Roma», *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 11, 1999, pp. 259-263.
- VIVANCO, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.
- WESSELING, Pieter, *Revolution and Tradition: the Poetry of Rafael Alberti*, Valencia, Albatros-Hispanófilia, 1981.