

El mundo mitológico femenino en la obra poética de Alberti.

Elementos referenciales y procesos imaginativos

Jesús Bermúdez Ramiro

bermudez@fil.uji.es

UNIVERSITAT JAUME I

Resumen

En la poesía de Alberti hay toda una serie de figuras mitológicas femeninas. Se analizan aquí desde el plano referencial (datos que el poeta tomó del exterior) y el plano imaginativo (modificaciones realizadas por Alberti). El resultado es un mundo de imágenes de gran variedad y dinamismo.

Abstract

A series of female mythological figures makes an appearance in the poetry of Alberti. We analyze them in the reference plane (data which the poet took from outside), and in the imaginative plane (modifications by Alberti). The result is a world of images of great variety and dynamism.

Palabras clave

Rafael Alberti
Mitología
Plano referencial
Plano imaginativo
Procedimiento simple
Procedimiento complejo

Key words

Rafael Alberti
Mythology
Reference plane
Imaginative plane
Simple procedure
Complex procedure

AnMal Electrónica 35 (2013)
ISSN 1697-4239

En la poesía de Rafael Alberti hace acto de presencia toda una serie de figuras mitológicas femeninas, como diosas: Venus, las Gracias, Diana, Minerva, Musas, Ceres y Pomona; personajes míticos: Dánae, Europa, Galatea, Leda y Amazonas; personajes fantásticos que habitan las aguas (sirenas, nereidas, náyades, oceánidas) y los bosques (ninfas, bacantes, dríades); personificaciones míticas: Furias o Erinias; personajes espantosos: Gorgonas y Medusa. De todas, las que más llamaron la atención de Alberti fueron las sirenas y Venus; las demás no adquieren el mismo protagonismo e importancia. El poeta manifiesta en algunos momentos tal predilección. Las sirenas fueron unas figuras mitológicas que ya tenía incorporadas en su mente desde su infancia. Las pudo contemplar «como motivo heráldico, en los

escudos de las viejas casonas del Puerto» (Tejada 1977: 196). La atracción que ejercía en él la mar cuando era un niño junto con su imaginación, le hacían ver a estos seres mitológicos habitando sus aguas: «Siempre dispuesto, mar, a ver sirenas», nos dice en un verso de su poemario *Pleamar* (II, 183)¹. Venus es el otro personaje femenino más nombrado. El especial atractivo que le causó esta diosa procede de su primera etapa como pintor y sus visitas al Casón del Buen Retiro y al Museo del Prado: «Me bañé de Adonis y de Venus juntamente / y del líquido rostro de Narciso en la fuente» (II, 276), nos dice en estos versos de su otro poemario *A la pintura*.

A la hora de analizar este mundo mitológico femenino y poner un orden a sus diferentes manifestaciones, vamos a partir de una primera y sencilla distinción entre el mundo exterior, de donde le vienen al poeta los datos de estos personajes mitológicos, y su mundo interior, a saber, los diferentes desvíos, identificaciones y transformaciones que tienen lugar en su imaginación. Obviamente en su poesía ambos mundos se interfieren y confunden y no es posible una delimitación tan precisa que solo tiene cabida a nivel racional, pero es precisamente moviéndonos en este nivel como pretendemos acercarnos a este ámbito mitológico que tan familiar le resultaba a Rafael Alberti. Nuestro análisis irá avanzando en función de donde pongamos nuestra atención. Por poner una imagen plástica, diríamos que iremos iluminando en cada ámbito unos aspectos determinados, como si estuviéramos manejando un foco que fuera dando luz en cada caso a unas características y puntualizaciones concretas. Y en consonancia con ambos mundos vamos a distinguir dos planos en su manifestación: un plano referencial y otro imaginativo.

PLANO REFERENCIAL

En este plano vamos a poner nuestro foco de atención en todas aquellas referencias o datos que Alberti tomó del exterior dejándonos constancia de ellos en su poesía. Dejamos por lo tanto de lado el plano imaginativo y nos vamos a centrar solo en el puramente referencial, teniendo en cuenta que ambos planos como hemos indicado no son separables. Pero tal distinción nos permitirá sacar a la luz toda una serie de datos objetivos de los que dispuso el poeta. Para una mayor sistematización distinguiremos entre las sirenas, Venus y otros personajes mitológicos, y dentro de

¹ Citaremos los textos poéticos por Alberti (1988).

estos últimos seguiremos en la medida de lo posible el orden arriba expuesto, al menos en sus epígrafes generales².

Sirenas

De las sirenas toma del exterior el que fueran personajes que vivían en el mar, tenían cuerpo de mujer y cola de pescado. Así lo muestra «La sirenilla cristiana», de *El alba del alhelí*:

Teniendo voz de mujer
y cola azul de pescado,
y viéndote siempre a nado
sola, por la mar zafira. (I, 292)

Su faceta como cantadoras, la podemos ver en «Miró» (II, 367), «Cantegril» (II, 437) y «Canción de los pescadores pobres de Cádiz» (II, 660). Baste el poema «Día de amor y de bonanza», «plegaria en que el poeta expresa su plena confianza en que será salvado por la Virgen del Carmen» (Tejada 1977: 367), donde apunta refiriéndose a esta Virgen: «Que eres mi timonel, que eres la guía / de mi oculta sirena cantadora» (I, 142).

La idea de personajes malignos que con sus cantos embelesaban a los marineros y hacían que sus barcos se estrellaran contra las rocas le pasó prácticamente inadvertida, a pesar de haber leído la *Odisea* cuando emprendió la tarea de escribir *Marinero en tierra* (Solita 1975: 54). Sólo en una ocasión llama «malditas» a las sirenas. Se trata de una imprecación que dirige a los marineros a fin de que maten a un competidor suyo en su deseo por ser rey del mar de su poema «El rey del mar»: «¡Por las sirenas malditas, /matádmelo, marineros!» (I, 154). El poeta acude aquí de forma excepcional a estos personajes fabulosos en su condición de seres perversos.

² El orden que hemos establecido responde a que las sirenas son los personajes que aparecen en *Marinero en tierra*, el primer libro relevante de poesías de Alberti. Es la primera figura mitológica femenina que cobra notoriedad; a continuación hemos puesto Venus por ser el personaje mitológico más nombrado en toda su poesía, y finalmente al resto de personajes, ya que no alcanzan la importancia de los dos anteriores.

Posiblemente guiado por esta nota de negatividad, pero sin la dureza anterior, se puede explicar también su presencia en «Barco carbonero», cuyo protagonista es un marinero, siempre negro, que pasa su vida negra en la mar. Correa incluye este poema dentro de aquellos que presentan «una nota de modulaciones funerarias», frente a los que representan «un mundo de creaciones ideales y de evocación afirmativa» (1975: 115). La sirena no se presenta como bondadosa y complaciente, sino todo lo contrario, el poeta dice que «la sirena no le quiere» (I, 135). Esta falta de generosidad va en consonancia con la negatividad que el poema quiere señalar, realizando así la vida tan triste y trabajosa del marinero que transporta carbón por el mar, hasta tal punto que la sirena que se presenta siempre como bondadosa lo rechaza. El poeta debió tener en cuenta la faceta negativa de estos personajes fabulosos que en este caso en concreto la presenta de forma debilitada, no hasta el extremo que se propongan matar al negro marinero. Nos parece un tanto exagerado incluir este poema entre los que apuntan una «nota de modulaciones funerarias».

Venus

El primer posible contacto o uno de los primeros contactos que el poeta debió tener con esta diosa de la antigüedad fue a través de una Venus de escayola, que servía de modelo en el Casón cuando era un adolescente de 15 años (Alberti 1977: 100). Así lo indica en el poema 2 de *A la pintura*, en que denomina a la diosa tanto por su nombre griego, Afrodita, como latino, Venus. Pero la fuente principal, como ha quedado ya señalada por la crítica, la que sirvió al poeta para hacerse una idea de esta diosa, fue la procedente de sus visitas al Museo del Prado, según confiesa el propio Alberti (1977: 101-102), atraído por su primera vocación de pintor. Debió contemplar con gran interés y detenimiento la figura de esta diosa, inmortalizada por tantos pintores de todos los tiempos, fundamentalmente por los del Renacimiento y el Barroco. Crespo (1975) ha llamado la atención sobre la predilección de Alberti por el arte figurativo, con especial preferencia sobre los pintores que se expresan mediante la representación de figuras humanas, amante de la forma y el orden, sujeto a normas, siguiendo con ello una concepción pitagórica. Tal predilección le llevó a que se hiciera una idea muy precisa de esta diosa de la antigüedad, siendo a sus ojos el ideal de belleza femenina, al que dedica el soneto «Al desnudo» (II, 352).

Su constatación va de una simple mención, con frecuencia junto con otros personajes mitológicos, como muestra el poema dedicado a Rafael, en clara referencia a la inmortalidad del pintor a través de su representación,

De rodillas las Gracias te llevan, te llevaron.
Tu alma no yace. Ondea
serenamente y pura
en la sonrisa que dejaron
Venus, Apolo y Galatea
por el cielo de tu pintura (II, 299),

hasta la reproducción por medio de la palabra de un cuadro, como el de Botticelli. Aparece esta diosa surgiendo del mar³, en una concha, impulsada por los dioses alados Céfito y Cloris, entre una lluvia de flores, con una larga cabellera ondulada. La impresión debió ser una fuerte sacudida a juzgar por el poema 5 de *A la pintura*, dedicado a este pintor. Está construido por una serie de versos de diferente número de sílabas, de 9, 7, 5 y 4, en un ritmo acelerado en el que no existe punto alguno, salvo el punto y final. «La Gracia que se vuela, /que se escapa en sonrisa» (II, 282) con que da comienzo el poema, la identifica con Venus, a la que nombra de manera explícita en el último verso del poema con la expresión: «pálida Venus sin camisa», siguiendo la desmitificación propia del arte vanguardista sobre el que más adelante nos detendremos. Su tono es meramente descriptivo, una especie de traducción del cuadro o, como diría Gullón, «según el asunto, así la expresión» (1975: 251)⁴. No le pasó tampoco inadvertido el cuadro de Tiziano, en el que representa también el nacimiento de Venus (*Venus Anadiómeda* o *Venus surgiendo del mar*), pero de forma diferente a Botticelli. Se muestra a la diosa peinándose, mientras emerge ya adulta del mar con el agua hasta las rodillas. De esta visualización deja Alberti constancia en «Retorno del amor entre las ruinas ilustres»: «(Afrodita en penumbra se sonríe, / sintiendo el mar batirle entre los muslos)» (II, 519). Y en estos otros versos de

³ Fue el pintor Apeles quien hizo famoso el nacimiento de Venus surgiendo del mar en una pintura que no se conserva, pero se encuentra descrita en las *Naturalis Historiae* de Plinio.

⁴ Igualmente, el cuadro de Giorgione, *La Venus dormida*, donde se ve a esta diosa tumbada y apoyada hombros y espalda en un manto rojo, como señala Alberti, en el poema 13 de *A la pintura* (II, 303), dentro de los dedicados a este color.

«Retornos del Amor ante las antiguas deidades»: «muslos dorados, vientre pensativo, / se baña en el concierto de la tarde» (II, 509), en referencia a Venus.

En «Menesteo. Fundador y adivino», poema inspirado en textos de Homero y Estrabón⁵, Venus acompaña a este héroe troyano, junto con Eros, en su desembarco en las playas de Cádiz: «De tu mano, marítima y dichosa / Venus contigo descendió a las playas /...Y Eros, / el volandero dios demente de las alas / pequeñas de paloma, / clavó el pecho del aire con sus flechas» (II, 662). Este poema se encuentra incluido en *Ora marítima* —con título que calca el homónimo de Avieno—, que, según Balcells, «nos sumerge en el mundo antiguo como ningún otro libro suyo» (2005: 27)⁶.

No es de extrañar que este personaje mitológico llamara tanto la atención de Alberti, por dos razones fundamentales: la primera, por su sensibilidad y apreciación de la belleza, y la segunda, por sentirse tan unido al mar, sobre todo, el que había contemplado en su infancia en la bahía de Cádiz. La figura de Venus surgiendo de la espuma marina, que había visualizado en sus visitas al Museo del Prado, le acompañará en varios de sus poemas. Las expresiones con las que se dirige a esta diosa son muy semejantes: «hija de la espuma» (II, 178, 275, 873; III, 795); «Venus real de espumas» (II, 477); «Venus de la espuma» (II, 513); «Las Venus ascendiendo de la espuma marina» (III, 566).

Desde la antigüedad Venus ha venido asociada con el amor y el sexo. Rafael Alberti sabe unir ambas ideas de forma magistral en su «Diálogo de Príapo y Venus» (II, 75-84), fundiéndolos en una sola pieza. La mente popular relacionó el nombre de esta diosa sólo con el sexo, y a partir de aquí llamó a la zona púbica de la mujer, el «monte de Venus». Alberti también se hace eco de este hecho cultural de carácter popular y lo incorpora a su poesía: «Cabellos / finos / cabellos / riiiizaadoos / y /

⁵ Alberti era un apasionado de la historia y de la geografía, es decir, de aquellas ciencias que pudieran dar rienda suelta a su imaginación; en cambio, a aquellas otras en las que la lógica era su fundamento, no les tenía mucha simpatía, como la trigonometría, las matemáticas y el latín.

⁶ La presencia de Venus en este poemario, así como de otros personajes mitológicos, recuerda, a nuestro juicio, en su idea creativa básica a la misma que la *Eneida*. Virgilio, como es muy sabido, relaciona el nacimiento de Roma con Eneas, héroe troyano, hijo de Venus. El mito y Roma se encuentran estrechamente interrelacionados. Alberti, en *Ora marítima*, trata de mostrar igualmente el origen mítico y legendario de su tierra natal. Menesteo guerrero y navegante que luchó en Troya y arribó a Gades, fue el que fundó el puerto que lleva su nombre que, según el poeta, es el Puerto de Santa María.

desriiizaaadoos / axilas / monte de Venus / mano a tientas invisible. / Secreto» (II, 902), en donde incluso con el verso «monte de Venus» reproduce en forma de caligrama la V inicial del nombre de esta diosa y la figura de un monte⁷. Sólo en una ocasión menciona Alberti otra creación, en este caso de carácter médico. A partir de esta asociación sexual se ha llamado a las enfermedades sexuales *enfermedades venéreas*. «Venus, Venere, madre de las enfermedades más ocultas / a las que diste nombre» (III, 144), dice el poeta. Tampoco le pasó inadvertido el hecho de que Venus diera nombre a un planeta. De aquí surgen estos versos de tono un tanto irónico, de carácter vanguardista, donde los planetas-dioses representan a la banca:

El desarrollo bancario
de Venus, Saturno y Marte
me impone ser arte y parte
del Trust Interplanetario. (I, 643)

Otra muestra nos la ofrece «Un tiempo claro para Italia»: «que en los caballos de la luna llena, / rodadora de manzana, / baje Venus al mar llena de luna» (II, 389), donde la estrella y la diosa se funden en un solo personaje.

Otros personajes femeninos mitológicos

Los demás personajes mitológicos femeninos cumplen fundamentalmente con esta función referencial. Van también desde una simple mención hasta la manifestación de alguna de sus características, siendo esto último lo más frecuente. Siguiendo el orden señalado, tenemos como diosas, en primer término, a las Gracias. El Museo del Prado proporcionaba a Alberti representaciones de estas divinidades,

⁷ Otra mención del «monte de Venus» hay en su poema 4, de carácter igualmente erótico, de su II poemario de *Canciones para Altair*: «¡Oh soñar con tus siempre apetecidas / altas colinas dulces y apretadas, / y con tus manos juntas resbaladas, / en el Monte de Venus escondidas!» (III, 684). De rasgos también eróticos es la mención a Venus en el poema que dedica a Tiziano, al que identifica con un río que se esconde en «el monte de Venus» (II, 301), haciendo Príapo de pincel. De forma velada volvemos a ver este mismo hecho cultural en el poema 8 de *A la pintura*, dedicado al color rojo, bajo la expresión «en las pequeñas cumbres» donde Venus «pierde las batallas» (II, 302).

según lo expresa en su poema 3 de *A la pintura*: «Ni que las rubias Gracias de pecho enamorado / corrieran por las salas del Museo del Prado» (II, 276), y de forma concreta y muy en especial la contemplación de los cuadros de Rubens, obviamente de su famoso cuadro de título homónimo a las que se dirige como «Amplias Gracias de la luz» (II, 319). O la traducción en palabras de la *Alegoría de la Primavera* del Veronés, donde, según Winkelmann, «la grandiosidad de las figuras crea un *leitmotiv* que se repite a través de todo el poema: “Gracia fuerte”, “Gracia corpulenta”, “redonda Gracia”, elogio, en definitiva, “a la gloria del cuerpo”» (1975: 269); nosotros añadiríamos también a su belleza. Diana se presenta con su característica de cazadora (II, 248 y 319). En otra ocasión la vemos acompañada de sus perros (II, 388) o bien en plural, «Dianas desceñidas» como diosas de «robustos pechos» (II, 509), o «la del seno al aire» (III, 557), o como una simple mención junto con otras figuras mitológicas, como temática en Tiziano (II, 300). Minerva, nombre latino de Atenea, se presenta en dos ocasiones, una junto con el olivo, árbol consagrado a esta diosa (II, 325) y otra junto a un búho que el poeta pone en lugar de la lechuza, símbolo de la sabiduría (III, 514).

Las Musas tienen, fundamentalmente, un papel referencial como inspiradoras de su poesía, que se manifiesta de diferentes formas. En ocasiones bajo forma de imprecación (II, 206). En otras trae el recuerdo de sus primeros poemas, de sus inicios como poeta: (II, 207) o bien la nostalgia del tiempo vivido: «¿Qué tienes, dime, Musa de mis cuarenta años? / —Nostalgia de la guerra, de la mar y el colegio» (II, 229), o la dificultad para escribir entre tanto estruendo: «¡Pobre Musa, intentando, / entre tanta sordera y tanto estruendo, / ponerle al mar tu voz más aflautada» (II, 206). En otros momentos le trae el recuerdo desde el exilio de los soldados muertos y vivos durante la guerra civil: «Vi marcharse mi musa en traje de soldado». (II, 229). Como apunta Argente del Castillo, «existen tantas musas como hitos o etapas de su vida» (1986: 212). Melpómene, como musa de la tragedia, da nombre a un poema (III, 783-784), dedicado a Margarita Xirgu, actriz que representaba esencialmente obras trágicas. Finalmente, Pomona diosa de la fruta, jardines y huertas, es una estatua abandonada en un jardín (II, 925).

Entre los personajes míticos se encuentra Dánae, que aparece como una simple mención, junto con otros personajes mitológicos, en el poema dedicado a Tiziano (II, 300). El lexema «cázame» (II, 249) se lo asigna a Galatea, en un texto dedicado al carnaval, con clara alusión a la persecución a la que se vio sometida por parte de

Polifemo. Igualmente el verso «que Galatea corra por la arena» (II, 388), de «Un tiempo claro para Italia», alude a la huida de esta figura mitológica. Pero también menciona a Galatea como enamorada de Acis, pastor siciliano, a la que traslada con su imaginación a América: «Vi a Galatea, mar, enamorada / por las playas de América» (II, 176). Leda ciñe su cisne complacida (III, 13).

Entre los personajes fantásticos se encuentran las ninfas, que se presentan como huidizas, por su impreciso vagar y corretear por los bosques (II, 319 y 509). Su presencia en ocasiones responde a su visualización en fuentes contempladas en Roma: «¡Fuentes que sin disimulo / bañan en agua a las ninfas / desde las tetas al culo!» (III, 33); o bien de esculturas contempladas en un patio, como deja constancia en estos versos un tanto irónicos de *Roma, peligro para caminantes*: «Una ninfa en el patio de mi casa / se tapa pudorosa las ingles con las manos / para no ver los montes de basura» (III, 31).

Las bacantes, caracterizadas por sus bailes frenéticos, aparecen asociadas a Dionisio, dios del vino, inductor del frenesí, al que adoraban, en el poema «Rubens» (II, 319), y bajo esta misma idea sin esta asociación de nuevo hacen acto de presencia en «Retornos del amor ante las antiguas deidades» (II, 509). Las furias, que aparecen en el poema «Melpómene», cumplen con su función de perseguir (que es en definitiva lo que significa en griego *erinya*), en este caso al propio poeta, pero bajo forma de deseo, a fin de que le arranquen los ojos⁸ y sean sustituidos por los de Melpómene, para que le facilite la composición de una obra trágica. En otra ocasión les asigna el calificativo de «desesperadas» (II, 473). La cabeza de Medusa sangrando en clara referencia a su decapitación por parte de Perseo, con sus serpientes como cabellos (II, 650). Las Gorgonas, monstruos femeninos que al que las miraba se quedaba petrificado, siendo la más conocida precisamente la Medusa, se presentan con sus ojos en las «marismas» (II, 650).

PLANO IMAGINATIVO

Nuestro foco de atención va a ser ahora el mundo imaginativo del poeta. Este plano es el más fecundo, como no podía ser de otra manera en un poeta de

⁸ Recuerda la tragedia de Edipo, que se arrancó los ojos dejándose, como diría Alberti, «dos inmensos vacíos» (III, 783). Tema muy propicio para una obra trágica.

imaginación tan desbordante como Alberti. Una vez asimiladas e incorporadas en su mente las diferentes figuras mitológicas femeninas, el poeta las modifica, las transforma y las interpreta siguiendo dos procedimientos básicos: uno simple y otro complejo.

Procedimiento simple

Entendemos por *procedimiento simple* aquel en que, durante el proceso de transformación, interviene una sola idea central, o bien la figura mitológica se convierte en un símbolo, cuya interpretación procede fundamentalmente del acervo cultural. Hemos registrado diversos modos de imágenes, que categorizamos seguidamente en función de su matriz generadora.

Imágenes humanizadoras. La idea central generadora de este tipo de imágenes es la humanización, que en el caso de las figuras mitológicas femeninas y dentro de este tipo de imágenes se centra en las sirenas. Este procedimiento ya lo evidenció Zardoya como una de las técnicas de más rendimiento en la poesía de Alberti, que humaniza el mar, los ríos, el viento, las nubes, los astros, la tierra, la fauna, la flora, lo inerte, la poesía, y figuras angélicas y divinas (1975: 91). Las sirenas se humanizan, como si se trataran de personas de carne y hueso. Su presencia se hace notable en *Marinero en tierra*, donde «lo humano desciende al fondo del mar» (Zardoya 1975: 79). Dos momentos claves marcan la presencia de las sirenas en la poesía de Alberti: uno de creación del paraíso perdido (*Marinero en tierra*) y otro de destrucción del paraíso creado (*Cal y canto*) (Salinas de Marichal 1975: 56). Muestras del primer momento nos la ofrecen «La sirenilla cristiana» y «Madrigal del peine perdido». En el primero se presenta una sirena como si fuera una hortelana pregonando la fecundidad del mar (I, 154); el segundo es una nana, composición poética muy querida por el poeta. Aparece una «sirenita» verde peinándose los cabellos a la orilla (I, 198). El diminutivo subraya la dulzura e inocencia propia de este tipo de poemas. Al segundo momento pertenece su poema «El arquero y la sirena». El poeta se imagina a una sirena bordando un pañuelo. Atenta «al hilo y no a la puntería» (I, 312), es alcanzada y muerta por un arquero marino. La sirena es, a ojos del poeta, una hacendosa bordadora, seguramente de color azul o verde como

las aguas del mar y con cola de pescado, pero con cualidades humanas⁹. Las imágenes que en ambos casos nos transmite el poeta se mueven entre la sencillez propia de la tradición y la vanguardia.

Imágenes de la identificación. Se originan al identificar un personaje mitológico femenino con otro real o ficticio, e incluso mitológico. La idea clave de este tipo de imágenes es «la identificación», por medio de la cual la figura mitológica toma un nuevo sentido al percibirse en su igualdad con algo que no le es propio, produciéndose cierto trasvase entre el elemento mitológico y el elemento real o ficticio. Mediante este procedimiento poético se potencia el personaje real, ficticio o mitológico, adquiriendo características mitológicas o reforzando las mismas:

El mar lanzó a la playa
una casi invisible
sirenilla indomable.
Si después de gritarle no responde,
pensad: se llama Aitana (II, 441)

Alberti ha identificado a su hija Aitana con una «sirenilla indomable». Ha trasladado la principal característica percibida por el poeta de su hija («indomable») a la sirenilla, y deja al lector que su imaginación pase las propias de la sirenilla a su hija. Se ha producido un trasvase, que hace que el personaje mitológico cambie en cierta medida de sentido, y por otra parte dote de cierto aire mítico a su hija. El poeta ha desautomatizado la figura de Aitana elevándola a la categoría mítica. En otro caso, Alberti identifica las «oréades» con las «sirenas de los bosques» en su poema «Soledad tercera (Paráfrasis incompleta)». Las oréades son ninfas que viven en las montañas, aunque en realidad las ninfas de los bosques se llamaban *alseides* (Grimal 1965: 381). Se ha producido igualmente un trasvase, por el que las cualidades de las oréades se transfieren a las sirenas, y lo propio hará nuestra imaginación de las sirenas a las oréades.

⁹ Según Salinas de Marichal, esta sirena «es descendiente directa de las ninfas de la “Égloga tercera” de Garcilaso, dedicadas a la misma labor, igualmente concentradas en ella» (1968: 162).

Este tipo de imagen es de una gran fecundidad en la poesía de Alberti. En «La sirenilla cristiana», del *El alba del alhelí*, identifica y considera a ésta su novia. En otro momento Alberti identifica a una sirena con una dama: «La sirenita del mar / es una pulida dama, / es una dama pulida» (II, 538). Se trata, según Salinas de Marichal, «de una triste heroína de la canción oída en su niñez gaditana y añorada mucho años después en el destierro» (1975: 54). Se ha producido una metamorfosis, por obra de «una maldición»: la pulida dama «vive perdida en el agua» convertida en sirena. No es algo nuevo este tipo de metamorfosis; ya en *Marinero en tierra* encontramos ejemplos, como su poema «Recuérdame en alta mar» (I, 146-147). La nave donde va la amiga naufraga a causa de una tormenta y se convierte en una sirena en el fondo del mar. En otros casos llega a identificar a la hermana de Jorge Luis Borges, Norah, pintora, con una «sirena dulce enamorada» (III, 781). El mugir del toro se le presenta al poeta como «sollozos de sirena» (III, 654) de su poemario *Los hijos del Drago*.

Las identificaciones más numerosas, no obstante, tienen como protagonista principal a Venus. A fin de poner cierto orden en sus diferentes manifestaciones, vamos a distinguir entre diversos tipos de identificaciones.

A) *Identificaciones con objetos*. En «Venus en ascensor» (*Cal y canto*), Alberti identifica a Venus con un maniquí hecho de madera y alambre, uno de esos elementos que, como los ascensores, el cine, el automóvil o el aeroplano, significaban un progreso por el que Alberti sentía gran fascinación. Esta es una de sus primeras identificaciones. Es la etapa donde el poeta cultiva el «disparate lírico» (Vivanco 1975: 185). El poema responde a una estructura anular. Venus, maniquí de madera y alambre, sube en un ascensor, recorre siete pisos, y al entrar por la mañana da los buenos días a la portera (primera estrofa), y al anochecer, cuando se marcha, le da las buenas noches (última estrofa):

Maniquí, Venus niña, de madera
y de alambre. Ascensores.

— Buenos días, portera. (La portera,
con su escoba de flores)

[...]

Maniquí, Venus niña, de madera
y de alambre. Ascensores.

— Buenas noches, portera. (La portera,
sin su escoba de flores) (I, 351-353)

B) *Identificaciones con mujeres reales o ficticias, hermosas o feas.* De forma general identifica a Venus con todas las mujeres en «I profumi di Venere» (III, 600). En «Invierno postal», Alberti identifica con Venus a aquellas señoras que visten de peletería, a las que invita a que le den un beso: «¡Dadme un beso, románticas señoras / ¡El último, en mi frente sin sombrero, / mis dignas Venus puras, protectoras» (I, 324). En calidad de mujer hermosa, identifica a esta diosa con una bañista: «Muchacha de las playas estelares / Venus, Venus durmiente» (II, 466) y con una muchacha de quince años que el poeta ve igualmente en una playa. En su imaginación no es un personaje real, sino la misma Venus. Su ensoñación imaginativa la describe con todo detalle en un poema en prosa, «Venus interrumpida» (II, 455)¹⁰: «Mediante la imagen de la bañista moderna saliendo del agua, en la imaginación del poeta surge la representación clásica, bien literaria o bien pictórica, de la diosa Venus recién nacida acercándose a la playa» (Ortega Garrido 2012: 376). En su poema «Lo que yo hubiera amado» (II, 917) que tiene como protagonistas a Alejandro y Elena, identifica a ésta con Venus, guiado igualmente por su belleza. En un poema corto, de una gran delicadeza —incluido dentro de una serie de pequeños poemas que llevan por título *El mirador de mira-al río*—, se produce también la identificación de Venus con una mujer ahora desconocida. Intercambia dos figuras de Venus: la del cielo y la de la tierra, pasando las cualidades de una a la otra, y guiado por el denominador común de la belleza atribuida a una mujer:

Apareciste al filo de la tarde
¿Venus del cielo o Venus de la tierra?
Te toqué las mejillas...
¿Eran de rosas de un jardín del cielo
o de un jardín de estrellas de la tierra? (II, 889)

¹⁰ Alberti, con gran disgusto, sale de su ensoñación cuando el padre llama a la muchacha a comer, volviéndole a la realidad. El mismo mecanismo mental de ensoñación y realidad, se aprecia en el primer poema que aparece recogido en *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (1942)* (II, 37). Sus primeros versos son estos: «Me despierto. / París. / ¿Es que vivo, / es que he muerto? / ¿Es que definitivamente he muerto? / Mais non... / C'est la police». En su estado de confusión, Alberti piensa soñando que ha muerto, pero la presencia de la policía le devuelve a la realidad.

En fuerte contraste con la identificación de Venus con aquellas mujeres hermosas, punto común para tal igualdad, tenemos el polo opuesto, sin rubor alguno por parte del poeta. En el poema «Lo que yo hubiera sido» trata de una prostituta a la que entre otras lindezas le dedica los calificativos de vieja, espantosa, fea, arrugada, flaca. No obstante, le augura que va a ser Venus, con la que más adelante identifica: «Tú eres la diosa del amor, robusta» (II, 938), por obra del arte de la pintura en manos de Tiziano.

C) *Mujeres presentes en los cuadros*. Este mismo contraste entre belleza / fealdad // pulcritud / falta de pudor lo encontramos en el ámbito museístico. Alberti identifica con Venus prácticamente a todas las mujeres que contemplaba en los cuadros, llevaran o no el rótulo de esta diosa. *La Madre de Dios, Nuestra Señora*, de Tiziano, es a los ojos del poeta una «Afrodita de oro» (II, 301). Igualmente las mujeres que aparecen en los cuadros del pintor Renatto Guttuso son unas Venus (III, 811). *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, son para Alberti unas «Venus podridas». Picasso pintó este cuadro para representar a unas señoritas de un burdel. En sus primeros ensayos aparecen varias de estas damas rodeando a unos caballeros; en su versión definitiva eliminó a los caballeros y dejó sólo a las damas, con lo que abrió la imaginación de aquellos que lo contemplan. Rafael Alberti, gran amigo del pintor, debió conocer bien esta historia, y ve en el cuadro lo que en principio se propuso Picasso:

Pasmo. Al burdel nuevos clientes.
El siglo entero en conmoción.
Irrumpen ángulos en furia.
Les demoiselles d'Avignon. (III, 111)

Aquellas mujeres que Picasso pintaba sin sujetarse a los cánones de belleza clásica, a las que el paso del tiempo había hecho ya cierta mella, son también a los ojos de Alberti unas Venus; lo que sucede simplemente es que Picasso, según el poeta, se ha ensañado con ellas:

Te ensañaste con Venus
Has sido tanto tiempo demasiado hermosa.
Hora es ya
de que tus altas tetas se te caigan

o queden reducidas a un círculo cualquiera,
los célebres pezones a un punto o a la nada,
las bellas nalgas y el perfecto culo
a formas cambiables. (III, 143)

D) Otras identificaciones. Fuera de este ámbito llaman la atención otro tipo de identificaciones. Ya no se trata de mujeres, pero en la imaginación del poeta se presentan como tales. Identifica con Venus al otoño, una «Venus pálida» (III, 41). Esta estación debió ser muy significativa para Alberti, ya que la menciona en varias ocasiones. El punto de encuentro es simplemente la belleza. A Cádiz la ve como una joven hermosa que surge del mar, comparándola e identificándola con Afrodita: «...Y así naciste, oh Cádiz, / blanca Afrodita en medio de las olas» (II, 655). La misma aurora que nace en las costas americanas es a los ojos del poeta una «Venus real de espumas y de hojas» (II, 477). El color blanco en forma de hilo, lo identifica con el ceñidor de Venus, prenda en la que Alberti se había fijado especialmente, a juzgar por las veces que lo nombra (II, 359). Una identificación velada se encuentra en «Retornos de una isla dichosa», como certeramente ha visto Colinas (1995: 119), donde identifica a Venus con Ibiza: «subes cuando al alba renaces sin rubores, / feliz y enteramente desnuda de las olas» (II, 498).

Se producen identificaciones también entre la Gracia y Venus, como la ya citada en el poema dedicado a Botticelli. Y en el dedicado a Velázquez: «La Gracia se vistió, la austera Gracia; / pero de pronto se miró desnuda / Venus tranquila al fondo de un espejo» (II; 339), dice del famoso cuadro de este pintor. En una ocasión identifica a la Gracia con el Amor y un ansioso río (II, 307-308). Argente del Castillo ha puesto de manifiesto la identificación que establece Alberti entre la Gracia y la poesía, en el sentido de «poesía de lo leve y ligero, de lo estilizado y sin esfuerzo» de lo que tiene que ver con «la plenitud del arte» (1986: 203-204). A lo que añadimos que no solo se produce la identificación con la poesía, sino con todo lo que tiene que ver con el arte, así lo muestra en varios momentos. El más notable de ellos es un soneto (no al azar ha escogido este tipo de estrofa por tratarse de una obra de arte cerrada, acabada y completa), que titula precisamente «A la Gracia» (II, 354). El poeta menciona a la Gracia en singular como modelo ideal de belleza, que se puede trasladar a un cuadro, a la poesía o a cualquier manifestación artística. Alberti parte en alguna medida de expresiones populares, como «tener gracia» o «hablar con gracia», es decir, con cierta chispa e imaginación, no exenta en muchos casos de arte

y estilo. Alberti asocia este tipo de expresiones con las Gracias mitológicas y su resultado es una «Gracia» donde se concentra el arte, la belleza y el buen gusto. Su apreciación y percepción a la que pocos tienen acceso la deja patente en su poema 13 de *Pleamar*: «La Gracia, la graciosa / Gracia alada, desnuda, imperceptible, / fugaz, tan dable a pocos» (II, 203). Para resaltar su belleza la opone a los barrizales y los basureros, que hacen por contraste que surja «más pura todavía» (II, 204). En su poema «Leonardo», considera a éste como dotado de especial inteligencia y poseído por la Gracia. Inteligencia, sabiduría y sentido de la belleza son las cualidades más destacadas de este pintor que pone de relieve Alberti (II, 284).

A las Musas las identifica en una ocasión con una «ramera» (II, 205), en un acto de imprecación y desesperación en el que el poeta solicita su ayuda, cuando le falta la inspiración; a las amazonas, con el paso de un tren bajo esta bella metáfora: «galope de las férreas amazonas» (II, 323); a las dríadas (debe decirse *dríades* porque se trata de un nominativo griego en *-ης*) con las jacas, en «Balada que trajo un barco», donde traslada elementos de la antigüedad clásica a América del Sur; al sufrimiento, con una medusa muerta (III, 150); al sueño de la muerte, con una espantable medusa (III, 475). Y en el primer poema de *A la pintura* se produce la identificación entre la luz que trata de captar el pintor y una ninfa. El punto en común entre ambos es su inestabilidad y fugacidad. Las ninfas se presentan en los bosques como huidizas. Lo mismo sucede con la luz. El pintor lo que fija en el cuadro es un instante o unos momentos de luz, ya que está continuamente cambiando. Los versos son de una gran belleza:

Llueve la luz, y sin aviso
ya es una ninfa fugitiva
que el ojo busca clavar viva
sobre el espacio más preciso. (II, 274)

Simbolizaciones. Las figuras mitológicas femeninas se convierten en símbolos, trascienden su acepción concreta para expresar una idea abstracta de carácter general. El nexo entre simbolizador y simbolizado se establece fundamentalmente por la historia de la cultura en el caso que nos ocupa. Así, el mar como símbolo de libertad, al que Alberti une las sirenas, o Venus como símbolo del amor. En el poema con el que da comienzo *Marinero en tierra*, «El sueño del marinero», «perfecto prólogo que sirve de compendio, explicación y justificación de todo el libro que le

sigue» (Tejada 1977: 200), sueña con ser «almirante de navío para partir el lomo de los mares», persiguiendo a una sirena de la que se siente enamorado (realmente de quien se siente enamorado el poeta es de la mar) y terminar finalmente casándose con ella y así surcar los mares «atado a sus cabellos finos / y verdes de su álgida melena» (I, 79-80). El mar junto con la sirena, representan no la idea concreta que acabamos de expresar, sino que actúan como símbolos de una idea general, «la libertad», enmarcada dentro de la «nostalgia» del mar de la infancia, su tema central. Serían las dos ideas claves que transmite este poema, su *correlato objetivo*, en terminología de Debicki (1975: 119). Esta misma idea se presenta de forma esclarecedora en «A un capitán de navío», con el que da comienzo ya realmente su libro. A modo de prelude anunciador de su significado, sitúa un verso de Baudelaire: «Homme libre, toujours tu chériras la mer!», muy citado por los críticos, sobre el que comenta Salinas de Marichal: «tanto para Baudelaire como para Alberti el viaje hacia el mar simboliza la partida hacia un mundo donde reina la libertad» (1968: 17). Argente del Castillo subraya que Alberti se identifica con Baudelaire siempre que se enfrenta al mar (1986: 197). Más tarde vuelve a recoger la misma idea en su poema «Retornos de la dulce libertad», donde las «dulces sirenas deseadas» (II, 529) hacen acto de presencia junto con la mar. Las sirenas y la mar se erigen en transmisores de esta idea tan querida al poeta. Nótese cómo el adjetivo «dulce» en el título aparece calificando al lexema «libertad», y en el poema califica a «sirenas». A partir de aquí se puede fácilmente establecer la equiparación entre dulce libertad y dulces sirenas deseadas.

No pasó por alto a Rafael Alberti una de las acepciones que Venus tuvo en la antigüedad como diosa del amor, como ya hemos tenido ocasión de señalar. En *Retornos del amor*, poemario que Gullón llama «la crónica de una pasión» (1975: 260), la presencia de esta diosa se hace patente. Alberti evoca diversos momentos de su relación amorosa con María Teresa de León. Construye todo un poemario donde se mezcla la realidad con la magia imaginativa, trascendiendo lo personal y convirtiéndose en un mensaje universal. Se centrará «en la figura de la mujer y su irradiación transformadora sobre su persona» (Argente del Castillo 1986: 313). En «Retornos del amor en los balcones» aparece la figura de Venus, que encarna, en su base real, a María Teresa de León, que acoge a su marinero, es decir, al propio Rafael Alberti, pero en el plano imaginativo y ficcional representa al Amor con

mayúsculas. Su dimensión cósmica lo refleja Alberti en los cabellos¹¹ de esta diosa, que desde el balcón van a enredarse en las redes y regresan impregnados de sal y alas de gaviota:

Ha pasado la siesta dulce de los azules
que la ancha isla nos tendió en el sueño.
Venus casi dormida aún, te asomas
[...]
Tus cabellos tendidos vuelan de los balcones
a enredarse en la trama delgada de las redes,
[...]
Luego, cuando al poniente retornan silenciosos,
blancos de sales y alas de gaviotas,
pongo en tu corazón desnudo mis oídos
y escucho el mar y aspiro el mar
que fluye de ti y me embarco hacia la abierta noche. (II, 507)¹²

Alberti menciona una isla, Ibiza, donde el poeta junto con su mujer se había retirado para dedicarse a escribir y apartase así del ambiente un tanto agobiante de Madrid, marcado por la inestabilidad política, en el que Alberti se había involucrado de lleno. El poeta está recordando desde Argentina el amor vivido con su mujer, pero sobrepasa lo puramente referencial para llegar a ser en definitiva un canto al Amor.

De nuevo el poeta se traslada con el recuerdo a la isla de Ibiza, en «Retornos del amor fugitivo en los montes». Se le representa en su imaginación como un lugar idílico, «una isla de Teócrito» (II, 513), que le lleva a la antigüedad greco-latina¹³. El

¹¹ Los cabellos como elemento que envuelve al amante, dotándole de vida y sentido, figuran también en «Retornos del amor recién aparecido»: «Sobre mí derramaste tus cabellos / y ascendí al sol y vi que eran la aurora / cubriendo un alto mar en primavera» (II, 505).

¹² Bien pueden aplicarse aquí las palabras de Spang acerca de la forma de versificar del poeta: «Los versos de los retornos, en su mayoría largos —alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos—, las estrofas extensas e irregulares, el ritmo pausado y lento, en unión con la insistencia en la misma temática confieren a los retornos un tono solemne» (1973: 153).

¹³ Su base real es muy simple: Alberti se encuentra en Ibiza junto con su esposa disfrutando de la isla y de su amor; el alzamiento le cogió precisamente en estos momentos; el poeta y su esposa huyen a los montes, y las tropas republicanas tuvieron que ir a liberarlos.

poema aparece claramente dividido en dos partes: «una primera paradisiaca, de Edad de Oro, de dominio de la diosa del Amor, Venus o Afrodita», y otra, «marcada por el dios de la guerra, por Marte, por hombres armados que obligan al amor a huir a los montes y refugiarse en una cueva» (Ramos Jurado 2001: 76). Alberti convierte este hecho en poesía y le da una dimensión universal, le saca de su cotidianidad para darle un giro trascendental: la guerra, los opresores acaban con el Amor, el goce y la libertad, todo sucumbe ante este infierno.

En «Retornos del amor ante las antiguas deidades» (II, 509), Alberti trae una vez más la figura de Venus, en calidad de representante del Amor, de un amor libre y sano con el que el poeta sueña, al igual que el que se produjo entre las antiguas diosas. De forma velada volvemos una vez más a ver a esta diosa en su poema «Retornos del amor en la noche triste», bajo estos versos:

¿Cómo decirte, amor, en esta noche
solitaria de Génova, escuchando
el corazón azul del oleaje,
que eres tú la que vienes por la espuma? (II, 514)

Una simbolización menor se produce en el poema «El monje», de *El matador*. No tiene la trascendencia de las anteriores, pues resulta muy concreta y fácilmente perceptible. Aparece Diana como «símbolo de la tentación carnal del monje», según Ramos Jurado (2001: 81), a quien llama la atención que no sea Venus la encargada de desempeñar este papel, que sería lo más apropiado. Pero, a nuestro juicio, Alberti parece distinguir bien ambos papeles: el trascendental frente al particular. Reserva el de más enjundia a Venus y el menos importante a Diana. Podría haber elegido a otra diosa, pero fue Diana, la de los «robustos pechos» (II, 300), la «del seno al aire» (II, 509), la que acudió a su mente. Su belleza es a ojos del monje irresistible, a la que no puede renunciar ni el propio Señor, al que solicita que le aparte:

¡Derríbala, señor, mira que viene!
¡Levanta un huracán, mándale un rayo,
fulmina su dorada fortaleza,
su terrible hermosura,
pues hasta tú Señor,
no escaparás al nudo de su abrazo! (II, 944)

Procedimiento complejo

En el procedimiento complejo de transformación intervienen dos o más ideas y, en caso de prestarse a alguna interpretación, esta se consigue después de un cierto análisis. El resultado es un mundo de imágenes de una gran variedad y dinamismo¹⁴. Son varios los tipos de imágenes que se generan respecto a las figuras mitológicas.

Imágenes de suplantación. Entendemos por tales ciertas variaciones de las figuras mitológicas femeninas que lleva a cabo Alberti a partir de los referentes tomados del mundo exterior. Su mecanismo responde a un proceso en el que intervienen dos constituyentes: el referente mitológico que sufre un desplazamiento y su sustitución por otro nuevo, teniendo como resultado una variante original y creativa del mismo mito. El poeta explota dos posibilidades, o bien invierte el referente mitológico, es decir, crea un opuesto a él, o bien lo desvía de sus funciones que le son propias y les asigna otras nuevas de acuerdo con sus intereses emocionales. Dos ideas son las generadoras de este tipo de imágenes que semánticamente podemos expresar mediante los lexemas: desplazamiento + sustitución.

Una buena muestra referida a las sirenas nos lo ofrece su poema «Sirena del campo», «basado en algún mito popular o en una imaginada trasposición del mito de la sirena desde el mar al campo» (Tejada 1977: 252). El poeta ha trasladado la vida de las sirenas del mar al campo, dotándola de características propias de este ámbito natural. Si en la mar se la imagina nacida en estas aguas de su mismo color, azul y verde —«sirena azul de mi navío» (I, 141), «sirenita verde» (I, 198)— con una larga melena de algas marinas, aquí se la imagina como hija de la madre selva y con trenzas de perejil. Se produce una clara oposición entre mar / campo. El referente mitológico, el mar, es el que le ha llevado a concebir por oposición el ámbito campestre.

¹⁴ García Montero subraya la importancia de la imagen en los poetas del 27: «Los poetas de la vanguardia, incluidos los de la generación del 27, forman su estilo con el apogeo de la imagen, corazón de todo el poder sensorial, simbólico y comunicativo de la poesía, en un momento en que se rechazaba lo anecdótico para defender la estilización y la puesta en marcha de sugerencias esenciales. La imagen no cuenta historias, pero condensa y sugiere estados de ánimo» (1996: 135).

Las sirenas en Alberti se presentan como personajes dulces, bondadosos y benefactores, aparecen humanizados bajo estas características, produciéndose así un desplazamiento y sustitución con respecto a la idea que tenían los antiguos de estos personajes, caracterizados por su hostilidad. Salinas de Marichal apunta que tal idea le pudo venir a Alberti de la tradición folklórica que concebía otro tipo de sirenas benéficas que habitaban en los dulces ríos y lagos (1968: 33). A nuestro juicio se trata simplemente de la forma originaria con que Alberti concibió en su infancia a estos personajes fantásticos, a través de su mirada inocente y cándida que plasmó posteriormente en su poesía. Muestras de tal ingenuidad aparecen en el poema 3 de *A la pintura*: «Las sirenas de Rubens, sus ninfas aldeanas, / no eran las ruborosas deidades gaditanas / que por mis mares niños e infantiles florestas / nadaban virginales o bailaban honestas» (II, 276); igualmente, respecto de Venus: «y que Venus fue nácar y jazmín transparente, / no umbría, como yo creyera ingenuamente!» (II, 275).

Ya hemos tenido ocasión de mencionar a las sirenas bajo estas características (la sirenilla cantadora, la hortelana, la bordadora, la novia o bien la que se peina a la orilla del mar). Una muestra más nos la ofrece un breve poema de tan solo cinco versos¹⁵, donde un «tú» sueña que «cinco sirenillas» recogen a «cinco marinerillos» que naufragan (III, 700). El empleo de los diminutivos realza, por una parte, la inocencia de los pobres marinos y su fatal destino, y por otra, la bondad de las sirenas que los recogen y no permiten que queden abandonados en el mar. El poema queda desdramatizado por la acción de las sirenas, y por tratarse obviamente de un sueño. En cambio, traslada a las oceánides, ninfas, hijas de Océano y Tetis, la faceta de malignas que en la mitología griega no tenían: «Las oceánidas cantan / matando a los marineros» (II, 654).

En cuanto a Venus, Alberti se dirige a ella como «madre del mar de los azules» (II, 286), en oposición y en contradicción patente con su constatación por vía visual como hija de la espuma. Invierte los papeles: el mar en el acervo cultural es el que da vida a Venus, y Alberti, en cambio, en este caso la considera su madre. El poeta

¹⁵ Tejada atribuye, como causa de que esta breve canción se suprimiera en ediciones posteriores, a su exceso de modestia y sencillez (1977: 387). García Montero la recoge en su tomo III, bajo *Otros poemas*.

ha desplazado el referente que toma del exterior y lo ha sustituido por otro diferente al de la tradición clásica¹⁶.

También se da el proceso inverso, es decir, lo que desplaza el poeta no es una característica de esta diosa sino otro personaje diferente y Venus es quien ocupa su lugar, como es el caso en que Venus suplanta a Dios, ocupando su lugar en el soneto «Del Papa Julio a Picasso»:

Pero en nombre de Venus te perdono
y te empino, maestro, y te coronó
con cien años y un día de indulgencias. (II, 135)

Las Furias, figuras mitológicas femeninas de la venganza, que perseguían a los culpables de ciertos crímenes, aparecen en Alberti, no como tales, sino como diosas de la inspiración en el poema que dedica a Miguel Ángel. Su función de vengadoras ha sido desplazada y sustituida por la función propia de las Musas como inspiradoras del arte. Dos funciones mitológicas encarnadas cada una en un personaje mitológico, una de ellas ha desplazado y sustituido a la otra. El poeta ha querido expresar con este desplazamiento el espíritu tan inquieto y fecundo de este artista tan reconocido, potenciándolo además con la identificación de las Musas con las Gracias haciendo más palpable la oposición entre dos términos: tranquilidad (atributo asignado a estos personajes por el propio Alberti) frente a inquietud. Estos son sus primeros versos:

No las Gracias, Las Furias, las frenéticas,
desesperadas Furias
te acunaron de niño. Fueron ellas
el Ángel de la Guarda de tu sueño. (II, 291)

Otro desplazamiento y consiguiente sustitución se produce en la figura de Europa. Según la mitología, se trata de una hermosa doncella, hija de Agenor y Telefasa. Cuando estaba junto al mar fue arrebatada por Zeus, convertido en un toro de color blanco y llevada a la isla de Creta donde se unió con ella (Grimal 1965: 188).

¹⁶ Esta idea de la maternidad asociada al mar no es algo inusitado en este poeta. En «Bajaste al mar», éste es una inmensa madre a donde baja Picasso para hacerlo su vivienda y al que acuna una sirena: «Fue una sirena quien meció tu cuna» (III, 123).

Rafael Alberti, tomando como base este mito, lo desplaza: «Triscaba Europa al borde de sus ríos / cuando fue arrebatada a los infiernos» (II, 230), versos de su poemario *Tirteo*, incluidos en *Pleamar*. Los diferentes desplazamientos resultan evidentes: el poeta sustituye el mar por ríos, la isla de Creta por infiernos, triscar, le conviene más bien al toro en el que se convirtió Zeus y no a Europa. El mito ha sufrido en la imaginación del poeta una transformación en función de un interés determinado, evidenciar la situación de Europa tras las guerras mundiales que había padecido. No se la ha trasladado a un lugar idílico, como Creta, sino a los infiernos por obra, hay que entender, del fascismo que será el que desplace y sustituya al toro de Zeus. A pesar de ello, Europa, se sigue manteniendo hermosa.

Imágenes del artificio y lo grotesco. Vamos a incluir aquí aquellas imágenes procedentes de ciertas transformaciones de las figuras mitológicas femeninas que lleva a cabo el poeta teniendo como objetivo primordial su continente, quedando prácticamente vacías de contenido. Los ingredientes con los que construye el poeta este tipo de imágenes son: artificio vacío de contenido + desmitificación de las figuras mitológicas llevándolas al absurdo, lo grotesco y la burla. Este tipo de imágenes se encuentran en *Cal y canto*. El poeta nos presenta imágenes que van desde un corte más gongorino hasta las más vanguardistas. Una muestra del primer caso lo tenemos en su poema «Soledad tercera (paráfrasis incompleta)», en los siguientes versos:

Las célicas escalas, fugitivas,
y al son resbaladoras
de las nocturnas horas,
del verde timbre al despeinado y frío,
despiertan de las álgidas, esquivas,
dríadas del rocío,
de la escarcha y relente,
su azul inmóvil, su marfil valiente. (I, 341)

De forma certera, Debicki ha interpretado esta imagen donde nos encontramos con las «driadas» (que, como hemos apuntado deben llamarse *dríades*): estos versos vienen «inmediatamente después de la descripción de una tormenta. [...] (Los árboles

agitados por la tormenta parecerían dríadas, muchachas mitológicas cuyos cuerpos acababan en troncos de árbol y cuyos brazos se extienden como ramas)» (1975: 136).

Del segundo caso, a partir de la idea de belleza fundamentada en la forma tomada de Góngora¹⁷, Alberti crea un tipo de imágenes cercanas, en palabras de Senabre, «al ultraísmo» (1977: 38), de tono un tanto burlesco y absurdas, como es el caso en que Ceres, único momento en el que aparece esta diosa mitológica en la poesía de Alberti, queda asociada con el cine, en su carácter de mentira y artificio. Asociación puramente subjetiva:

Cinema. Noticiario. Artificio. Mentira.
En la pantalla anunciadora, Ceres
instantánea, embustera,
imprime a Baco un saldo de mujeres
de alcanfor y de cera. (I, 352)

Es el nuevo estilo de Alberti, un estilo «de burla poética por la palabra» (Vivanco 1975: 185), presente en *Cal y canto*. Se encuentra dentro de un conjunto de poemas que, a juicio de este mismo crítico, «el desarrollo argumental se pierde, a menudo, a través de una sintaxis barroca de imágenes que terminan en sí mismas» (1975: 186). A la misma línea, pero ahora teniendo como ámbito el mar, donde según Salinas de Marichal «todo objeto, toda materia vive en función de su disponibilidad a convertirse en arma» (1968: 158), pertenecen los siguientes versos: «Náyades segadoras y tritones, / con la guadaña de la media luna / Siegan las colas de los tiburones» (I, 314). O bien esta otra muestra impregnada de feria y de verbena:

¡Reina de las barajas! Por los lagos
de Venus, remadora, a los castillos
del Pim-Pam-Pum de los tres Reyes Magos. (I, 322)¹⁸

¹⁷ Sobre el gongorismo albertiano, cfr. ahora [Alonso Hormigo \(2013\)](#).

¹⁸ Salinas de Marichal pone de manifiesto el nuevo paraíso ahora de Alberti situado en el cielo, sustituyéndole por el del huerto submarino: «Hay en este nuevo vergel una atmosfera de alegre fiesta» (1968: 166). Significativo es en este sentido su poema «Guía estival del paraíso» de donde son los versos mencionados.

Su primer verso recuerda a un breve poema titulado «Agua», que siendo de su primera etapa, anterior a *Marinero en tierra*, anuncia este tipo de imágenes:

Reina de la baraja Venus
Tu piececito encendido
—zapato sin gondolero— (I, 32)

Después de *Cal y canto* también podemos ver este tipo de imágenes, aunque un tanto atenuadas como en estos versos de *Poemas de Punta del Este*: «Una joven sirena / sobre un pez, emergiendo, se perfila» (II, 467).

Imágenes del desenfado y la ironía. Los elementos que constituyen este tipo de imágenes son: humanización + desmitificación + ironía. Para una mejor comprensión y delimitación de este tipo de imágenes, cabe hacer una distinción con las imágenes que hemos denominado *humanizadoras* y con las llamadas en el apartado anterior *del artificio y lo burlesco*, ya que las imágenes de ahora se encuentran a medio camino entre ambas. Tienen en común con las primeras la humanización, pero las figuras mitológicas femeninas se comportan en las imágenes humanizadoras de forma natural, como si se tratara realmente de personas de la vida cotidiana (sirena bordadora, hortelana, etc.), produciendo un tipo de imágenes cándidas y un tanto infantiles, inspiradas en buena medida en la tradición. En cambio, en el tipo de imágenes que nos ocupa la humanización atribuye a las figuras mitológicas elementos y funciones un tanto llamativos, bajo una base irónica plenamente consciente, que provoca en el lector una leve sonrisa, al producirse en su mente un contraste entre el elemento mitológico y lo que aporta la imaginación del poeta. El resultado es una imagen un tanto verosímil y de una factura creativa nueva. Por otra parte, frente a las imágenes del artificio y lo grotesco, en estas el poeta no pone su punto de mira solo en la forma y por la forma, sino que las figuras mitológicas tienen cierto sentido. Son personajes un tanto verosímiles, a diferencia de lo anterior en que eran personajes absurdos («Ceres»), violentos («Las náyades») o festivos, pero de una festividad también absurda («Venus»).

Ya hemos tenido ocasión de apuntar algunas imágenes de este tipo, es decir, de las que hemos denominado en este apartado del desenfado y la ironía, que Alberti ha aplicado a algún que otro personaje mitológico, como en «Venus sin camisa», en

referencia al cuadro de Botticelli. Lo llamativo, pero que no llega a resultar del todo absurdo, es que Venus pueda vestir una prenda propia de la época, pero es posible mentalmente sustituir a Venus por un personaje real para que la frase tenga sentido, ya que es posible imaginarnos a una señorita sin camisa. En el poema 15 de *Pleamar*, Alberti escribe: «La Gracia vino a mí vestida de torero / con las últimas olas de la tarde» (II, 203), y su poema siguiente «Dijo la Gracia: — Vísteme de luces / y déjame jugar tranquila al toro» (II, 203). Lo irónico y llamativo es que sea un personaje mitológico el que se presente vestido de torero y además femenino, o que sea este mismo personaje el que solicite que se le vista de torero. Pero basta con sustituir esta figura mitológica por una real o ficticia para que tenga sentido, algo que de manera consciente o inconsciente hacemos sin condenarla al absurdo. Igualmente podríamos decir de otra imagen que en «Diario de la luna» se aplica a Venus haciendo de madrina, donde se funden el referente astral y el mitológico: «Me pintaré los labios, me empolvaré de harina. / Será Sirio el padrino y Venus la madrina» (II, 421). Lo sorprendente es que sea Venus la madrina y Sirio el padrino, pero no es absurda del todo, ya que estamos ante una escena de la vida corriente fácilmente comprensible. Lo mismo diríamos de otros ejemplos como el que tiene como base a las nereidas, que representan en «Oso de mar y tierra» a aquellas señoritas a las que los marineros van a buscar a los bares después de duras jornadas, y a quienes les cantan «coplas del mar y de sus valles frías» (I, 314).

En ocasiones se pueden producir zonas borrosas, donde cabe la duda de si estamos ante una imagen del artificio y lo grotesco o bien del desenfado y la ironía. En «Sueño de las tres sirenas», estas sueñan con abandonar el mar y surcar los cielos en hidros alados (I, 315) en faldas y melenas cortas. El mar pasa a ocupar un puesto secundario; ahora es el cielo su centro de atención donde los inventos mecánicos son más significativos, hasta el punto de que las sirenas, convertidas en unas señoritas, de falda corta, huyen del medio natural donde han vivido siempre para admirar y disfrutar de estos avances, viajando por el espacio en hidroplanos y en automóviles de marfil y de plata. Aquí se producen toda una serie de elementos sin sentido por una parte y verosímiles por otra. Lo que no tiene sentido son los ya citados hidros alados, o los automóviles de marfil y de plata surcando los cielos, al igual que otros elementos como las corzas boreales, los célicos donceles, o las propias sirenas con faldas cortas, pero resulta del todo posible y verosímil que, una vez que hayamos sustituido a las sirenas simplemente por unas señoritas a la moda, deseosas de

disfrutar de los progresos de su sociedad, cobra sentido el poema. La imagen sobre la que lo construye Alberti se mueve entre lo absurdo y lo verosímil. Lo absurdo confiere al poema cierto grado evocador e imaginativo que se traduce en su atracción y fascinación por los nuevos inventos, y lo verosímil da cierto grado de certeza al poema, ya que sí es posible viajar en automóvil y en hidroplano, surcando a través de este último ingenio los cielos.

Finalmente, en aras a una mayor clarificación, vamos a establecer también la diferencia con las imágenes de suplantación. En estas últimas imágenes, el poeta tiene en cuenta el referente mitológico y lo desplaza y sustituye por otro: desplaza el ámbito marino y lo sustituye por el campestre para crear unas sirenas del campo; Venus en calidad de hija del mar la desplaza y la sustituye por su opuesta la madre; las Furias, en lugar de vengadoras, son las que inspiran a Miguel Ángel, etc. Siempre tiene Alberti en cuenta aquí el referente mitológico, frente a las imágenes del desenfado y la ironía. Podríamos decir que en el primer caso, como apuntamos, son una variante del mito clásico, a través de su desplazamiento y sustitución, y en el segundo es una creación prácticamente nueva, cuya efecto fundamental es la ironía.

Imágenes surrealistas. Figuras mitológicas femeninas hacen acto de presencia en la poesía de Alberti en expresiones que, en un primer momento, parecen absurdas, desconcertantes y carentes de sentido, y sólo lo adquieren dentro de un significado más general y después de cierto análisis. Vamos en un primer momento a marcar diferencias con las imágenes del apartado anterior para evitar cualquier tipo de equívoco. El poema 9 de *Vida bilingüe de un español en Francia* dice: «Y Venus compromete / a los marineros / pero para dormir se va con el grumete» (II, 61). La sonrisa con la que recibimos estos versos procede del contraste entre la imagen cultural que tenemos de esta diosa y lo que dice el poeta. Estamos aquí ante una imagen del desenfado y la ironía, comprendemos lo que dice el poeta, basta sólo, como venimos indicando, con sustituir a Venus por cualquier nombre femenino para que estos versos cobren sentido, algo que inconscientemente realizamos de algún modo, porque en caso contrario no lo comprenderíamos. En cambio, en otro caso, tomado de «Muerte y juicio» (*Sobre los ángeles*), aparece la figura de Venus en un contexto que tiene como referente material a un niño fallecido, que representa la pérdida de la infancia del poeta: «Desnudo, sin los billetes de inocencia fugados en sus / bolsillos, / derribada en tu corazón y sola su primera silla, / no creíste ni en

Venus que nacía en el compás abierto / de tus brazos / ni en la escala de plumas que tiende el sueño de Jacob / al de Julio Verne» (I, 434). Aquí, la dificultad para entender lo que dice el poeta resulta a todas luces evidente. Deja traslucir cierto sentido pero a gran distancia de la imagen antes expuesta. Menciona un compás, Venus, la escala de Jacob y Julio Verne. Todo ello remite a la edad tan temprana a la que falleció este niño, representando en último término la pérdida de las ilusiones forjadas en esta etapa, la «muerte de la inocencia infantil», como señala Connell: «La mitología, la ciencia y la religión resultaban ya aburridas como tema de estudio en el aula, pero ahora el poco misterio que aún poseían se desvanece para siempre» (1975: 163)¹⁹.

La imagen surrealista, ilógica y aparentemente absurda, puede afectar a todo un poema. Un buen ejemplo lo proporciona el soneto «Piernas por alto viento»:

Piernas por alto viento y la su tía
cuando el caballo recorrió el espejo
desafío a pincel cabrón y viejo
y bigotes que un pelo a Venus fía.
Se desemboza el gallo y su manía
de ojo fauno que almeja higo cangrejo
desprende tinta y mano y su manejo
pipa que ni una enana ardiendo enfría. (III, 141)

Como ha puesto de manifiesto Caparrós, el referente externo sobre el que se inspira Alberti para escribir este poema son ciertas pinturas de Picasso. Lo más probable, según este crítico, es que se trate de aquellos grabados de tema erótico de

¹⁹ Hallamos un precedente de esta imagen en *Cal y canto*: «(Los carteros no creen en las sirenas / ni en el vals de las olas, sí en la muerte)» (I, 372). La vida, representada por las sirenas y el vals de las olas, deja de tener sentido para el poeta. Todo el ritmo vital que lo impulsaba a permanecer en pie con entusiasmo y entrega ha dejado de latir para convertirse en un sinsentido y la única realidad creíble es la muerte. O como apunta Senabre: «La muerte es lo único cierto en un mundo en que lo natural se ha mecanizado y no hay lugar para la ilusión ni los sentimientos» (1977: 30).

tonos negros y blancos, que el pintor expuso en 1968. Alberti trata de representar este mundo mediante la palabra, y para ello trastoca la sintaxis y la semántica, no emplea signos de puntuación, para dar esa sensación de abigarramiento, creando composiciones surrealistas que tratan de ser fieles a la pintura de Picasso ([Caparrós Esperante 1981: 20-21](#)). Venus viene a representar, a nuestro juicio, a todas esas mujeres desnudas que aparecen en estos grabados picassianos, donde en la imaginación del poeta se mezcla la belleza con el erotismo, propiedades asignadas a esta diosa de la antigüedad. No es extraño que el poeta una vez más la haya asociado con estas figuras de Picasso.

En ocasiones, dentro de un mismo poema se produce una acumulación de imágenes, en un alarde también de ensoñación surrealista, donde nada parece tener lógica, ni sentido alguno. Ocurre en «Picasso Antibes la joie de vivre», de *Los ocho nombres de Picasso*. Alberti expresa la paz y alegría que transmite Picasso. Aparece la figura de Venus, lo mismo que la de otros personajes mitológicos, como Ulises, los centauros y las sirenas. Es posible que, tratando de imitar al pintor, el poeta traiga a colación nombres también de este campo en un cuadro verdaderamente onírico:

Las sepias, las murenas, los erizos, los pulpos
prenden a los centauros con cadenas de algas.
Los limones emergen de la espuma.
Venus dormida asciende hasta el mercado.
Compra queso de cabra, aceite, pan y vino.

Los veleros de Ulises organizan
los domingos regatas de colores.
Las sirenas se escapan del museo
y van a emborracharse a las tabernas. (III, 124)

En la segunda estrofa, que evoca a Ulises y a las sirenas, bien podría estar pensando el poeta en el cuadro que pintó Picasso por estas fechas, y que lleva por título, precisamente *Ulises y las sirenas* ([Caparrós Esperante 1981: 14](#)). Muy a propósito vienen estas palabras de Spang acerca del prólogo que había escrito Alberti para la obra literaria de Picasso *El entierro del Conde de Orgaz*: «Alberti trata de imitar el estilo caótico, prolijo y paradójico de Picasso e incluye trozos de su obra» (1973: 149). Casi todo el poema actúa como simbolizador, es decir, algo que

representa no el significado literal, que no lo tiene, sino otro más profundo, del que Alberti nos da datos en el título del poema, y en su estrofa final²⁰:

Cantad, danzad. Alterna un viento antiguo
las bocinas rugientes con las flautas.
Bajo los arcoiris se ilumina
el rostro de la paz por un instante.
Es la alegría de vivir, es esa
dichosa edad que sólo conocemos
y anhelamos por ti. (III, 124)

CONCLUSIÓN

A lo largo de este estudio hemos ido analizando los diferentes modos y formas en las que hacen acto de presencia las figuras femeninas mitológicas en la poesía de Rafael Alberti, con el objetivo de poner un orden a esta especie de selva con la que, en un primer momento, podemos llegar a percibir estas distintas manifestaciones. Hemos seguido para ello un camino que ha ido desde lo más fácil a lo más difícil, siendo sus extremos los elementos referenciales y las imágenes surrealistas. Resulta evidente que lo más sencillo de captar ante una figura mitológica son sus datos referenciales, como el que las sirenas tenían la cualidad de cantar, su cola era de pescado y su cuerpo de mujer, o que Venus es la diosa de la belleza, del amor, al igual que se le asocia con el sexo. Que las Musas son las inspiradoras de la poesía, que las ninfas son huidizas, que las Gorgonas dejan petrificados a quien las mira, etc. Pero esta facilidad de lectura se complica en el momento en que estas figuras mitológicas entran en la imaginación de Alberti y las transforma, las desvía de su concepto clásico. Este mundo imaginativo no se presenta en su manifestación de manera uniforme sino variable y dinámico, como la propia personalidad del poeta, rica y de una gran vitalidad. Dentro de este mundo es posible establecer una gradación en su dificultad, en función de los elementos que intervienen en su

²⁰ Para Alberti, hay espacios o personas que le producen cierta paz y felicidad, como es el caso de Picasso o de su ciudad natal. Véase ahora estos versos referidos a esta última: «llamando siempre a Cádiz a todo lo dichoso, / lo luminoso que me aconteciera» (II, 647).

elaboración. Puede girar en torno a una idea o varias, originando diferentes imágenes. Si giran en torno a una sola idea y en función de la idea generadora, hemos distinguido entre imágenes humanizadoras, a partir de una idea central de humanización; identificativas, a partir de una idea de identificación; y simbolizaciones, donde la figura mitológica mencionada va unida fundamentalmente a una idea interpretativa avalada por la tradición cultural como Venus, o bien asociada a un elemento que tiene ese aval, como las sirenas asociadas al mar y representando la libertad. En cambio, si se generan a partir de varias ideas y en función de las mismas, hemos distinguido entre imágenes de suplantación, cuya base generadora es un desplazamiento más una sustitución; imágenes del artificio y lo grotesco, con base en lo burlesco, la desmitificación llevada a su mayor grado y carentes de sentido; imágenes del desenfado y la ironía, no carentes de cierto sentido, y con un tono irónico; e imágenes surrealistas, en apariencia absurdas e ilógicas, pero tras un análisis de las mismas se prestan a una interpretación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- R. ALBERTI (1977), *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral.
- R. ALBERTI (1988), *Obras completas. Tomo I: Poesía 1920-1938. Tomo II: Poesía 1939-1963; Tomo III: Poesía 1964-1988*, ed. L. García Montero, Madrid, Aguilar.
- A. ALONSO HORMIGO (2013), [«Bajo una luz de interrumpidos oros»: el panegírico de Alberti a la casa de Domecq y su modelo gongorino](#), *AnMal Electrónica*, 34, pp. 87-121.
- C. ARGENTE DEL CASTILLO (1986), *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Granada, Universidad.
- J. M. BALCELLS (2005), [«El viaje mítico en *Ora marítima*, de Rafael Alberti](#)», *Estudios Humanísticos. Filología*, 25, pp. 25-42.
- L. CAPARRÓS ESPERANTE (1981), [«Los Picasso de Rafael Alberti \(Equivalencias de Poesía y Pintura en Los 8 nombres de Picasso\)»](#), *Castilla*, 2-3, pp. 7-22.
- A. COLINAS (1995), *Rafael Alberti en Ibiza. Seis semanas del verano de 1936*, Barcelona, Tusquets.
- G. W. CONNELL (1975), «Los elementos autobiográficos en *Sobre los ángeles*», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. M. Durán, Madrid, Taurus, pp. 155-169.

- G. CORREA (1975), «El simbolismo del mar en *Marinero en Tierra*», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. M. Durán, Madrid, Taurus, pp. 111-117.
- Á. CRESPO (1975), «Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la Pintura*», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. M. Durán, Madrid, Taurus, pp. 275-295.
- A. P. DEBICKI (1975), «El "correlativo objetivo" en la poesía de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. M. Durán, Madrid, Taurus, pp. 119-151.
- L. GARCÍA MONTERO (1996), *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad.
- P. GRIMAL (1965), *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Labor.
- R. GULLÓN (1975), «Alegrías y sombras de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. M. Durán, Madrid, Taurus, pp. 241-264.
- A. ORTEGA GARRIDO (2012), *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*, Madrid, Iberoamericana.
- E. RAMOS JURADO (2001), *Cuatro estudios sobre traducción clásica en la literatura española. Lope, Blasco, Alberti y M^a Teresa de León, y la novela histórica*, Cádiz, Universidad.
- S. SALINAS DE MARICHAL (1968), *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos.
- S. SALINAS DE MARICHAL (1975), «Los paraísos perdidos de Rafael Alberti», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. M. Durán, Madrid, Taurus, pp. 53-64.
- R. SENABRE (1977), *La poesía de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad.
- K. SPANG (1973), *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- J. L. TEJADA (1977), *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (poesía primera: 1920-1926)*, Madrid, Gredos.
- L. F. VIVANCO (1975), «Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. M. Durán, Madrid, Taurus, pp. 181-204.
- A. M. WINKELMANN (1975), «Pintura y poesía en Rafael Alberti», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. M. Durán, Madrid, Taurus, pp. 265-274.
- C. ZARDOYA (1975), «La técnica metafórica albertiana», en *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, ed. M. Durán, Madrid, Taurus, pp. 75-110.