

El color de la poesía
(Rafael Alberti en su siglo)

Tomo II

Editor
Gonzalo Santonja

Madrid. 2004

DISEÑO DE LA COLECCIÓN:
Editorial AM3

FOTOCOMPOSICIÓN:
Medianil Composición, S. L.

IMPRESIÓN:
ELECE, Industria Gráfica, S. L.

© de la edición:
SOCIEDAD ESTATAL
DE CONMEMORACIONES CULTURALES, S. A.
Madrid, 2004

Depósito Legal: M. 24.341-2004
ISBN: 84-95486-87-3 (Obra completa)
ISBN: 84-95486-89-X (Tomo II)

Alberti y los clásicos (la sátira)

IGNACIO ARELLANO

Universidad de Navarra

Alberti y los clásicos

Una de las características de la obra de Alberti en la que ha reparado la crítica es la de su versatilidad, que le lleva a adaptar múltiples formas y legados literarios, desde la poesía tradicional hasta las últimas corrientes vanguardistas, pasando por los clásicos del Siglo de Oro¹.

Basta repasar las páginas de *La arboleda perdida* para encontrar menciones a decenas de los ingenios auriseculares: Gil Vicente, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Lope, Quevedo, Calderón, Soto de Rojas... A menudo un clásico se utiliza como término de comparación o referencia significativa a un momento personal o estado de ánimo²: Juan Guilloto narra su vida, dice Alberti en sus memorias, «con el mismo aire de estilo que el Lazarillo de Tormes u otro picaresco personaje»; la claridad del mar gaditano le recuerda «cegador, el soneto de Lope»

1.—Escribe, por ejemplo, CALVO CARILLA, J. L., *Quevedo y la generación del 27*, Valencia, 1992, Pre-Textos, p. 133: «La primera característica del quehacer lírico de Rafael Alberti es su sorprendente versatilidad, observación en la que coinciden Debicki, Vivanco [...] o Gullón, para quien nuestro autor resume toda la poesía contemporánea [...] Esta flexibilidad de su inspiración implica también una porosidad receptiva que le lleva a asimilar sin esfuerzo y casi inconscientemente, desde el legado de la lírica tradicional hasta las corrientes más renovadoras, de ahí que sea el más gongorino de sus compañeros de generación y, como me propongo demostrar, también el más quevedesco».

2.—ALBERTI, R., *La arboleda perdida*, Madrid, 1999, Alianza, 3 vols., I, pp. 50, 53, 158, 259. Véase otras referencias a escritores del Siglo de Oro en I, pp. 11, 12, 42, 115, 181, 222, 225, 227, 232, 234, 238, 240, 256, 259, 261, 262, 273, 278, 308, 334; II, pp. 48, 49, 58, 60, 63, 109, 11, 185, 228, 234, 237, 242, 244, 261, 264, 307, 378, 390, 397, 414, 428; III, pp. 12, 18, 27, 42, 51, 52, 60, 80, 86, 87-88, 96, 106, 120, 143, 155, 220.

(«Eparcido el cabello por la espalda»); una cómica aventura escatológica que le ocurre en Atienza la compara con las «andanzas del Buscón quevediano», manifiesta su entusiasmo por Góngora a propósito de las celebraciones del año 27, etc.

Varias conferencias de Alberti versaron sobre los clásicos³: una dedicó a Lope de Vega⁴ y la poesía contemporánea, en la que recuerda otros poetas como Gil Vicente y califica a García Lorca de «hijo lopesco», mientras que se considera a sí mismo «algo así como un sobrino de Lope». Otro comentario publicado en *El mono azul* el 2 de diciembre de 1937, trata de la *Numancia* de Cervantes y la propia adaptación albertiana... Hay más textos sobre Lope y sus cartas a Amarilis o sobre fray Luis de León; conviene recordar sobre todo el más extenso, de casi veinte páginas, centrado en «Don Francisco de Quevedo, poeta de la muerte», publicado en la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas, en 1960. Si de Lope le interesa fundamentalmente la vena popular de su poesía, el vitalismo colorido de ese Lope «gracioso, alado, leve y musical»⁵, y la calidad épica y crítica de piezas teatrales como *Fuenteovejuna*, de Quevedo le impresiona la violencia del sentimiento y de la expresión, la danza de la desesperación y la agonía, que asoma en sus poemas morales y hasta en los amorosos (cita Alberti el famoso «Cerrar podrá mis ojos la postrera»), y, ¿cómo no?, en la sátira quevediana. Su evocación del poeta apunta sin duda al satírico más que a las otras facetas de la obra de Quevedo: merece la pena citar algún fragmento de ese retrato albertiano de don Francisco de Quevedo, al que se imagina

presidiendo la rueda de todas las figuras, endriagos o fantasmas reales que ríen y lloran en sus sueños [...] girando alrededor suyo, los barberos, los soldados, los jueces, los alguaciles, los médicos, los boticarios, las damas gordas y las flacas, las engañadas y las doncellas que no lo son, los viejos verdes, las suegras, los maridos, maduros para la lidia, los beodos, los truhanes, los embusteros, los calvos, los mediocalvos, los calvísimos, las narices, las narizotas de señoras y caballeros, las chinches, las pulgas, las flores, las legumbres, acompañados, en fin, del desengaño, la hipocresía, la envidia, la discordia, la guerra, el llanto, el olvido, y, llevando el compás con la guadaña segadora, la Muerte.

No se trata solamente de referencias ocasionales o ensayos más o menos de circunstancias. En numerosas obras de Alberti se parte de modelos clásicos, natural-

3.—ALBERTI, R., *Prosas encontradas*, recopiladas por R. Marrast, Barcelona, 2000, Seix Barral.

4.—Véase para Lope en Alberti, Díez DE REVENGA, F. J., *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, 2003, Biblioteca Nueva.

5.—«Breve imagen de Lope», en ALBERTI, R., *Prosas encontradas...*, *op. cit.*

mente muy modificados, pero de huellas innegables. En el teatro se rastrean estos modelos constantemente: sin entrar todavía en las piezas satíricas de las que hablaré enseguida, podríamos mencionar la comedia de santos del Siglo de Oro en *Santa Casilda* —la crítica ha señalado antecedentes en Tirso y Lope de Vega⁶—; o el auto sacramental de Calderón (sobre todo *El gran teatro del mundo*, pero no solo) para *El hombre deshabitado*⁷. En los casos de la *Numancia* (adaptación de la tragedia de Cervantes), *La lozana andaluza* (de la novela dialogada de Francisco Delicado), o *El despertar a quien duerme* (de la comedia de Lope), la cercanía es máxima. Interesaría claro está, abordar las diferencias y peculiaridades que Alberti introduce en estas adaptaciones de los modelos o en sus versiones de los clásicos, pero no es este el momento.

Baste reparar en que los clásicos frecuentados por Alberti van de la poesía tradicional y la popularista de Lope y Gil Vicente, a la culta de Góngora (imitada especialmente en su homenaje a Góngora de la «Soledad tercera»), y del romancero (usado como ingrediente dramático y en adaptaciones líricas) a la poesía satírica de Quevedo.

En esta ocasión me corresponde hablar algo —lo somero que impone el espacio y tiempo asignado— de la presencia de los clásicos en el «teatro o poesía satírica» de Alberti. En realidad voy a hablar de los elementos satíricos en el teatro y en la poesía que podemos llamar satírica o jocosa albertiana. A nadie se le oculta la correlación «intensa, manifiesta, entre poesía y teatro»⁸ en la obra de Alberti, abundante en lo que denomina «poemas escénicos». En las piezas teatrales de combate usa la sátira con mucha frecuencia, y la adopción del «bajo estilo» de la burla y la jocosidad hace que un libro como *Roma, peligro para caminantes*, por ejemplo, presente técnicas y motivos con precedentes en la poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro. Y en ese horizonte destaca, sin duda, la figura de Quevedo, por quien ha confesado Alberti una admiración decidida y cuya influencia no se limita, como ya he señalado, a la vena satírica⁹.

6.—TORRES NEBRERA, G., introducción a la ed. de ALBERTI, R., *De un momento a otro. El adefesio*, Madrid, 1992, Cátedra, en la que hace un repaso al teatro de Alberti con frecuentes indicaciones sobre los modelos clásicos.

7.—DIEGO, F. DE, *El teatro de Alberti*, Madrid, 1988, Fundamentos, pp. 21 y ss., para los elementos autosacramentales en *El hombre deshabitado*.

8.—TORRES NEBRERA, G., introducción a la ed. de ALBERTI, R., *De un momento a otro. El adefesio*, Madrid, 1992, Cátedra, p. 13.

9.—Para otros aspectos de la influencia de Quevedo en textos como *Sobre los ángeles*, *El hombre deshabitado*, *Sermones y moradas*, etc. Véase CALVO CARILLA, J. L., *Quevedo y la generación...*, op. cit., pp. 133-140.

Se justifica, me parece, la acotación establecida de teatro —ciertas obras de teatro— y poesía satírica y jocosa para mi examen. Ahora bien, se hacen necesarias dos advertencias preliminares. Primeramente, las posibles influencias de los clásicos en Alberti no se producen —salvo en contadas ocasiones— en forma de citas textuales o intertextos precisos. Muy a menudo se trata de coincidencias generales en técnicas y motivos o tonalidades expresivas que remiten a ciertas fórmulas de la literatura satírica del Siglo de Oro, a veces a través de intermediaciones como las de los esperpentos de Valle-Inclán o las pinturas negras de Goya, o bien presentan mezclas con modalidades de lo grotesco surrealista (que es la estética más lejana posible del conceptismo del Siglo de Oro). Algunas de estas técnicas o rasgos son características universales del género satírico, que podrían haberse producido de manera independiente en la obra albertiana o tener relación con otras fuentes inspiradoras distintas de las auriseculares; el contexto, sin embargo, de su lectura de los clásicos, apuntan a una relación más estrecha que la coincidencia meramente poligenética. No se han de buscar, con todo, imitaciones concretas de textos concretos.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que la estética de Alberti es muy distinta de la del Siglo de Oro. El esencial conceptismo de los poetas auriseculares, con toda la complejidad de relaciones mentales y verbales que comenta Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, no existe en Alberti. De ahí que la influencia clásica sea en este sentido bastante superficial, es decir, manifestada en la *superficie* del tejido verbal: tomará imágenes, ciertas expresiones, los mecanismos de la parodia, jergas macarrónicas, modalidades del disparate, la escatología, cierta tendencia al neologismo, pero no reflejará en absoluto la densidad conceptista de la estructura que en la literatura barroca relacionaba a todos estos elementos. Alberti usará neologismos caricaturescos, pero no insertará en ellos conceptos de ponderación misteriosa, o de disonancia, o de proporción, como hacían Quevedo o Góngora. Quedará claro lo que quiero decir si se comparan neologismos albertianos como «lechuza *soplaviejanoche*», «*rompetapanarices*», «*putasinfibanquera*»¹⁰, que se constituyen por mera acumulación de vocablos para producir un término extravagante de valor caricaturesco satírico, con el quevediano «*libropesta*», por ejemplo, con que se burla en el soneto «Alma de cuerpos muchos es severo» de los compradores de libros que nunca leen, comparando su «sed insaciable» de libros con la enfermedad de la hidropesía, o sed inacabable, tanto más agravada cuanto más se bebe. Quevedo establece una agudeza de proporción, otra de antítesis, y

10.—El primero en *Los ocho nombres de Picasso*, en *Obra completa*, III, p. 141; los otros dos en el poema «Los cinco destacagados», de *Fustigada luz*, *Obra completa*, III, pp. 446 y 447.

juega con una paronomasia *en ausencia* del término imitado (*hidropesía*), que el lector ha de suplir con su ingenio.

Pero es el momento de revisar los elementos satíricos aludidos.

La sátira de Alberti y la sátira del Siglo de Oro

En sus primeras piezas teatrales intenta Alberti una ruptura más o menos vanguardista con lo que considera un adocenamiento general en la escena coetánea. Danza, música, y atención a los elementos plásticos, caracterizan los divertimentos de *La pájara pinta* y *El colorín colorado*. En ambas, sobre todo en *La pájara pinta*, se advierten, además de vanguardismos, fuertes sustratos folclóricos y entremeses. Con razón apunta el moderno editor Eladio Mateos¹¹, que hay en este teatro de Alberti un «retorno a los orígenes primitivos del teatro y a las elementales formas populares», con una «mirada al teatro preclásico de entremeses y autos primitivos». Es muy posible que el juego con personajes folclóricos como Antón Pulerero, la Pájara Pinta, el Conde de Cabra, Juan de las Viñas o la Viudita del Conde Laurel, tenga cierta relación con el *Sueño de la Muerte* de Quevedo, uno de cuyos más famosos pasajes lo protagonizan entidades folclóricas como Perico de los Palotes, Pateta, Joan de las Calzas Blancas, Pedro Pordemás, el Bobo de Coria o Pedro de Urdemales, entre otros. Parecida técnica, con alguna variación, se da en el entremés quevediano de *Los refranes del viejo celoso* (impreso en la edición de Astrana Marín), donde aparecen el Rey que rabió, el rey Perico, Juan del Encina, Perico de los Palotes o Maricastaña.

Más cercano al mundo satírico está la farsa *Auto de fe*, burla de Ortega y los intelectuales de la *Revista de Occidente*, que se inserta en la estética grotesca que a través de Valle-Inclán puede remontarse a los entremeses y comedias burlescas del Siglo de Oro, a los sonetos y romances de Quevedo. Las denominaciones «genéricas» y divisiones «estructurales» («dividido en un gargajo y cuatro cazacarrias», según el subtítulo, pero luego organizado en dos «vómitos»), evocan recursos cómicos habituales en la literatura costumbrista aurisecular (además de en el teatro anterior más cercano a Alberti): no se olviden los *trancos* del *Diablo Cojuelo* o los *mamotretos* de *La lozana andaluza*. Este *Auto de fe* puede en parte colocarse en la tradición de las polémicas literarias como las que enfrentaron a Lope y Quevedo con Góngora. Al menos ciertos elementos son comunes: la apelación despectiva escatológica, por ejemplo —universal, sin duda, por otra parte, en las guerrillas literarias—. La filosofía de Or-

11.—MATEOS, E., ed., ALBERTI, R., *Teatro*, I, Barcelona, 2003, Seix Barral, p. XI.

tega desprende el aroma de una fresca boñiga de vaca, es decir, que sus obras se asimilan a excrementos vacunos, lo mismo que eran para Quevedo las de Góngora, cuando se burla de las poesías que «desbudela» (saca de sus intestinos) don Luis, al que llama «doctor en mierda, graduado en pujos»¹². También podría remitir a la influencia quevediana la imagen de la moquita colgando del pico de la nariz con que caricaturiza Alberti a Benjamín Jarnés («en la punta de la nariz una perlita de moco»); los textos quevedianos son numerosos, empezando por la metáfora de la alquitara destilante con que se refiere a la enorme nariz del soneto «Érase un hombre a una nariz pegado»¹³. El disfemismo y el juego de palabras son rasgos comunes también: la teoría del «arte al cubo» de Fernando Vela se transforma por una «lamentabilísima errata» (como irónicamente se hace notar al pie de página) en «arte al culo», con juego paronomástico.

Modelos clásicos, transmitidos por medio de lecturas directas o por amplias reminiscencias tradicionales —sería difícil de asegurar— tiene la fórmula del testamento ridículo que se integra en esta farsa, cuando el maestro va declarando sus mandas¹⁴:

quiero legaros lo más íntimo de mi ser, para que después de mi muerte no olvidéis ni por un momento que yo fui la primera cabeza del siglo. Vela, a ti te dejo un par de calcetines. Paulita, a ti esta camisa rosa, jaula que ha encarcelado entre sus hilos un tierno corazón que ha amado mucho. Fernández, a ti los calzoncillos que llevaba la tarde que en América me desmayé ante mis admiradores...

Esta clase de testamentos eran en el Siglo de Oro adaptaciones paródicas de estereotipos legales: el esquema de fondo, indica Perinián, «se basa en la adaptación del formulismo legal de las *mandas* como pretexto para la inclusión de una mezcla confusa de objetos que alegar con aperturas continuas hacia lo grotesco»¹⁵. Aunque la tipología del testamento jocoso puede ser muy variada¹⁶, resulta esencial el *inventario* de objetos legados a los herederos. Quevedo tiene excelentes ejemplos satíricos, como el testamento de una hechicera (*Poesía original*, núm. 541, «Hechicera antigua

12.—QUEVEDO, F., *Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, 1981, Planeta, núms. 838 y 839.

13.—Otras narices goteantes en Quevedo en *Poesía original*, núms. 684, 687, 728, 803...

14.—ALBERTI, R., *Teatro*, I, ed. E. Mateos, Barcelona, 2003, Seix Barral, p. 178.

15.—PERINIÁN, B., *Poeta ludens*, Pisa, 1977, Giardini, p. 62.

16.—Los testamentos jocosos son muy abundantes en el Siglo de Oro: ver los ejemplos que aduce PERINIÁN, B., *Poeta ludens...*, *op.*, pp. 145-159, el testamento del jaque en el *Entremés de la cárcel de Sevilla*, el «Testamento de Maladros» de Juan Hidalgo, etc. Especialmente famoso fue el «Testamento de Celestina». Quevedo estructura un poema lírico (núm. 508) «Hace últimamente su testamento» sobre igual paradigma.

que deja sus herramientas a otra reciente»), que quizá pudiera ser relacionada con el famoso «Testamento de Celestina», muy difundido en diversas redacciones desde el siglo XVI; el de Quevedo dice¹⁷:

Esta redoma, rebosando babas,
 el cedazo que sabe hacer corvetas;
 éstas, que se metieron a profetas,
 con poco miramiento, siendo habas;
 estas ollas, que fueron almadrabas
 del marisco de mozas y alcabuetas;
 estos lazos que en vuelcos y en maretas
 a dos gazznates mices fueron trabas;
 la cecina, de sapos conjurada;
 el gato negro, que la dicha aruñá;
 el licenciado imán, piedra barbada,
 cansada de ser carne y de ser uña,
 los ofrezco a mi nieta la Cascada,
 para cuando concierte, junte y gruñá.

Más cerca del esquema arquetípico se halla el romance quevediano «Testamento de don Quijote» (núm. 733), vinculado parcialmente al género de los disparates, de acuerdo con la concepción de don Quijote como personaje cómico ridículo.

Es obvio que no se pueden establecer dependencias directas entre los textos mencionados y el de Alberti, pero el mecanismo apunte un aire familiar, que se acentúa en *El hombre deshabitado*. No entraré en la importancia de las imágenes quevedianas del «hombre deshabitado» o de las estructuras autosacramentales, que pertenecen a otras vertientes de la influencia clásica y que han sido estudiadas por los críticos. Me interesa subrayar ahora el episodio inicial del prólogo¹⁸, en el que el Vigilante Nocturno enseña al Hombre deshabitado que

Todo lo que desfila por esta calle del Mundo es un páramo, un desierto moribundo por el frío [...] Ninguno sabe nada, ninguno desea nada, ninguno ve nada [...] Aquello afirman que es una mujer. Y que es joven y que además es guapa. Pero yo te digo que es solo el molde hueco de una careta de albayalde. Aquello otro que parece

17.—Para este soneto ARELLANO, I., *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Madrid, 2003, Iberoamericana, anotación correspondiente del poema.

18.—ALBERTI, R., *Teatro*, I, *op. cit.*, p. 189.

el ramajo seco de un árbol aseguran que es un anciano y que es noble y hermoso. Pero no hagas caso; es solamente unas podridas barbas de estopa, que hasta el mismo fuego desprecia. Un muchacho, un adolescente, dicen que es aquello que ahora va a doblar la esquina. Y yo te juro que es sólo una chaqueta, un traje ciego, sin camino...

Pasaje cuya cercanía a otro de *El mundo por de dentro* quevediano no se ocultará a los familiarizados con la sátira de don Francisco. El papel del Vigilante en este momento es el mismo que el de Desengaño en el discurso de Quevedo, pero ya en el prólogo al lector se abre el motivo del no saber nada que Alberti evoca en su texto. Compárese con el mucho más desarrollado de Quevedo¹⁹:

En el mundo hay algunos que no saben nada y estudian para saber, y estos tienen buenos deseos y vano ejercicio [...] Otros hay que no saben nada y no estudian porque piensan que lo saben todo; son destos muchos irremediables; a éstos se les ha de invidiar el ocio y la satisfacción y llorarles el seso. Otros hay que no saben nada y dicen que no saben nada porque piensan que saben [...] Otros hay, y en éstos, que son los peores, entro yo, que no saben nada, ni quieren saber nada, ni creen que se sepa nada y dicen de todos que no saben nada y todos dicen dellos lo mismo y nadie miente...

La calle del Mundo que menciona el texto de Alberti puede recordar el *Teatro del Mundo* calderoniano, pero en este pasaje concreto evoca mucho más de cerca (y aquí sí creo que funciona la intertextualidad precisa) la «calle mayor del Mundo» que el Desengaño muestra al narrador y que se llama «Hipocresía, calle que empieza con el mundo y se acabará con él». Lo mismo que el Vigilante el Desengaño va desenmascarando sistemáticamente las apariencias nobles y venerables o las aparentes hermosuras que por de dentro son basura y falsedad. Baste comparar el pasaje de la mujer hermosa que tanto pondera el incauto narrador antes de que el Desengaño le advierta²⁰:

...sábete que las mujeres lo primero que se visten en despertándose es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras [...] Los dientes que ves, y la boca, era de puro negra un tinte-ro y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los

19.—QUEVEDO, F. DE, *Sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, 1996, Cátedra, pp. 271-72.

20.—QUEVEDO, F. DE, *Sueños*, op. cit., pp. 302-304.

labios y cada uno es una candelilla. ¿Las manos, pues? Lo que parece blanco es untado. [...] ¿Estas las mirando? Pues no es cosa suya. Si se lavasen las caras no las conocerías. Y cree que en el mundo no hay cosa tan trabajada como el pellejo de una mujer hermosa, donde se enjugan y secan y derriten más jalbegues que sus faldas.

Alberti reduce mucho la extensión del motivo, pero me parece que el fondo quevediano (en el tema y en la estructura) es indiscutible en esta ocasión.

Algún elemento entremesil puede advertirse en *Fermtín Galán*. La figura del sacristán representa en las farsas del Siglo de Oro la eufemística sátira clerical, que Alberti, con más acidez ideológica y política carga directamente sobre el Cardenal en su «romance de ciego en tres actos». El mecanismo del latinajo macarrónico con que caracteriza al Cardenal en el episodio décimo de *Fermtín Galán* tiene claras concomitancias con la jerga sacristanesca de los entremeses:

Cardenal.— Males republicanorum,
males revolucionorum
condenavit condenorum
in secula seculorum²¹...

Para *El bazar de la Providencia* conocemos una fuente concreta: la farsa se inspira en el poema *La vejez del Padre Eterno* del poeta portugués Guerra Junqueiro. Torres Nebrera ha apuntado también el episodio del buldero en el *Lazarillo*. Me atrevo a señalar otra fuente posible de inspiración del motivo central del extravagante bazar en que se venden reliquias grotescas (cabezas, muelas, brazos, esqueletos) que sirven para curar a mutilados. Se trata del entremés *La ropavejera* de Quevedo, en el que una vieja vende pedazos de personas —cabezas, muelas, piernas, como en *El bazar*— para enmendar semejantes defectos en los clientes: entre otras cosas vende unas piernas para un cojo —un milagro de sanación de cojo hay en *El bazar*—, dentaduras postizas y barbas para capones. Sea como fuere la visión desintegrada de personajes (en forma de reliquias o de harapos de personas) es plenamente quevedesca. Hay también en esta farsa albertiana explotación del paradigma literario clásico del disparate y del latín macarrónico ya apuntado²²:

Acqua, piernis hominibus triste prolongaveribum.
Primus, secundum, tercius... y ¡zas!... piernis creceribum.

21.—ALBERTI, R., *Teatro*, I, *op. cit.*, pp. 326-327.

22.—ALBERTI, R., *Teatro*, I, *op. cit.*, p. 348.

En otras piezas de propaganda y combate político se recurre a parecidos elementos. No me atañe ahora el juicio estético de obras como la *Farsa de los Reyes Magos* o *Los salvadores de España*, artísticamente muy pobres, pero sí subrayar en ellas la fórmula de los palos postreros, que era, junto con el baile, uno de los finales convencionales de los entremeses del Siglo de Oro, o la explotación de las jergas cómicas, otro de los recursos del entremés. Súmese al latinajo otros macarronismos satíricos como el italiano, el alemán o la jerga de moros en *Los salvadores de España*. Sin duda esta selección de jergas tiene que ver con el asunto de la pieza enderezada contra los soldados extranjeros del ejército de Franco, pero eso no oculta la tradición del procedimiento. Calderón²³, entre otros muchos, utiliza cómicamente las jergas de moros y negros y de un alemán borracho en el entremés *Las carnestolendas*; de villanos en *La señora y la criada*, *El acaso y el error*; de varios extranjeros en *La franchota*, *Los flatos*; etc. Las jergas jitanjafóricas de Quiñones de Benavente ofrecerían también algunos ejemplos comparables a los albertianos: véase este fragmento de la jerga del italiano:

Retorna mingitorio triquitraque

vereda tira tiesto trini pene

tirilla vino vano pirriaque

resta puesto botica martutene.

Parte pipi la mano vertedera

trono marica pata cautiverio

vírgula virgo bártulo espetera

piano montante tara de Emeterio.

Y compárese con este lenguaje de los dioses en el entremés benaventiano de *Los planetas*:

Zuribi trapigo rostripisuna.

Trópico líbico zas pirilonde.

Gilibu trastigo pele Marica.

Chumba cachumba tustús ciroseja.

Gravi parotide cras chiribite.

Mariña calambu falala,

bebe zurumbático zas pitití.

23.—ARELLANO, I., *Convención y recepción*, Madrid, 1999, Gredos, pp. 269-71.

Dejemos el teatro para repasar someramente la poesía satírica y burlesca de Alberti.

Poesía jocosa o lírico burlesca puede en parte —sólo en parte— considerarse el libro de *Roma, peligro para caminantes*. Resulta bien significativo para situar este conjunto en su tradición clásica, el cierre del poema preliminar «Monserrato, 20», a Giuseppe Gioachino Belli²⁴, en que Alberti se autocalifica de nieto de Lope, Góngora y Quevedo:

Deja, mi Belli amigo, que en tus manos
te ponga ahora, ya perdido el miedo,
sus sonetos romanos
un hijo de los mares gaditanos,
nieto de Lope, Góngora y Quevedo:

Filiación evidente también en la selección de formas métricas, con notable presencia del soneto, en algún caso con estrambote (poema «Pasquinada»), rasgo característico del soneto burlesco aurisecular²⁵.

Estos poemas trazan una panorámica de tono costumbrista, de la Roma cotidiana, popular, la Roma llena de gatos y orines, de vehículos peligrosos y de basuras, de vitalidad y movimiento.

Recorre en gran medida al conocido bajo estilo de la sátira, con omnipresentes motivos escatológicos. Llamen la atención del poeta sobre todo las meadas de Roma, descritas con lujo de detalles en el poema escénico, «Tú te estabas meando la otra noche» (diálogo con Rampín, el personaje de *La lozana andaluza*), en donde se establece una especie de clasificación de meadas (cantarinas, pensativas, consentidas, tímidas, que bajan hacia el río, de perro, de gato...): Roma es la «ciudad mingitorio del universo». Quevedo había establecido en sus sátiras burlescas clasificaciones de calvas o de habladores. Alberti insiste en la jocosa clasificación de los orines en el soneto «Se prohíbe hacer aguas», cercano a las técnicas de don Francisco:

Verás entre meadas y meadas
más meadas de todas las larguras,
unas de perros, otras son de curas
y otras quizá de monjas disfrazadas.

24.—ALBERTI, R., *Obra completa, III. Poesía (1964-1988)*, Madrid, 1988, Aguilar. p. 14.

25.—El estrambote no tiene necesariamente carácter burlesco, pero en la práctica se da una inclinación muy perceptible a esta tonalidad.

Las verás lentas o precipitadas,
tristes o alegres, dulces, blandas, duras,
meadas de las noches más oscuras
o las más luminosas madrugadas.
Piedras felices, que quien no las mea
si es que no tiene retención de orina
si es que no ha muerto es que ya está expirando.
Mean las fuentes... Por la luz humea
una ardiente meada cristalina...
y alzo la pata... Pues me estoy meando.

La técnica de la reiteración obsesiva, extravagante o grotesca, de un motivo, como el del término «meada» o derivados en el soneto mencionado, es también de inspiración clásica: podría compararse al soneto de Quevedo «Puto es el hombre que de putas fía»²⁶:

Puto es el hombre que de putas fía
y puto el que sus gustos apetece;
puto es el estipendio que se ofrece
en pago de su puta compañía.
Puto es el gusto y puta la alegría
que el rato putaril nos encarece,
y yo diré que es puto a quien parece
que no sois puta vos, señora mía.
Mas llámenme a mí puto enamorado,
si al cabo para puta no os dejare,
y como puto muera yo quemado
si de otras tales putas me pagare,
porque las putas graves son costosas
y las putillas viles, afrentosas.

Las aguas menores no son, naturalmente el único elemento escatológico que Alberti coloca en las calles romanas. Baste recordar el texto «Nuevas basuras en mi

26.—Pertenece al manuscrito I08 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander, algunas de cuyos textos son de autoría discutida. Para mis propósitos es indiferente que el soneto sea de Quevedo o no. Alberti pudo leerlo en la edición de Astrana.

barrio, mierda / para empezar»²⁷ o el gemelo de «Se prohíbe hacer aguas» que se titula, en italiano, «Si proibisce di buttare immondezze»:

Cáscaras, trapos, tronchos, cascarones,
latas, alambres, vidrios, bacinetas,
restos de autos y motocicletas,
botes, botas, papeles y cartones.
Ratas que se meriendan los ratones,
gatos de todas clases de etiquetas,
mugre en los patios, en los muros grietas,
y la ropa colgada en los balcones.

En otro aspecto del bajo estilo se separa Alberti de la funcionalidad propia de Quevedo y los demás poetas del Siglo de Oro: el erotismo y la obscenidad eran elementos negativos y degradadores en la terrible poesía prostibularia quevediana. Alberti evoca en sus poemas romanos «el puente de las tetas» o las sirenas de las fuentes «que indiscretas / bañan en agua a las ninfas / desde el culo hasta las tetas»²⁸, o se detiene con fruición en el tono sexual de «La puttana andaluza» (otro poema escénico) que pasea por la urbe «el coño puto y el meneo airoso», pregonando el nombre de la lozana «como quien vende nardos y claveles, / manzanas y limones, / doradas, caracoles, bogavantes, / frutas frescas del mar y de la tierra». Nada de esto se le podía ocurrir al Quevedo que pinta la visita de un rústico a un burdel en el romance «Estábase el padre Ezquerra», cima de toda degradación grotesca, con todos los rasgos degradadores imaginables: los visajes de las esperpénticas ramerías desorejadas, bizcas, leprosas, impedidas, gangosas, cojas y sifilíticas, incitan la lujuria del ganapán, que elige a una coja con ímpetu de reprimido, para terminar, tras un episodio escabroso de incontinencia descrito hasta el menor detalle, en una riña por motivos del pago, que a punto está de costarle cara al gañán²⁹. Frente al erotismo albertiano, la obscenidad grotesca de Quevedo. El motivo es común, pero la valoración prácticamente opuesta.

Desde un punto de vista más formal, podría repararse en ciertos recursos retóricos: la anáfora de poemas como «Eres de Roma experto y bien experto»:

Vas Via Giulia sin cruzarla tuerto,
vas Monserrato sin salir de acera,

27.—ALBERTI, R., *Obra completa, op. cit.*, p. 32.

28.—ALBERTI, R., *Obra completa, op. cit.*, p. 33.

29.—«La Plaga le hizo presa / en el nones de empreñar; / dos dedos se vio de tiple, / y a pique de Florián» (vv. 113-16; Florián era un famoso cantor capón de la época).

vas peatón perdido a la carrera
vas lambrusco y verdicchio y no vas muerto.

Etcétera, bien podría remitir a casos quevedianos como el de «Érase un hombre a una nariz pegado, / érase una nariz superlativa, / érase una alquitara medio viva, / érase un peje espada mal barbado»...

El disfemismo es rasgo característico de la sátira, pero Alberti puede estar evocando la poesía burlesca quevediana, que constituye un continuado ejercicio de lo que en la época llamaban escrología (decir cosas feas con palabras feas). Hay que señalar que las puteadas, puñetas, pelotas y carajos, culos de Satanás, braguetas y metafóricos badajos albertianos se mantienen en un nivel de notable ingenuidad si se comparan con la implacable violencia expresiva de su posible modelo quevediano³⁰.

Los juegos de palabras y el neologismo son especialmente significativos. La escasez de semejantes experimentos en la poesía moderna apunta al modelo clásico para ciertos ejemplos de Alberti, tanto de *Roma, peligro para caminantes*, como de otros poemas (en *Los ocho nombres de Picasso, Fustigada luz*, etc.)³¹: paronomasias («vas cúpula, aunque es cúpula infinita», p. 22), figuras etimológicas («Ratas que se meriendan los ratones», p. 22), neologismos («Culiseo», p. 22; «soplaviejanoche», «calembarbituriento», «perimudo», p. 141; «destacagados», «viruviolentos», «cagatiránidos», «dictadestacagados», p. 446; «chupapetróleo», «borrapueblos», «naricesaltavoz» «pudrigiosa», p. 447...). Destacan las parejas de sustantivos en las que el segundo ejerce de adjetivo, modelo muy cultivado por Quevedo, en ejemplos muy conocidos como el de «clérigo cerbatana» con que califica al dómine Cabra del *Buscón*. Alberti proporciona bastante casos: «monjas garbanzos, frailes panecillos» (p. 65); «ojo fauno», «higo cangrejo» (p. 141); «bigotes langostas» (p. 144), «sombbrero pez» (p. 156)... Ya he señalado al principio una diferencia básica entre los usos de Alberti y de Quevedo, sólo parecidos superficialmente: Quevedo construye metáforas conceptistas, de rigurosa coherencia: Cabra es clérigo cerbatana porque es tan flaco como un canuto de cerbatana; la pareja de sustantivos y la recategorización sintáctica equivalen a una agudeza de semejanza (en términos de Gracián); las parejas de Alberti abundan especialmente en *Los ocho nombres de Picasso* y se refieren normalmente a imágenes pictóricas en las que se asimilan los dos objetos según una visión surrealista previa: así los bigotes langostas los explica otro comentario del mismo Alberti sobre los cuadros de Picasso que se le ocurre mientras comen unas

30.—Ver para este aspecto de la obra quevediana ARELLANO, I., *Poesía satírico...*, op. cit., pp. 158 y ss.

31.—Indico las páginas de ALBERTI, R., *Obra completa*, op. cit., donde se localizan estos ejemplos, que solamente son una muestra.

langostas: «Cuántas manos y bigotes de tus caballeros de Aviñón son iguales a los de estos disparatados bichos»³². Algo parecido podemos decir de los neologismos, a menudo formas extrañas que en Alberti intentan expresar una visión caótica o grotesca surrealista, muy lejana al neologismo de rigurosa estructura mental característico del conceptismo aurisecular. Muchos neologismos de Alberti se integran en poemas a pintores como el Bosco, Goya o Gutiérrez Solana, y se acercan más al esperpentismo y a la jitanjáfora, como los ejemplos de *A la pintura*³³:

El diablo hociudo
 ojipelambrudo,
 cornicapricudo,
 perniculimbrudo
 [...]
 Mandroque, mandroque,
 diablo palitroque (El Bosco).

Y el escarmiento
 del más espantajado
 fusilamiento.
 Y el repolludo
 carenal narigado
 narigudo (Goya).

Lo más pálido
 hético,
 perlético,
 perliplambrético
 escuálido (Gutiérrez Solana).

32.—ALBERTI, R., *Obra completa, op. cit.*, p. 226.

33.—ALBERTI, R., *Poesía (1924-1967)*, Madrid, 1978, Aguilar, pp. 729, 771, 788.

Final

Se pueden rastrear otros muchos detalles (algunos casos de rimas grotescas, enumeraciones caóticas, etc.) que en su acumulación reflejarían lo que creo reflejan los textos aducidos, esto es:

a) Presencia en la sátira de Alberti de numerosos ecos y reminiscencias de los clásicos —fórmulas, técnicas y motivos—, no tanto en forma de intertextos precisos y concretos, como de inspiración general de mecanismos y procedimientos.

b) Las posibles influencias se mantienen en un nivel superficial, no en el sentido de negligible o poco importante, sino en cuanto afectan al tejido verbal más externo, sin involucrar las técnicas propiamente conceptistas. Alberti adapta los elementos clásicos a otro contexto y otros objetivos ideológicos y culturales.

c) Se advierte una mezcla de lo grotesco satírico relacionado con la tradición aurisecular, y lo grotesco satírico relacionado con movimientos coetáneos y vanguardistas, como el surrealismo o el esperpentismo valleinclanesco.

d) Es importante la intermediación de otros modelos literarios (Valle-Inclán sobre todo) y pictóricos (Goya sobre todo para la sátira).

e) De los clásicos, Quevedo es el mayor referente en el campo de la sátira albertiana.

En su manejo de la sátira muestra Alberti, en suma, la misma versatilidad que ha sido señalada para el resto de su obra literaria, y evidencia de nuevo una fuerte impronta de la tradición aurisecular que manifiesta en otras vertientes no satíricas de su poesía y de su teatro.