

Santisteban Espejo, María de Mar

Por el camino del insomnio : la huella de Bécquer en los ángeles de Rafael Alberti

Études romanes de Brno. 2023, vol. 44, iss. 2, pp. 45-55

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-4>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78709>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20231103

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Por el camino del insomnio. La huella de Bécquer en los ángeles de Rafael Alberti

On the Path of Insomnia. Becquer's Trace on the Angels of Rafael Alberti

MARÍA DE MAR SANTISTEBAN ESPEJO [mariadelmarsantistebanespejo@gmail.com]

Universidad de Granada, España

RESUMEN

En este artículo se estudia la influencia de la poética de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) en la obra *Sobre los ángeles* (1929) de Rafael Alberti (1902-1999). Para ello, el trabajo está dividido en tres apartados. En el primer apartado, se presenta al poeta gaditano como un admirador explícito de las que serán sus fuentes artísticas que, en el caso de la obra becqueriana, convergen tanto a nivel poético como vital. En el segundo apartado, se traza el análisis de este vínculo a través de tres ejes temáticos: el primero de ellos se relaciona con el sentimiento de la pérdida, unida esta a la infancia —como primer paraíso— y a la muerte; en el segundo se observa la presencia de una naturaleza que violenta la integridad del ser poético; y en el tercero se examina el tratamiento del devenir del tiempo y de los sueños. Finalmente, el último apartado evalúa y pone de manifiesto el origen común de ambas motivaciones poéticas: su fe en la escritura.

PALABRAS CLAVE

Rafael Alberti; Gustavo Adolfo Bécquer; poesía; admiración; influencia

ABSTRACT

This paper studies the poetic influence of Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) on Rafael Alberti's (1902-1999) book *Sobre los ángeles* (1929). Firstly, it presents Alberti as an explicit admirer of his artistic sources, to reach the vital and poetic convergence with Bécquer. Therefore, the analysis of this tie is traced through three topics: the first one is related to the sense of lost, linked to the childhood, as his first paradise, and to the death; on the second one, this paper examines the presence of a nature which goes against the physical integrity of the poetic voice; thirdly, it observes how both authors address the matter of time and the dreams. Finally, from these shared topics the study gathers the origin of both poetic motivations: their faith in writing.

KEYWORDS

Rafael Alberti; Gustavo Adolfo Bécquer; poetry; admiration; influence

RECIBIDO 2023-06-06; ACEPTADO 2023-06-14



1. Alberti como admirador

El verbo “admirar” es, en nuestra lengua, un término bisémico. Puede hacer referencia a la acción de sorprenderse ante algo extraordinario o, también, juzgar a alguien o algo excepcional. Aunque ambas definiciones muestren claramente una base común, la acepción de mayor utilidad al propósito del trabajo es la segunda citada. Es decir, un ser consciente de un legado o herencia que se le ha otorgado –por el hecho de pertenecer a un lugar y un tiempo determinados– decide libremente tomar una parte de esta, por afecto o fascinación, y sobre la que sentirá la necesidad de elogiar.

Esta manera de elogiar artísticamente a alguien solo puede darse previa existencia de un sujeto libre y dueño de su autonomía. El concepto kantiano de autonomía está relacionado, de suyo, con el de voluntad y, como explican Manuel García y Juan Zaragüeta en su obra *Fundamentos de Filosofía* (1967), “para Kant una voluntad es plena y realmente pura, moral, valiosa, cuando sus acciones están regidas por imperativos auténticamente categóricos.” (García y Zaragüeta, 1967: 229). Es decir, esta admiración albertiana parte de la libertad y de la autonomía, y no del condicionamiento externo propio de una acción heterónoma. Por ejemplo, la *IMITATIO* clásica partiría del imperativo hipotético “tu obra será reconocida si te adhieres a ciertas reglas de construcción o te asemejas a la obra de los grandes autores previos”; sin embargo, la poética de Alberti se asimila a un autor o modelo por el hecho de sentir cierta simpatía o convergencia con su obra, sin condición anterior o posterior de esta acción, partiendo de una voluntad propia y autónoma.

De esta manera, Rafael Alberti admirará libremente, pues ya no se encuentra en la exigencia histórica de conformar su obra como parte de una tradición clásica para que aquella sea concebida como un producto de calidad. Y, además, va a elogiar aquello que admira a través de la poesía, pues esta va a funcionar como un mecanismo de trasvase entre la esfera privada de la fascinación ante algo, y la esfera pública del homenaje.

Todos los seres, por nuestra condición de pertenencia a algo mayor, sentimos admiración hacia algo, aunque sea solo de manera privada. Sin embargo, Alberti va a poder ser considerado un ser-admirador explícito, cuya poesía no solo bebe de unas fuentes claras sino que él, como creador de esta, va a poner de manifiesto su simpatía por esos motivos o poetas surtidores de su obra.

Lo hará, en un primer momento, con la poesía de cancionero. Fascinado por su musicalidad, hará brotar el poeta en su *Marinero en tierra* (1925) la plasticidad de las formas populares; además, aparecerán en el poemario los nombres de aquellos escritores de donde beben sus letras, Gil Vicente y Garcilaso de la Vega como máximos exponentes. Al poeta toledano le dedicará incluso alguna composición, como la canción “Si Garcilaso volviera”. Así, esta admiración poética hacia lo popular le va a acompañar en sus dos obras posteriores, *La Amante* (1926) y *El alba del alhelí* (1926) –podríamos decir, incluso, que se trata de una característica casi inherente a toda su producción–.

Y Alberti se admirará al introducirse en la poesía Gongorina, y la homenajeará en su poemario *Cal y Canto* (1926-1927). Encontramos en él poemas cargados de hipérbatos, el despliegue de toda una mitología renacentista, e incluso la quiebra de la esticomitía de sus cancioneros anteriores. Observaremos, incluso, la “Soledad tercera”, una paráfrasis del poema gongorino con el que el Alberti va a poner fin a su influencia para dar comienzo a la parte más rupturista de *Cal y Canto*: se vuelve el poeta al humor y a la métrica popular para alabar, por ejemplo, las cualidades de un billete de tren, como en “Madrigal al billete del tranvía”.

Es entonces cuando Gustavo Adolfo Bécquer aparece en la vida de Rafael Alberti, momento en el que su poética se va a inundar de dolor, de imágenes oníricas y de oscuridad. Además de la influencia poética que se trata en este estudio y de los homenajes que le dedica, Alberti expone en una entrevista publicada en *La Gaceta Literaria* en 1927 lo siguiente: “Yo no soy andaluz, soy noruego, por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer” (Alberti 2002: 261). Aunque en tono jocoso, con estas palabras Alberti demuestra su deseo de ser distanciado del “andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón [que] amenazaba con invadirlo todo” (ibíd.) y lo hace desde la identificación con otro poeta andaluz, con cuyas maneras y temáticas se siente más familiarizado que con aquellos a quien dirige su crítica.

Este apego por la tradición, característica muy marcada de la obra albertiana como hemos expuesto más arriba, va a acompañar también a Gustavo Adolfo, y así lo va a hacer constar en su obra epistolar *Cartas desde mi celda* (1864). En la cuarta de estas cartas enviadas por Bécquer al periódico *El Contemporáneo* afirma que “en el fondo de mi alma consagro como una especie de culto, una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado, y las poéticas tradicionales, las derruidas fortalezas, los antiguos usos de nuestra vieja España tienen para mí todo ese indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de la puesta del sol de un día espléndido” (Bécquer 2021: 89). Y siguiendo esta estela becqueriana, para ambos poetas va a llegar el día en el que esas alegres luces se apaguen, un día en el que ese júbilo habrá “de sepultarse en las tinieblas en que se han de perder para siempre.” (Bécquer 2021: 89). Es decir, la llegada de los fantasmas becquerianos y de los ángeles albertianos, cuando se rompan las fronteras entre el sueño y la vigilia.

Por lo tanto, desde esta imagen de Rafael Alberti como admirador y elogiador de sus antecesores, se procede a estudiar la huella becqueriana en su siguiente poemario, *Sobre los ángeles* (1929). A través de sus versos nos sumiremos en una nocturnidad en vela, confusa y dolorosa, donde los ángeles, al igual que los fantasmas becquerianos, nos van a guiar por ese mundo onírico de las sombras.

2. Retiros y apariciones

El año de 1920 será para Alberti el de tres dolidas muertes: el torero Joselito, el escritor Benito Pérez Galdós y, la más significativa para él, el fallecimiento de su padre. Sobre este momento cuenta el poeta en *La arboleda perdida* que, a pesar de haber pasado ya un tiempo desde aquellos trágicos momentos, la tristeza seguía en él habitando y con ella “volví de nuevo a visitar los cementerios, con Bécquer en los labios y una opresión en mitad del pecho que me hacía caminar pidiendo apoyo de cuando en cuando al tronco de los árboles.” (Alberti 2002: 157). Así, ese juvenil y jocoso Rafael va a tornar, tras un periodo de pérdidas, en un afligido poeta, merodeador de sepulcros y profuso lector de la obra del artista sevillano.

Aunque esté lejos del propósito de este trabajo trazar un paralelismo entre las vidas de los dos artistas, sí es cierto que algunas experiencias comunes pueden haber llevado, además de a la palpable admiración poética, a que las obras de ambos converjan en un momento determinado de la historia artística y vital de Rafael. Podemos comenzar en el punto en el que Alberti siente la necesidad de asirse a los versos de Bécquer para salir a flote, es decir, la muerte de su padre. En la biografía que de Gustavo Adolfo Bécquer realiza Rafael Montesinos en su edición de las

Rimas (Montesinos en Bécquer 2021: 11-87) descubrimos que ambos, Alberti y Bécquer, perdieron a sus progenitores a una edad temprana, más Bécquer que Alberti, pero para los dos fue un hecho trágico por ser aún demasiado jóvenes para ello. Además, Bécquer perderá poco tiempo después a su madre, lo que le hará llevar sobre sus hombros, durante toda su vida, la condición de orfandad.

Asimismo, tanto el sevillano como el gaditano habrán de trasladarse en su juventud a la lejana Madrid. De ambos se conoce la lúgubre imagen que recibieron de la capital española a su llegada: “La primera impresión que la capital de España causa en Gustavo es deprimente. [...] En algunos de sus escritos insiste en esa nostalgia, al tiempo que nos pinta la capital de España como esqueleto sucio y negro que tiritaba bajo un inmenso sudario de nieve.” (Montesinos en Bécquer 2021: 21). De igual manera, Alberti narra en *La arboleda perdida* su primera impresión madrileña como sigue: “Mayo de 1917. ¡Desilusión y tristeza! Mañana gris, sin sol, de ese finísimo plata madrileño, que supe querer luego, pero que en aquel día de la llegada me pareció del negro más desesperante.” (Alberti 2002: 110). Esta distancia tomada con sus tierras natales desde temprana edad hará que los dos poetas las canten siempre desde la nostalgia, una Sevilla y un Cádiz soñados y siempre presentes.

Además, ambos van a entender el arte como algo transversal en sus vidas, mostrando su genio en diversas disciplinas: escribirán prosa y poesía, artículos periodísticos y teatro, sin abandonar su carrera en el arte pictórico, cuestión que puede estar hermanada con el estilo plástico que despliegan en la mayoría de sus poemas.

Pero va a tener lugar un hecho fundamental en las experiencias de ambos: la llegada de la enfermedad y el necesario retiro para su curación. Para Bécquer llegó en la primavera de 1858; aunque sin nombre, la afeción lo tuvo encamado y con fiebre durante dos meses. Desde ese momento, su salud se vio muy debilitada y se le aconsejó dar paseos apartado del alboroto de la gran ciudad (Montesinos en Bécquer 2021: 26). Será por ello que pocos años después, junto a su hermano y sus hijos, se trasladan durante un tiempo al Monasterio de Veruela, en plena sierra del Moncayo. Allí escribirá Bécquer el grueso de sus *Cartas desde mi celda*, donde describe la diferencia de escenarios entre la ciudad y el monasterio que ahora habita y, por ende, las imágenes tan opuestas que se le presentan allí a la hora de escribir. De hecho, en la segunda carta narra el poeta cómo se le van apareciendo diferentes personajes que, probablemente, serían el origen de esas “creaciones sin número” de las que nos hablará en la “Introducción sinfónica” de sus rimas:

Después... ¡qué sé yo...! escenas sueltas de no sé qué historia que yo he oído o que inventaré algún día; personajes fantásticos que, unos tras otros, van pasando ante mi vista, y de los cuales cada uno me dice una palabra o me sugiere una idea: ideas y palabras que más tarde germinaran en mi cerebro, y acaso den fruto en el porvenir. (Bécquer 2021: 69)

De igual manera, a Rafael Alberti le fue diagnosticada una “Adenopatía hiliar con infiltración en el lóbulo superior del pulmón derecho”, ante la que le fue recetado, igual que a Bécquer, reposo y alejamiento de la ciudad. Alberti entonces se recluyó en su cuarto hasta la llegada del verano, cuando se retiró a San Rafael, en la sierra de Guadarrama. Pero esta situación se volvió a repetir en 1927, enfermo de nuevo –“Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándome en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada.” (Alberti,

2002: 291)–, Rafael se aisló de sus amigos y familiares hasta que su íntimo amigo José María de Cossío le invitó a su casa de Tudanca. Allí, entre aquellos aires y montes cántabros, pareció Alberti poner en orden a sus ángeles, a la sombra del poeta sevillano:

Fue allí, en Tudanca, donde del verso corto, frenado, castigado, pasé insensiblemente a otro más largo, más moldeable al movimiento de mi imaginación de aquellos días. Escribí entonces “Tres recuerdos del cielo”, el primer y espontáneo homenaje de mi generación a Gustavo Adolfo Bécquer. (Mucho más tarde vendrían los de los otros.) (Alberti 2002: 294)

Personajes fantásticos y ángeles que van a aparecer al romper los poetas las fronteras entre el sueño y la vigilia. En el verano de 1931 publicaba la revista *El Sol* un artículo de Rafael Alberti titulado “Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer” en el que, a modo de ensayo y a través de la metáfora de los cinco ríos¹, va a exponer la situación en la que Bécquer se encontraba a la hora de componer su obra:

Gustavo Adolfo Bécquer no dormía. Nunca pudo dormir, aunque los ojos de su cuerpo se cerraran. [...] Yo sólo sé decir que la alcoba de Gustavo Adolfo estaba llena de espíritus que, a veces, tomarían cuerpo de objetos y seres determinados, pero que casi siempre eran impalpables, nebulosos, indefinidos: fantasmas. Y estos fantasmas eran los que le vigilaban su vigilia; los que él, a fuerza de agrandar los ojos en lo oscuro y hundir su brazo en el vacío, llegaba a palpar, a coger con la mano, a concretar, haciéndolos luego, al fundirles su sangre, criaturas tangibles de su poesía (Alberti 1970: 60-61).

Observamos las similitudes entre las situaciones de ambos descritas por el poeta gaditano. La falta de sueño y el dolor van a sumir a los dos artistas en un mundo de sombras, “desde esa zona oscura del sueño o del inconsciente” donde “lo subterráneo pugna por salir a la superficie” (Valero 2008: 81).

3. Huéspedes de las nieblas

El poemario *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti es donde más palpable va a ser la admiración y la consecuente influencia becqueriana. Además de por la propia estructura del libro, como veremos más adelante, el poeta gaditano va a explicar en su libro de memorias su zambullida en el mar de tinieblas de las *Rimas*:

Me siento, soy, huésped de las nieblas. Como cuando *Sobre los ángeles*, como cuando en la santanderina Casona de Tudanca escuchaba el combate, lo sentía chocar contra los muros, de aquellos dos enfurecidos vientos enemigos, el ábrego y el gallego, caídos desde las cumbres de las montañas. Huésped de las nieblas. Allí estuve con Bécquer, con aquel Gustavo Adolfo, sevillano, que

1 En el segundo capítulo de *Sobre los ángeles*, titulado como el resto “Huésped de las nieblas”, se encuentra el poema “5”. En él Alberti habla de los cinco ríos navegables que dan voz al sueño, metáfora que recorre todo el citado ensayo sobre Bécquer.

soñaba envuelto, diluido en las brumas escandinavas. Porque Gustavo Adolfo Bécquer no podía dormir. [...] Y bajo su sola gran influencia me sumergí en las nieblas de Tudanca. (Alberti 2002: 300-301).

La obra está dividida en una Entrada con un solo poema titulado “Paraíso perdido”, y tres capítulos que llevan por nombre “Huésped de las nieblas”, con el que nos mueve ya el autor a la rima LXXV de Bécquer:

¿Será verdad que cuando toca el sueño
con sus dedos de rosa nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?
¿Será verdad que huésped de las nieblas,
de la brisa nocturna al tenue soplo,
alado sube a la región vacía
a encontrarse con otros?
¿Y allí desnudo de la humana forma,
allí los lazos terrenales rotos,
breves horas habita de la idea
el mundo silencioso?
¿Y ríe y llora y aborrece y ama
y guarda un rastro del dolor y el gozo
semejante al que deja cuando cruza
el cielo un meteoro?
Yo no sé si ese mundo de visiones
vive fuera o va dentro de nosotros.
Pero sé que conozco a muchas gentes
a quienes no conozco (Bécquer 2021: 163-164).

Esta rima viene a sintetizar lo que el poeta sevillano expone en su “Introducción sinfónica” y lo que Alberti va a plasmar en varias estrofas de su poemario. Por ejemplo, en el poema “Muerte y juicio” observamos cómo el verso con el que culmina –“Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni / postura” (Alberti 2021: 137)– viene a reelaborar lo expuesto por Bécquer al final de la rima que aparece más arriba –“Yo no sé si ese mundo de visiones / vive fuera o va dentro de nosotros.” (Bécquer 2021: 164)–, pues esos ángeles albertianos y esas visiones becquerianas no se presentan como agentes externos que vienen a perturbar su vida, sino que se trata de figuraciones mentales que toman cuerpo a través de su poesía, pues como afirma Bécquer “entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra” (Bécquer 2021: 106).

En ese mismo poema de Rafael Alberti vamos a hallar dos huellas fundamentales de la poética becqueriana. Por un lado, Rafael va a tratar la relación directa entre la infancia y la muerte, representada por un niño que se encuentra de pie frente a su propio cadáver –“A un niño, a un solo niño que iba para piedra / nocturna, / para ángel indiferente de una escala sin cielo... / Mirad.

Conteneos la sangre, los ojos. / A sus pies, él mismo, sin vida” (Alberti 2021: 133)–; imágenes todas que nos dejan entrever el comienzo de la Rima LXVI:

¿De dónde vengo? El más horrible y áspero
de los senderos busca;
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura;
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas,
te dirán el camino
que conduce a mi cuna (Bécquer 2021: 153).

La admiración de Bécquer por Alberti se va a transformar, sobre todo, en la acogida y la reelaboración de las imágenes fundamentales que atraviesan la obra del sevillano. Como acabamos de observar, la pérdida de la infancia es uno de esos ejes transversales en ambas poéticas pues, a causa de su imbricada relación entre poesía y vida, la distancia de sus ciudades natales durante sus primeros años va a marcar el *leitmotiv* de muchas de sus composiciones. “He cantado tanto a Cádiz porque la perdí demasiado pronto.” afirmará Alberti en sus memorias (Alberti 1999: 26), lo que nos lleva directamente al tema de la pérdida y su retrato en *Sobre los ángeles*.

En el poema que abre el libro, “Paraíso perdido”, la voz poética parece entablar una conversación con una sombra a la que le pregunta el lugar de ese paraíso perdido, ante la cual nunca halla respuesta. De igual manera Bécquer va a “ambicionar” un paraíso en su Rima LVI e, igual que en los heptasílabos albertianos, no hallará respuesta pues, en realidad, el alma va “buscándole sin fe” (Bécquer 2021: 147). Esa respuesta ausente se muestra como la representación de la nada, el vacío, con una fórmula poética de herencia becqueriana. Es decir, donde en Alberti leemos “Ciudades sin respuesta, / ríos sin habla, cumbres / sin ecos, mares mudos.” (Alberti 2021: 65), en la Rima III de Bécquer encontramos los versos: “ideas sin palabras, / palabras sin sentido, / cadencias que no tienen / ni ritmo ni compás” (Bécquer 2021: 111), compartiendo, incluso, la métrica. Además, tras esta búsqueda sin provecho y perdida toda esperanza, ambos dicen haberse asomado al fin del mundo: “Ya en el fin de la Tierra / sobre el último filo, resbalando los ojos, / muerta en mí la esperanza, / ese pórtico verde / busco en las negras simas.” (Alberti 2021: 66); “Yo me he asomado a las profundas simas / de la tierra y del cielo, / y les he visto el fin, o con los ojos, / o con el pensamiento”, Rima XLVII (Bécquer 2021: 142).

Otro de los signos a los que va a dar forma Alberti en sus versos a través de la lectura de las *Rimas* es, claro, la muerte. En su largo poema “El cuerpo deshabitado”² narra cómo se produce la separación del cuerpo y el alma, quedando el primero como un saco vacío “Dándose contra los quicios, / contra los árboles. / La luz no le ve, ni el viento, / ni los cristales. / Ya, ni los cristales. / No conoce las ciudades. / No las recuerda. / Va muerto. / Muerto, de pie, por las calles.” (Alberti 2021: 76). La imagen de un cuerpo vacío en pie, es decir, de un ser con rasgos de vida aunque con un interior completamente difunto, ya lo representó Bécquer en su Rima XLVI:

2 Temática que va a ser amplificada en su obra teatral *El hombre deshabitado*, escrita de manera paralela a *Sobre los ángeles*.

Me ha herido recatándose en las sombras,
sellando con un beso su traición.
Los brazos me echó al cuello y por la espalda
partióme a sangre fría el corazón.
Y ella prosigue alegre su camino
feliz, risueña, impávida ¿y por qué?
Porque no brota sangre de la herida,
porque el muerto está en pie (Bécquer 2021: 142).

Además, la muerte no va a aparecer solo como la defunción de un cuerpo, sino que va a hacer presencia también como el deceso de una relación, como el fin de un vínculo a causa de una traición. Poetiza esta cuestión Bécquer en su Rima XLII y Alberti en “El mal minuto” poemas que, además, comienzan de igual manera; leemos en Bécquer: “Cuando me lo contaron sentí el frío / de una hoja de acero en las entrañas, / me apoyé contra el muro, y un instante / la conciencia perdí de donde estaba.” (Bécquer 2021: 139); y en el poema de Alberti: “Cuando para mí eran los trigos viviendas de astros / y de dioses / y la escarcha los lloros helados de una gacela, / alguien me enyesó el pecho y la sombra, / traicionándome.” (Alberti 2021: 130). Mismo adverbio temporal introductorio, presencia explícita de la voz poética a través de pronombres personales y la negativa recepción de la noticia con su consecuente reacción física, confirman, una vez más, la enorme huella becqueriana en los ángeles de Rafael Alberti.

En la poesía de Rafael Alberti anterior a la publicación de *Sobre los ángeles* –con algunas excepciones en *Cal y Canto*– los elementos de la naturaleza son siempre representación de entornos amables. Sin embargo, en la obra que nos ocupa van a aparecer ejerciendo cierta violencia y rebeldía, en representación, a veces, del caos y, a veces, de la otredad enemiga. Así pues, en el poema “Los ángeles bélicos” Alberti va a utilizar una metáfora que se halla igualmente en la Rima XLI becqueriana; esta es, la identificación del yo poético con una torre que resiste las embestidas del viento. Leemos en Alberti: “Viento contra viento. / Yo, torre sin mando, en medio. [...] Yo, torre sin mando, en medio, / lívida torre colgada / de almas muertas que me vieron, / que no me vieron.” (Alberti 2021: 83); en la Rima XLI Bécquer narra una escena similar: “Tú eras el huracán y yo la alta / torre que desafia su poder: / tenías que estrellarte o que abatirme... / ¡No pudo ser!” (Bécquer 2021: 139).

Esta naturaleza agresiva se va a representar también a través de la imagen de las ortigas en ambos autores. La planta de la ortiga es, por sí misma, un elemento poco acogedor, de cuyo étimo latino va a derivar la enfermedad cutánea de la urticaria. Por tanto, este signo va a tomar la carga simbólica de la que hablamos en el párrafo anterior y lo vamos a encontrar en la obra de ambos autores: por un lado, Bécquer lo menciona en su rima LXX al hablar de sus soledades nocturnas vagando, quizá, por el Monasterio de Veruela, donde “a oscuras conocía los rincones / del atrio y la portada; / de mis pies las ortigas que allí crecen / las huellas tal vez guardan.” (Bécquer 2021: 156); y en Alberti lo encontramos en su poema “El ángel de la ira”: “Sin dueño, entre las ortigas, / piedra por pulir, brillabas. / Pie invisible. / (Entre las ortigas, nada.) / Pie invisible de la ira.” (Alberti 2021: 107). Sin embargo, aquí Alberti va a tomar el elemento becqueriano en cuya obra es signo de vida –un cuerpo que es capaz de dejar una huella en su movimiento es un cuerpo

vivo–, para transformarlo en un signo que niega la vida de ese pie invisible, a cuyo paso no deja rastro alguno en las ortigas que pisa.

Como hemos mencionado más arriba, Alberti homenajea explícitamente a Bécquer en el poemario *Sobre los ángeles*, y lo hará sobre todo en el tercer capítulo de la obra, en el tercer “Huésped de las nieblas”. En él el poeta comienza con un prólogo y tres poemas titulados “Primer recuerdo”, “Segundo recuerdo” y “Tercer recuerdo”, dando comienzo a cada uno de los tres recuerdos con un verso extraído de las *Rimas* de Bécquer. Estos tres recuerdos van a narrar la historia de un nacimiento, el nacimiento de un mundo “anterior al balido y al llanto” (Alberti 2021: 125). En su primer recuerdo alude a la Rima XIX a través de la imagen de la azucena tronchada, donde Alberti parece hacer una *amplificatio* de ese símbolo floral, que en lugar de melancólica aquí va a estar pensativa y cuyo final va a ser la muerte: “Y recuerdo... / Nada más: muerta, alejarse.” (Alberti 2021: 126). El segundo recuerdo está introducido por un famoso verso de la Rima X — “rumor de besos y batir de alas” (Bécquer 2021: 119)—. Aquí va a relatar el poeta gaditano un encuentro amoroso anterior al cuerpo, un amor incorpóreo — “Mucho antes del cuerpo. / En la época del alma.” (Alberti 2021: 126)— tomando la idea que refleja Bécquer en la rima seleccionada al hablar de un amor atómico, un amor imperceptible a la vista y, por ende, también incorpóreo. Finalmente, en el último recuerdo cita Alberti la Rima XL, concretamente los versos veintisiete y veintiocho, “detrás del abanico / de plumas y de oro!...” (Bécquer 2021: 138). No obstante, hay en el poema de *Sobre los ángeles* una condensación de otras rimas del autor sevillano y no solo la citada: por ejemplo, la golondrina que aquí “viajaba / sin nuestras iniciales en el pico” ha de proceder de aquellas de la Rima LIII, donde aparecen las famosas golondrinas “que aprendieron nuestros nombres” (Bécquer 2021: 145). También van a aparecer unas enredaderas que “morían sin balcones que escalar”, al contrario que en esa misma rima de Bécquer, en la que se nos presentan “las tupidas madre selvas / de tu jardín las tapias a escalar”. En definitiva, va a tomar aquí Alberti todo ese imaginario que despliega Bécquer en sus *Rimas* más como fuente de imágenes y metáforas que de formas pues, como hizo desde su primer poemario, toma Alberti aquello que admira de la tradición para ponerlo en funcionamiento en medio de una poética completamente original, a la que el lector puede acercarse y disfrutar sin necesidad de tener presente constantemente sus núcleos de origen.

Esto mismo ocurrirá al tratar Alberti dos temas fundamentales de la poética becqueriana: el tiempo y los sueños. Como expusimos en el primer punto de este artículo, tanto Rafael como Gustavo Adolfo sentirán un fuerte apego por el pasado, por la tradición, lo que quedará versificado en los poemas “Invitación al arpa” y “Luna enemiga” de *Sobre los ángeles*, con sus correspondientes huellas bequerianas. En el primero de los poemas va a mostrarnos Alberti un museo del siglo XIX, como explica Brian Morris en su estudio de la obra (Morris en Alberti 2021: 144). Todos los elementos museísticos allí representados van a quedar englobados en el último verso por la imagen del arpa —“adonde todo un siglo es un arpa en abandono” (Alberti 2021: 145)—. Ese arpa abandonada nos mueve al arpa cubierta de polvo de la Rima VII. Además, ambos van a utilizar como metáfora del espacio temporal una casa o parte de ella: el poema de Bécquer comienza exponiendo la localización de la situación en un salón —“Del salón en el ángulo oscuro” (Bécquer 2021: 117)— y Alberti va a hablar del siglo XIX como si fuese una casa o habitación abandonada, en la que van a ir apareciendo todos aquellos elementos de la exposición.

En el poema “Luna enemiga” el tema va a ser similar al que trata Bécquer en su Rima V. Se trata de una larga rima en la que el yo poético va a realizar una descripción de sí mismo en cuartetos; en el decimocuarto cuarteto leemos: “Yo busco de los siglos / las ya borradas huellas / y sé de esos imperios / de que ni el nombre queda” (Bécquer 2021: 116). En el poema que nos ocupa, Alberti va a recoger este legado becqueriano y, haciendo de nuevo presencia explícita el yo poético, expone: “Como al chocar los astros contra mi pecho no veía, / fui hundiéndome de espaldas en los cielos pasados.” (Alberti 2021: 146). Una idea que ya tratamos al hablar del apego de ambos por los tiempos pretéritos.

Por último, vamos a observar cómo la temática onírica, tal y como aparece en la obra de Bécquer, va a ser recuperada por Alberti en dos de los poemas finales de *Sobre los ángeles*: “Castigos” y “Los ángeles de las ruinas”. En ambos Rafael va a engarzar una serie de imágenes fantásticas alejadas de la realidad posible de la vigilia. Por ejemplo, en “Castigos” describe la siguiente situación: “Yo no sabía que las puertas cambiaban de sitio, / que las almas podían ruborizarse de sus cuerpos, / ni que al final de un túnel la luz traía muerte.” (Alberti 2021: 147). Este dejar fluir los sueños, sus figuras y circunstancias, en los versos de sus poemas es el mismo proceder que se propuso Gustavo Adolfo a la hora de escribir sus composiciones:

El Insomnio y la Fantasía siguen y siguen procreando en monstruoso maridaje. Sus creaciones apretadas ya, como las raquílicas plantas de un vivero, pugnan por dilatar su fantástica existencia disputándose los átomos de la memoria como el escaso jugo de una tierra estéril. Necesario es abrir paso a las aguas profundas, que acabarán por romper el dique, diariamente aumentadas por un manantial vivo (Bécquer 2021: 106).

La “Introducción sinfónica” que hace Bécquer al comienzo de su obra –de donde hemos extraído el fragmento anterior– funciona como una advertencia al lector, para que el punto de partida de la lectura de sus poemas sea el de esa creación como río por el que fluyen sus sueños. Este aviso va a ser puesto en funcionamiento también por Rafael Alberti pero, al contrario que el poeta sevillano, lo va a plasmar al final de la obra en el poema “Los ángeles de las ruinas”. En él, tras una sucesión de figuraciones similares a las del poema anterior, expone el autor: “Os he dicho que no os acerquéis. / Os he pedido un poco de distancia: / la mínima para comprender un sueño / y un hastío sin rumbo haga estallar las flores y las / calderas.” (Alberti 2021: 152).

Esta necesidad de expulsar a los ángeles y fantasmas que comienzan a traspasar la frontera del sueño y la vigilia a través de la poesía no es sino la constatación de un hecho: la enorme fe que ambos autores van a depositar en la escritura.

Tanto Bécquer como Alberti van a confiar en el hecho poético para liberarse de esos seres que le invaden el pensamiento, como afirma Gustavo Adolfo en su “Introducción sinfónica”:

No obstante, necesito descansar: necesito, del mismo modo que se sangra el cuerpo por cuyas hinchadas venas se precipita la sangre con plétórico empuje, desahogar el cerebro insuficiente a contener tantos absurdos.

Quedad pues, consignados aquí, como la estela nebulosa que señala el paso de un desconocido cometa; como los átomos dispersos de un mundo en embrión que avienta por el aire la Muerte

antes que su creador haya podido pronunciar el *fiat lux* que separa la claridad de las sombras (Bécquer 2021: 107).

De igual manera, aunque no lo explicito como hizo Bécquer, Alberti va a demostrar doblemente su fe en la poesía. Por un lado, en sus siguientes poemarios va a abandonar el tema y la forma utilizada en *Sobre los ángeles*, por lo que queda ahí condensado como algo que era necesario expulsar. Además, no hablará profusamente de ellos ni en entrevistas ni en sus libros de memorias, ciñéndose a comentar la situación personal en la que se encontraba cuando escribió el libro:

Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándome en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada. ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiendo, en aquel hondo precipicio! [...] Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba (Alberti 2002: 291-292).

Por otro lado, este panorama onírico va a mutar en el poemario *Sermones y moradas* (1929-1930) en una imbricación de metáforas cercanas a la de los ángeles y el compromiso social; es decir, esa fe va a ser utilizada, una vez terminada la función poética de expeler lo interno indeseado, para combatir socialmente la situación política española.

Referencias bibliográficas

- Alberti, R. (1970). *Prosas encontradas. 1924-1942*. Madrid: Ayuso.
- . (1999). *La arboleda perdida*, 3. *Quinto libro (1988-1996)*. Madrid: Alianza.
- . (2002). *La arboleda perdida*, 1. *Primero y Segundo Libros (1902-1931)*. Madrid: Alianza.
- . (2002). *La arboleda perdida*, 2. *Tercero y Cuarto Libros (1931-1987)*. Madrid: Alianza.
- . (2021). *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Madrid: Cátedra.
- Alonso Valero, E. (2008). *La tragedia del nacimiento. El teatro de Federico García Lorca*. Granada: Atrio.
- Bécquer, G. A. (2021). *Cartas desde mi celda. Cartas literarias a una mujer*. Barcelona: Penguin Random House.
- . (2021). *Rimas*. Madrid: Cátedra.
- García Morente, M.; & Zaragüeta Bengoechea, J. (1967). *Fundamentos de Filosofía e historia de los sistemas filosóficos*. Madrid: Espasa-Calpe.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

