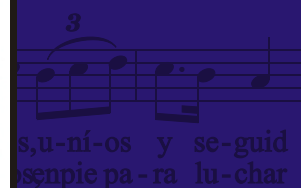
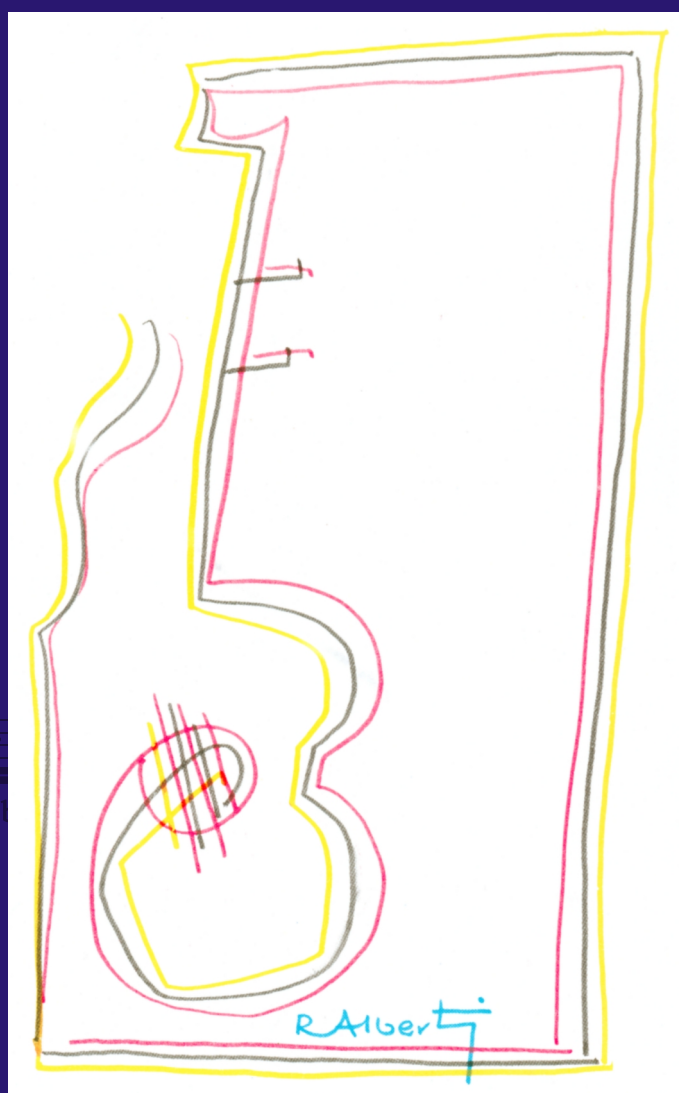


UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL  
Y TEORÍA DE LA LITERATURA

# RAFAEL ALBERTI Y LA MÚSICA



TESIS DOCTORAL  
ELADIO MATEOS MIERA  
GRANADA 2003

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL  
Y TEORÍA DE LA LITERATURA

**RAFAEL ALBERTI**  
**Y**  
**LA MÚSICA**

TESIS DOCTORAL  
ELADIO MATEOS MIERA  
GRANADA 2003

**RAFAEL ALBERTI**

**Y**

**LA MÚSICA**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

Eladio Mateos Miera

DIRIGIDA POR

Dr. D. Antonio Sánchez Trigueros

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL

Y TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE GRANADA



A Rosario Miera, mi madre, y  
Antonio Mateos, mi padre.  
Que parecía que no me  
estaban enseñando nada.

## AGRADECIMIENTOS

No sería posible incluir aquí la lista de todas las personas e instituciones que han colaborado en la elaboración de este trabajo. En representación de todas, resulta ineludible para mí mencionar a:

Todas y cada una de las personas que trabajan en la Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, y en especial su presidenta M<sup>a</sup> Asunción Mateo, sin cuya ayuda y hasta entusiasmo este trabajo nunca hubiera visto la luz.

A la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, que me concedió dos Ayudas a la Investigación Musical, en sus convocatorias de 2001 y 2002, facilitándome enormemente la conclusión de este trabajo. Asimismo, al Centro de Documentación Musical de Andalucía, desde donde se gestionaron estas ayudas.

Debo agradecer además su colaboración a: Biblioteca Nacional de España, especialmente sus salas de Música y de Publicaciones Periódicas y su servicio de Reprografía; Biblioteca de Música Española de la Fundación Juan March de Madrid; Fundación Gregorio Prieto de Valdepeñas (Ciudad Real); Biblioteca Gabriel Miró de Alicante; Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada; Patronato García Lorca de la Diputación Provincial de Granada, y en especial a su director Juan de Loxa y al servicio de documentación del Centro de Estudios Lorquianos de Fuentevaqueros.

A Alfredo Arrebola; a Esther Casado y Antonio Navarro; a Beatriz Acebal, viuda de Joaquín Villatoro; a Enrique Llopis; a Salvador Arias; a Jaime Goyoaga Elizalde y Marta González; a Manuel Halffter y Rosa Goñi; y especialmente a Emilia Salas Viú, viuda de Rodolfo Halffter, y su nieta María del Carmen Halffter. Todos compartieron conmigo sus recuerdos musicales enriqueciendo mi vida y mi tarea.

A los profesores Christiane Heine y Roger Tinnell, que con sus trabajos y su amistad estimularon la realización de esta Tesis Doctoral.

A muchos amigos sin cuya colaboración y apoyo nunca habría concluido la investigación necesaria para redactar esta Tesis: Beatriz de Miguel, M<sup>a</sup> del Mar Villafranca y Esteban Valdivieso, que creyeron en el proyecto; Alejandro Amador, que me ayudó con sus conocimientos fotográficos; Roberto Higuera, que recuperó para mí músicas imposibles; Antonia Cabrera, que me ayudó a ordenarme; a Daniel Muñoz Rey, que construyó mi libro; y a Ismael Ramos, soporte imprescindible de mis insuficiencias musicológicas.

Finalmente a mi director, maestro y amigo Antonio Sánchez Trigueros, que apoyó constantemente mi labor de investigación y realizó valiosas aportaciones a su desarrollo.

Y a Carmen Martín Gaité, que me prestó la dedicatoria de este trabajo.

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN 9

## Capítulo I : PRIMERAS MÚSICAS. POESÍA Y CANCIONERO 43

*Primeras músicas: música culta y música popular. La madre y otros contactos musicales. Madrid y la pintura. Hacia una plástica musical. La comprensión musical de la pintura en la posterior poesía de Alberti. Música en la prehistoria poética. Relaciones musicales: conciertos, óperas, ballets. Relaciones musicales: el ambiente intelectual. Música y poesía en la batalla por el arte nuevo. Alberti y dos poetas músicos: Gerardo Diego y Federico García Lorca. **Marinero en tierra** y la música. Relaciones con los compositores: los hermanos Halffter, Manuel de Falla, Gustavo Durán, Óscar Esplá. **La amante (Canciones). El alba del alhelí.** El teatro musical de Alberti. Otros músicos del 27 frente a la primera poesía albertiana: Salvador Bacarisse. Músicas populares: tangos y dúos. Teatro musical y danza española: relaciones con Sánchez Mejías y La Argentinita. El cante jondo: de la estética a la ideología.*

## Capítulo II : CANCIONES DE LUCHA 129

*El poeta en la España de 1931. Viaje por Europa. Alberti folclorista. Un escritor en la Gala de la Música Española de París. Con Federico Elizalde: **La Pájara Pinta**. El "Concierto Mediodía". **La Pájara Pinta** en Sevilla. Alberti y Stravinsky: una adaptación de **Histoire du soldat**. Viaje a la URSS. Himnos revolucionarios: significado artístico e ideológico. La música en el teatro soviético. La música en **Octubre**. Folclore y canto revolucionario. Música culta y arte proletario. **Himno de las Bibliotecas Proletarias**. Vicente Salas Viú. **Canción a Thaelmann**. Joaquín Villatoro Medina. Viaje a América. 1936: La música en la Alianza de Intelectuales Antifascistas y en **El mono azul**. Reencuentros: Rodolfo Halffter, Gustavo Durán, Salvador Bacarisse. Cancionero de guerra. Otro compositor: García Leoz y el **Himno a la Gloriosa. Himno de las Guerrillas del Teatro**. Música y escena: **Numancia, Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**.*

## Capítulo III : MÚSICAS DEL EXILIO 205

*Retornos neopopulares y cancionero de nostalgia. Música y naturaleza. Música y creación artística: **A la pintura. Cantata del color y de la línea**. Música y vida cotidiana. Lecuna, Guastavino y otros nuevos amigos compositores. Una cantante: Conchita Badía. Con Paco Aguilar: una cantata para verso y laúd. Imagen última de Manuel de Falla. Análisis de **Invitación a un viaje sonoro**. Con Julián Bautista en el cine. **Cantar de Mio Cid**: una cantata inacabada. Con Jacobo Fieber: **Salmo de alegría por la creación del estado de Israel**. Reencuentros musicales: Salvador Bacarisse y **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos**. Otros músicos albertianos. Regreso a Europa. Alberti folclorista: **Doínas y baladas populares rumanas**. Otra vez cante jondo: Gades, Menese, Gerena. Reencuentros musicales: Carlos Palacio. Alberti recitante de Maurice Ohana. Músicas italianas: "La paloma". **Mikaela canta poesías de Rafael Alberti** y otras anticipaciones musicales del final del exilio.*

## Capítulo IV : RETORNOS MUSICALES 301

*Crónica musical de una campaña electoral. Con los cantautores: Víctor Manuel. Otra vez música de arte: con Raimundo Fagner. Retorno de **Invitación a un viaje sonoro**. Alberti juglar: **Aire y canto de la poesía de España**. Con los cantautores: Paco Ibáñez. Con Carmelo Bernaola: resurrección de **La pájara pinta**. Con Montserrat Caballé y Antón García Abril: **Salmo de alegría para el siglo XXI**. Homenajes musicales: un disco de Rosa León. **La Gallarda, zópera jonda?**. Últimos proyectos musicales. Final.*

<b>CONCLUSIONES</b>	<b>327</b>
<b>Apéndice I:</b>	
<b>RAFAEL ALBERTI EN LA MÚSICA</b>	
Catálogo de obras musicales compuestas sobre texto de Rafael Alberti	
Explicación del Catálogo	<b>335</b>
A) Obras escritas por el autor para ser puestas en música.	<b>337</b>
B) Música escénica e incidental.	<b>343</b>
C) Obras compuestas sobre textos de Alberti.	<b>349</b>
D) Interpretaciones flamencas.	<b>386</b>
E) Dedicatorias y homenajes.	<b>389</b>
<b>Apéndice II:</b>	<b>393</b>
<b>PARTITURA DE HIMNO A THAELMANN</b>	
de Joaquín Villatoro Medina	
<b>Apéndice III:</b>	<b>399</b>
<b>TEXTO DE INVITACIÓN A UN VIAJE SONORO</b>	
<b>Y CUADRO COMPARATIVO DE LAS DOS VERSIONES</b>	
<b>DE LA OBRA</b>	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>453</b>

## RAFAEL ALBERTI Y LA MÚSICA

En el marco de los estudios comparativos, no entre literaturas sino entre diversas disciplinas artísticas, la figura y la obra de Rafael Alberti ofrecen un campo de estudio privilegiado. Poeta y dramaturgo, pero también pintor, investigador sobre la copla popular y su influencia en el teatro clásico, autor de libretos para ballet y de textos para obras de música vocal, recitador y juglar en espectáculos musicales, la obra plural del autor permite, y a veces exige, una lectura multidisciplinar para esclarecer completas sus cualidades artísticas. En el campo concreto de la música, las relaciones aparecen muy tempranamente en la labor del poeta, algunos de cuyos primeros versos son musicados ya en 1925, antes incluso de la publicación de su libro inicial, y se mantienen a lo largo de su trayectoria, siendo casi el único entre sus compañeros de generación que escribe, de forma continuada durante toda su carrera, textos expresamente para ser musicados, por lo que un acercamiento crítico a la trayectoria albertiana bajo el prisma de la música nos parece una línea de investigación que puede contribuir a una más plena inteligencia de algunos trabajos del autor.

No tenemos sin embargo, a pesar del papel central que la música tuvo durante la llamada Edad de Plata,<sup>1</sup> demasiados estudios de conjunto referidos a esta relación multidisciplinar en aquella época, salvo en el caso de los poetas y músicos Gerardo Diego y Federico García Lorca, aunque históricamente en la poesía española, e insistimos, particularmente en este periodo en que se enmarcan la conformación artística de Rafael Alberti y algunos de sus primeros y mejores logros, es una relación que traspasa el trabajo de compositores y poetas. Algunos ejemplos de esos años, con canciones compuestas casi a la vez que los poemas en que se basan, lo establecen con claridad. Empezando por uno de los músicos más importantes del siglo XX, Manuel de Falla con “Canción de las madres

---

<sup>1</sup> Véase al respecto: Carlos José Costas: “Generación musical del 27”, **La Estafeta Literaria**, 618-619, Madrid, 15 de agosto-1 de septiembre de 1977, pp. 56-57; los trabajos contenidos en el número monográfico dedicado a “Los músicos de la República” por la revista **Cuadernos de música**, I, 1, Madrid, 1984; también los que contiene el Catálogo de la Exposición **La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939**, Madrid: Ministerio de Cultura-INAEM, 1986; Andrés Ruiz Tarazona: “La música y la generación del 27”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 514-515, Madrid, 1993, pp. 117-124.



que tienen a sus hijos en brazos” en 1914 y “Canción andaluza (El pan de Ronda)” al año siguiente, sobre poesías de Martínez Sierra, el mismo autor que interesaría a Julián Bautista en “Dos canciones” de 1921. Sobre poemas de Juan Ramón Jiménez fijaron su atención ya desde 1915, Julio Gómez con “Esperanza”, de “Tres canciones”, Carlos Pedrell, con “Deux mélodies” de 1923, Conrado del Campo el mismo año con “Los niños tenían miedo” y Salvador Bacarisse en 1927 con “El viaje definitivo”, nº 2 de “Ofrenda a Debussy”. Óscar Esplá y Manuel Machado colaboraron para su fallido himno a la II República en 1931, y el mismo poeta el mismo año con Conrado del Campo en “Castilla”, mientras su hermano Antonio había interesado a Juan José Mantecón en “Todo pasa y todo queda” de 1922 o a Carlos Pedrell en “Cinco poemas vocales” de 1923,<sup>2</sup> sin contar las tempranas canciones sobre versos albertianos de músicos como los dos hermanos Halffter, Gustavo Durán, Esplá o Bacarisse, de las que tendremos ocasión de hablar con detalle más adelante. No se trata en la mayoría de los casos de una colaboración directa entre músicos y escritores, aunque a menudo terciaran entre ellos relaciones de amistad y afinidad estética, pero frente a la tan mentada sordera musical de la generación anterior, el interés de los músicos por su poesía contemporánea y la abierta colaboración que prestaron muchos escritores ofrecen argumentos más que suficientes para plantear la importancia, concretamente en este momento del que hablamos pero en general en toda la cultura occidental, de la relación entre música y palabra, sin referirnos aquí al teatro, desde antiguo género privilegiado para elaborar creaciones interdisciplinarias en las que pueden estar presentes la arquitectura y la música junto a la poesía y la pintura o la danza, sino a la relación directa y a veces de complementariedad que a lo largo de la historia han mantenido música y poesía.

Por no remontarnos a la antigüedad, cuando los griegos denominaban con un mismo nombre e indistintamente, *musikae*, a la música, la poesía y la danza,<sup>3</sup> ni detenernos en el Medievo, cuyas condiciones de todo tipo son tan distintas, aunque citando al menos que en importantes manifestaciones culturales del periodo, como la liturgia religiosa o las fiestas populares, música y poesía continúan apareciendo juntas, bastaría con empezar recordando que muchas de las más antiguas manifestaciones poéticas que conservamos en

---

<sup>2</sup> Véase Roger Tinnell: **Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española**, Granada: Editorial Comares-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2001, aunque rectificamos la fecha de composición de la obra de Bacarisse de acuerdo con Christiane Heine: **Catálogo de obras de Salvador Bacarisse**, Madrid: Fundación Juan March, 1999, p. 300.

castellano y otras lenguas de la Península Ibérica se recopilan en colecciones tituladas coplas, cantigas o cancioneros. Eran obviamente poesías para ser cantadas, *a cappella* o con acompañamiento instrumental, sobre una melodía popular, más o menos convencionalmente recreada, o sobre composiciones cultas de maestros de cámara o capilla siempre presentes en las cortes peninsulares y en las estructuras eclesiásticas. De hecho, muchos líricos primitivos, como Juan del Encina, Gil Vicente o Diego Sánchez de Badajoz, algunos de ellos tan a menudo citados por Alberti o directamente homenajeados en sus versos, son también músicos, y las fronteras entre las dos actividades no sólo no se separan, sino que tienden a difuminarse, llegando a convertirse la característica poesía épica de Castilla, por influjos provenzales, galaico-portugueses y árabe-andaluces “al desembocar en el siglo XV, en una canción lírica perfectamente castellana, que los grandes vihuelistas de este siglo y del XVI iban a aprovechar como letra para sus melodías”,<sup>4</sup> escribe Rafael Alberti, demostrando que el asunto de las relaciones entre ambas artes ocupa un lugar en su reflexión poética con claras repercusiones sobre su propia obra. Práctica de vihuelistas y otros músicos reforzada por el interés prestado desde antiguo a las formas populares de la canción como fuente de inspiración para autores cultos, conjunción que determinaría, ya en el XV y con rotundidad en los siglos siguientes, una poesía prácticamente musical que en muchos de sus aspectos necesita un doble acercamiento filológico y musicológico para restituir el verdadero sentido artístico de las obras.<sup>5</sup> De cierta forma, no sería injusto hablar de todo un Siglo de Oro cantable, que si encuentra su símbolo principal en Lope de Vega, alcanza por igual a todos los poetas del periodo, incluidos los en apariencia más alejados de este maridaje entre música y poesía por su dedicación a la palabra, como el posiblemente músico Luis de Góngora, cuyos romances y letrillas aparecen a menudo en los cancioneros de su época. La presencia de la música es de tanta importancia que, desde el campo de la

---

<sup>3</sup> Beatriz Martínez del Fresno: “Música y Danza”, Begoña Lolo (ed.): **Campos interdisciplinarios de la musicología**. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Madrid: SEDEM, 2001, Vol. I, p. 445.

<sup>4</sup> Rafael Alberti: “La poesía popular en la lírica española contemporánea” (Conferencia), **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 79.

<sup>5</sup> Contra la generalizada opinión pidaliana, ya hace décadas que diversos investigadores han señalado la necesidad de este acercamiento multidisciplinar a la poesía cancioneril y los romances artísticos del Siglo de Oro, con resultados ya notables en los últimos tiempos. A pesar de su brevedad, un buen panorama sobre el estado de la cuestión podemos encontrarlo en Mariano Lambea y Lola Josa: “Música y poesía en el *Libros de Tonos Humanos* (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición”, Begoña Lolo (ed.): Op. cit., pp. 1155-1165.

musicología, no faltan voces proponiendo una “re-lectura de toda la producción literaria”<sup>6</sup> del periodo, que constituye para estos investigadores un precioso documento sobre unas músicas en muchos casos perdidas. Aunque muy a menudo, como es nuestro caso, el crítico literario carece de formación musicológica, se empieza a plantear como imprescindible contar al menos con ese acompañamiento sonoro para un acercamiento a la poesía áurea, tan determinada musicalmente que a veces los “tratadistas de poética se encontraban con una enorme dificultad a la hora de dar reglas, puesto que la mayor parte de los poemas se cantaban y, por lo tanto, no podían analizarse sin su contexto musical”.<sup>7</sup>

Aunque no faltaron églogas y madrigales en endecasílabos, dentro de unos modos musicales italianizantes, el uso casi generalizado al menos hasta mediados del siglo XVII de versos de arte menor para este tipo de composiciones poéticas cantadas, y en muchos casos bailadas, genera un intercambio de estos poetas cultos con lo popular que caracteriza su literatura. Sigue diciendo Alberti:

A pesar de vivir absorbidos por las recientes conquistas tanto técnicas, como culturales (tan cargado está el aire de viejas músicas y cantos, sigue latiendo su sangre al compás de los antiguos ritmos), continuamente y como reposo de los largos y difíciles endecasílabos, se les escapan versillos menores, llenos de gracias, desvergüenza o ternura. (...) Lope de Vega (...) en sus centenares de dramas y comedias, intercala, entre el romance, las décimas y las octavas reales, multitud de letrillas, villancicos, coplas, para ser acompañados de músicas y bailes.<sup>8</sup>

En numerosos géneros y fórmulas propias se expresó esta colaboración entre música y poesía ampliamente difundida entre todos los estratos sociales y que actuaba sobre todas las formas poéticas, desde las más refinadas a las más toscas. El cancionero y los bailes, los géneros menores de la escena, a veces tan en la frontera de lo teatral, el villancico barroco representado tal vez en iglesias, tal vez en teatros, con seguridad en casas no necesariamente nobles y en fiestas populares y religiosas, con sus características trasposiciones a lo divino de versos de Garcilaso, Lope o Góngora, el romance antiguo, cantado, recitado o leído<sup>9</sup> en las plazas de los pueblos y usado también a veces como punto de partida por los autores cultos, son algunos de los lugares de encuentro privilegiados para el influjo y la perpetuación de la poesía culta en el seno de lo popular y en un sentido inverso, de lo popular sobre los autores cultos; siempre con la música como contexto para ese

---

<sup>6</sup> Dámaso García Fraile: “Música y Literatura a principios del siglo XVII: Vicente Espinel (1550-1624)”, M<sup>a</sup> A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero (eds.): **Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750**, Valladolid: Quinto Centenario de Tordesillas, 1997, p. 334.

<sup>7</sup> María Teresa Cacho Palomar: “Quevedo, los bailes y los cancioneros musicales mediceos”, M<sup>a</sup> A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero (eds.): Op. cit., p. 286.

<sup>8</sup> Rafael Alberti, op. cit., p. 83.

intercambio. Si los pliegos de cordel popularizaban villancicos y romances de los más reputados escritores, otras manifestaciones musicales y poéticas, como las danzas apicaradas representadas principalmente por la chacona, la zarabanda y la folía, traspasaban todos los estratos sociales, desde la plaza del pueblo a los salones de la corte, aunque no las bailaran igual plebeyos y señores,<sup>10</sup> renovando sin cesar ese diálogo.

No siempre eran composiciones poéticas escritas para la música, aunque muy a menudo sí lo fueran, pero esto no impidió que los compositores recurrieran a ellas de forma constante. En la recepción de los textos, pautados a veces por la melodía acompañante hasta el punto de que, como señala Rengifo en su **Arte Poética Española**, de algunos “no se puede dar regla cierta, porque penden de la música”,<sup>11</sup> es necesario destacar el hecho de que, de forma voluntaria o no, es la música la que posibilita el acercamiento de los poetas cultos a la masa iletrada en un tiempo sin libros. Este modo de producirse o presentarse la literatura, que como estamos viendo caracteriza la época clásica, alcanza su máximo apogeo durante el barroco, con su peculiar mezcla de códigos artísticos, con su representación escénica como arte de síntesis, contra cuya degeneración vendrían a imponer orden los nuevos ideales ilustrados.

Como con sencillez didáctica ha resumido Guillermo Solana, “La estética moderna, desde el siglo XVIII, ha estado dominada por una obsesión clasicista: la obsesión por la pureza de los géneros artísticos y la desconfianza hacia los espacios ambiguos, encarnados, sobre todo, en el teatro. Los críticos doctrinarios, desde Lessing y su *Laocoonte* en adelante, vigilaban día y noche las fronteras entre las artes para evitar las mezclas, las contaminaciones, las hibridaciones”.<sup>12</sup> Pero a la par que trazaba límites en las correspondencias artísticas, la Ilustración fue propiciando igualmente una importante labor de recopilación y ordenación de fuentes populares, y de fijación de tipos regionales con peculiaridades estéticas expresadas sobre todo en el vestido y las coplas, trabajos que acabarían culminando en la corriente regeneracionista del siglo siguiente, que a la postre tan decisiva importancia tendría en la estética del 27. Algunos poetas ilustrados son también músicos e incluso, como Tomás de Iriarte, tratadistas de esta disciplina, pero su literatura se ciñe a los preceptos neoclásicos, y las formas populares no dejan de ser vistas con desdén, como algo claramente separado del arte de las élites. Recordemos a Jovellanos:

---

<sup>9</sup> María Cruz García de Enterría: “Romancero: ¿cantado-recitado-leído?”, **Edad de Oro**, VII, Universidad Autónoma de Madrid, primavera de 1988, pp. 89-104.

<sup>10</sup> María Teresa Cacho Palomar: Op. cit., pp. 275-276.

<sup>11</sup> Citado por María Teresa Cacho Palomar: Op. cit., p. 286.

¿De qué servirá que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que con la boca abierta oye sus indecentes groserías? Mas si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle.<sup>13</sup>

En la música española, el influjo operístico italianizante y la evolución hacia un nuevo estilo “notoriamente instrumental”<sup>14</sup> irían poniendo en sordina la colaboración con la poesía. Naturalmente, antes de evolucionar completamente hasta fórmulas musicales literarias más codificadas y menos fronterizas, como la tonadilla escénica, la ópera o la cantata, los géneros del teatro menor, los bailes y fiestas religiosas y profanas, se siguen produciendo con sus acompañamientos poéticos y musicales, pero reducida su influencia cultural, lejos de la corte, cercados por las convenciones realistas del nuevo arte de la literatura y el teatro, y por las reconvenciones morales del nuevo orden político y social, que darían lugar durante todo el siglo XVIII a innumerables prohibiciones y cierres de teatros. Se prohíben también o amonestan muchas manifestaciones populares, y un exceso de celo regulador provoca la desaparición de aquellos bailes y romances de los que los clásicos extrajeron “tanto aire, tanto fresco y puro aire, para aligerar con él sus dramas, autos y comedias”:<sup>15</sup>

En unas partes se prohíben la música y las cencerradas, y en otras las veladas y bailes. En unas se obliga a los vecinos a cerrarse en sus casas a la queda, y en otras a no salir a la calle sin luz, a no pararse en las esquinas, a no juntarse en corrillos y a otras semejantes privaciones. El furor de mandar, y alguna vez la codicia de los jueces, han extendido hasta las más ruines aldeas reglamentos que apenas pudiera exigir la confusión de una Corte; y el infeliz gañán que ha sudado sobre los terrones del campo y dormido en la era toda la semana, no puede en la noche del sábado gritar en la plaza libremente, ni entonar un romance en la puerta de su novia.<sup>16</sup>

Todavía durante el primer cuarto de siglo podemos encontrar a autores como Torres Villarroel escribiendo villancicos y zarzuelas, pero nuevos géneros, como la cantata y la ópera, mucho más marcados sociológicamente en su relación con grupos sociales determinados, y con una complejidad técnica y textos escritos expresamente para las obras que hacían mucho más difícil su intercambio con lo popular, se irán imponiendo durante la centuria de las Luces. También los géneros literarios van a hacer valer su propia especificidad, como ejemplifica con notoriedad el teatro, que si hasta ahora resultaba casi

---

<sup>12</sup> Guillermo Solana: “Fuegos para una estética actual”, **El Cultural**, Madrid, 6 de junio de 2001, p. 3.

<sup>13</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos: **Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria**. Edición de Guillermo Carnero, Madrid: Cátedra, 1998, 2ª, p. 203.

<sup>14</sup> Adolfo Salazar: **La música de España. II: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla**, Madrid: Espasa Calpe, 1972, 2ª, p. 126.

<sup>15</sup> Rafael Alberti: “Lope de Vega y la poesía contemporánea” (Conferencia), **Prosas encontradas**, op. cit., p. 155.

<sup>16</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos: Op. cit., p. 185.

incomprensible sin acompañamiento musical, tiende a diferenciarse de lo que es netamente teatro musical, para desterrar las “tonadillas necias y escandalosas”<sup>17</sup> de la comedia nueva.

Aunque la nueva actitud política propiciada por el Romanticismo presupone una revalorización de la copla y otros elementos folclóricos, las enseñanzas neoclásicas sobre la autonomía de los géneros y artes habían calado más hondamente tal vez en esta separación entre música y poesía que en otros aspectos, y la poesía cantada queda en gran parte reducida al ámbito popular. El poeta moderno que surge con el romanticismo ya no se dirige acompañado de música a un auditorio, sino más generalmente a través de un texto impreso a un lector. El cambio es sustancial, pero a pesar de esa ausencia de acompañamiento, o precisamente por ella, como expresión de una suerte de nostalgia por la pérdida de una unidad originaria, el nuevo credo estético favorece el surgimiento de una relación esencial entre música y poesía que, continuada de forma casi natural en la revolución modernista, nos sitúa en la perspectiva fundamental, histórica y literaria, en la que se inserta la figura de Rafael Alberti, por lo que parece adecuado en este esquemático repaso a las correspondencias entre ambas artes, detenerse con algo más de detalle en un periodo que conduce hasta las vanguardias históricas.

El propio Alberti nos hace notar que frente a la pedantería dieciochesca y las fórmulas románticas huecas, “Sólo Gustavo Adolfo Bécquer, que hoy es para nosotros el *arpa olvidada* de ese siglo, disminuido, oscuro, borrado en la memoria de sus contemporáneos, por su naciente simpatía hacia lo popular, pasa a unirse a una poetisa gallega, Rosalía de Castro que, con una percepción y una finura extraordinaria[s], vuelve, en su suave lengua galaica, a expresarse en el tono, ahora exacerbado, de los primitivos cancioneros galaico-portugueses”.<sup>18</sup> De la semblanza albertiana de Bécquer conviene destacar no sólo la imagen musical de que se vale el gaditano para evocarlo: el arpa olvidada del siglo romántico, con su ejemplo de poesía musical, también la comprensión del sevillano por lo popular, que tanto lo acercaba a Alberti. Uno de sus compañeros de generación, el además de poeta músico Gerardo Diego, entenderá también al escritor sevillano, cuyo ascendiente sobre los poetas del 27 es conocido, de forma musical, y de hecho este arte “no es que le inspire, es que le abraza, le alimenta y, por decirlo así, le constituye. Sin música no habría poesía de Bécquer ni el hombre mismo Bécquer que

---

<sup>17</sup> Leandro Fernández de Moratín: **La comedia nueva. El sí de las niñas**. Edición de J. Dowling y R. Andioc, Madrid: Castalia, 1975, p. 59.

<sup>18</sup> Rafael Alberti: “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, op. cit., p. 89.

quedaría mutilado, casi inexistente”.<sup>19</sup> Dos procedimientos fundamentales encuentra Diego en la literatura del sevillano que le permiten relacionarla con la música. El primero, y del que más extensamente trata, es la evocación en los versos y prosas del poeta romántico de numerosos compositores, obras musicales e instrumentos, y su ajustadísima expresión en palabras, “su capacidad de trasposición a lo poético y evocador”,<sup>20</sup> fruto de los conocimientos musicales del escritor sevillano, intérprete e incluso compositor, aunque sin formación académica. El segundo, y más fundamental en cuanto a que representa en verdadero ejemplo de la poesía becqueriana para la estética moderna que supone el grupo de escritores en que se encuadra Rafael Alberti y que comparte sus mismos horizontes artísticos, es la técnica literaria de la asonancia, que tiene como efecto sobre el verso dotarlo de “una vaguedad imprecisa”,<sup>21</sup> que ya percibimos en Espronceda, de fundamentales consecuencias para la lírica hispánica moderna. “En la asonancia hay también su centro de gravedad presidiendo una nube de sonoridad y resonancia ambiente que Bécquer utiliza de modo tan espontáneo como genial. Y algo parecido puede decirse del ritmo todo y de su métrica, tan fluctuantes y tan siempre haciéndose a lo largo de su camino”.<sup>22</sup> En esa mirada diluida, imprecisa y que Gerardo Diego considera una anticipación de la música impresionista, con la que el poeta plasma en sus versos el mundo que ve y siente, expresión de un sujeto fragmentado y contradictorio, se contiene la indeleble marca romántica que ese periodo ha dejado en el arte moderno. Con la poesía del sevillano, que ya desde el pódico a sus **Rimas** proponía una literatura que fuera

Armonioso ritmo  
que con cadencia y número  
las fugitivas notas  
encierra en el compás (...),<sup>23</sup>

encontramos claramente formulada la verdadera ideología poética romántica: “la ideología de la *música* (culminando en Verlaine y Darío, pero arrancando de Schopenhauer –y bien visible en Espronceda) como ‘lenguaje’ que traduce directamente el oscuro fondo del alma,

---

<sup>19</sup> Gerardo Diego: “Bécquer y la música”, en AA.VV.: **Estudios románticos**, Valladolid: Casa Museo de Zorrilla, 1975, p. 42.

<sup>20</sup> Op. cit., p. 57.

<sup>21</sup> Op. cit., pp. 59-60.

<sup>22</sup> Op. cit., p. 61.

<sup>23</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: **Rimas**. Edición, introducción y notas de José C. de Torres, Madrid: Castalia, 1977, p. 103.

en su propia estructura sensible, sin necesidad de intermediarios racional/corruptores”,<sup>24</sup> como ha escrito Juan Carlos Rodríguez. En el intento por reproducir literariamente los efectos artísticos y emocionales de la música, los poetas no sólo recurrirán a asuntos evocadoramente musicales, desde el arpa becqueriana hasta el cisne wagneriano de Rubén y de todos sus epígonos modernistas, sino que de forma principal pondrán en primer término el ritmo y la armonía sonora de la palabra, lo que Darío llamó “la música verbal”<sup>25</sup> que expresa el concierto universal, recuperando formas estróficas y generalizando tendencias rítmicas nuevas, además de situar recursos como la sinestesia y sus sugerentes correspondencias en el centro de su universo poético. En su búsqueda de trascendencia y absoluto, el poeta halla en la música un modelo para sus versos:

Con estafetas y con malas  
va el cantor por la Humanidad.  
El canto vuela, con sus alas:  
Armonía y Eternidad.<sup>26</sup>

Pero será esa búsqueda, llevada al paroxismo por creadores como Wagner, que propugna una total correspondencia e íntima complementariedad entre música, palabra y las demás artes, la que acabaría determinando un nietzscheano cansancio de lo humano que en la quiebra de las poéticas simbolistas desembocará en el horizonte de la vanguardia. Como tópicamente han repetido los historiadores de los periodos artísticos, muy a menudo la culminación de una cierta época o estilo contiene en sí su contrario y supone ya la superación de lo realizado y el tránsito hacia un arte nuevo, y en este sentido las enseñanzas fundamentales del drama wagneriano se encontraban precisamente en el uso de procedimientos exclusivamente artísticos y musicales, y no sólo literarios (argumentos, decorados, vestuarios, etc.), para dotar de sentido a sus obras. La utilización de un motivo melódico en la caracterización de los personajes acaso sea la técnica más definitoria de un camino en el que la propia materialidad concreta de los elementos constructivos de la obra irán cobrando relieve hasta alcanzar la noción clave del arte moderno: la de la autonomía del objeto artístico, un terreno en el que, junto a los músicos, se adelantarían como heraldos los pintores. Y en el campo de la plástica, la analogía musical sería, junto al cubismo y al constructivismo, la tercera alternativa principal por la que optarían, desde finales de la primera década del siglo XX, algunos de los profetas de la nueva pintura, que a través de la

---

<sup>24</sup> Juan Carlos Rodríguez: **La poesía, la música y el silencio. (De Mallarmé a Wittgenstein)**. Sevilla: Renacimiento, 1994, p. 38.

<sup>25</sup> Rubén Darío: **El canto errante**. Madrid: Espasa Calpe, 1965, 3ª, p. 27.



composición pictórica aspiran a crear sus cuadros sobre el modelo de la música, “el arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales”,<sup>27</sup> como escribe Kandinsky, cuyo importantísimo papel en el tránsito a la abstracción le otorga un papel clave y una enorme influencia en la conformación del lenguaje de la vanguardia. En numerosos escritos teóricos, insiste el pintor en situar a la música como modelo al que deben aspirar los artistas de otras disciplinas para la creación de sus obras, ya que por su naturaleza inmaterial los instrumentos de expresión de la música están liberados de la servidumbre imitativa de la naturaleza y se ven obligados de esa forma a materializarse con recursos propios y únicamente musicales, médula expresiva que constituye “el contenido que sólo el arte puede tener, y que sólo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios”:<sup>28</sup> la música con la organización compositiva de los sonidos en el tiempo y el espacio, lo mismo que la pintura de los colores, líneas y formas sobre el plano. Las correspondencias planteadas por Kandinsky llegan incluso a asignar a los colores los sonidos de instrumentos musicales concretos y en su opinión la analogía musical no sólo es válida para la creación plástica, sino que resulta eficaz para el teatro, el ballet o la poesía:

(...) La continuada repetición de una palabra (que constituye un juego predilecto de la juventud, que luego se olvida) hace que ésta pierda el sentido externo del nombre. Del mismo modo se olvida hasta el sentido, abstracto ya, del objeto designado y se descubre el sonido puro de la palabra. Quizás oigamos inconscientemente este sonido ‘puro’ también en consonancia con el objeto real o el abstracto. En el último caso, el sonido puro está en primer plano y actúa directamente sobre el alma. Ésta vibra con una vibración ‘sin objeto’ que es más complicada, yo diría más ‘trascendente’ que la conmoción anímica provocada por una campana, una cuerda, una madera que cae, etc. Aquí se abren grandes perspectivas para la literatura del futuro.<sup>29</sup>

La liberación de toda atadura lógica, con el extremo dadaísta de la destrucción del lenguaje y el retorno al irracionalismo infantil, formó parte de las poéticas literarias de muchas escuelas vanguardistas, y junto a la característica búsqueda de una forma poética autónoma con privilegio de los valores musicales del lenguaje, tan bien reflejada en la lírica hispánica por movimientos como el ultraísmo y el creacionismo, dejaron un poso definitivo en el arte moderno al que no resulta ajeno Rafael Alberti, que en numerosas ocasiones, desde sus primeros libros y obras teatrales hasta su último poemario, ha elegido esta vía de expresión que prima las cualidades musicales y lúdicas de la palabra. Durante su juventud madrileña

---

<sup>26</sup> Op. cit., p. 30.

<sup>27</sup> Vassili Kandinsky: **De lo espiritual en el arte**, traducción de Genoveva Dieterich, Colombia: Labor, 1995, 4ª, p. 49.

<sup>28</sup> Op. cit., p. 32.

como pintor nuestro poeta difícilmente hubiera podido sustraerse al prestigio enorme ejercido por las influyentes teorías de Kandinsky que, directamente o por divulgadores, amén del ejemplo ofrecido por su práctica con la plástica sobre todo, pero también desde el teatro y el diseño urbano, marcó una época de la pintura en toda Europa, hasta el punto de que, refiriéndose al panorama español, Guillermo de Torre criticaría esa “especie de nuevo impresionismo, donde prima la musicalidad, la combinación de acordes y contrapuntos lineales y cromáticos, quedando así también olvidado todo propósito de construcción”.<sup>30</sup> Pero más allá de esta influencia general, existe una conexión muy directa de Alberti con esta ideología plástica musical a partir, como veremos, de su trato con Robert Delaunay, quien había trabajado con Kandinsky. Desde luego esta teoría musical del arte nuevo, muy presente como veremos en la pintura albertiana de los años veinte, impregna las manifestaciones de muchas disciplinas, y la imagen musical que propone para el arte moderno está más en consonancia con la realidad final que arroja la nueva literatura española identificada con el 27 que la ofrecida por propuestas más radicales.

Tras la vuelta al orden que supone el remansamiento de la vanguardia más extrema, más perceptible en literatura que en otras artes si cabe, esa imagen musical del arte moderno se reafirmó con el resurgimiento de la lírica popular, con sus acompañamientos musicales, que se extendería, como nos recuerda Solita Salinas,<sup>31</sup> esporádicamente por Europa manifestándose en poemas de T. S. Eliot o Max Jacob, pero marcando definitivamente la lírica española de las primeras décadas del siglo XX, fermento sobre el que Rafael Alberti habría de sustentar sus deslumbrantes libros primeros de canciones. Juan Ramón Jiménez, por un lado, verdadero creador según Alberti del romance moderno donde “la anécdota desaparece, o queda diluida, diseminada en música”,<sup>32</sup> y Manuel y Antonio Machado por otro, suponen dos modos de asimilación de ese resurgimiento de coplas y canciones que marcaría el camino estético y señalaría los núcleos de interés artístico de la joven generación en ciernes, para la que como ya hemos apuntado y profundizaremos más adelante, la música supone un elemento vivificante que empuja a los escritores a colaborar en proyectos directamente musicales, desde el ballet a la recuperación de canciones folclóricas. En el caso de Rafael Alberti, sus relaciones con la primera de las

---

<sup>29</sup> Op. cit., p. 42.

<sup>30</sup> Guillermo de Torre: “Sobre el arte nuevo”, **Revista de Occidente**, 119, Madrid, mayo de 1933. Citamos por “Antología de la Revista de Occidente”, **Revista de Occidente**, 146-147, Madrid, julio-agosto de 1933, p. 173.

<sup>31</sup> Solita Salinas de Marichal: **El mundo poético de Rafael Alberti**. Madrid: Gredos, 1975, p. 85.

<sup>32</sup> Rafael Alberti: Op. cit., p. 90.

artes, intensas y prolongadas a lo largo de toda su vida, no han sido analizadas de forma que se pudiera percibir con claridad el eco sonoro de la delgada corriente musical que, de forma sutil y subterránea las más de las veces pero estallando otras para dar plenitud artística a la palabra, atraviesa la obra entera del autor.

Ahora bien, proyectar esta perspectiva comparativa entre música y poesía sobre la obra de un escritor exige plantear primero de forma general de qué tipo son y cómo se establecen las relaciones entre ambas artes, cuestión problemática que desde la antigüedad ha suscitado el interés de tratadistas, músicos y poetas, y que hasta nuestros días sigue despertando interpretaciones diversas, lo que incide en la complejidad de las correspondencias entre diversas artes. Hasta el punto de que se haya llegado a proponer como forma de acercamiento al asunto toda una verdadera ciencia, la de la estética comparada, como hizo Etienne Souriau a mediados del siglo XX, a quien seguimos aquí en el somero repaso a la cuestión que planteamos en estos preliminares metodológicos. Desde luego resulta obvio insistir en que, a pesar de compartir ciertas características físicas, la materia sobre la que operan ambas artes consiste en dos códigos tan diferentes que resulta imposible establecer una correspondencia absoluta y objetiva, de tipo imitativo, aunque profundizando en una visión estructuralista de la posible relación entre ambas, es justamente el particular tipo de semiosis que caracteriza ambos códigos lo que iguala música y poesía. En su búsqueda de un modelo sógnico para el análisis del discurso musical, con posibles repercusiones en el establecimiento de una semántica musical, Silvia Alonso ha trazado un panorama bastante amplio de los diversos acercamientos semióticos a la relación entre el texto musical y el literario, y de su repaso podemos extraer algunas conclusiones sobre la relación entre ambos códigos. Se trata, no sólo de que “ambos sistemas son parte de la actividad general de los procesos de comunicación humanos”,<sup>33</sup> sino más especialmente de la identidad en el funcionamiento de ambos respecto al universal problema de la mimesis y la relación del discurso con lo extratextual. Diversas opiniones recogidas por la investigadora coinciden en señalar que lo que singulariza los discursos artísticos es una suerte de suspensión de la función referencial, ya que todo el sistema sógnico se refiere a sí mismo. “Música y poesía estarían unidas a partir de una forma de semiosis común: la constante remisión de unos de sus signos a otros, el hecho de una remisión interna e infinita que caracteriza la peculiar semántica de cada una, dentro del

---

<sup>33</sup> Silvia Alonso: **Música, literatura y semiosis**, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 12.

mundo sonoro y del mundo verbal respectivamente”.<sup>34</sup> Hasta aquí llegan, desde una perspectiva semiótica, las correspondencias entre las dos artes, pero la autora ni siquiera plantea las posibles relaciones entre signos de ambos discursos, en primer lugar porque el establecimiento de unidades sígnicas de análisis musical es una cuestión aún no aclarada en el campo de la musicología.

Algunos de los artistas que ya hemos citado por haberse ocupado del tema, y cuya opinión resulta especialmente privilegiada por el doble nivel de reflexión que presentan respecto a las relaciones entre artes, teórico como críticos o tratadistas pero también práctico como creadores, coinciden desde momentos y situaciones muy diferentes en señalar esta imposibilidad de representar imitativamente la música desde la poesía o ésta desde aquélla. Gerardo Diego, a propósito de su retrato musical de Bécquer, fustiga a los “fanáticos de esa manera equivocada del entender la métrica” cuando a propósito de una cualidad común compartida entre música y poesía, el ritmo, plantean analogías imitativas entre los pies del verso y sus efectos musicales:

No, no es éste el camino fecundo para sentir mejor que analizar la métrica y sobre todo el ritmo y la música de unos poemas y de un poeta. Las conclusiones a que se llega por esta vía, tan anatomizada, son ingenuas, cuando no radicalmente falsas, y la ganancia material de la observación y de los cálculos, tan nimia que no valía la pena de tomarse el trabajo de inventar toda una nomenclatura que resulta tan pedante como innecesaria.<sup>35</sup>

Para el poeta y compositor e intérprete, el logro musical del sevillano se basa en la evocación, en la traducción al mundo puramente poético de la palabra del arte de la música, en “su aptitud para sentir y trasladar al lenguaje la polifonía, la forma y el espíritu mismo de la música”<sup>36</sup>, que Bécquer expresa recreando en sus versos y sobre todo prosas, “matices y ambientes” inventados, contruidos, a partir de las sugerencias que despiertan en él la sinfonía escuchada en un concierto, el órgano de una iglesia sevillana, o una campana lejana en la meseta de Castilla, una técnica de trasposición que Diego denomina bellamente “metamorfosis mágicas de la música a la literatura poética”.<sup>37</sup> Sin alejarse de ese concepto de traducción en que debe basarse la eficacia de las correspondencias artísticas, Kandinsky había dicho lo mismo señalando el fondo técnico, de procedimiento, con que deben actuar los músicos, poetas y pintores que se pregunten por una cuestión que desde antiguo ha tenido un lugar central en la creación artística:

---

<sup>34</sup> Op. cit., p. 53.

<sup>35</sup> Gerardo Diego: Op. cit., p. 51.

<sup>36</sup> Op. cit., p. 56.

<sup>37</sup> Op. cit., p. 57.

La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro, sólo tiene éxito si la inspiración no es externa sino de principio. Es decir, un arte debe de aprender de otro cómo éste utiliza sus propios medios para, después, a su vez, utilizar sus propios medios de la misma manera; es decir según el principio que le sea propio exclusivamente.<sup>38</sup>

En el campo concreto de estudios interdisciplinares sobre nuestro autor, hasta ahora centrados casi exclusivamente en la interrelación de la pintura y la literatura, en muchos casos se realizan también dentro de este mismo planteamiento de la traducción entre artes, desde los primeros trabajos sobre Alberti suscitados en torno al tópico de *ut pintura poesis*, sobre todo a raíz de la aparición de su libro **A la pintura**. Ya en uno de los primeros estudios dedicados a la cuestión Ana M<sup>a</sup> Winkelmann señala que una muestra del influjo del arte del color y de la línea sobre los versos del poeta consiste en la aparición en la poesía del gaditano de un cierto tipo de imagen plástica claramente deudora de la pintura que supone “una utilización de visiones pictóricas traducidas en poesía”<sup>39</sup>, y poco después Ricardo Gullón ve en ese libro un equivalente lírico de la pintura “no como descripción ni como interpretación (entendida ésta como explicación o pseudo-explicación de la obra), sino como creación autónoma que pretende expresar por otro medio intuiciones análogas a las del pintor. Traducción, más que comentario”.<sup>40</sup> Estudios posteriores sobre la plástica albertiana han dejado claro que este procedimiento artístico no presupone una actitud pasiva del artista que intenta reflejar, traducir, en su arte otra disciplina, sino que implica un acto positivo de creación en tanto que, como ha señalado Guerrero Ruiz, “no es posible la traducción y que cada traducción entre artes crea una nueva expresión”<sup>41</sup> en virtud de los diferentes componentes materiales con que se realiza la evocación. La imitación entre artes exige, como ha escrito Souriau, “un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que analógicos”.<sup>42</sup>

Este autor, uno de los precursores de la estética comparada, distingue entre las artes de primer grado, las llamadas abstractas o musicales, y las de segundo grado o representativas. En las primeras, entre las que se encuentran la música, la arquitectura o la danza, la materia de la obra, “la organización formal de todo el conjunto de datos que

---

<sup>38</sup> Vassili Kandinsky: Op. cit., p. 50.

<sup>39</sup> Ana M<sup>a</sup> Winkelmann: “Pintura y poesía en Rafael Alberti”, **Papeles de Son Armandans**, Palma de Mallorca, 88, julio de 1963. Recogido en Manuel Durán (ed.): **Rafael Alberti**, Madrid: Taurus, 1975, p. 266.

<sup>40</sup> Ricardo Gullón: “Alegorías y sombras de Rafael Alberti (Segundo momento)”, **Asomante**, XXI, 1-2, 1965. Recogido en Manuel Durán (ed.): Op. cit., p. 251.

<sup>41</sup> Juan Guerrero Ruiz: **Rafael Alberti Arte y Poesía de vanguardia**, Murcia: Universidad de Murcia, 1991, p. 33.

<sup>42</sup> Étienne Souriau: **La correspondencia de las artes**. Traducción de Margarita Nelken, México: Fondo de Cultura Económica, 1979 reimpresión, p. 21.

constituyen el universo de la obra aparece sencilla, y por completo inherente a la obra misma, como su verdadero y único motivo de atribución. Podemos llamar a esta organización forma primaria”.<sup>43</sup> En las segundas, la pintura o dibujo imitativos, la escultura, la literatura, la organización formal participa de una “dualidad ontológica” que sin perder su carácter de objeto artístico o forma primaria, la obliga a referirse al “conjunto totalmente distinto de organizaciones morfológicas, que conciernen a seres suscitados y presentados por su discurso”, lo que produce artes de segundo grado cuya organización denomina forma secundaria, sin que esta terminología suponga establecer criterios jerárquicos. Si en el primer caso las diferencias entre el arabesco representado y el arabesco que lo representa no existen, en el segundo la pura forma primaria o simplemente la organización artística, concierne a formas ontológicamente distintas “en absoluto a la obra misma”<sup>44</sup>, y son las diferencias de estructuras entre formas puras y formas representativas las que permiten una colaboración entre las distintas artes. De hecho, en la distribución que Souriau realiza de las bellas artes, la música y la literatura ocupan posiciones complementarias, ya que de existir una música puramente representativa o una literatura únicamente prosódica o musical supondrían experiencias extremas dentro de su propia disciplina, que acabarían cayendo directamente en el terreno del otro arte o limitando sus posibilidades expresivas hasta desarticularse como objeto verdaderamente artístico. El estudioso analiza cómo, por la carencia absoluta de peso semántico de sus instrumentos expresivos, más allá del acento imitativo de la naturaleza con que a veces se ha revestido, la música exige el auxilio de la palabra en su determinación de un sentido: el título “Noche en Granada” supone ya para el compositor marcar un ambiente y una expectativa en el auditorio, evocarle formas secundarias del arte que no se desprenden intrínsecamente de la organización como forma primaria de la pieza musical. Lo mismo, en algunos casos, la poesía ha llevado al límite las capacidades musicales del sonido articulado, como hace Alberti en algunos de sus primeros textos teatrales:

La dón landera  
deralón dinera,  
nerdirlín, nedirlón, nedirlera,  
ronda, rondalín, randul,  
faró faralay  
guiri guirigay,

---

<sup>43</sup> Op. cit., p. 111.

<sup>44</sup> Op. cit., p. 112.

bul.<sup>45</sup>

Pero, como muy bien nota Souriau, para no caer en la pura música, el poeta casi siempre utiliza este recurso en dialéctica dentro de una misma obra con la forma gramatical y la sintaxis, ya que sus instrumentos tienen en éstas su materia prima de expresión, de la que resulta imposible liberarse:

Y la cola iba  
de Lola a la ola,  
de la ola a Lola,  
amapola y verde,  
verde y amapola.<sup>46</sup>

Si la música representa la forma primaria pura y la literatura la forma secundaria perfecta, la colaboración entre ambas en un arte de síntesis construido como tal parece ser la salida más obvia cuando se plantean las relaciones entre ambas.

No se trata ya únicamente de una cooperación, que acarreará una armonización más o menos global de los estilos, sino de una verdadera correspondencia, ya que cada dato estético simple ha de doblegarse a las exigencias de los demás, y tiene a su vez facultad de suministrarles unos marcos sobre los que han de apuntalar sus principales articulaciones. Pensemos en la mutua adaptación del texto y de la música, en el canto.<sup>47</sup>

La literatura, y con determinación concreta la poesía, puede y debe corresponderse con la música evocándola con instrumentos propios del lenguaje pero compartidos con ese arte: ritmo, armonía, melodía, capacidad de imprimir movimiento al modo de los tiempos musicales, instrumentación y orquestación de la palabra por medio del timbre... Pero debemos añadir que por su carácter de forma secundaria, la literatura es capaz también de evocar, presentándolos en el discurso, mundos musicales, melodías y bailes o instrumentos, vidas de compositores o valores históricos y estéticos de cierta partitura. Pensemos sin salir del ámbito hispánico en las descripciones de Juan del Encina o Cervantes sobre los conjuntos musicales que actuaban en los tablados y corralas, en las sátiras de Quevedo a los bailes de su época, en el poema didáctico **La música** de Tomás de Iriarte, en las críticas musicales de Bécquer, en las divagaciones folclóricas del machadiano Mairena, en títulos como el juanramoniano **Arias tristes** o **El cante jondo** de Manuel Machado, en el libro de versos sobre Chopin de Gerardo Diego, en un poema como “Luis II de Baviera escucha *Lohengrin*” de Luis Cernuda o en la novela de Alejo Carpentier **Concierto barroco**, para

---

<sup>45</sup> Rafael Alberti: **La Pájara Pinta**, en **Obras Completas. Teatro I**. Edición de Eladio Mateos, Barcelona: Seix Barral-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 8.

<sup>46</sup> Rafael Alberti: **Entre el clavel y la espada**, Buenos Aires: Losada, 1940; 2ª edición, 1969, p. 33.

<sup>47</sup> Étienne Souriau: Op. cit., p. 135.

percibir de qué maneras tan distintas se puede realizar esta evocación representativa de la música. Pensemos finalmente en una obra albertiana como **Invitación a un viaje sonoro**, toda ella destinada a sugerir poéticamente la historia de ciertos instrumentos, la forma de ciertas danzas o la vida de algunos compositores, dejando al margen en este momento el acompañamiento musical que debe interpretarse en su lectura pública. Precisamente Gerardo Diego, en su citado estudio, se centra en las relaciones biográficas, personales, de Bécquer con la música y en la forma en que se manifiesta en sus textos este tipo de evocación representativa, que Diego concreta sobre todo estudiando las apariciones de instrumentos musicales y de compositores en la obra del romántico. Esta manera de estudiar el tema de las relaciones entre música y literatura, centrada más que en la propia forma primaria del texto en sus propiedades de evocación como forma secundaria, se ha seguido utilizando con asiduidad hasta nuestros días, sobre todo en estudios realizados desde la perspectiva de la crítica literaria alrededor de otros escritores del entorno de Rafael Alberti, cuya falta de formación musical no permitía tampoco una trasposición técnica de recursos musicales a la poesía. Entre las más recientes propuestas de acercamiento al asunto basadas en el análisis de los universos externos que a menudo presenta la literatura en su discurso, se ha estudiado también cómo evoluciona un cierto tema musical y las correspondencias o colaboraciones en sus representaciones literarias.<sup>48</sup>

Como vemos, se han propuestos diversos modos críticos de acercamiento a la relación interdisciplinar que estamos planteando, no siempre excluyentes y a menudo complementarios, y a ellos recurriremos eclécticamente para intentar mostrar los distintos aspectos y la riqueza de matices que entraña el tema que nos proponemos estudiar en las páginas que siguen: las relaciones con la música de Rafael Alberti y cómo éstas se proyectan sobre su poesía a lo largo de toda su carrera, aunque también de forma más marginal y menos extensamente trataremos aspectos relacionados con su teatro y su pintura. Que es una tarea posible lo señalan no sólo el propio autor, con su poética musical y su palabra tantas veces puesta al servicio de canciones de lucha y cantatas de arte, sino también numerosos estudiosos de su obra, obligados en muchos casos a recurrir a imágenes musicales o al estudio de procedimientos poéticos de este tipo para explicar los versos del gaditano. Sin embargo, en la ya extensa bibliografía crítica generada en torno a su obra no encontramos un planteamiento global de esta relación, ni se ha apuntado aún siquiera la

---

<sup>48</sup> José I. Sanjuán Astigarraga: "Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española del siglo XVII", en M<sup>a</sup> A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero (eds.): *Op. cit.*, pp. 479-486.



posibilidad de que pueda trazarse un acercamiento crítico global desde una perspectiva musical sobre la obra albertiana, aunque, como ha escrito Ruiz Tarazona, “Sería digno de un largo estudio la relación con la música de poetas como Federico García Lorca, el citado Moreno Villa o Rafael Alberti”.<sup>49</sup> De los escritores mencionados, tan sólo en el caso del primero se ha transitado por la crítica con rigor y fructíferos resultados el espacio interdisciplinar entre música y poesía, aunque referidos a Alberti empezamos a disponer ya de algunos estudios parciales o centrados en facetas concretas que inciden en las conexiones musicales del escritor.

Trabajos pioneros en el acercamiento interdisciplinar a Rafael Alberti desde la música y la literatura ofreció, desde 1982, Carlos Ruiz Silva al examinar las relaciones del poeta con el compositor Óscar Esplá. Su estudio tiene la importancia de ser el primero en centrarse directamente en una de las más fructíferas conexiones musicales del escritor, adelantándose en el planteamiento de la relación entre ambas artes en un momento en el que todavía, como reconoce el propio investigador, ese espacio interdisciplinar o comparativo “constituye un foco que apenas ha sido estudiado y que, sin duda, ofrece un amplio campo de trabajo e investigación”.<sup>50</sup> Ruiz Silva, editor de la obra escénica de Alberti **La pájara pinta**,<sup>51</sup> se centra sobre todo en esta propuesta compartida de teatro musical y en el ciclo de Esplá **Canciones playeras**, sobre poemas albertianos. Sus atinados comentarios eluden sin embargo algunos puntos inexplicados de la relación entre ambos artistas, sobre todo en el caso de los orígenes de **La pájara pinta**, obra que como veremos prende antes en el músico que en el poeta, al que le viene sugerida por aquél, y deja sin aclarar también tanto la confusa colaboración albertiana en la cantata de Esplá **La Nochebuena del diablo** como otros proyectos musicoteatrales, nunca realizados, en los que estuvieron implicados los dos creadores. La mirada musical sobre Alberti se circunscribe a su relación con este compositor, y en todo caso no abandona el ámbito cronológico de la conocida como Generación del 27, periodo al que se ciñe el estudio. En el mismo concepto se detiene la otra importante aportación realizada al estudio musical del escritor desde una perspectiva específicamente interdisciplinar, aunque su autora,

---

<sup>49</sup> Andrés Ruiz Tarazona: Op. cit., p. 123.

<sup>50</sup> Carlos Ruiz Silva: “Música y Literatura en la Generación del 27: la relación Alberti-Esplá”, en **Cuadernos de Música**, I, 1, 1984, p. 36.

<sup>51</sup> Rafael Alberti: **La Pájara Pinta**, edición de Carlos Ruiz Silva, **La Pluma**, II Época, 8, Madrid, 1982, pp. 45-107.

Christiane Heine<sup>52</sup>, no se conforma con analizar las relaciones entre el poeta y los músicos en los años centrales de la Generación, las décadas de los años 20 y 30 en España, y extiende el examen de esas conexiones a la posterior etapa del exilio. Desde luego, y especialmente en el estudio del entorno musical del poeta, su análisis es mucho más completo y detallado que el de Ruiz Silva, aunque, y siguiendo su misma línea, habría mucho que aportar para llegar a una completa y detallada biografía musical de Rafael Alberti. Sin embargo, Heine no sólo ofrece un bosquejo mucho más completo del entorno musical del 27 y de las relaciones del escritor con sus músicos contemporáneos, también atiende a los valores específicamente rítmicos de los versos albertianos, planteando los dos momentos neopopularistas del autor como los más musicales de su trayectoria, y ese estilo como el más inspirador de Alberti para hacer posible un acercamiento de los músicos a su poesía. Al análisis, literario y musicológico, de tres canciones con textos neopopularistas albertianos de otros tantos compositores de la generación de la República, dedica la estudiosa la última parte de su trabajo.

Más allá de estos acercamientos parciales, entre los que habría que incluir algunos trabajos que ya hemos presentado dentro de esta línea,<sup>53</sup> las pistas, sin embargo, de que una visión global del tema es posible nos las proporcionan, aquí y allá, dispersas en estudios más generales y a menudo circunscritos a periodos concretos de la trayectoria creativa de Alberti, numerosos investigadores que se refieren a la música, tanto en el aspecto de la reiteración temática como en el de los procedimientos poéticos utilizados por el autor para crear textos de evocadoras cualidades musicales, aunque ninguno de estos estudios se plantean desde una óptica específicamente musical, sino desde el campo de la crítica literaria. El neopopularismo,<sup>54</sup> que es al principio una línea nítida, claramente delimitada, en la primera etapa poética de Alberti y una línea esporádica en su poesía comprometida, para

<sup>52</sup> Christiane Heine: “Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti”, **Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada**, 26, 1995, pp. 265-296.

<sup>53</sup> “Rafael Alberti, Julián Bautista y El Cid: Una cantata inacabada”, Alicia Altet y Manuel Lluisa (dtres.): **La cultura del exilio republicano español de 1939**, Actas del Congreso Internacional “60 Años después. El exilio republicano español de 1939”, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, pp. 251-261; **Rafael Alberti y la música**. Programa de mano. 49 edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 2000, s/p., y **Yo soy música**. Programa de mano. 52 edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 2003, s/p.; Rafael Alberti: **Historia del soldado**, introducción de Eladio Mateos Miera, comentario de José Martos. Sevilla: Fundación El Monte, 2001; “Poesía y ballet. El Colorín colorado de Rafael Alberti”, en Begoña Lolo (ed.): Op. cit., pp. 571- 582. Hemos adelantado en estas publicaciones algunas de las ideas que exponemos ampliadas en este trabajo.

<sup>54</sup> Para un análisis de este término aplicado a Alberti, véase Kurt Spang: **Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti**, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1973, pp. 39-60; Andrés Soria Olmedo: “El neopopularismo en Alberti”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre de

diseminarse a partir del exilio por casi todos sus libros, resulta, como señalaba Heine, la forma de expresión albertiana más fácilmente relacionable con la música, por la manera cancioneril de unos poemas en los que resuena al fondo una melodía del verso gracias al protagonismo del ritmo poético y al uso de otros recursos literarios que potencian las cualidades musicales de la palabra y el poema. La investigadora hace explícito un tópico crítico que implícitamente ha funcionado en muchos acercamientos a la obra de Alberti, a menudo caracterizada con términos como canción o musicalidad, que resultan, aunque no exista detrás una reflexión propiamente musical para explicarlos, comúnmente aceptados para referirse a libros como **Marinero en tierra**, del que uno de sus mejores estudiosos llega a sostener a propósito del poema “Desde alta mar”:

Canciones como ésta nos inducen a atribuir en muchos casos al autor de este libro una intención, si no exclusiva, al menos predominantemente musical. Aunque no falte un significado realmente poético, y aunque el asunto sea original, el mérito mayor de estas poesías –como el de tantas otras de Alberti en éste y otros libros–, dejando aparte sus raíces emotivas, acaso resida en la creación de una composición melódica, original y distinta en cada caso.<sup>55</sup>

José Luis Tejada ha detallado los procedimientos musicales de todo tipo, desde aliteraciones y anáforas al predominio de ritmos acentuales pasando por las distribuciones paralelísticas del poema y el uso de estrofas cantables, presentes en este libro, lo mismo que Solita Salinas, cuyas conclusiones insisten en la generalmente aceptada musicalidad de los primeros libros del poeta: “El ritmo de sus canciones refleja con igual variedad y acento personal el carácter musical de esta primera fase poética, de versificación acentual”.<sup>56</sup> Son muchos, y sería ocioso señalarlos, los lugares donde el propio autor aplica esos nombres musicales a sus poemas, pero él mismo señala también el cansancio que, llegada a cierto punto su trayectoria, le produjo “el poema breve, rítmico, de corte musical”,<sup>57</sup> y el giro estilístico que su obra experimenta a partir de **Cal y canto**, libro de palabra petrificada en el que, aunque desaparecen en gran parte las explícitas referencias musicales de sus libros neopopularistas, estudiosos como Emilia de Zuleta han creído ver “un nuevo tipo de poesía plástica, musical”, denominación con la que esta investigadora quiere evocar la música de la palabra, “la gran belleza idiomática” lograda por Alberti, dentro de una “exigencia creciente de precisión”<sup>58</sup> del poeta respecto a sus versos. Menos literalmente musical resulta aún **Sobre los ángeles**, con su mundo de silencio y su palabra desnuda,

---

1990, pp. 109-118; Santiago Fortuño Llorens: “El neopopularismo de la Generación del 27 (Federico García Lorca y Rafael Alberti)”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 20, 1995, pp. 63-88.

<sup>55</sup> José Luis Tejada: **Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia**, Madrid: Gredos, 1977, p. 351.

<sup>56</sup> Solita Salinas: Op. cit., p. 94.

<sup>57</sup> Rafael Alberti: **La arboleda perdida**, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 239.

alicortada, pero incluso en este universo vacío ha encontrado Ricardo Gullón una “música entrañable y opaca” en cuyo fondo suena “entre nieblas, diluida, *la valse* de Ravel”.<sup>59</sup> En la siguiente etapa albertiana, la de poeta en la calle, no han faltado investigadores, como Heine o Ana Vega Toscano,<sup>60</sup> que han señalado la dedicación del escritor a las canciones de lucha y compromiso durante la II República y la Guerra Civil, o que han llamado la atención, como Jiménez Millán, sobre la “gran musicalidad”<sup>61</sup> del metro corto que usa Alberti en su “Homenaje popular a Lope de Vega”, ecos sonoros con implicaciones profundas para la poética del autor en aquel momento, en una reflexión que desemboca, según Álvaro Salvador,<sup>62</sup> en una poesía convertida en himno.

En el exilio, ya desde su primer libro **Entre el clavel y la espada** ha notado Soto Vergés la aparición de “donosos poemas cantarinos” en los que baila un “singular gracejo cacofónico, copia de ritmo rápido y menudo”,<sup>63</sup> música de la palabra siempre presente, pero también música como temática poética que, al igual que la pintura, puede ser para Alberti, como sostiene Emilia de Zuleta a partir del análisis de libros como **Pleamar** o **A la pintura**, en punto de apoyo en un momento de crisis poética, aunque el planteamiento de una obra literariomusical como **Invitación a un viaje sonoro** también haya sido interpretado, por comentaristas como Fernando Quiñones,<sup>64</sup> como una muestra del carácter inquieto que caracteriza la búsqueda poética albertiana. Conforme avanza el exilio toma voz en el poeta un proceso de replanteamiento de la propia escritura que terminará resolviéndose en “canto”, a juicio de Concha Argente, autora que considera que existen “tres líneas maestras que conforman la poesía de Alberti: poesía canción, poesía imagen, poesía sentimiento”.<sup>65</sup> Incluso teóricos como García Montero, que desde una perspectiva global sobre la obra albertiana ha puesto de relieve la importancia específicamente literaria de un autor capaz “de convertir las palabras en un campo reflexivo, una tarea de lucidez y

<sup>58</sup> Emilia de Zuleta: **Cinco poetas españoles**, Madrid: Gredos, 1971, p. 282.

<sup>59</sup> Ricardo Gullón: “Alegrías y sombras de Rafael Alberti (Primer momento)”, **Ínsula**, XVIII, 198, mayo de 1963, p. 5.

<sup>60</sup> Christiane Heine: Op. cit.; Ana Vega Toscano: “Canciones de lucha: Música de compromiso político”, Begoña Lolo (ed.): Op. cit., pp. 177-193.

<sup>61</sup> Antonio Jiménez Millán: **La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)**, Jerez de la Frontera: Diputación Provincial de Cádiz, 1984, p. 105.

<sup>62</sup> Álvaro Salvador: “La elegía convertida en himno”, en **Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti**, Granada: Departamento de Literatura Española-Universidad de Granada, 1985, pp. 146-167.

<sup>63</sup> Rafael Soto Vergés: “Entre el clavel y la espada”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre 1990, p. 302.

<sup>64</sup> Fernando Quiñones: “Pleamar”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre 1990, p. 303-304.

<sup>65</sup> Concepción Argente del Castillo: **Rafael Alberti. Poesía del destierro**, Granada: Universidad de Granada, 1986, p. 210.

conocimiento más arriesgada literariamente que el simple himno o la canción comunicativa”,<sup>66</sup> no evita recurrir a imágenes musicales para caracterizar el periodo albertiano anterior a 1939: “Nacida de una subjetividad desgarrada, su palabra busca espacio en el canto a los paraísos perdidos (el mar, la infancia) o en el himno de un mundo que debe ser conquistado (la sociedad justa, el comunismo, la paz)”.<sup>67</sup>

Todas estas imágenes musicales para describir la poesía del gaditano, estas denominaciones y caracterizaciones tomadas de un campo externo a la literatura, de las que a menudo no se analizan las implicaciones musicales de su utilización terminológica, son posibles, lógicamente, porque hay música en los versos de Alberti, sea ésta reproducida desde el virtuosismo lingüístico del autor o directamente evocada por onomatopeyas y recursos irracionales o lúdicos, sea como imagen subyacente de la labor artística en su búsqueda de un objeto puro, autorreferencial, sea finalmente a través de la elección de temáticas directamente evocadoras de asuntos musicales. Por eso, en algunos casos se llega a una visión puramente musical de su poesía, no sólo referida a aquellos primeros libros cancioneriles, sino en general a una trayectoria formada, en la que ya se ha realizado la decantación que fundamenta la identidad poética del autor. En 1965, el crítico y poeta Eduardo González Lanuza, muy próximo al círculo de amistades de la familia Alberti en el exilio argentino, señala como definitoria de la poética albertiana la capacidad expresiva de lo prosódico, donde la lógica es sustituida por musicalidad:

Por el hecho de ser su poesía ante todo canto, el deleite sensual se demora primero en la mera musicalidad de la prosodia con prescindencia previa de cualquier significado, o mejor dicho, como si el significado se viese forzado a brotar de la pura eufonía. En ella se realiza de modo cabal el precepto verleniano: “De la musique avant toute chose”. (...) El hecho de que el concepto quede supeditado a la musicalidad, constituye una de las características más evidentes de toda la poesía de Alberti. (...) **El alba del alhelí** (...) es un título que atiende, y esto es importantísimo, antes que a toda alusión lírica, a la mera felicidad prosódica.<sup>68</sup>

Justo una década después Manuel Durán, al ofrecer las claves globales de la obra albertiana en la presentación a un volumen colectivo de crítica sobre el autor, sostiene:

La musicalidad de los versos de Alberti es una constante a lo largo de su obra. Elige con seguro instinto las palabras más musicales, en sus versos las vocales se equilibran como en un arpeggio. A veces se repiten ciertas palabras, no por casualidad, sí para crear con ellas un vocabulario poético, un ambiente, un pequeño mundo. Lo mismo ocurre en el caso de Mozart.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Luis García Montero: “La poesía de Rafael Alberti”, Introducción en Rafael Alberti: **Obras Completas. Poesía 1920-1938**. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Madrid: Aguilar, 1988, Vol. I, p. lxxvii.

<sup>67</sup> Op. cit., pp. lxxxiii-lxxxiv.

<sup>68</sup> Eduardo González Lanuza: **Rafael Alberti**, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia, 1965, pp. 30-32.

<sup>69</sup> Manuel Durán: “Prólogo” a su propia edición del libro **Rafael Alberti**, op. cit., p. 15.

Otra interpretación marcadamente musical, donde este arte caracteriza toda la obra poética del autor, nos la ofrece el poeta Claudio Rodríguez, que destaca el carácter oral de una gran parte de la poesía albertiana, donde la melodía del ritmo deviene aliento vivo, dinámico en su proceso de comunicación, del poema:

¿La voz? ¿Canciones de origen culto? Fundamentalmente, el cancionero infantil. La dinámica de la rima. Hegel escribe: (...) “esta especie de espiritualización del lenguaje debido a la significación interior de las palabras y a la preponderancia de las entonaciones se conforma enteramente a la naturaleza de la poesía lírica”. De ahí a la música hay un paso. De ahí, también, la radical sensorialidad de la poesía de Alberti. (...) Las posibilidades fonéticas de una palabra, cuanto más de una frase, aparte del proceso continuo, de las variaciones creadoras del lenguaje por su uso y por sus restauraciones y aniquilaciones, organizan y fundan el estilo a lo largo de la obra de Alberti.<sup>70</sup>

Será en fin en 1989, con motivo de una publicación discográfica en la que se recoge una veintena de canciones sobre versos del autor, prueba obvia sin necesidad de mayores argumentos de la musicalidad de sus versos, cuando Rafael Caballero Bonald definirá la poesía de Alberti a partir de sus valores eminentemente musicales, señalando la suerte de tautología artística que supone el acompañamiento musical para estos versos:

La poesía de Rafael Alberti siempre lleva dentro, junto a otras muchas cosas admirables, la música. Una música verbal que viene de muy lejos, de los cancioneros medievales y la eterna juventud de la lírica popular, y llega hasta hoy mismo, hasta el fondo más combativo y solidario de nuestra propia historia. Su ritmo, su tonalidad, equivalen a la tonalidad y el ritmo de un tiempo a la vez muy lejano y muy próximo. La tradición y la revolución han ido configurando, efectivamente, un mundo poético que se ha hecho clásico en la misma medida que nunca ha dejado de pertenecer a la más deslumbrante modernidad.

Ponerle música a la poesía de Alberti viene a ser, por tanto, como crear una nueva música sobre otra música ya escrita. Cantar esa poesía supone prolongar, ornamentar de algún modo lo que las palabras ya cantaban por sí mismas.<sup>71</sup>

En estas interpretaciones musicales de la poesía albertiana, que podemos simbolizar con el nombre, **Canto de siempre**,<sup>72</sup> que uno de sus antólogos escogió para denominar toda una época de la poesía del autor, la que termina con la Guerra Civil, subyace una identificación, a menudo no explicada, entre música y la perfección formal tantas veces señalada en el autor, la belleza idiomática que citaba Zuleta y el dominio técnico que Solita Salinas destaca en la base del ritmo, el rigor métrico y el manejo impecable de los recursos musicales del lenguaje articulado. Se da por supuesto en la mayor parte de estos análisis que la lengua, y mucho más la poética, *tiene una música propia* sin detenerse en modo alguno en las implicaciones que esta analogía comporta, ni muchas veces estudiar tampoco los

<sup>70</sup> Claudio Rodríguez: “Alberti y la poesía oral”, AA.VV. : **Imagen sucesiva de Rafael Alberti**, Cádiz: Fundación Rafael Alberti-Diputación Provincial de Cádiz, 1989, p. 97.

<sup>71</sup> Rafael Caballero Bonald: “Paloma desesperada”. Texto encartado en la publicación discográfica: Rosa León: **Paloma desesperada**, disco doble 33 rpm., Madrid: ION Music, 1989.

<sup>72</sup> Rafael Alberti: **Canto de siempre**. Selección y prólogo de José Corredor-Matheos, Madrid: Espasa Calpe, 1980.

recursos con que esa ideología de la música se expresa de forma concreta en el texto. La gravitación de esta constelación sonora, un tanto nebulosa, sobre la obra del gaditano ha llevado incluso a algunos albertistas a señalar un peligro constante para el poeta: “su capacidad polivalente -dice Zuleta- en el orden estético, tan apta para la imaginaria plástica como musical, le inclina, eso sí, al virtuosismo retórico”,<sup>73</sup> que lleva a Alberti a expresar su complacencia por una palabra “despojada de su valor significativo, y reducida a la pura sugestión musical”,<sup>74</sup> una opinión que recuerda aquel “formalismo”<sup>75</sup> citado por Luis Cernuda a propósito del gaditano, en cuya poética este debate entre pasión y forma, cal y canto o clavel y espada ocupa un lugar central. Incluso comentaristas convencidos de la fertilidad poética de una búsqueda en la entraña musical de la palabra, como González Lanuza, recuerdan al poeta que no es lo mismo la musicalidad que la música del idioma:

El puro deleite verbal (...) es el más solapado enemigo de la Poesía, en especial cuando la gracia reside en un desvanecerse en los elementos prosódicos de que hablaba, en la musicalidad —no en la música— del idioma, hasta llegar a orillar el infantilismo del destrabalenguas. (...) A fuerza de sutilizarse, la gracia se quiebra, la estilización se convierte en esterilización.<sup>76</sup>

Precisamente a propósito de Alberti, cuya poesía “empezaba por ser canción”, José Bergamín planteó muy tempranamente esta cuestión clave en la delimitación de la propia identidad de la poesía en su acercamiento a otras artes, y concretamente a la música, asunto que si afecta de forma particular a un poeta *ejemplar* como Rafael Alberti, es precisamente por estar situado en el centro del debate de la literatura de nuevo cuño en las primeras décadas del siglo XX. Tras relacionar ese comienzo cancioneril con las excepcionales dotes retóricas del joven Alberti, se pregunta Bergamín: “El niño prodigio, ¿no acabaría mal? ¿No acabaría encerrándose viciosamente (virtuosamente) en el círculo de una perfección exclusivamente retórica? ¿O abandonándose, por pereza, a su natural facilidad?”. A partir de la figura del portuense, Bergamín se plantea la cuestión fundamental del difícil equilibrio poético, que si no debe quedar disuelto en música, mucho menos renunciar a ella en favor de la pura expresión de un contenido:

La poesía tiene su música, como la pintura o la música su poesía. ¿Una poesía puesta en música?, se preguntaba Novalis, respondiendo: Más valdría ponerla *en poesía*. Lo que sea poético, sonará. Y sonará con música propia, no prestada. Lo que suena en la poesía sigue siendo poesía, no música: canto poético. Para Carlyle, el canto no es música, sino poesía: hondura resonante del pensamiento, su oquedad, su profundidad, su razón poética. (...) Y el que canta, acierta como el que cuenta; según el adagio, se equivoca. Si empezar a contar es empezar a equivocarse, empezar a cantar será empezar a

---

<sup>73</sup> Emilia de Zuleta: Op. cit., p. 277.

<sup>74</sup> Op. cit., p. 354.

<sup>75</sup> Luis Cernuda: **Prosas Completas**. Edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona: Barral Editores, 1975, p. 424.

<sup>76</sup> Eduardo González Lanuza: “Rafael Alberti: *Entre el clavel y la espada*”, **Sur**, X, 86, Buenos Aires, 1941, pp. 71-72.

acertar, a verificar la poesía: porque la poesía no cuenta, canta, y si no canta y cuenta (relata, describe), se equivoca.<sup>77</sup>

Si, como en diversas ocasiones se ha señalado, la obra de Rafael Alberti, es la llave de la lírica española moderna, en su tránsito por cada uno de los estilos que simbolizan los puntos esenciales del desarrollo poético hispano, es lógico que para Bergamín resulte un terreno privilegiado para plantear ese tema central en la creación literaria del siglo XX, y que la música, en sus armonías y disonancias con la poesía, se convierta en la metáfora perfecta para expresarlo. El propio Alberti llevará hasta el extremo la tensión de una poesía situada entre el cantar y el contar cuando, directamente y sin reticencias, escribe para ser musicado.

Todo lo anterior nos lleva a proponer un trabajo que intenta recoger todas las implicaciones de las relaciones musicales del autor, ya que si el tema de los vínculos de su escritura con la música no ha pasado, como hemos visto, desapercibido en los acercamientos críticos realizados sobre Rafael Alberti, la terminología musical no se pone generalmente en relación detallada con la intencionalidad del autor, el entorno artístico o las circunstancias biográficas que pudieron servir de contexto al acercamiento de la literatura a la música. Por otro lado, las interpretaciones globalmente musicales sobre su obra son demasiado breves y generalizantes, sin descender al necesario análisis pormenorizado de los elementos que sostienen esa visión. Sin ir más lejos, el hecho de que se rescaten en este trabajo diversas composiciones poéticas y escénicas olvidadas de nuestro autor relacionadas con la música, por ser textos escritos para una partitura, nunca recogidas en libro ni en ninguna de las dos ediciones de su poesía completa, resulta suficientemente significativo del escaso interés crítico que ha suscitado ese diálogo poético y musical, a pesar de mostrarse con claridad en la obra del gaditano.

Más allá de las relaciones biográficas del escritor con la música y de las menciones directas en su obra a este arte, sus instrumentos o sus compositores, creemos que hay tres puntos de partida que el propio Alberti ofrece significativamente en su obra como invitación para investigar el tema de sus relaciones con la música. El primero de ellos es el largo catálogo de nombres específicamente musicales que el autor asigna a sus obras y composiciones. Al detenernos en los títulos de sus libros notamos que, si las referencias musicales aparecen en principio tímidamente, con el subtítulo de “Canciones” para **La**

---

<sup>77</sup> José Bergamín: “El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti”, **La Gaceta Literaria**, III, 54, 15 de marzo de 1929, Madrid, p. 2.



**amante**, para demorarse aún en la indefinición anfibológica de un nombre como **Cal y canto**, en el que “luminosidad y música se entreveran y juegan por encima de su sentido lógico”,<sup>78</sup> el uso directo de denominaciones musicales para obra completas se reduce primero a composiciones aisladas que llama Canción, o Himno en la época del compromiso, pero alcanza ya a un libro entero durante el exilio con **Coplas de Juan Panadero** en 1949, título que prolonga la música combativa y popular de esas anteriores canciones de lucha. Mucho más evocador de ritmos puramente musicales resulta poco después **Baladas y canciones del Paraná**, libro en el que la melodía sugerida pierde su empuje revolucionario para expresar con antiguos ecos sonoros la nostalgia de la pérdida y la esperanza del reencuentro. Su retorno al continente europeo sugerirá al poeta otro nombre musical para uno de sus libros italianos: **Canciones del Alto Valle del Aniene**, en el que su voz recobra la sencillez depurada de sus versos neopopularistas, tamizada ahora por momentos de ironía, para expresar la música pura que le evoca el nuevo paisaje, “donde álamos y sauces/ con el susurro del agua/ mueven un son de arias tristes/ y pastorales lejanas”.<sup>79</sup> Un último título musical reservará el poeta para un libro de amor crepuscular que sería el último de su carrera, **Canciones para Altair**, donde se prolongan en parte las melodías cancioneriles que ya habían retornado al autor en otro libro amatorio de senectud, **Amor en vilo**, aún no publicado completo. Similar sentido de evocación musical, y a veces bailable, conllevan algunas denominaciones genéricas, como guirigay, con las que Alberti ampara los inclasificables experimentos de sus primeras obras escénicas, o el uso inicial del subtítulo “Cantata del color y de la línea” para referirse a una obra como **A la pintura**.

Pero si estas denominaciones citadas, sobre todo referidas al título de los libros, no resultan numéricamente significativas en el conjunto de toda la obra albertiana, y nombres similares podríamos encontrar en mayor número incluso en Juan Ramón Jiménez o en otros poetas del 27, con mayor claridad se evidencia esa búsqueda albertiana de una analogía musical para sus versos cuando descendemos a analizar los títulos de muchos poemas a lo largo de toda su carrera. Más allá de los genéricos Copla o Canción, igualmente muy extendidos entre los poetas, nombres como Nana, Madrigal, Seguidilla, Himno, Son, Habanera, Guajira, Balada, Soleares, y otros tantos, puntean de evocaciones musicales los libros de Alberti. Además, conviene hacer notar que la mayoría de las veces

---

<sup>78</sup> Eduardo González Lanuza: **Rafael Alberti**, op. cit., p. 31.

<sup>79</sup> Rafael Alberti: **Canciones del Alto Valle del Aniene**, Buenos Aires: Losada, 1972, p. 11.

esos nombres no sólo representan un recurso poético y sugeridor que pueda guiar la lectura del texto, sino que son usados con propiedad y responden al verdadero espíritu cantable, y danzable a veces, de los poemas, escritos con procedimientos literarios que privilegian el ritmo y, a menudo, declaradamente insertos en la tradición de la poesía musical. Por eso, como cuenta en sus memorias, no extrañó al autor oír unos versos suyos interpretados como antiguos y anónimos por un cantaor de Triana, porque “esos riesgos naturales tiene la poesía que llega a ser oral: que es de todos, coral. Y Alberti está cantando por nosotros y para nosotros”.<sup>80</sup>

Precisamente este carácter cantable de una grandísima parte de la poesía albertiana nos lleva a plantear el segundo punto de arranque que creemos nos propone la obra del autor para emprender este trabajo. Se trata no únicamente de su capacidad para inspirar obras musicales a numerosos compositores de toda época y en los más diversos géneros, una capacidad que alcanza no sólo, como podría pensarse y a veces se ha sugerido de forma simplificadora, a sus poemas confesadamente cancioneriles, sino a otros en apariencia mucho menos cantables de libros como **Sobre los ángeles** o **Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos**, como se puede comprobar en el Apéndice incluido en este trabajo. Se trata, sobre todo, de la declarada intención musical del autor, que desde 1933 y hasta el final de su trayectoria, escribe textos poéticos expresamente para ser puestos en música, una faceta de su labor que creemos no ha sido destacada suficientemente en ningún trabajo sobre Alberti. No encontramos en la poesía moderna española una similar vocación *cantabile*, un deseo tal de acompañamiento musical para la palabra, como el que surge en muchas latitudes de la poesía albertiana. Será canción que nace con música propia, pero en menos de una década, con el concurso explícito del acompañamiento musical, se habrá hecho canto revolucionario y de guerra y cantata política a los sonos de Beethoven, para seguir luego como cantata de arte sobre un aire de laúd, salmo de esperanza para el final de todos los exilios o salmo de alegría por la paz del siglo XXI. En total, una docena de obras de diversa magnitud, desde simples marchas cantadas para acompañar el camino de obreros y soldados hasta libretos de ballet o complejas cantatas con acompañamiento sinfónico, de coros y solistas, hemos recogido en el Catálogo incluido en la parte final de este trabajo, escritas por Alberti a lo largo de toda su vida, y en las que el autor busca para la palabra una música acompañante en la realización plena de la obra.

---

<sup>80</sup> Claudio Rodríguez: Op. cit., p. 98.

Muy relacionado con lo anterior, con esa intención expresa del autor de acercarse a la música no sólo evocándola de forma más o menos literaria sino incluyéndola directamente en su labor poética, creemos encontrar en Alberti un tercer aspecto que nos mueve a plantear sus relaciones con ese arte. Si esa vinculación a veces de sus textos con una partitura es prueba de una actitud vital ante otras artes, sí, pero sobre todo ante su propia poesía, Alberti llevará ese vitalismo musical hasta sus últimas consecuencias, y tras reflexionar a propósito de la historia literaria sobre las relaciones entre ambas artes, tras adaptar sus textos a una melodía acompañante, finalmente en un tercer y lógico paso, participa él mismo en recitales públicos donde se alternan música y poesía, escribe e interpreta obras donde las palabras encuentran su verdadera sonoridad envueltas en una melodía de laúd, y colabora en grabaciones donde su voz se combina con la de los cantautores, o se hace voz recitante en importantes obras de la vanguardia musical, como **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías** de Maurice Ohana. Esos tres pasos, reflexión, escritura e interpretación, no son fases cronológicas en la vida del escritor: conviven y se combinan, como sucede con la conferencia sobre la lírica popular que interpreta en mayo de 1933 en el Teatro Español de Madrid con García Lorca al piano y *La Argentinista* cantando los temas que sirven de ejemplo a las reflexiones albertianas sobre la copla popular. Como vemos, no fue Alberti el único poeta de su grupo que se interesó por esa presentación, o representación, pública de la poesía acompañada de música, aunque no encontremos muchos más que los dos mentados con intervenciones tan activamente musicales, pero también aquí Alberti parece mostrar una actitud singular respecto a otros miembros del 27, porque la postura del gaditano es más integradora y sus intereses musicales menos limitados, ya que tanta inclinación muestra a colaborar en espectáculos de música popular como de música culta, algo que lo distingue del poeta granadino, cuyas experiencias siempre en este campo de la interpretación como cantante y músico no frecuentaron el campo de la música culta, a igual que la mayoría de sus textos sobre música se refieren “a la de tipo popular, pero no se pueden olvidar las referencias [en sus textos] a la música considerada clásica o más bien a los músicos clásicos, aunque casi todas estas referencias buscan hacer resaltar la importancia de la música popular”,<sup>81</sup> verdadero campo de interés para Lorca como poeta dentro del mundo de la música. En el otro extremo se sitúa la vía fundamental de exploración hacia la música de poetas como Gerardo Diego,

---

<sup>81</sup> Cecilia López Ruiz: “Música y músicos en los escritos teóricos de Federico García Lorca”, en A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes y J. Varo Zafra (coords.): **Federico García Lorca, clásico moderno. 1898-**

mucho más interesado, y basta repasar los compositores citados en sus poemas, algunos de los títulos de éstos o sus trabajos musicológicos, en la música de elaboración culta, que es la que suele interpretar él mismo. Alberti en cambio, sin los conocimientos musicales de los dos poetas mencionados, se muestra más versátil cuando se trata de intervenir en espectáculos musicales, y si no duda a la hora de compartir escenario en un campo de fútbol junto a cantaores y guitarristas durante una campaña electoral, tampoco lo hace cuando adapta e interpreta en un concierto en Sevilla en 1932 **La historia del soldado** de Stravinsky, obra señera de la vanguardia musical del siglo XX, o cuando colabora con los compositores de su generación. Alberti demuestra, en este aspecto, tener intereses musicales muy amplios

Resulta evidente que esta visión vitalista de la música en su acercamiento a la poesía, a la que nos han ido aproximando los tres aspectos que venimos desarrollando, hunde sus raíces en el vitalismo poético que en diversas ocasiones se ha señalado como la clave de la poética albertiana, y piedra angular de cohesión en la variedad de estilos por los que transita el autor.<sup>82</sup> Si vida y obra son, para Alberti, una misma cosa, dando lugar a un concepto dinámico de la literatura que lleva “a plantear una poesía de carácter vital; será siempre una voz que comunica la vida”,<sup>83</sup> esa manera de resolver de forma concreta a lo largo de su carrera las contradicciones entre la vida y el arte, representa la unidad del bosque literario albertiano, que proviene de “un vitalismo manifiesto, solucionado de distinta manera según las circunstancias”.<sup>84</sup> No podemos olvidar el doble valor de ese vitalismo que no es sólo expresión de sorpresa y plenitud ante la existencia, sino que enfrentado a la propia actividad artística, encara al autor con la inevitable pregunta de “por qué y para qué escribir, desde qué perspectiva hacerlo”,<sup>85</sup> y en este aspecto el uso vitalista de la música acompañando al verso implica siempre un puente abierto a la comunicación de la poesía y el acceso de ésta al ámbito de lo público, aparición explícita de la música casi siempre unida a la difusión de unos valores de carácter colectivo pero no siempre políticos,

---

1998, Granada: Diputación de Granada, 2000, p. 395.

<sup>82</sup> Sobre este aspecto, además de los trabajos de Juan Carlos Rodríguez: “Albertiada I (las etapas poéticas de un poeta en la calle)” y “Albertiada II. Un modo de lectura textual. (La poética de Alberti a través de un soneto de *Roma, peligro para caminantes*”, ambos recogidos en **La norma literaria**, Granada: Diputación de Granada, 1984, pp. 272-289 y 290-310, y los ya citados de Jiménez Millán, Argente del Castillo, García Montero y Álvaro Salvador, véase el de Andrés Soria Olmedo: “*Mi belli amigo*: Glosas a la tradición en *Roma, peligro para caminantes*”, en **Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti**, op. cit., pp. 168-180.

<sup>83</sup> Concepción Argente del Castillo: Op. cit., p. 205.

<sup>84</sup> Luis García Montero: Op. cit., p. xxxv.

<sup>85</sup> Juan Carlos Rodríguez: “Albertiada I (las etapas poéticas de un poeta en la calle)”, op. cit., p. 276.

más que de una poesía hecha expresión lírica subjetiva.\* Para Alberti, la música puede acompañar y facilitar el camino de la poesía en su encuentro con el público, ya desde 1933 con cantos políticos e himnos de guerra que buscan favorecer la circulación de la consigna política asimilándose al folclore popular y presentándose como especie de nuevo romancero. Será también así en **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**, su primera cantata, donde la música aparece como un lenguaje universal al alcance de todos los brigadistas internacionales en cuya despedida se representó la obra, o en la inacabada cantata sobre el Cid, donde se busca el acompañamiento musical para presentar y actualizar un tema de la tradición española tal vez lejano para el público argentino al que estaba destinada la obra inconclusa cuando mediaba el siglo pasado. Y finalmente el mutuo acompañamiento, el apoyo vitalista de la música cuando se trata de sacar a la calle la poesía, vuelve a aparecer en los numerosos recitales impartidos por el autor con cantantes que van desde la soprano Conchita Badía hasta el cantautor Paco Ibáñez, en los que el poeta hacía llegar al público, confundidos con canciones de arte o canciones protesta, viejos romances castellanos o versos gongorinos, a veces ante auditorios de miles de personas. Sin disonancias, como si hubiera, piensa el poeta, una callada música ininterrumpida que hace nuevos los aires del cancionero y trae desde antiguo la canción de protesta y lucha.

Desde todo este trasunto vitalista que acompaña, como en los demás campos y artes, el acercamiento entre poesía y música planteado por Alberti, no resulta difícil llegar a una conclusión con importantes repercusiones sobre el propio discurso poético: “Dentro de este concepto vital de poesía en el sentido más pleno es el que la describe como canto”, por decirlo con palabras de Concha Argente, aunque la estudiosa no pretende destacar los propósitos musicales que implica la definición, sino que se refiere exclusivamente a la

---

\* Insistimos en este punto en que nos referimos estrictamente a la aparición de la música en un contexto poético, es decir desde 1933 con la **Canción a Thaelmann**, y no teatral, donde la música se entraña en el concepto escénico desde las primeras obras conocidas del autor en 1926. Pero precisamente la importancia de la música en ese primer teatro albertiano, y en general en toda su dramaturgia aunque no bajo formas ya directamente musicales como la ópera bufa o el ballet de sus inicios, nos hace ver claramente que se trata de un objeto de estudio con especificidad propia, complejidad suficiente y notoriamente diferente del objeto que pretendemos centrar en estas páginas. Por su especificidad genérica, incluso históricamente el teatro presenta con la música otro tipo de relaciones que las que se puedan plantear con referencia al género *poesía*, y el estudio de esas correspondencias necesita por tanto una delimitación y una metodología diferentes de las que estamos aplicando en este trabajo. El tema exige, por tanto, un estudio igual o más amplio que el que presentamos centrándonos en la poesía y los textos escritos para la música, y no lo abordaremos aquí, ya que consideramos incluso podría inducir a una cierta confusión, aunque lógicamente es irrenunciable encuadrar esas experiencias de teatro musical dentro de la biografía musical albertiana que planteamos. Por tanto, las menciones al género teatral en adelante se centrarán en los aspectos diacrónicos estrictamente musicales (contexto musical, participación de compositores, piezas escritas sobre los textos, estrenos) de ese primer

configuración de la poética albertiana. Esta identificación de la poesía con el canto, que referida a Alberti surge muy tempranamente como vimos antes en palabras de Bergamín, se traduce en la reiteración en su obra del verbo ‘cantar’, cuya llamativa frecuencia en la carrera del gaditano ha llevado a Christiane Heine a sacar “conclusiones sobre la inclinación oculta del poeta hacia la música y su comprensión musical”.<sup>86</sup> Identificación con larga tradición en la historia de la poesía, la analogía entre la actividad poética y el canto está presente a lo largo de toda la obra albertiana, pero no siempre con la misma función. En sus comienzos cancioneriles, restallantes de músicas, el puro canto es expresión de “la plenitud vital, cotidiana”,<sup>87</sup> citada a veces como reflejo de una alegría superficial, pero en la que sin embargo notamos ya la sombra de una reflexión sobre el propio canto:

¿Para quién, galera mía,  
para quién este cantar?<sup>88</sup>

Será una poesía que cobra luego aires colectivos de cantos de lucha:

¡ Norte, Sur, Este y Oeste!  
Unidos vienen cantando,  
Ya avanza el proletariado,  
¡Viva!  
Thaelmann será libertado. (...),<sup>89</sup>

para seguirse definiendo esencialmente como canto en los ásperos primeros días del exilio, canto como refugio y auténtica patria del poeta contra la incompreensión vital que a veces enfrentan los desterrados, por más que no sean otra cosa que cantos ciegos que van a perderse en el mar:

Y cantaré más alto,  
aunque esta tierra ni me escuche y hable.

Y echaré mis raíces  
de manera que crezcan hacia el aire.

¿De quién es esa voz,  
esas ramas que pasan sin pararse?

---

teatro y de las cantatas escénicas, sin descender al análisis profundo sincrónico de las obras y a su papel en el contexto teatral de esos años, asunto que insistimos necesita un estudio particular y específico.

<sup>86</sup> Christiane Heine: “Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti”, op. cit., p. 266.

<sup>87</sup> Juan Carlos Rodríguez: Op. cit.

<sup>88</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí**. Edición de Robert Marrast, Madrid: Castalia, 1972, p. 136.

<sup>89</sup> Rafael Alberti: **Canción a Thaelmann**, incluido en el cancionero de Carlos Palacio: **Canciones de lucha**, Valencia: Talleres de la Tipografía Moderna, 1939, p. 149-150. Citamos por la edición facsímil, Valencia: Ediciones Pacific, 1980.

De los álamos tienen  
el tiemblo, y el silbido de los sauces.

¿A dónde irán, perdidas,  
cantando ciegas, sin mirar a nadie?

Van a la mar, al mar. Si no volvieran  
es que quieren quedarse.<sup>90</sup>

La asimilación entre su propia labor y el canto, en consonancia con la música de la naturaleza, marcará su identificación con el nuevo paisaje americano:

Cantegril, Cantegril,  
cante tu grillo para mí.

Cante tu mar, cante tu grillo,  
más que con aire con airecillo.<sup>91</sup>

La poesía como canto será también el hilo conductor de esa poética civil que es uno de los elementos unificadores en los libros a menudo dispersos del exilio, compromiso artístico que busca un mundo nuevo por medio de la canción:

Creemos el hombre nuevo,  
cantando.

El hombre nuevo de España,  
cantando.

El hombre nuevo del mundo,  
cantando.

Canto esta noche de estrellas  
en que estoy solo, desterrado.

Pero en la tierra no hay nadie  
que esté solo si está cantando. (...) <sup>92</sup>

Será en fin una identificación que acompañará al autor hasta sus últimos textos, en uno de los cuales, escrito precisamente para una cantata musical, el canto del poeta se reconoce y disuelve en una armonía universal expresada musicalmente:

¡Atrás la muerte! ¡Atrás! El siglo canta:  
Paz en la tierra y en los altos cielos  
y en las constelaciones más lejanas.

---

<sup>90</sup> Rafael Alberti: **Entre el clavel y la espada**, op. cit., p. 98.

<sup>91</sup> Rafael Alberti: **Obra Completa. Tomo II: Poesía 1939-1963**. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid: Aguilar, 1988, p. 473.

<sup>92</sup> Rafael Alberti: **Baladas y canciones del Paraná**, Buenos Aires: Losada, 1954, p. 99.

(...)

El universo canta:  
¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! Es la sola palabra.<sup>93</sup>

Estos modos de acercamiento del poeta a la música, usando nombres musicales para sus obras, haciendo un uso vitalista de este arte en la comunicación de sus versos y adaptando éstos a una melodía acompañante, o asimilando su propia labor al término canto, que si no es propiamente música tampoco está exento de ella, permiten reconocer que las circunstancias que a lo largo de toda su vida han acompañado lo que podríamos considerar la biografía musical de Alberti no son puramente ocasionales, sino más bien reflejo del interés profundo y mantenido del autor por ese arte, y muchas serían las parcelas concretas que de forma particular merecerían un estudio dentro de las relaciones del autor con la música. Sin embargo este trabajo no pretende agotar esa vía, musical, de acercamiento a la obra albertiana sino plantear una visión de conjunto de las relaciones del poeta y dramaturgo con la música en un doble aspecto. Si la cadencia biográfica, en la que se plantean las relaciones del poeta con la Música y las músicas además de su amistad con compositores e intérpretes, y su participación en actividades musicales, marcará por encima de todo el tono de estas páginas por su necesario aspecto panorámico, habrá un contrapunto en el que se exploren algunos aspectos del pensamiento artístico de Rafael Alberti en su determinación musical, es decir, en cuanto hasta qué punto la música, o más bien su forma de construcción artística, funciona como un modelo que determina la práctica poética, campo en el que se centra este estudio, pero por supuesto también dramática y pictórica del autor, particularmente en algunos momentos cruciales, seminales, de su obra, de la que esos momentos son puntales esenciales (neopopularismo, compromiso, exilio, retorno). Es en este campo donde, como reconocíamos arriba, serían necesarios estudios más pormenorizados de algunos aspectos concretos, como la estirpe romántica y simbolista reconvertida por la poética vanguardista que determina una gran parte de la musicalidad de los versos de Alberti, o el papel de unos cantos de lucha y canciones protestas profundamente imbricados como concepto poético en la literatura de un escritor que fue poeta en la calle. Pero éstos y otros posibles temas de estudio más pormenorizados ofrecen gran complejidad, y su desarrollo podría desequilibrar la visión

---

<sup>93</sup> Rafael Alberti: **Salmo de alegría para el siglo XXI**, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, s/d., s/p.



global de las relaciones entre Rafael Alberti y la música que queremos plantear. Al trazar esta perspectiva musical sobre la vida del poeta, cediéndole siempre que sea posible la palabra a sus versos y prosas, pretendemos hacer visible -o mejor: audible- el intenso intercambio entre música y poesía que nutre una gran parte de la obra plural de Rafael Alberti, cuyos primeros recuerdos musicales quedaron marcados en su memoria desde la infancia.

## I. PRIMERAS MÚSICAS. POESÍA Y CANCIONERO

En las primeras páginas de su autobiografía, recuerda el poeta, pintor y dramaturgo Rafael Alberti que su madre “amaba las plantas y las fuentes, las canciones de Schubert, que tocaba al piano, las coplas y romances del sur, que a mí solo me transmitía quizá por ser el único de la casa que le atrayeran sus cultos y aficiones”.<sup>1</sup> En el sórdido ambiente familiar tan minuciosamente descrito en **La arboleda perdida**, dominado por la religiosidad más cerril e intransigente y donde la asistencia de uno de sus primos, como recuerda el poeta, a una simple opereta como **La Corte de Faraón** levantaba el escándalo, la única melodía que sonaba era la de las canciones de la misa y el zumbido de los rosarios leídos al atardecer por las tías del poeta. Frente a este mundo oscuro y silencioso Alberti rememora, como una ventana abierta a la luz de ese patio de flores que con tanto mimo cuidaba María Merello, a la madre y sus músicas.

La música clásica, culta, se nos presenta desde un principio como rasgo caracterizador de la madre. No es de extrañar por eso que en uno de sus poemarios más autobiográficos, **Retornos de lo vivo lejano**, la evocación de la figura materna se realice por medio de un tema musical: “Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas”, dedicado *A mi madre, que nos unía a todos en la música de su viejo piano*. Es una de las pocas recreaciones poéticas agradables de la familia que realiza el poeta a lo largo de su carrera, donde en numerosas ocasiones el entorno de su infancia y juventud es revisado de manera crítica, resultado de una temprana ruptura familiar, y la música evocada parece tener una función balsámica en ese retorno a una imagen familiar armónica. Basta comparar estos versos con alguna de las evocaciones familiares que en 1938 nos ofrece Alberti dentro la sección dedicada a la familia en su libro **De un momento a otro**, constatación de la insuperable distancia que separa al poeta de sus hermanos y tíos (“Dos

---

<sup>1</sup> Rafael Alberti: **La arboleda perdida**, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 22. Citaremos siempre por esta edición, a la que en adelante nos referiremos con las siglas **LAP**.

camino,/hermano,/dos caminos:/el derecho,/el izquierdo./Míralos.”<sup>2</sup>), para percibir el papel asignado en estos versos a una música que idealiza y reintegra al poeta en el espacio armónico de la infancia. El poema comienza evocando, en un momento del exilio en el que se le reavivan hasta los más mínimos detalles de su lejana vida española, la armonía de la reunión de los hermanos en torno a la música de la madre:

Era en el comedor, primero, era en el dulce  
comedor de los seis: Agustín y María,  
Milagritos, Vicente, Rafael y Josefa.  
De allí me vienen ahora, invierno aquí, distantes  
casi perdidos ya, desvanecidos míos,  
hermanos que no pude llevar a mi estatura;  
de allí me viene ahora este acorde de agua...<sup>3</sup>

Mientras el aire de la música chopiniana, evocada aquí en su *tempo* de nocturno por largas frases melódicas en alejandrinos, muchos perfectamente bimembres, y quebradas aquí y allá, e *in crescendo*, por versos heptasílabos, sigue meciendo “esta nocturna rama de arboleda movida”, el poeta recuerda en una segunda estrofa el alejamiento de la familia justamente como el alejamiento del círculo en torno al instrumento musical, lugar de la armonía hogareña:

Era, luego, en la sala del rincón en penumbra,  
lejos del comedor primero de los seis,  
y aunque cerca también de vosotros, perdido,  
casi infinitamente perdido me sentíais....

Un pretexto musical, expresado en la metáfora “un acorde de agua” que se repite en las dos primeras de las tres estrofas de que consta la composición, aparece como el desencadenante del recuerdo, que “viene” al poeta desde sus lejanos días portuenses, en los que ese mismo acorde se mantenía como uno de los cada vez más débiles eslabones que permitían a Alberti sentirse parte de la cadena familiar:

...muy tarde, ya muy tarde,  
cuando empieza a agrandarse la llegada del sueño,  
un acorde de agua, una rama nocturna,  
una orilla, un amor, una pena a vosotros  
dulcemente me unían  
a través de unas manos cansadas que se fueron.

---

<sup>2</sup> Rafael Alberti: **Obras Completas. I: Poesía 1920-1938**. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid: Aguilar, 1988, p. 620. En adelante, citaremos esta edición como **OC I**.

<sup>3</sup> Rafael Alberti: **Retornos de lo vivo lejano**, Buenos Aires: Losada, 1952, pp. 29-30.

La tensión rítmica de los pies quebrados no es el único de los rasgos musicales del poema, perceptibles incluso en los encabalgamientos prolongados con que finalizan las dos primeras estrofas. Hay también una oración final en cada parte, referida a las manos de la madre, que funciona como una suerte de estribillo e incide en la técnica paralelística con que está construido estróficamente el poema. Este estribillo sufre una simple variación (manos dichosas/cansadas/lloradas) que, aunque se refiere a una sola palabra, logra sintetizar y expresar plenamente “las tres escenas sucesivas en el tiempo de aquella historia familiar”<sup>4</sup>: la unión familiar en torno a la música, el alejamiento del poeta de ese “comedor primero” que metonímicamente representa el espacio armónico perdido, y la evocación nostálgica de aquella avenencia, de aquel concierto fraternal, desde la lejanía espacial y temporal, ya en el invierno de la vida. La clara disposición del poema en tres secuencias de similar extensión, que señala Nebrera, ofrece igualmente una estructura muy equilibrada que organizativamente también evoca la armonía formal de la música. No deja de resultar significativo del importante papel de la música en el círculo familiar que, muchos años después, desde la nostalgia de la distancia impuesta, el recuerdo musical de un nocturno de Chopin aparezca como un puente para el retorno a un momento de unión y reencuentro:

... uno, el seis, Rafael, vuelve a unirse a vosotros,  
por la rama, el amor, por el mar y la pena,  
a través de unas manos lloradas que se fueron.

El compositor romántico cuenta con una importante presencia en la lírica moderna hispana ya desde Rubén Darío. Además de Alberti, otros miembros del 27 iban a mostrar igualmente su predilección por Frédéric Chopin, fruto tal vez de su popularidad en el entresiglo, que lo hizo ser muy conocido e interpretado, ambiente en el que debieron participar los poetas casi coetáneos de la Generación. Desde luego y sin duda García Lorca, uno de cuyos previstos libros de prosas juveniles, **Baladas y otros diálogos fantásticos**, está escrito bajo la advocación de “El espectro azul de Chopin”,<sup>5</sup> al que se menciona o evoca de forma reiterada en éste y otros textos de la juvenalia del poeta granadino. Es también el caso de Gerardo Diego, que a lo largo de casi toda su trayectoria iría completando los poemas de su libro **Nocturnos de Chopin**. Alberti, además de las menciones al compositor en su autobiografía y de este poema que acabamos de analizar, dedicaría otro al músico polaco con motivo de la visita a su país en 1955, y según Christiane

---

<sup>4</sup> Gregorio Torres Nebrera, en su edición de Rafael Alberti: **Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima**, Madrid: Cátedra, 1999, p. 132.

Heine, la imagen del músico que ofrece el poeta está siempre asociada “tanto desde el punto de vista de pintor como de poeta, con el estado de pérdida y despedida”.<sup>6</sup> En efecto, así aparece en el poema “Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas” o en los dos *Nocturnos* dibujados por el joven pintor Alberti para consolar a su madre por la muerte del padre, pero en el poema “Chopin”, publicado en 1961 en **La primavera de los pueblos**, podemos observar un quiebro en el tratamiento de la evocación del compositor. Escrita en redondillas heptasílabas con rimas consonantes cruzadas y predominio de ritmo dactílico, la evocación del compositor no comienza enumerando elementos propiamente musicales, sino relacionándolo con objetos y situaciones (una cinta de seda, un mechón extraviado, un corazón herido) con un marcado carácter de tópico romántico que sugieren la languidez nostálgica de sus valsos y nocturnos:

Una cinta de seda,  
un cabello perdido,  
un corazón herido,  
sin nadie, en la alameda.<sup>7</sup>

No encontramos tampoco en el arranque del poema un evidente componente biográfico, como en su retorno a Chopin, y aunque este elemento aparecerá enseguida, lo hace mezclado, de nuevo, con otros mucho más genéricos y nuevamente no libres del tópico (un beso triste, un ala), que nos indican que, más que una identificación estricta con su propia experiencia familiar, el poeta está evocando la música del compositor como representativa de una cierta educación sentimental en la que está o ha estado imbricado él mismo, pero cuyo ámbito se extiende más allá de la propia biografía:

Un silencio, una sala  
en penumbra, una mano  
lluviosa en un piano,  
un beso triste, un ala.

No hay tampoco en “Chopin” ninguna progresión temporal o argumentativa, un estatismo traducido en una ausencia absoluta de verbos en el poema, compuesto únicamente de sintagmas nominales; es un auténtico retrato de la música chopiniana por medio de breves pinceladas poéticas y relacionadas entre sí por la carga connotativa emocional que poseen:

---

<sup>5</sup> Federico García Lorca: **Prosa inédita de juventud**. Edición de Christopher Maurer, Madrid: Cátedra, 1994, p. 229.

<sup>6</sup> Christiane Heine: “Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti”, **Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada**, 26, 1995, p. 267.

<sup>7</sup> Rafael Alberti: **La primavera de los pueblos**, recogido por primera vez en **Poesías Completas**. Con índice biográfico y bibliografía por Horacio Jorge Becco, Buenos Aires: Losada, 1961, aquí pp. 1050-1051. En adelante citaremos esta edición como **PC**.

Un temblor de la vida,  
una fiebre, un anhelo,  
un adiós, un pañuelo  
para la despedida.

La música del compositor se nos aparece ligada a un itinerario personal, pero también asociada a un sistema de valores emocionales, activos únicamente en el ámbito de lo privado, y por tanto a la estructura social que produce ese sistema. El poeta ha dedicado casi el poema entero, 18 de los 20 versos totales, a caracterizar esa forma de sentimentalidad que identifica con la música melancólica del compositor, pero en los dos versos restantes plantea un quiebro absoluto a la descripción de ese mundo de emociones evocadas por la música:

Para la patria en vela,  
la libertad, el canto.

Frente al universo de sentimientos íntimos descrito en asociación a la música de Chopin, los dos versos introducen un severo y rotundo contraste, y es precisamente ese contraste el que ilumina la función personal y emocional que la música tiene para Alberti en el espacio privado, por oposición al canto colectivo hecho tarea de libertad. Situado en una visión retrospectiva, vemos que el poeta realiza una lectura ideológica de ciertas músicas como caracterizadoras de clase social, y que esa identificación funciona no sólo conscientemente en poemas como éste, escritos desde una clara conciencia política, sino que está presente desde muy pronto en la obra albertiana, en cuyo primer libro encontramos también un significativo soneto en el que aparece ya esa asociación durante la infancia de la música clásica con estratos sociales elevados, asociación encarnada en personificaciones autobiográfica, como veíamos en “Chopin”, o rastreadas dentro de su propia familia.

“A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa (Siglo XIX)” es el poema de **Marinero en tierra** al que nos estamos refiriendo, retrato romántico de una antepasada legendaria en el que destacan “los valores plásticos (armonía de tonos suaves) y los musicales (eufonía y recitabilidad)”.<sup>8</sup> La imaginaria prima aparece tocando el único instrumento musical culto que asoma en el libro primero de Alberti, y la identificación entre la mujer y el arpa es tan absoluta que el instrumento “desde el pie/hasta el bucle en la nieve, la cubría”. Tan profundamente define al personaje su carácter musical que incluso tras la muerte, después de que “voló hacia los más altos miradores”, sigue siendo “del verjel

---

<sup>8</sup> José Luis Tejada: **Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia**, Madrid: Gredos, 1977, p. 238.

[sic] de los aires pulsadora”.<sup>9</sup> La música culta aparece asociada en este soneto a una legendaria estirpe familiar con la que el escritor se siente identificado, ya que la arpista, lo mismo que la otra prima imaginada recordada en el siguiente poema de **Marinero en tierra**, la italo-andaluza también del XIX Catalina de Alberti, honra la vida del poeta y “fue lustre y norte”<sup>10</sup> de sus lares. Parece claro que esta música clásica y sus instrumentos quedan asociados en la memoria infantil a un pasado familiar glorioso que, aunque en declive, el poeta llega a experimentar: “El niño Rafael Alberti alcanza a percibir los restos de aquellas glorias pasadas, de lentísimos valeses y vetustas consolas, de suntuosas arpas y empavonados abanicos, que en otro tiempo llenaron aquellos grandes salones, ya abandonados”.<sup>11</sup>

Estos textos que estamos viendo no sólo dejan entrever el lugar importante que la música jugó en el seno familiar de la infancia del autor. También la receptividad musical del escritor y el peso emocional de unas melodías cuyos ecos reaparecerían muchos años después en los versos de Alberti. La madre parece situada en el centro de estos acompañamientos musicales con que el poeta rememora su infancia, y su irradiación, el gusto que transmite al niño Rafael por este arte, va más allá de la música clásica. No se trataba sólo de Schubert, Chopin y otros compositores cultos que interpretaba al piano, también de los cantares populares, romances, adivinanzas y oraciones por las que el poeta llegaría, “sin saberlo yo hasta más tarde, a esa ventana por donde lo popular andaluz, sobre todo, había de entrármeme tan de lleno”.<sup>12</sup> Todavía muchos años después, en **La arboleda perdida**, el poeta habría de recordar algunas oraciones llenas “de finura y de gracia” popular (“...y por esas olitas del mar/ que van y vienen,/lléname mi casa/de salud y de bienes”<sup>13</sup>) cuya salmodia musical daría tono a muchos de sus primeros poemas. Más allá de las expresiones de religiosidad inocente, de la madre aprende el poeta cancioncillas, juegos y retahílas populares, entre las que especialmente captan su atención las adivinanzas y paradojas ilógicas que con tanta frecuencia afloran en la copla popular. Un raro trabalenguas, “de entre los muchos oídos a mi madre”, se grabó para siempre en la memoria del poeta:

Doña Dírriga, Dárriga, Dórriga,

---

<sup>9</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, Madrid: Biblioteca Nueva, 1925, pp. 34-35. Citamos por la edición facsímil, prólogo de Jorge Urrutia, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 37.

<sup>11</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 17.

<sup>12</sup> **LAP**, p. 21.

<sup>13</sup> Op. cit.

trompa pitárriga,  
tiene unos guantes  
de pellejo de zírriga, zárriga, zórriga,  
trompa pitárriga,  
le vienen grandes.<sup>14</sup>

Surge aquí, en estas cancioncillas ilógicas, acompañadas siempre por un inherente soniquete melódico, fundamental mnemotécnicamente para su transmisión popular, la predilección del poeta por esa “poesía del juego, del capricho, del aire,/de lo más leve y casi imperceptible”,<sup>15</sup> a menudo de imitación infantil, que privilegia la musicalidad del idioma y su vertiente lúdica, tendencia presente de principio a final en la obra del poeta ya desde su primer libro, donde a veces el juego onomatopéyico se convierte en la propia esencia del poema:

Don dondiego  
de nieve y de fuego;  
dón, dín, dón,  
que no tenéis don.<sup>16</sup>

La poesía como puro juego musical sin lógica se mantiene incluso en momentos dramáticos de la vida del poeta, como en los inicios de su exilio americano:

Benteveo, bien,  
al tuturulú,  
chicoleas tú  
con tu ten con ten (...),<sup>17</sup>

y llega prácticamente hasta el final de la carrera literaria de Alberti, en uno de cuyos últimos libros esa voz despreocupada del sentido y que es pura celebración de la palabra y de su música se mantiene viva, acaso con mayor radicalidad que en otros momentos:

Por ejemplo, diré:  
resoré lenson corarre son lensen  
dólor ni sarta muersimar mi pena  
ay re mi ay fa mi re sol remido (...).<sup>18</sup>

El propio autor ha reflexionado no tanto sobre los valores lúdicos o musicales de esta forma de expresión poética como sobre la capacidad expresiva de este lenguaje irracional, que no es siempre pura música verbal pero que a menudo se convierte en ella, típico de algunas manifestaciones folclóricas, en las que Alberti encuentra un punto de

---

<sup>14</sup> Op. cit., p. 34.

<sup>15</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, Buenos Aires: Losada, 1944, p. 91.

<sup>16</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 66.

<sup>17</sup> Rafael Alberti: **Entre el clavel y la espada**, Buenos Aires: Losada, 1969, 2ª edición, p. 49.



partida para emprender las más nuevas aventuras poéticas: “El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de los para mí hasta entonces desconocido”.<sup>19</sup> No es difícil percibir que la música simple e ingenua que siempre acompaña estas manifestaciones populares resuena profundamente en muchos aspectos de la poética albertiana, marcada en gran parte por las coplas y canciones aprendidas en la infancia, y no sólo de boca de la madre. Las mismas letrillas y villancicos o romances, los mismos disparates que ella enseñaba a Rafael los escuchaba el niño en boca de un arrumbador de la antigua bodega de su padre, Federico, que cada Navidad organizaba un nacimiento para los niños de la casa, para quienes bailaba y cantaba canciones, como aquélla tan enigmática que se grabó para siempre en la memoria del poeta:

Acuéstate en el pozo,  
que vendrás cansado,  
y de mí no tengas  
penas ni cuidados.

Cuando años después, hojeando los **Cantos populares españoles** de Francisco Rodríguez Marín, descubra la copla original “que Federico reinventaba de manera tan andaluza, disparatada y poética:

Acuéstate, esposo  
que vendrás cansado...

descubrirá que aquel encuentro con el hombre popular que recreaba e improvisaba “con los mismos aciertos y desigualdades que un juglar primitivo” le está ofreciendo una enseñanza fundamental para su vida de poeta, al dejar al desnudo ante sus ojos el mecanismo de creación en el arte popular: “transformación inesperada, variante sorprendente, base de la vida fresca y diversa de todo lo popular verdadero”.<sup>20</sup> Su trato con este obrero que Alberti asimila a un auténtico juglar popular supone un acercamiento al folclore aun más profundo que el que le permite la madre porque con él aprende la manipulación inesperada donde surge la chispa de la verdadera poesía, “residiendo en esos añadidos y retoques la gracia y fuerza viva de esta memoria en movimiento”.<sup>21</sup> La huella de todas estas primeras experiencias con la copla popular es evidente en la poesía del gaditano.

---

<sup>18</sup> Rafael Alberti: **Versos sueltos de cada día**, Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 15.

<sup>19</sup> Rafael Alberti: “La poesía popular en la lírica española contemporánea” (Conferencia), **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo Robert Marrast, Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 94.

<sup>20</sup> **LAP**, pp. 25-26.

<sup>21</sup> Rafael Alberti: “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, op. cit., p. 78.

No sólo porque haya servido de referente a esa vena lúdica, de juego de palabras y sorpresa poética, que a menudo se manifiesta en muchas de sus obras, o al uso expresivo del lenguaje ilógico presente en algunos de sus libros fundamentales, sino porque, en un sentido profundo, empezará a comprender que la propia sustancia viva de la poesía popular no se detiene: fluye en un irse haciendo de boca en boca y de canción en canción. Una noción que Alberti explicará con detalle en varias conferencias durante los años treinta, y que marcará profundamente su utilización de formas y temas populares a lo largo de toda su carrera.

En la selección dentro de la experiencia personal del material que constituye la elaboración del texto de una autobiografía<sup>22</sup> la aparición de temas relacionados con la música en **La arboleda perdida** señala hacia una cierta importancia ambiental de este arte, sobre todo en sus formas populares, en el proceso de formación del autor y en su percepción del mundo. Inclinación musical muestra igualmente el poeta en su comprensión del paisaje natural donde se desarrollaron las horas más felices de su infancia, las marismas gaditanas, las playas atlánticas, las arboledas de retama blanca y amarilla, cuyas imágenes plásticas han sido señaladas tantas veces como contexto pictórico de la poesía albertiana, donde a menudo suena también la música de la naturaleza, la canción del viento y el ritmo de las olas, escuchada por primera vez en aquella arboleda perdida:

Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de los árboles ya idos, furiosos por cantar sobre ramas pretéritas; el viento, trajinando de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro. (...) Todo sonaba allí a pasado.<sup>23</sup>

Música de la naturaleza que en adelante volverá a sonar muchas veces en los versos del poeta para evocar o describir poéticamente los distintos paisajes vitales que transitó Alberti.

No son muchas más que las citadas (música culta y popular, el canto de la naturaleza) las referencias musicales que encontramos en esas páginas memorialísticas referidas a la infancia portuense del escritor, que pronto la abandonará para internarse en la adolescencia madrileña, pero hay sin embargo otras músicas también de formas populares que, aunque ofrezca Alberti pocas referencias concretas sobre ellas, debieron dejar una impronta que a veces afloraría después en sus versos. Una de ellas es el más característico de los folclores gaditanos, cuyas chirigotas y cantos y bailes carnavalescos han sido vistos en alguna ocasión<sup>24</sup> como origen de algunos textos albertianos; otra, las habaneras, guajiras

---

<sup>22</sup> Anthony Percival: "Rafael Alberti: su auto-imagen en *La arboleda perdida*", Pedro Guerrero Ruiz (ed.): **Rafael Alberti**, Murcia: Editorial Aguaclara-Editora Regional de Murcia, 2002, pp. 223-234.

<sup>23</sup> LAP, p. 11.

<sup>24</sup> Véase Gregorio Torres Nebrera: **El teatro de Rafael Alberti**, Madrid: SGEL, 1982, pp. 82-83.

y demás coplas de ida y vuelta que en aquel Cádiz de reminiscencias coloniales impregnaban todavía parte de la vida cotidiana. Ya en **Marinero en tierra** este tema de las resonancias cubanas en el ambiente gaditano de comienzos de siglo aparece en un poema titulado con el arranque de un juego infantil de prendas muy conocido: “De La Habana ha venido un barco...”. Aunque José Luis Tejada considera esta composición una “Especie de habanera con ciertos elementos de surrealismo popular e infantil”,<sup>25</sup> no hay en ella, más allá del ritmo melódico característico de estas primeras canciones albertiana y de su arranque de ronda infantil, ninguna referencia expresamente musical, aunque sí podamos verla como antecedente de otro poema posterior que se presenta como una verdadera habanera. Años después su paso por el Caribe durante su primer viaje americano reavivará en Alberti los ecos negros de aquellos cantares, entreverados por el poeta entre sus propios versos en un poema que retorna de nuevo a su infancia gaditana, donde los aires cubanos perfumaban todavía las canciones, mezclados con las coplas de la tierra: “influido por los ritmos habaneros que mi madre interpretaba al piano cuando yo era chico y por el aire cubano que soplaba por Cádiz, escribí un poema, perteneciente a mi libro **13 bandas y 48 estrellas**, en el que introduje fragmentos de canciones de habaneras en una especie de inesperado *collage*.”<sup>26</sup>

Cádiz se adormecía entre fandangos y habaneras  
y un lorito al piano quería hacer de tenor.  
... dime dónde está la flor  
que el hombre tanto venera.<sup>27</sup>

En sus propias notas al poema, Alberti insistirá en el entorno musical que acompañaba esa presencia caribeña en su Cádiz natal: “Toda mi infancia en el Puerto de Santa María, Puerto Real y San Fernando estuvo rodeada de una atmósfera clara y romántica de canciones, palmeras, loritos y palabras de la isla de Cuba. Mis primos más pequeños han sido arrullados en sus cunas por los sonos habaneros de una mulata”.<sup>28</sup> Pero la evocación de ese ambiente ultramarino que rodeó su infancia no se realiza desde el tono épico y político que caracteriza el libro donde se inserta el poema. Alberti no aprovecha el pretexto para lanzar una arenga contra el colonialismo, tema tan presente en **13 bandas y 48 estrellas**, sino que ofrece una imagen profundamente biográfica y vívida que encarna en

---

<sup>25</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 307.

<sup>26</sup> Rafael Alberti: **La arboleda perdida. Quinto libro**, Barcelona: Anaya-Mario Muchnik, 1996. p. 177. En adelante **LAP III**.

<sup>27</sup> Rafael Alberti: **13 bandas y 48 estrellas**. Edición anotada por el autor. Estudio preliminar Aurora de Albornoz, Madrid: Espasa Calpe, 1985, p. 63.

su propia familia las consecuencias del derrumbe final del imperio español. En la isla debieron tener los Alberti importantes intereses económicos que permitían sustentar aún una cierta posición y lujo familiar:

Cuando mi madre llevaba un sorbete de fresa por sombrero  
y el humo de los barcos aún era humo de habanero.  
*Mulata vueltabajera...*<sup>29</sup>

Mientras Cádiz se adormece, la isla antillana se pierde, noticia que no llega al niño Rafael de forma abstracta por diarios o libros de historia, sino encarnada en la figura familiar de un pariente: “Mi tío Antonio volvía con su aire de insurrecto”, y sobre todo que le llega cantada, en una copla noticiera interpretada tal vez por un marinero arribado de La Habana, aunque el poeta recurre a una personificación amplificadora convirtiendo al propio barco en intérprete de la canción:

Un cañonero huido llegó cantándolo en guajira.  
*La Habana ya se perdió.*  
*Tuvo la culpa el dinero...*

Todo el poema está trenzado de motivos argumentales sacados de la música: las habaneras, los fandangos, el lorito que quiere ser tenor, el cañonero que canta, y de hecho es obvio, como señalaba Alberti, que hay un recuerdo musical infantil desencadenante de este poema: “Cuba estaba para Rafael dentro de un piano”,<sup>30</sup> escribe la primera esposa y compañera del poeta en sus años cruciales María Teresa León evocando las circunstancias que darían lugar a este poema de innegables resonancias musicales. Las palabras de la escritora dejan claro el arranque de inspiración musical del que nace esta composición, y además inciden en otras ideas ya señaladas, que María Teresa León parece compartir con Alberti, como la relación de la música clásica con las clases elevadas, identificación en el recuerdo que queda explicada en las palabras de la escritora:

Durante la travesía de Nueva York a La Habana, Rafael fue escuchando la suave melodía del piano de su madre. Su madre, como la mía, como todas las madres de cierta altura social, tocaban el piano. A este aprendizaje, como al bordar, lo llamaban clases de adorno. Adorno para las manos de las madres, música para el recuerdo.

En cambio, el primer contacto con la Isla de Cuba, en el sueño primero de mi vida, se lo debo a la Tata María que nos arrullaba y nos dormía entre sus brazos de aragonesa fuerte cantándonos una habanera. (...)

El barco se iba acercando al puerto, mientras Rafael oía el piano de su infancia y yo las coplas habaneras, acunándome.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Op. cit., p. 119.

<sup>29</sup> Op. cit., p. 63. Toda las citas remiten al poema en esta edición, pp. 63-64.

<sup>30</sup> María Teresa León: **Memoria de la melancolía**, Buenos Aires: Losada, 1970, p. 121. En adelante **MM**.

<sup>31</sup> Op. cit., pp. 121-122.

El procedimiento utilizado por el poeta para evocar la música de aires cubanos que perfumó parte de su infancia no pasa sólo por las referencias musicales que hemos señalado y por una polimetría que llena el poema de ritmos quebrados y cambios de aire, ni siquiera por el uso de recursos como las repeticiones léxicas y conceptuales, de indudable raigambre musical popular:

Cuba se había perdido y ahora era verdad.  
Era verdad,  
no era mentira.

Pasa, sobre todo, no por una traducción en poesía de la música, sino por su incrustación en el propio poema, intercalado por la letra de populares habaneras que, en algunos casos como confiesa el mismo Alberti a Aurora de Albornoz, proceden de recuerdos infantiles. Tres son las habaneras intercaladas por el poeta en sus versos, dos recuerdo de su niñez y una tercera “que le escuchó más tarde a Eugenio D’Ors”.<sup>32</sup> Esta autora, una de las mejores comentaristas del libro en el que se incluye “Cuba dentro de un piano”, ha estudiado con detalle estas canciones entreveradas y ha destacado la absoluta novedad que en la lírica hispana supone este “procedimiento” de creación literaria:

Aunque el procedimiento de insertar palabras no literarias en textos literarios –que es lo que llamo ‘collage’- ya esté inventado desde que Juan Ramón Jiménez lo utilizó en **Diario de un poeta recién casado**; aunque en la década del veinte algunos poetas españoles y muchos latinoamericanos empleen el procedimiento, creo que tendremos que esperar –al menos en España- hasta la década del setenta para hallar casos semejantes a “Cuba dentro de un piano”.<sup>33</sup>

La presencia de ésta y otras primeras músicas, su huella en la educación estética del futuro poeta, tiene tanta fuerza en evocaciones posteriores, tanta potencia germinativa, que inciden en la propia práctica poética de Alberti, llevándolo a plantear bajo la sugerencia de la música experimentos formales inéditos hasta entonces en la poesía española. De los análisis de los poemas anteriores, escritos retrospectivamente partiendo de la presencia a veces reiterada de estas músicas primeras, se deduce la impronta que dejaron en la personalidad del escritor esas experiencias infantiles con la música, tanto culta como popular, impronta que mantiene su influencia sobre el universo poético personal de Alberti muchos años después.

Pero la poesía no ha llegado todavía al adolescente de quince años Rafael Alberti que, cuando en mayo de 1917 se traslada a Madrid con su familia, quiere ser pintor. Si la llegada a la capital, como veremos, ampliará para el joven artista sus posibilidades de

---

<sup>32</sup> Aurora de Albornoz: Estudio preliminar en Rafael Alberti: **13 bandas y 48 estrellas**, op. cit., p. 23, nota. Sobre este poema, véase también el comentario de Antonio Jiménez Millán, op. cit., p. 143.

contacto con los ambientes poéticos y musicales, servirá principalmente para afianzar su vocación pictórica. Por ella abandona los estudios, engaña a los padres, escapa por las noches para plasmar en el lienzo visiones pictóricas de la madrugada y pasa largas horas copiando modelos o encerrado en su estudio, sin apenas comer, absorbido en una pasión por la que casi abandona su propio cuerpo, con funestas consecuencias para su salud. A pesar de los diversos estudios ya escritos, sobre todo relacionando ese arte con la literatura, y de las muchas exposiciones realizadas sobre la pintura de Alberti, no tenemos un catálogo mínimamente razonado que nos permita comprobar la evolución plástica del joven pintor, pero de las obras que conocemos y de lo que el propio artista cuenta en sus memorias podemos obtener una visión de conjunto aproximada de sus tentativas pictóricas en esos años. Cuando llega desde El Puerto de Santa María su estilo se encuadra en lo que el mismo autor califica como propio de un “principiante impresionista o puntillista”,<sup>34</sup> técnica que podemos observar en cuadros como “A la entrada de la huerta”,<sup>35</sup> de 1917, aunque a continuación puntualiza Alberti que como joven pintor se encontraba “ya no muy lejos de las otras tendencias –el cubismo y varios ismos más- que con la posguerra habían de volcarse, zamarreándolas, sobre las juventudes pictóricas de todo el mundo”.<sup>36</sup> En efecto, su formación madrileña lo acercaba a la modernidad plástica, y en algunos bocetos<sup>37</sup> conservados de su visita a la Cartuja de Jerez en 1919 vemos ya la senda de una depuración mucho más estilizada. Aunque en otros apuntes de ese año siga dominando un cierto tenebrismo postromántico también aparecen ya los primeros intentos de abstracción. 1920 parece constituirse en la etapa clave de la evolución de la plástica albertiana, y las relaciones con pintores como Vázquez Díaz, puente de unión entre los ambientes artísticos madrileños y la vanguardia parisina de Juan Gris o Modigliani, y otros extranjeros llegados a España a causa de la guerra mundial, como Barradas, Jhal y Marjan Paszkiewicz o Sonia y Robert Delaunay, fructifican en una propuesta artística maduramente moderna. En obras de ese año, como el “Friso de las danzarinas” o “Nocturno rítmico de la ciudad”, podemos ver claramente una composición y unos temas musicales que son los que nos mueven a plantear la dirección musical que llegado a cierto punto adopta la plástica albertiana.

---

<sup>33</sup> Op. cit., p. 22.

<sup>34</sup> LAP, p. 117.

<sup>35</sup> Reproducido en el catálogo de la exposición **Cantata del color y de la línea. Rafael Alberti**, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002, p. 54.

<sup>36</sup> LAP, p. 117.

<sup>37</sup> Catálogo de la exposición **Cantata del color y de la línea**, op. cit., pp. 60-63.

Por sorprendente que parezca, esta plástica musical llegó a Alberti directamente de las fuentes de Kandinsky y su muy influyente teoría de una pintura construida a imagen de la música, ya que, como recuerda en sus memorias, el joven pintor fue “amigo del matrimonio Delaunay”,<sup>38</sup> cuya mitad masculina, Robert, había colaborado personal e íntimamente con Kandinsky en una de sus más importantes aventuras artísticas, *Der Blaue Reiter*. En efecto, el pintor francés, participó junto a otros artistas plásticos y músicos en esta suerte de grupo artístico unido no por un estilo homogéneo sino por una coincidencia de objetivos artísticos, agrupación de la que además de Kandinsky formaron parte otros artistas fundamentales en el devenir de las artes contemporáneas, desde Henri Rousseau y Franz Marc a Arnold Schöenberg o Anton Webern o el Gauguin escultor. Robert Delaunay ya participó en diciembre de 1911 en la primera exposición del grupo en Múnich, y al año siguiente se incluyeron reproducciones de sus obras en el importante “Almanaque Der Blaue Reiter”, en el que además Erwin von Busse dedica un artículo a glosar “Los medios de composición en Robert Delaunay”,<sup>39</sup> donde lo considera uno de los abanderados internacionales en la búsqueda de una “nueva forma” para la pintura. Refugiado en España de los desastres de la primera gran guerra mundial, no cabe duda que el influjo del pintor francés tan familiarizado con la plástica musical de Kandinsky resultó fundamental en el devenir artístico albertiano, y aunque, como ya hemos señalado, no trataremos específicamente en este trabajo cuestiones relacionadas con la pintura de Alberti ni con las relaciones de ésta con su poesía ni tampoco esta composición musical que atribuimos a esta primera plástica albertiana, por tratarse de un asunto directamente relacionado con las conexiones musicales del escritor nos detendremos con algún detalle en esta época verdaderamente musical de su pintura.

En su estudio de este aspecto de la creación albertiana García Montero sostiene que la pintura fue el camino por el que el joven artista llegó al arte de la vanguardia y resulta “fundamental en la formación de la cultura estética de Rafael Alberti. A ella le debe en parte la constante lectura vanguardista de la tradición que hay en su poesía. Vázquez Díaz y la pintura juegan para él el mismo papel que Falla y la música jugaron para García Lorca”.<sup>40</sup> Citemos igualmente que los artistas y teóricos del arte nuevo instalados en España por la

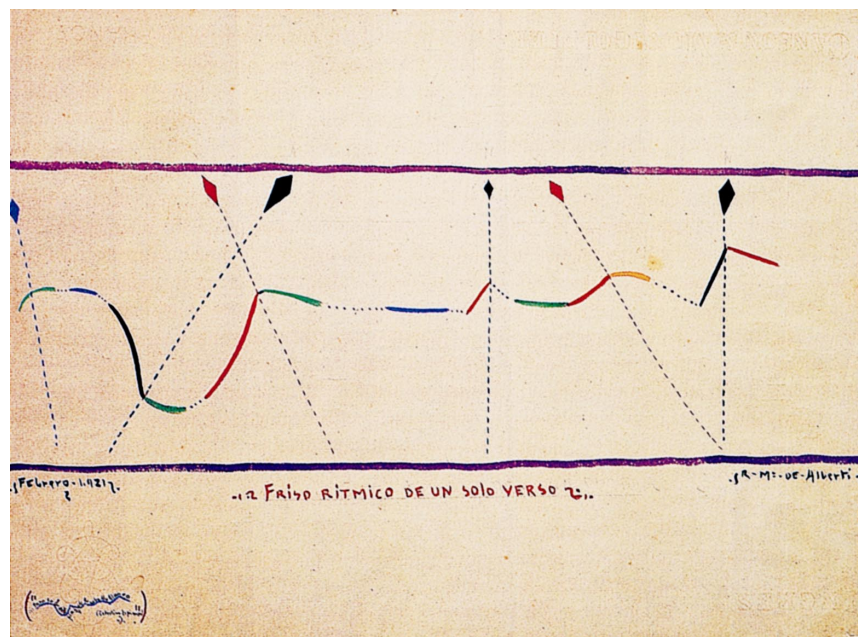
---

<sup>38</sup> LAP III, p. 67.

<sup>39</sup> Vasily Kandinsky-Franz Marc: **El Jinete Azul (Der Blaue Reiter)**. Edición de Klaus Lankheit, traducción de Ricardo Burgaleta, prólogo a la edición española de Josep Casals, Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1989, pp. 99-103.

<sup>40</sup> Luis García Montero: “Rafael Alberti y la pintura”, **La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti**, Granada: Universidad de Granada, 1996, p. 146.

guerra, y con los que Alberti mantiene sin duda relaciones, llegando a exponer en 1920 junto a Jhal Paszkiewicz en el primer Salón de Otoño madrileño, traían a los ambientes pictóricos la gran revolución plástica antirrealista que conmocionaba Europa. Destacado impacto tuvieron en el todavía únicamente pintor gaditano, además de las ideas de Delaunay, las del crítico polaco Marjan Paszkiewicz, instalado en nuestro país desde 1915 y que “jugó un importante papel teórico, mientras en cambio apenas nada se sabe de su obra pictórica”,<sup>41</sup> papel teórico que desarrolló de forma dispersa en revistas de la época. En una de las más influyentes, **Revista de Occidente**, publicó un artículo en el que bajo el nombre de “Reflexiones sobre la pintura nueva”, expone su concepción del arte moderno. Aunque firme defensor de la especificidad de la plástica, cuya forma “es barrera mejor que puente entre la pintura y las demás artes”,<sup>42</sup> las ideas del crítico nos parece que participan claramente en esa tradición vanguardista que vimos arrancar en Kandinsky y su modelo de



Rafael Alberti: Friso rítmico de un solo verso, 1921 (Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María).

plástica musical, uno de los pocos caminos, tan distinto al cubismo, por los que la pintura nueva alcanzó una verdadera renovación. Lo mismo que para el pintor ruso, para Paszkiewicz la pintura, arte para los ojos y no para las ideas o “contenidos”, comienza a ser nueva cuando rompe con el ilusionismo de la perspectiva renacentista para centrar sus operaciones en la bidimensionalidad del plano. Línea y color son sus principales

<sup>41</sup> Juan Manuel Bonet: **Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936**, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 468. Alberti transcribe equivocadamente el apellido de los hermanos Paszkiewicz en sus memorias.

<sup>42</sup> Marjan Paszkiewicz: “Reflexiones sobre la pintura nueva”, **Revista de Occidente**, III, XXVII, Madrid, septiembre de 1926, p. 303.



instrumentos, pero la forma pura, aislada, no tiene fin pictórico en sí misma. “Es preciso relacionarla aunque sea en un sentido exclusivamente compositivo. La forma pura, absoluta, no es del dominio de la pintura, porque las relaciones simultáneas que se desarrollan en la superficie no dejan nunca intacto el primitivo alcance de ellas”.<sup>43</sup> Este énfasis en la composición tiene una evidente analogía en la música, un arte cuyo sentido surge precisamente de las relaciones de unos elementos con otros en una ordenación intencionada. “En virtud de ellas, los elementos del cuadro se influyen mutuamente, en contraste o armonía; se atraen o se repulsan; acentúan su alcance expresivo o lo aminoran, según la posición y distancia en que se encuentran. Todas obran, sin embargo, bajo el imperativo del conjunto que decide del efecto total”.<sup>44</sup> Paszkiewicz, para quien “la solución cubista ha creado una relación de la línea con el color que es insuficiente”,<sup>45</sup> defiende frente a este movimiento otra solución para la pintura nueva, y señala hacia un camino de composición imitativamente musical que, a juicio de la crítica de arte, constituye una de las principales tradiciones de la vanguardia plástica:

Si buscamos una característica positiva, que no sea sólo la ausencia de figuración, para definir buena parte de la llamada pintura abstracta, ésta se encuentra en la analogía musical. La convicción de que la experiencia visual se puede configurar como la experiencia auditiva de tal manera que a partir de sus características puramente sensoriales se estimulan estados de ánimo. Esta analogía musical se encuentra en autores que se asocian con un ritmo. Por ejemplo, Boccioni. En los hermanos Delaunay, en Kandinsky, en el Monet de los nenúfares. Es una tradición que continúa con Klee y, de modo más lejano, en Miró. Eso sí, forma una tradición importante que atraviesa todo el siglo XX.<sup>46</sup>

A través de algunos de los artistas citados por Tomás Llorens y sin duda de Paszkiewicz, a quien Alberti cita incluso en las cartas que sobre teoría del arte se cruzó con Gregorio Prieto, nuestro pintor entra en contacto con esta tendencia fundacional de la pintura moderna, cuyos postulados lleva hasta consecuencias extremas en sus cuadros, a los que ya directamente desde los títulos encuadra en una perspectiva musical, como se ve en los ya citados “Friso de las danzarinas” y “Nocturno rítmico de la ciudad”, o en otros como “Friso rítmico de un solo verso”. En sus cartas juveniles a su amigo pintor, Alberti alaba a Paszkiewicz (“Vuelvo de la Castellana, donde estuvimos con ese hombre admirable de Paskievic [sic]. (...) Habrás visto con cuánta claridad, con cuánta cimentación habla ese

---

<sup>43</sup> Op. cit., p. 309.

<sup>44</sup> Op. cit., p. 307. Compárese con las palabras de Kandinsky refiriéndose a uno de los dos problemas fundamentales con que se enfrenta la composición puramente pictórica: “La creación de diferentes formas, que se interrelacionan en diferentes combinaciones y se subordinan a la composición total”, **De lo espiritual en el arte**, traducción de Genoveva Dieterich, Colombia: Labor, 1995, 4ª, p. 66.

<sup>45</sup> Marjan Paszkiewicz: Op. cit., p. 315.

<sup>46</sup> Anatxu Zabalbeascoa: “Los movimientos del siglo XX fueron una invención provinciana”. Entrevista con Tomás Llorens. **Babelia** suplemento del diario **El país**, Madrid, 27 de julio de 2002, edición digital.

hombre”<sup>47</sup>), y critica a Gregorio Prieto la utilización de títulos excesivamente literarios por su evocación directa de un contenido realista: “Busquemos, solamente, una pura emoción de color y forma, nada más. Que todo esté dentro del cuadro; que nada exista fuera de él. Este es mi credo estético de hoy”.<sup>48</sup> Él en cambio recurre a estos títulos puramente abstractos y antifigurativos porque lo que le interesa es el propio contenido que la composición hace surgir sobre la tela. Naturalmente, en su pintura siguen alternando otros estilos, como un figurativismo lejanamente cubista con claras influencias de Vázquez Díaz, pero serán estos cuadros de títulos abstractos y evocadoramente musicales a los que Alberti dedique mayor espacio en **La arboleda perdida**.

Esa inclinación hacia lo musical no sólo presta al pintor Alberti algunos de sus temas, como el de las bailarinas, sino que aparece como modelo para su propio método de creación, obsesionado en estos primeros años por captar, más que el orden, el ritmo característico de la edad moderna para plasmarlo en la obra artística. Con palabras de evidentes connotaciones musicales, “Nocturno rítmico de la ciudad”, tituló Alberti uno de sus cuadros expuesto en 1920 en el Salón de Otoño de la capital: “Un juego de ángulos curvos, verdes claros y rojos, que se superponían y se transparentaban en una musical repetición, tachonados a veces de puntos negros, quería sugerir, de manera decorativa más o menos ingenua, el efecto lumínico de una ciudad moderna”.<sup>49</sup> Temas musicales y modelo de arte que se reiteran significativamente en estos años en obras como aquellos “dibujos esquemáticos de danzas, recuerdo lineal del Ballet Ruso”,<sup>50</sup> que muestra en su primera, y única por muchos años, exposición individual en el Ateneo de la capital a principios de 1922, aunque fechados dos años antes. “Friso de las danzarinas”<sup>51</sup> nos parece una obra fundamental en esta plasmación musical de una parte importante de la obra del Alberti pintor de juventud. En ella coinciden no sólo un título de evocadoras cualidades musicales que en su autodenominación como “friso” confiesa ya su espíritu cercano a lo puramente ornamental y sensual, ajeno a toda preocupación humana, sino principalmente algunos procedimientos artísticos procedentes de la música: estilización y repetición o ritmo. El lejano pretexto argumental está desfigurado en su figura esencial y roto en dos líneas, negra

---

<sup>47</sup> Gregorio Prieto: **Federico García Lorca y la Generación del 27**, Madrid: Biblioteca Nueva, 1977, p. 133.

<sup>48</sup> Rafael Alberti: Carta a Gregorio Prieto, fechada en “Madrid/Octubre-1-1923”. Hemos consultado esta documentación gracias a la generosidad de los responsables de la Fundación Gregorio Prieto, y especialmente de su director Antonio Sánchez Ruiz. Gregorio Prieto también cita parcialmente esta carta en su libro, p. 132.

<sup>49</sup> **LAP**, pp. 136-137.

<sup>50</sup> **LAP**, p. 156.

<sup>51</sup> Reproducido en el catálogo **Rafael Alberti, pinturas, grabados, serigrafías**, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante y Valencia, 1991, p. 21.



Rafael Alberti: Friso de las danzarinas, 1920 (Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María).

y verde, auténtico arabesco que sólo muy lejanamente evoca el cuerpo de las bailarinas. El ritmo de su danza infinita, que comienza nítidamente dibujada para cortarse bruscamente en pleno arabesco, como si continuara sin fin más allá del papel, está enmarcada en unas líneas casi de pentagrama, o entre dos estilizadísimas embocaduras teatrales, reflejo tal vez del interés del todavía pintor por algunos deslumbrantes espectáculos de la escena musical donde se unían música, danza, pintura y poesía, tan importantes en el primer teatro de Rafael Alberti.

Igual de determinante resulta la imagen de una plástica musical en una obra originalmente “realizada sobre cristal”<sup>52</sup> de febrero de 1921, “Friso rítmico de un solo verso”,<sup>53</sup> de la que uno de los mejores conocedores de la pintura albertiana propone una interpretación literalmente musical: “El color está más valorado y cada nota cromática cobra valor propio, en función también de un conjunto que tiene significado musical. El timbre es muy distinto: más sonoro, combinando los agudos y los graves”,<sup>54</sup> en

<sup>52</sup> Manuel Bayo: **Sobre Alberti**, Madrid: CVS Ediciones, 1974, p. 29.

<sup>53</sup> Reproducido por primera vez en la edición de arte Rafael Alberti: **Poesías anteriores a *Marinero en tierra*. Caligrafías, viñetas, un dibujo y prólogo del poeta**, Barcelona: Ediciones V. A., 1969. Nosotros lo tomamos del catálogo **Rafael Alberti. Un siglo de creación viva. Catálogo exposición permanente**, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, p. 45.

<sup>54</sup> José Corredor-Matheos: “Rafael Alberti pintor, grabador y calígrafo de sus versos”, en el catálogo **Rafael Alberti, pintor**, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1991. Citamos por el catálogo **Rafael Alberti, pinturas, grabados, serigrafías**, op. cit., p. 9.

comparación al “Friso de las danzarinas”. Corredor-Matheos se siente incluso obligado a dar cuenta de esta terminología musical para referirse a estas obras: “Justifica esta terminología, por lo que puede tener de valor analógico, el mismo hecho de que ambos dibujos estén enmarcados, sino en un pentagrama, sí en una especie de banda sonora”.<sup>55</sup> Otras obras pictóricas de la época muestran ese mismo aire de analogía musical que estamos comentando, por ejemplo unos dibujos, que sólo conocemos por la descripción del poeta, realizados para aliviar la pena materna ante la muerte del padre: “Para consolar a mi madre, le caligrafí dos *Nocturnos* de Chopin con las notas volando convertidas en pájaros oscuros sobre los hilos del pentagrama”.<sup>56</sup> Otros de sus experimentos plásticos juveniles van allanando el camino hacia su vocación poética, ya que se trata de intentos de captar en la pintura el sonido, la musicalidad, de la palabra: “se me ocurrió hacer otra cosa, que fue pintar las palabras. Porque las palabras, según como se pronuncian, producen un gráfico con sus acentos, sus vértices, sus caídas. Total, algo así como un electrocardiograma de las palabras. Y yo hice versos inspirados en la manera de decir las palabras”.<sup>57</sup>

Este acercamiento de la música a la pintura nos parece determinante en toda la producción pictórica albertiana, tema que merecería un estudio detallado, pero nos interesa destacar sobre todo cómo se refleja igualmente dentro de su poesía en su comprensión de otros pintores cuando intenta retratarlos en sus versos. En muchas ocasiones, sobre todo a partir de la última década de su exilio argentino, Alberti se vale de metáforas musicales o explota el juego de palabras que le propone el nombre del pintor para atribuir cualidades musicales a su pintura, que hace cantar a lo representado en el cuadro. Aunque no siempre, a menudo son elementos naturales que se expresan cantando a través de la pintura. En el poema “Kantor, de viaje” un juego fácil de palabras lleva al poeta a identificar al artista con un juglar por medio de quien “cantó el paisaje”,<sup>58</sup> y al pintor Carybé lo hará poseedor de “la mano que canta”.<sup>59</sup> También durante su viaje a China su encuentro con el “pintor más viejo del mundo”,<sup>60</sup> Chi Pai-shih, le permitirá insistir en esta idea por medio de “un juego de

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> LAP, p. 144.

<sup>57</sup> Luis García Montero: “Rafael Alberti, sobre todos los volcanes” (Entrevista), **Las Nuevas Letras**, Almería, Diputación Provincial de Almería, I, 1, diciembre 1984, p. 53.

<sup>58</sup> Este poema y dos de los siguientes que citamos a continuación, “Carybé” y “Otilia de Saravia”, se publican por primera vez en 1961 en PC, en la sección **Poemas diversos**, y no forman parte de un libro orgánico del autor. Posteriormente se recogen en **Obras Completas. III: Poesía 1964-1988**. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid: Aguilar, 1988 (en adelante, **OC III**), bajo el mismo nombre de **Poemas diversos**. Aquí PC, p. 761.

<sup>59</sup> PC, p. 763.

<sup>60</sup> María Teresa León-Rafael Alberti: **Sonríe China**, Buenos Aires: Jacobo Muchnik Editor, 1958, p. 180.

sinestesias que logra sugerir la cualidad alada y musical de esa pintura”.<sup>61</sup> Esta interpretación melódica de la plástica que Alberti realiza en muchos poemas de madurez dedicados a otros artistas se muestra con claridad en unos versos escritos en 1957 para una exposición de Otilia de Saravia, donde realiza una directa comparación entre ambas artes:

Si aquí se mira bien, todo parece  
que va a girar, que gira,  
que una música en círculo respira  
del color que la expande y la estremece.<sup>62</sup>

El poeta percibe una música detrás de algunas pinturas, una organización plástica del cuadro que “se recrea/en cerrar la armonía del lenguaje”, porque esa armonía de la forma puramente pictórica debe expresarse como un “concierto” en una ordenación musical:

Un concierto que anhela hablar desnudo,  
batalla, se perfila  
y en espiral asciende hasta la aurora.

La propia forma métrica escogida por el poeta para “Otilia de Saravia” no está exenta de reminiscencias musicales: es una especie de soneto madrigalesco que en la estructura clásica de dos cuartetos y dos tercetos rimados, trunca los versos 2, 6 y 10 para convertirlos en heptasílabos, acentuando la eficacia rítmica del poema.

En todos estos textos Alberti nos presenta al pintor como una especie de médium capaz de captar y comunicar la forma fundamental, la armonía de la naturaleza o de las cosas, que se expresa en el cuadro por medio de una organización plástica musical. Significativo de esta concepción albertiana, que él mismo practica en su pintura, resulta el poema “Oyes ¿qué música?” del libro dedicado a su amigo Picasso. Ya desde el título el texto propone un juego sinestésico o una triple visión del arte planteando la recreación poética de un cuadro cubista en el que se representan instrumentos musicales. El poeta se dirige al tú explícito del pintor en un diálogo entre artes sugerido claramente en el poema, y le pregunta por la música de su pintura: “Oyes ¿qué música?/Lograste reducir la guitarra a geometría”,<sup>63</sup> es decir, encontró la forma esencial de representarla, y lo mismo “la mandolina, el violín, la flauta”, así como otros muchos objetos desde mesas hasta estrellas, fueron descompuestos por el pintor hasta encontrar la íntima esencia formal que los define, que se expresa plásticamente de forma musical:

(...) dislocados cantaron.

---

<sup>61</sup> Emilia de Zuleta: **Cinco poetas españoles**, Madrid: Gredos, 1971, p. 395.

<sup>62</sup> **PC**, p. 762.

<sup>63</sup> **OC III**, pp. 113-114.

Pero jamás lo hicieron más unidos.

Según Alberti, hay una música para los ojos y es Picasso quien ha logrado darle forma: “Tú has pintado la música que miras”, una aspiración que marcó la etapa más vanguardista de la pintura juvenil de Alberti, como ya hemos visto, y en general durante toda su vida su concepción sobre ese arte. En los títulos asignados a varias de sus obras pictóricas de juventud comentadas más arriba, Alberti insiste en una organización rítmica del cuadro, cuya eficacia debe basarse en las armonías y disonancias entre sus elementos formales, como señalaba Corredor-Matheos. En torno a 1920, el ritmo, cualidad musical o literaria más que plástica, parece ser la palabra clave sobre la que se asientan las aproximaciones del joven artista a las diversas disciplinas del arte, ya que el término vuelve a aparecer en uno de sus primeros poemas confesados, escrito aún dentro del ambiente de melancolía que le provocó la muerte de su padre:

[...] De un ritmo incomparable,  
lento,  
muy lento,  
es el ritmo  
de esta luna de oro.  
El sol ha muerto.<sup>64</sup>

La imagen de la música, que plásticamente servirá para evocar la búsqueda del rigor formal que debe caracterizar el arte, todas las artes, según Alberti, pasa a la poesía, ya que en sus primeros intentos conservados, vuelve a aparecer reiteradamente sugerida de muy distintas maneras en la no muy estudiada poesía juvenil de Rafael Alberti. Ya desde el título, cuatro de las poco más del medio centenar de composiciones que integran lo que usualmente se conoce como prehistoria poética albertiana llevan como título “Canción”, denominación que no es gratuita, ya que, como otras tantas de ese ciclo primerizo, toda la apoyatura formal de las cuatro composiciones se basa en recursos poéticamente musicales: asonancias, polimetría, contrastes léxicos y especialmente el uso de estribillos que a veces deben ser entendidos como un verdadero *ritornello*<sup>65</sup> musical:

Con el junco de una acacia,  
corazón,  
yo dibujaba en el agua  
del lago cosas fantástica.  
Con un junco, corazón.

---

<sup>64</sup> LAP, p. 142.

<sup>65</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 165.

Se abrieron en flor las ondas,  
corazón....<sup>66</sup>

Algunas formas estróficas populares cantables, la seguidilla, la soleá, asoman ya en estos poemas en los que otras veces se insinúa el aire de cancionero culto tan característico del primer Alberti. Otras referencias musicales se expresan directamente en la poesía, por ejemplo el recurso, generalmente metafórico, a instrumentos musicales: el “flautín/de vidrios de colores”<sup>67</sup> del canario, “los violones del telégrafo”,<sup>68</sup> las trompetas que “el aire afila”,<sup>69</sup> la lira del poeta en la composición “Buenos días” o el clarín que hace sonar el gallo al final de “Novillada celeste”. A veces la evocación musical es argumental, como la referencia a la niña que “canta en el coro”<sup>70</sup> en la misteriosa plegaria a la Señora de las tinieblas, sin olvidar los “cantos gregorianos de las ranas”<sup>71</sup> en el pictórico amanecer descrito en el poema “De matinada”. Se nombran composiciones musicales, como “el madrigal de la vida”,<sup>72</sup> e incluso la invención de un adjetivo como “policorde” para evocar la exuberancia natural de la vida está marcada por resonancias musicales. Hay también referencias a danzas, “el vals de las espumas”<sup>73</sup> del poema “Luna”, o el de los cilindros en “Fiesta”, o a juegos bailables, como la canción de ronda infantil convertida en imprecación a la danza dirigida a los abetos de una glorieta:

Dancemos,  
Dancemos más deprisa.  
Es de conciencia, amigos,  
No perder la cabeza.<sup>74</sup>

El folclor infantil presta muchas veces su música ingenua a estas poesías juveniles, escritas entre 1920 y 1923, y es una de las principales resonancias musicales de estos versos. Junto a las demás citadas representan, en un número tan exiguo de poemas, una importante presencia de la música, evocada con procedimientos literarios o directamente mencionada en el texto, en el arranque de la poesía albertiana. De ahí que muchos protagonistas poéticos de estos versos se expresen musicalmente cantando, y no sólo en el caso de las diversas aves, las ranas o la niña del coro que de forma verosímil pueden entonar una

---

<sup>66</sup> OC I, p. 64.

<sup>67</sup> OC I, p. 13.

<sup>68</sup> OC I, p. 27.

<sup>69</sup> OC I, p. 39.

<sup>70</sup> OC I, p. 60.

<sup>71</sup> OC I, p. 59.

<sup>72</sup> OC I, p. 62.

<sup>73</sup> OC I, p. 29.

<sup>74</sup> OC I, p. 14.

canción, sino también en el caso de personificaciones a veces sorprendentes, rasgo estilístico muy definitorio de toda la primera poesía albertiana. En estos versos primeros canta el bajel y canta la lira del balcón del poeta, cantan la nieve y los pueblos que saludan a la niña Sofía, e incluso, si no cantando, sí con una música propia suenan “Los timbaleros del tren” redoblando “un mismo son”. La identificación de la expresión propia de seres y cosas con el canto alcanza al propio poeta:

Horadamos  
cantando  
todos los campos madrugeros<sup>75</sup>

Este poema sin puntuación, que desarrolla un casi infantil viaje a la luna, incluye por primera vez en la obra literaria del autor “el subtema, tan lírico y tan albertiano, del poder mágico de la canción”,<sup>76</sup> una temática identificada con el mito de Orfeo con precedentes clásicos en Garcilaso o Fray Luis de León, y que volverá a aparecer en otro de estos poemas anteriores a **Marinero en tierra**, el titulado “A un pájaro” al que se dirige el poeta considerándolo capaz de parar “con tu canto, las estrellas”,<sup>77</sup> textos que señalan el papel simbólico, ordenador, que la música tiene para Alberti y su capacidad demiúrgica.

Todas estas referencias explícitamente musicales analizadas contribuyen a reforzar la sonoridad y eufonía de unos versos de perfecta factura que anticipan claramente sus primeros libros. Las resonantes voces de maestros como Juan Ramón Jiménez y de compañeros de promoción como el primer García Lorca apuntan también a ese gusto por la canción tan presente en estos versos primeros. De hecho, esta forma de construcción musical incide claramente como vimos en la última pintura juvenil de Alberti y pasa casi sin ruptura a su nueva actividad. Esta actitud frente a la propia labor artística no sólo procede de las reflexiones específicamente literarias del joven autor en el momento de elegir un camino de expresión poética, que lo llevan a una tendencia musical confesada en las influencias citadas o en el gusto por los cancioneros antiguos que desde 1921 le descubre su amigo Dámaso Alonso, sino que se ve reforzada por las relaciones directas con la música propiciadas desde su traslado a Madrid. Éstas se producen de dos maneras fundamentales: por un lado la capital le ofrece la posibilidad de asistir a conciertos o representaciones de ópera y ballet que le permitirán ampliar su horizonte de conocimientos y experiencias musicales, por otro lado, y especialmente, una segunda circunstancia con fundamentales

---

<sup>75</sup> OC I, p. 27.

<sup>76</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 97.

<sup>77</sup> OC I, p. 67.



consecuencias para su educación estética será su participación en un ambiente artístico donde, por primera vez desde hacía mucho, era consustancial a la creación artística el intercambio entre las diversas disciplinas, lo que permitió un diálogo fluido entre música y poesía como no se daba en la cultura española desde el Siglo de Oro.

En **La arboleda perdida** Alberti se detiene largamente en recordar su asistencia a actividades musicales, situando el relato de forma significativa junto a la narración de sus primeras lecturas y contactos literarios, y la de sus relaciones pictóricas. Junto a la literatura y la pintura, Alberti reconoce al evocar esa época de su formación artística el destacado papel que también la música jugó en su aprendizaje. A ella llegó por uno de sus amigos, “Celestino Espinosa, que era el más músico” del trío amistoso que ambos formaban junto a Manuel Gil Cala. Mucho tiempo después Alberti es capaz de reconstruir con precisión la emoción artística de su encuentro con la música de concierto, mucho más impresionante que la escuchada en el solitario piano de su madre:

Fue en el Circo Price, bajo la batuta del maestro Bartolomé Pérez Casas, director de la Orquesta Filarmónica. Sólo recuerdo hoy del programa algo que tal vez por estar dentro de mi espíritu de aquellos días me estremeció las médulas e inundó de una luz imborrable. Desde entonces, siempre que vuelvo a oír la *Ifigenia en Aulide*, de Gluck, me siento tocado por la gracia, bañado de la más pura armonía.<sup>78</sup>

A lo largo de estas páginas iremos viendo cómo en numerosas ocasiones el concepto de música evoca para Alberti una idea de armonía y precisión, una imagen grácil con raíz pitagórica de correspondencia y adecuación entre el hombre, la naturaleza y los objetos, que el arte sonoro es capaz de expresar como ningún otro. Pero el relato de Alberti nos proporciona otro importante elemento de juicio sobre su consideración respecto a la música. Prosigue el poeta sus recuerdos musicales evocando su asistencia al estreno de **Iberia** de Claude Debussy, y de su relato, aunque como señala Heine<sup>79</sup> yerra doblemente Alberti al situar tanto esta interpretación madrileña como la muerte de su autor en 1919, podemos extraer algunas conclusiones sobre la actitud del autor respecto a la música nueva, por la que Alberti toma partido claramente en la polémica suscitada en el estreno español de esta obra impresionista:

A pesar de la extrañeza que me causó la misteriosa vaguedad que comenzó a fluir de la orquesta, aquellos ritmos entrecortados de danzas y golpes en sordina de palillos, empecé a sentirme cautivado,

---

<sup>78</sup> LAP, p. 128.

<sup>79</sup> “La datación del estreno madrileño de *Iberia*, que, según Alberti, tenía lugar en el año de la muerte de Debussy, 1919, es doblemente errónea: por una parte murió Debussy, como es sabido, ya en el año 1918, y por otro lado la obra se estrenó el 24 de enero de 1921 en Madrid”. Christiane Heine: Op. cit., p. 288, nota 17.

a ser como arrastrado por una tenue marejada, que llegó a reventar en una pleamar de aplausos, gritos y bofetones cuando la mayoría del auditorio inició la más estrepitosa y taurina protesta.<sup>80</sup>

En su relato Alberti da algunas precisiones biográficas que explican esta constante asistencia a conciertos y óperas, invitado por la esposa del arquitecto del Teatro Real, que vivía en otro piso de su misma casa. Entre las obras de este género musical cantado el poeta recuerda **Tosca** y **La Bohème**, además de la repugnancia invencible que desde entonces le producirá la voz de los tenores a partir de su conocimiento en aquellos años de Anselmi,<sup>81</sup> conocido cantante de la época. El importante fragmento dedicado en **La arboleda perdida** a estos recuerdos musicales concluye evocando a la Compañía de Bailes Rusos de Sergei Diaghilev, cuyos espectáculos causaron tanto impacto estético en el joven artista que lo llevan incluso a intentar, como ya vimos, una representación pictórica de sus danzas. De nuevo comprobamos el gusto del autor por las propuestas más novedosas y avanzadas de la música de su época, y la perfecta comprensión de la modernidad artística encarnada en estos ballets situados en el límite entre la música, la danza, la pintura y la poesía, que tanta importancia iban a tener para el primer teatro albertiano. Sobre todas las demás obras vistas a esta compañía, la que mayor impresión dejó en el joven fue **El tricornio**, albertiana traducción directa del título francés para la obra conocida en España como **El sombrero de tres picos**, aunque también recuerda otras obras como **Scherzada**, **Thamar** y **La boutique fantastique**, títulos que ayudan a datar con precisión el encuentro de Alberti con una compañía de danza que a su juicio representaba “la más audaz expresión del nuevo ritmo corporal, musical y pictórico que inauguraba el siglo XX”.<sup>82</sup> Los Bailes Rusos protagonizaron entre 1916 y 1921 diversas giras por nuestro país,<sup>83</sup> pero dos de las obras citadas por Alberti, **El sombrero de tres picos** y **La boutique fantastique**, no se estrenan en Madrid hasta su última temporada en la capital, del 27 de marzo al 10 de abril de 1921, y concretamente la obra de Falla con coreografía de Massine y decorados de Picasso que tanto impresiona a nuestro pintor e incipiente poeta sube por primera vez al escenario del Teatro Real el 5 de abril. En el cambio de década de

---

<sup>80</sup> LAP, p. 128-129.

<sup>81</sup> El siciliano Giuseppe Anselmi (1876-1929), que comenzó como violinista antes de ser cantante, debutó como tenor en 1896, alcanzando grandes éxitos en San Petesburgo, Moscú y diversas ciudades italianas. Con fama de alto y apuesto, se sintió fascinado por España, donde llega a mediados de la década de los años diez. Tanto amó el país, en cuyos escenarios alcanzó también resonantes éxitos, que a su muerte legó su corazón al Conservatorio de Música de Madrid, mientras el resto de su cuerpo viajó a su país para ser enterrado en la Catedral de Catania. Fuente: [http://www.historicopera.com/thumb\\_singers\\_a1\\_left.htm](http://www.historicopera.com/thumb_singers_a1_left.htm).

<sup>82</sup> LAP, p. 130.

los años 10 a los 20 suenan importantes músicas en la vida de Alberti, mientras a la vez se da otra circunstancia aún más determinante para el fulgurante camino artístico que en pocos años habrá recorrido el poeta.

Porque sobre todo Madrid representará para Rafael Alberti la oportunidad de relacionarse directamente con numerosos compositores e intérpretes y de participar en un ambiente artístico lleno de intercambios e influencias entre artes, en el que los músicos participaron activamente. Muy significativas de la actitud de los compositores en esta coyuntura resultan las palabras de uno de los grandes amigos compositores de nuestro poeta, Rodolfo Halffter, al referirse al Grupo de Madrid, que reunía una parte importante de los jóvenes compositores:

Otro designio nuestro (...) fue el acercamiento de la música a las demás disciplinas intelectuales y su inmersión en un terreno de ideas no sólo musicales. Para nosotros, el compositor era también un intelectual que debía, como tal, interesarse al lado de los otros intelectuales, por ocupar un primer plano en la vida cultural.<sup>84</sup>

De esta manera, por medio de un entramado juego de amistades y relaciones personales que reafirmaba aún más la coincidencia estética en la busca de un arte nuevo y puro, música y poesía caminaron juntas muchas veces en aquella edad de plata de nuestra cultura. No extraña por eso que en la que es seguramente la actividad más definitoria del carácter del 27, el homenaje a Góngora, los compositores marcharan al unísono con los escritores, y el propio Alberti, profundamente comprometido en la organización de los actos, recuerda que se encargó a Ernesto Halffter la recopilación de un “Álbum Musical” con el que los músicos pudieran sumarse al reconocimiento que se tributaba al gran poeta cordobés y a la pureza ejemplar de su arte. Con tan escaso resultado como en la mayoría de los doce libros que debían constituir el proyecto original del homenaje: “Dos músicos ilustres, Manuel de Falla y Oscar Esplá, habían concluido sus homenajes, con textos de Don Luis. Falla: *Soneto a Córdoba*, para canto y arpa; y Esplá: *Epitalamio de las Soledades*, para canto y piano. Ni los Halffter ni Adolfo Salazar cumplieron su promesa. De los trabajos de dos músicos extranjeros, Ravel y Prokofieff, que proyectaban adherirse, nunca supimos nada. ¡Qué lástima!”<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Carol A. Hess: “Un alarde de modernidad y dislocación: Los Ballets Russes en España, 1916-1921”, Y. Nommick y A. Álvarez-Cañibano: **Los Ballets Russes de Diaghilev y España**, Granada: Archivo Manuel de Falla-Centro de Documentación de la Música y Danza INAEM, 2000, pp. 215-227.

<sup>84</sup> Rodolfo Halffter: “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”, Antonio Iglesias: **Rodolfo Halffter (Tema, nueve décadas y final)**, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992, p. 411.

<sup>85</sup> LAP, p. 252.

También la Residencia de Estudiantes, espacio del que tantas veces se ha señalado su lugar central entre los artistas y amigos de aquella generación, prestó enorme atención a la música y se convirtió en uno de los principales centros de difusión del interés por este arte entre creadores de otras disciplinas. Uno de los jóvenes compositores de la época, Jesús Bal y Gay, recuerda que

La música vivió y fue vivida en la Residencia de todos los modos posibles; conciertos públicos, conciertos privados, conferencias, reuniones de aficionados –ya en el salón en torno al piano, ya en el cuarto de alguno de nosotros, ante el gramófono- y publicaciones. No se la cultivó allí como elemento más o menos ornamental, sino como elemento estructural de todo un sistema educativo.<sup>86</sup>

En este sentido, la labor de la Residencia se desplegó en una doble y complementaria dirección: si por un lado promueve el estudio y recuperación de la tradición culta y el folclore popular del país, con conferencias sobre la Cantigas de Alfonso X y publicaciones como **Cuarenta canciones españolas** o **Treinta canciones de Lope de Vega**, por otro se muestra abierta a los ritmos más innovadores de la música europea, acogiendo en los conciertos que se celebraban en el propio Auditorio del edificio obras de compositores como Poulenc, Milhaud, Schönberg, Alban Berg, Kurt Weill o Stravinsky.

Aquellas reflexiones musicales propiciadas por la Residencia, especialmente las referidas a la antigua lírica tradicional y su maridaje con la música y al papel de ésta en el folclore popular, causaron en Rafael Alberti una enorme impresión, que iba a tener importancia capital en sus primeros libros poéticos, y es lógico que uno de los recuerdos más vivos que el poeta guarda de la institución tenga como protagonista a un piano: “¡El Pleyel aquel de la Residencia! ¡Tardes y noches de primavera o comienzos de estío pasados alrededor su teclado, oyéndole subir de su río profundo toda la millonaria riqueza oculta, toda la voz diversa, honda, triste, ágil y alegre de España! ¡Época de entusiasmo, de apasionada reafirmación nacional de nuestra poesía, de recuperación, de entronque con su viejo y puro árbol sonoro!”.<sup>87</sup> Este recuerdo albertiano nos parece de enorme interés e importancia, ya que expresa perfectamente una de las claves estéticas de una parte importante del 27: su comprensión musical de la tradición popular y culta, algo en lo que los poetas coinciden con los músicos de su generación, aún muy marcados por el nacionalismo musical que campea en la época. A los cancioneros que se vienen publicando desde finales del XIX se unen en estos años algunas antologías de poesía antigua y estudios filológicos que contribuyen a aumentar esa percepción musical de la tradición y al

---

<sup>86</sup> Jesús Bal y Gay: “La música en la Residencia”, **Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes**, nº conmemorativo publicado en México D. F., diciembre de 1963, p. 77.

<sup>87</sup> Rafael Alberti: **Imagen primera de...**, Madrid: Turner, 1975, p. 20.

redescubrimiento de la entonces “casi totalmente desconocida”<sup>88</sup> antigua poesía rítmica. Desde que en 1934, precisamente a propósito de Alberti, Pedro Salinas señalara la importancia de estudios como **La versificación irregular en la poesía castellana**, publicado en 1920 por Pedro Enríquez Ureña, o de antologías como **La verdadera poesía castellana** de Julio Cejador, que “contribuye a la difusión de esa poesía de Cancioneros”,<sup>89</sup> otros autores, ya sean miembros de la Generación como Max Aub, o críticos literarios como José Luis Tejada, Solita Salinas o más modernamente García de Enterría, han coincidido en señalar las fundamentales consecuencias entre la joven promoción literaria de este resurgimiento de la poesía acentual popular y tradicional, declarada fuente de inspiración para muchos autores que despuntaban entonces. Este uso de materiales ya existentes, sea como en el caso de Lorca directamente incrustados en el poemas, o como en el de Alberti recreados, reconstruidos, desde una mirada culta, aproxima también a los literatos a los procedimientos técnicos musicales de los compositores nacionalistas, que parten para sus obras de citas literales de melodías populares o recrean éstas en su música. Escritores como Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado, Moreno Villa, primero, y Lorca, Gerardo Diego o Alberti después, van a someter la poesía popular y tradicional a un procedimiento muy similar para sus versos, liberándose del yugo de la originalidad del bohemio para fijarse como ejemplo en los procedimientos constructivos de la música, un lenguaje donde “los remedos textuales son fáciles, lícitos, y las imitaciones pueden ser directas”.<sup>90</sup> Que sin duda existe una afinidad, en el fondo y en la forma, entre los jóvenes poetas y los nuevos músicos es algo que reconoce el propio Alberti cuando incluye en sus memorias unas palabras de Gerardo Diego que señalan la misma actitud en todos los artistas jóvenes, incluidos los pintores:

Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras, porque nos da la gana... La gana es sagrada. Y es lógica, por la misma razón que los pintores se obstinan hoy en dibujar bien y los músicos en aprender contrapunto y fuga. Pero hay una diferencia con nuestros razonables abuelos del XVIII. Para ellos la estrofa, la sonata o la cuadrícula eran una obligación. Para nosotros no. Hemos aprendido a ser libres. Sabemos que esto es un equilibrio, y nada más.<sup>91</sup>

El camino coincidente de música y poesía en la renovación del lenguaje artístico es señalado por Ortega y Gasset en su conocidísimo ensayo sobre el arte nuevo, y así como era, según el filósofo, “forzoso extirpar de la música los sentimientos privados, purificarla

---

<sup>88</sup> Pedro Salinas: “La poesía de Rafael Alberti”, **Índice Literario**, III, IX, Madrid, Centro de Estudios Históricos, noviembre de 1934, p. 184.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Étienne Souriau: **La correspondencia de las artes**. Traducción de Margarita Nelken, México: Fondo de Cultura Económica, 1979 reimpresión, p. 18.

en una ejemplar objetivación”, tarea que llevó a cabo Debussy puesto que “deshumanizó la música, y por ello data de él la nueva era del arte sonoro”, así también “La misma peripecia aconteció en el lirismo”,<sup>92</sup> libertando la poesía de su cargada materia humana.

En este complejo y rico mundo de relaciones artísticas e idénticos objetivos y procedimientos compartidos por creadores de diversas disciplinas, el intercambio se produce en varias direcciones, y amén de la musicalidad ya transportada hasta el incipiente poeta por el ejemplo de maestros como Juan Ramón o Antonio Machado, Alberti podrá comprobar que varios de sus compañeros de promoción poética son, a la vez, músicos. Es el caso de Gerardo Diego, que ejerce además como crítico musical, y supone una importante y confesada influencia en los comienzos poéticos albertianos. Títulos de libros como **El romancero de la novia** o de poemas como “Angelus”, “Madrigal” o “Guitarra” usados por el santanderino en sus libros desde los primeros años 20, la métrica menor y asonante, o en su voz ultraísta la disposición tipográfica de reminiscencias musicales, experimentos muy presentes en el ya citado intento del joven pintor Alberti de “pintar las palabras”, hablan a las claras del interés musical que anima tanta de la poesía de Gerardo Diego. Para este poeta, una misma inspiración mueve música y poesía, ya que ambas “se revelan como el misterioso temblor del alma, cuya infinita melodía nos trasciende y no puede ser alcanzada”:<sup>93</sup>

Ha cruzado divina y desnuda.  
Es la Forma, es la Forma, es la Forma.  
El artista, sujeto en la Norma,  
La llama en su ayuda.

(...)

En la virgen cuartilla se posa.  
Sobre el piano despliega su ala.  
Y si vamos a asirla, resbala  
esquiva, medrosa.<sup>94</sup>

La importantísima relación de la música con la poesía de Gerardo Diego cristaliza en un aspecto que sin duda influyó en el joven Alberti, el de la organización musical del poema, ya que el autor de **Imagen** y **Manual de espumas** “tuvo un sentido musical de la

---

<sup>91</sup> LAP, p. 241.

<sup>92</sup> Ortega y Gasset, José: **La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela**, Madrid: Espasa Calpe, 1925, p. 46.

<sup>93</sup> Armando López Castro: “Gerardo Diego, músico y poeta”, R. Gómez de Tudanca, R. Fernández Lera y A. Del Rey Sayagués: **Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria**, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1996, p. 103.

composición poética como acaso no se haya dado en nuestras letras desde los tiempos de Góngora. (...) Porque si a Gerardo Diego lo que más le atrae es la articulación música-palabra, no sorprende que recurra a la música para expresar lo trascendente y dé a su lenguaje una forma musical”.<sup>95</sup> El poeta cántabro es un ejemplo perfecto del ambiente artístico donde surge la figura de Alberti, un ambiente marcado por las interconexiones entre artes y por el interés de los artistas por disciplinas diversas. Sólo otro escritor de la época puede simbolizar mejor ese ambiente de intercambios y esa apertura de la actividad artística hacia varios frentes, y se trata de un autor fundamental en la vida y la obra de Rafael Alberti.

Hablamos, naturalmente, de Federico García Lorca, de quien el gaditano conservará para siempre una imagen musical, rodeado de “una irresistible atmósfera de magia para envolver y aprisionar a sus auditores”, sentado al piano en la Residencia de Estudiantes: “Si existe aún, y hoy levantáramos su tapa, veríamos que guarda años enteros de melodías romancescas y canciones de España. La voz, las manos de Federico están enterradas en su caja sonora. Porque Federico era el cante (poesía de su pueblo) y el canto (poesía culta); es decir, Andalucía de lo *jondo*, popular, y la tradición sabia de nuestros viejos cancioneros”.<sup>96</sup> En sus memorias y en declaraciones de otro tipo, Alberti insistirá en esta caracterización musical del granadino, y además establece una importante distinción entre la música y la pintura como actividades paralelas del escritor, que si en el primer caso es compatible, en el segundo no:

Federico más que nada era músico. Federico hubiera querido ser músico. Ejecutante, sobre todo. Un virtuoso. Un pianista. Federico estudiaba música seriamente, (...) intensamente, como yo aprendí pintura intensamente. (...) Sin embargo la pintura en él no era una preocupación trágica como en mí, porque él no tuvo que cambiar nada por nada. Él la música la siguió al lado de la poesía. Siempre que podía, en la Residencia de Estudiantes, tocaba el piano a su manera, cantaba *sotto voce*, tocaba un poco la guitarra, pero sobre todo cantaba el romancero, los viejos cancioneros, acompañándose al piano.<sup>97</sup>

Esta percepción musical del amigo poeta llega a la propia obra del granadino, ya que muy tempranamente Alberti confiesa que el Lorca que le interesa es el cantable, y así de **Libro de Poemas**, de 1921, le “entusiasmaron muchas de sus poesías, sobre todo aquellas de corte simple, popular, ornadas de graciosos estribillos cantables”,<sup>98</sup> conexión con el folclore en la que insiste en uno de los sonetos que le dedica en **Marinero en tierra**, donde hace

---

<sup>94</sup> Gerardo Diego: **Primera antología de sus versos**, Madrid, Espasa Calpe, 1967, 6ª, pp. 32-33.

<sup>95</sup> Armando López Castro: Op. cit., p. 123.

<sup>96</sup> Rafael Alberti: **Imagen primera de...**, op. cit, p. 19.

<sup>97</sup> José Miguel Velloso: **Conversaciones con Rafael Alberti**, Madrid: Sedmay Ediciones, 1977, pp. 256-257.

<sup>98</sup> **LAP**, p. 151.

apadrinar al granadino por “la musa de los cantos populares”.<sup>99</sup> Sin duda es esa poética lorquiana de la copla popular y musical la que más interesa a Alberti, aunque la plasmación en uno y otro sea muy diferente, y también lo sea la música que suena en sus versos, como más adelante veremos. Señalemos de momento una distinción fundamental que advierte el mismo Alberti: “Federico lo aprovecha todo, hace poemas donde mete coplas enteras, sin transformarlas. Yo, por lo general, casi nunca hago esto”.<sup>100</sup> El diferente procedimiento resulta de la consideración sobre la música que suena al fondo de la tradición popular y culta, y en último extremo de la apreciación de la música en sí. Para Lorca,<sup>101</sup> sobre todo para el Lorca joven, mucho más determinado que Alberti por un inconsciente romántico y unos procedimientos modernistas, la música es drama, imposibilidad de decir y expresión inefable capaz de producir una emoción que pulsa el alma más profundamente que ningún otro arte:

Con las palabras se dicen cosas humanas; con la música se expresa eso que nadie conoce ni lo puede definir, pero que en todos existe en mayor o menor fuerza. La música es el arte por naturaleza. Podría decirse que es el campo eterno de las ideas... Para poder hablar de ella se necesita una gran preparación espiritual y, sobre todo, estar unido íntimamente a sus secretos. Nadie, con palabras, dirá una pasión desgarradora como habló Beethoven en su *Sonata appassionata*. Jamás veremos las almas de mujeres que Chopin nos contó en sus *Nocturnos*.<sup>102</sup>

De alguna forma, para Lorca resulta intraducible a poesía culta la copla popular, mientras que en Alberti todo es recreación. Tal vez por eso a veces la música no es para éste más que un juego, una celebración lúdica de la palabra, y más a menudo el espejo donde la poesía debe mirarse para lograr un resultado perfecto y equilibrado, armónico; no como en Lorca sola, profunda emoción, sino emoción estética como expresión de un mundo armónico. De ahí la distinción tantas veces establecida por la crítica entre el neopopularismo de ambos poetas andaluces, cuyas relaciones con la música difieren también en otros aspectos, aunque coincidan en algunos fundamentales como su aprecio por la tradición literaria musical de coplas populares y cancioneros.

Como Gerardo Diego, e incluso de forma más acentuada, García Lorca muestra una dedicación profesional por la música, la estudia académicamente y se dedica a ella como vocación primera, de la que han quedado algunas partituras. Pianista y guitarrista

<sup>99</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 21.

<sup>100</sup> Luis García Montero: “Rafael Alberti, sobre todos los volcanes” (Entrevista), op. cit., p. 54.

<sup>101</sup> Seguimos aquí a Juan Carlos Rodríguez: **Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia**, Madrid: Akal, 1994; Andrés Soria Olmedo: “Introducción”, Federico García Lorca: **Teatro inédito de juventud**, Madrid: Cátedra, 1994, pp. 9-68; Francisco Álamo Felices: “La música como símbolo y expresión de lo inefable: La relación Lorca/Falla”, A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes y J. Varo Zafra (coords.): **Federico García Lorca, clásico moderno. 1898-1998**, Granada: Diputación de Granada, 2000, pp. 387-393.



experto, como nos recordaba Alberti, en la interpretación musical de la poesía tradicional y popular, Lorca suele ser apreciado entre sus compañeros de promoción como el más músico de aquellos poetas, y sin duda su formación musical determinó en gran manera la relación de su poesía con la canción popular. Alberti en cambio nunca aprendió música y tendremos que esperar a la situación extrema de la guerra civil para verlo directamente implicado, como director de coro, en una actuación musical. Pero a pesar de esta falta de formación musical, Alberti se muestra tan abierto como Diego y Lorca a las nuevas corrientes musicales, y curiosamente más implicado personalmente en su difusión. En la obra de estos últimos aparecen como hemos visto compositores de música culta como Chopin y Beethoven, e igualmente están presentes con frecuencia representantes de la música culta contemporánea, algo que a veces se olvida respecto a Lorca, al que la crítica suele achacar una casi exclusiva preferencia y dedicación hacia el campo de la música popular. Del mismo modo Alberti se entusiasma con la modernidad del teatro musical de los Bailes Rusos y con la melodía nueva de Debussy, a quien también Gerardo Diego retratará en un poema y el granadino convertirá en principal protagonista de su juvenil “Divagación: las reglas en la música”. Pero sobre todo Alberti probará su apertura hacia la música nueva en su colaboración sostenida con sus compositores coetáneos. Desde el arranque de su poesía, la alianza en mayor o menor grado con músicos como Óscar Esplá, Rodolfo y Ernesto Halffter, o Federico Elizalde durante los años 20 y primeros 30, con Salas Viú y García Leoz después, y con otros tantos a partir del exilio, apuntan con claridad hacia la abierta colaboración entre música y poesía propiciada en algunos momentos de su obra por Alberti siempre junto a sus músicos contemporáneos y casi nunca volviendo la mirada hacia músicas anteriores. Su apreciación del arte sonoro se acerca así a las visiones más modernas y comprometidas con la música nueva, y no encontramos en otros poetas una colaboración tan abierta hacia los músicos como la que muestra Rafael Alberti, y recíprocamente una atención tan detallada de los compositores hacia su poesía en estos momentos anteriores a la Guerra Civil. Desde luego no la hallamos en Gerardo Diego, ni tampoco en Lorca, que llegó a tener una participación “mínima”<sup>103</sup> junto al compositor Gustavo Pittaluga y el director teatral Rivas Cheriff en el ballet **La romería de los cornudos**, y trabajó junto a Elizalde en la musicalización de obras suyas como **Los títeres**

---

<sup>102</sup> Federico García Lorca: “Divagación: las reglas de la música”, **Prosa inédita de juventud**, edición de Christopher Maurer, Madrid: Cátedra, 1994, p. 289.

de cachiporra y **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**, aunque debamos recordar que el propio Lorca se ocupó muchas veces de la música en sus experiencias teatrales, y de ahí tal vez su falta de colaboraciones para una disciplina en la que no necesitaba ayuda. Poca cosa, tratándose de dos poetas músicos, en comparación con Alberti, que en estos primeros años acumula numerosos proyectos en colaboración con músicos, como iremos detallando, aunque en la mayoría de los casos no alcanzaran a realizarse.

Otros lazos musicales unen también al poeta de El Puerto con el de Fuentevaqueros, ya que ambos coinciden, a partir del común interés por la copla popular, en ejercer como folcloristas, más tímidamente en el caso del primero, con mayor dedicación en el de Lorca, que no sólo reflexiona sobre las coplas y las armoniza, sino que también las registra él mismo en grabaciones discográficas junto a Encarnación López Júlvez, representándolas en teatros, y consiguiendo introducirlas plenamente en la cultura viva de esos años. La actividad de Alberti en este campo folclorista se limita a la de recopilador, unos años más adelante, y a la de conferenciante sobre el tema, en lo que también coincide con Lorca. Ambos imparten durante los años 20 y 30 diversas conferencias sobre la canción popular, sobre el cante jondo y las nanas en el caso de Lorca, y sobre la lírica popular y su influencia en los poetas jóvenes en el de Alberti, estando siempre presente la música en esas disertaciones, en las que a veces el granadino interpretaba él mismo las canciones mientras que Alberti debía servirse de un gramófono para hacer sonar las coplas ante el auditorio. La confluencia de ambos en esta actividad común culmina cuando Lorca y Alberti colaboran junto a *La Argentinista* en una de estas conferencias en 1933, pero en muchos casos se trata además de una coincidencia de fondo respecto a la canción. Los dos son conscientes de la importancia cultural de ese patrimonio y del ejemplo que encerraba para unos jóvenes poetas en su busca de un arte nuevo y depurado que luchaba por desasirse de los últimos apagados y pomposos ropajes modernistas y de los demasiado contrahechos trajes vanguardistas. Su lección de equilibrio y pureza, tan fundamental para los poetas del 27, corría sin embargo peligro de desaparecer uniformada por el avance del progreso, según Alberti, o de corromperse en “una falsa España de bajo fondo”<sup>104</sup> y tipismo, según Lorca, por lo que ambos coinciden en la necesidad de que los artistas cultos,

---

<sup>103</sup> Christiane Heine: “El compositor madrileño Salvador Bacarisse y su relación con Federico García Lorca: El enigma de un poema inédito”, A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes y J. Varo Zafra (coords.): Op. cit., p. 371, nota 22.

poetas, músicos, bailarines, dramaturgos, colaboren en su salvación. Aunque Lorca se muestre menos entusiasta que Alberti hacia algunas manifestaciones del folclore contemporáneo, como los cuplés, en general ambos presentan numerosas afinidades en su acercamiento a la copla popular.

Esta actitud ante el folclore, común a los dos andaluces y a otros compañeros de su promoción poética, fue uno de los muchos aspectos que durante los años de la Edad de Plata demuestran el interés de los artistas por disciplinas que no eran la propia y el fructífero resultado que esas conexiones tuvieron. Este marcado ambiente musical en torno al 27, lleno de intercambios y colaboraciones, proporcionó a Alberti contexto sonoro para sus primeros logros poéticos, y en general para todo su acercamiento a la literatura, dado que en sus primeros intentos escénicos la música vuelve a jugar un papel determinante. Las obvias repercusiones que este entorno proyecta sobre sus tres primeros libros, más cancioneros al modo tradicional que libros de poesía en un sentido moderno, que integran lo que usualmente se ha considerado el ciclo neopopularista albertiano, obligan a detenernos especialmente en esta época de la poesía albertiana en que tan fecundas resultan sus relaciones con la música, en particular en su primer libro, seguramente el más lleno de música de la lírica moderna española.

En multitud de ocasiones ha reconocido Alberti que su inspiración fundamental para **Marinero en tierra** la encontró en la primitiva lírica tradicional y los cancioneros de los siglos XV y XVI, que su amigo Dámaso Alonso le descubría durante sus estancias curativas en la sierra madrileña, donde también coincidía con Menéndez Pidal, uno de los mayores responsables de la recuperación regeneracionista de la tradición nacional. Tanta impresión provocó en el poeta su trato con aquella literatura musical, que parte del dinero del Premio Nacional de Literatura que luego obtendría por el libro lo destinará a comprar “enseguida el *Cancionero* de Barbieri”.<sup>105</sup> Alberti ha encontrado en aquella lírica cantada un modelo de pureza y gracia poética, y adoptará muchos de sus recursos en su primer libro. Solita Salinas y José Luis Tejada sobresalen entre los numerosos críticos que han estudiado los procedimientos musicales que utiliza el poeta: la repetición, las combinaciones paralelísticas, la métrica irregular o el uso del diminutivo y de ciertas palabras iniciales, los estribillos, las formas estróficas populares cantables, que dan como resultado un absoluto predominio del verso irregular acentual, de inherentes cualidades musicales. De hecho, para

---

<sup>104</sup> Federico García Lorca: “Arquitectura del cante jondo”, **Obras Completas III. Prosas**. Edición de Miguel García Posada, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, p. 33.

toda la crítica no se trata de poesías, sino de canciones y coplas, idea que comparte el propio Alberti, que siempre se refiere a esas composiciones por esos nombres musicales. Pero el poeta no se limita a calcar unos modelos establecidos, sino que participa activamente en la cadena viva de la tradición lírica y folclórica: “el empleo de la copla en Alberti es, como el que hace de todas las formas métricas populares, un esquema que él interpreta y varía con absoluta libertad y dominio”.<sup>106</sup>

La conclusión inmediata que se impone sobre este libro desde una perspectiva musical es que el propio autor se incluye conscientemente en la tradición de la poética cantable de los Cancioneros. La presencia de la música fue notada ya por Juan Ramón Jiménez en el primer comentario sobre **Marinero en tierra**, en el que encuentra “una milagrosa variedad de olores, espumas, esencias y músicas”, y cuya perfección poética es descrita por el de Moguer, y no casualmente, con una imagen musical: “Ha trepado usted, para siempre, al trinquete del laúd de la belleza, mi querido y sonriente Alberti”.<sup>107</sup> Estas impresiones musicales provienen en principio, aunque no solamente, de la musicalidad perfecta y la eufonía de los versos del joven poeta, tantas veces estudiada por la crítica literaria. Aliteraciones, asonancias, armonización vocálica, y otros tantos recursos fónicos dan el ritmo sonoro del lenguaje en este deslumbrante libro primerizo. Iguales procedimientos potenciando la musicalidad verbal encontramos en el plano sintáctico: repeticiones, paralelismos, encabalgamientos, procedimientos musicales simbolizados sobre todo en el estribillo de innegable estirpe cancioneril, presente en una abrumadora proporción de composiciones del libro. Esta musicalidad ha sido destacada unánimemente por la crítica y fue valorada desde un principio por sus compañeros de Generación cuando ejercieron de críticos e historiadores de la literatura. Juan Chabás, el joven escritor amigo que organiza en 1922 en el Ateneo Madrileño la exposición con la que Alberti dirá adiós durante muchos años a la pintura, realiza un diagnóstico del primer poema de la segunda parte que es en realidad un balance aplicable a todo el estilo del libro: “He aquí una deliciosa forma musical: no es sólo la armonía del verso, no su prosodia tan leve, de tan clara asonancia, ni la alterna cantidad de terminaciones llanas y agudas, que imprime un

---

<sup>105</sup> LAP, p. 199.

<sup>106</sup> Solita Salinas de Marichal: **El mundo poético de Rafael Alberti**. Madrid: Gredos, 1975, p. 94.

<sup>107</sup> Carta de Juan Ramón Jiménez incluida en la edición príncipe de **Marinero en tierra**. Citamos por Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 116.

balance de mecida navecilla al poema; es la composición toda, la arquitectura, sonora, de la canción entera”.<sup>108</sup>

Pero en esta poesía, que no es sólo arquitectura sonora, la música aparece también como tema y argumento en alguno de los poemas más importantes de **Marinero en tierra**. “Elegía del niño marinero”, con sus cuarenta versos la composición más extensa del libro, desarrolla sobre todo en su primera mitad una anécdota argumental llena de reminiscencias musicales y de larga tradición cultural con señalados precedentes nacionales. Nos referimos “a la importancia del cantar, a su mágico poderío; en una palabra, a su eminente valor de *símbolo*”.<sup>109</sup> Se trata del mito de Orfeo o el poder demiúrgico de la canción capaz de hacer latir el mundo al acorde de su melodía, un asunto que ya vimos en la prehistoria poética albertiana y que reaparecerá a lo largo de su obra. En el arranque anecdótico, un joven marinero se hace “cantando, a la mar salada” en una noche de luna, y es su canto el que amansa los elementos, que él dirige con su música, y le permite la navegación:

¡Qué humilde estaba la mar!  
¡Él cómo la gobernaba!  
Tan dulce era su cantar,  
que el aire se enajenaba.<sup>110</sup>

Hay en estos versos diversos y fundamentales ecos clásicos, desde luego los del romancero, y el poder de la música de nuestro “marinerito delgado” casi alcanza al de aquel marinero que gobierna una misteriosa galera y de quien el Conde Arnaldos quiere saber el secreto de su cantar:

que la mar hacía en calma, los vientos hace amainar,  
los peces que andan n'el hondo, arriba los hace andar,  
las aves que andan volando n'el mastel las faz posar.<sup>111</sup>

En este romance de argumento musical no es sólo importante el mito órfico, sino también un subtema que a la larga habrá de tener fundamentales repercusiones en la lírica albertiana: el de la música como lazo de unión e identidad y símbolo de la amistad:

Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:  
-Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.

---

<sup>108</sup> Juan Chabás: **Literatura española contemporánea. 1989-1950**, La Habana: Editora Nacional, 1966, p. 491.

<sup>109</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 349.

<sup>110</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 153.

<sup>111</sup> Citamos la versión del **Cancionero sin año** (fol. 193r, Amberes, 1548), recogida en <http://faculty.washington.edu/petersen/321/arnaldos.htm>.

Es un romance con fundamentales resonancias en **Marinero en tierra**, y su presencia se puede rastrear en diversos poemas, como en el sin título que comienza “Del barco que yo tuviera” o en “El niño muerto”, lo que incide en estos valores simbólicos que la música tiene para Alberti. El mismo tema llega al joven poeta a través de su más confesada influencia de la época áurea, Garcilaso de la Vega, el único poeta clásico al que se dedica una canción en este primer libro albertiano, que ya comenzaba su “Oda a la Flor de Gnido” con este recurso al poder armonizador y reconstructor de la música frente a lo adverso:

Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son, que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento  
y la furia del mar y el movimiento...<sup>112</sup>

El niño marinero de esta elegía de Alberti navega sin problemas acompañado de delfines encantados hasta que al tender sus redes pesca la luna y deja la mar a oscuras:

¡Qué negra quedó la mar!  
¡La noche qué desolada!  
Derribado su cantar,  
la barca fue derribada.

Perdido el canto y rota entonces la proporción y armonía que con él se lograba, el mar hunde la embarcación y mata al propio navegante, cuyos funerales submarinos se cantan de forma puramente lírica en la segunda parte del poema. La adecuación del asunto al mundo marinero y sonriente de **Marinero en tierra** es completa, y el poeta sabe apropiarse del tema aceptando como propios esos valores simbólicos de la música, que en algunos casos se convierten en elementos constitutivos de ese universo idealizado: también cantan otros marineros del libro, como uno de los protagonistas del poema “Geografía física”: “Camino del astillero,/va cantando el timonel”,<sup>113</sup> y lo mismo el batelero del poema sin título “¡A los islotes del cielo!”,<sup>114</sup> poemas donde el canto armoniza y dulcifica un elemento tan importante en **Marinero en tierra** como el mar, y lo hace navegable, amigable para el hombre.

Además de estos aspectos específicamente literarios, relacionados con la musicalidad formal y con algunos temas fundamentales, en este libro la música también se reitera y evoca por otros muchos procedimientos, que serán principalmente los que

---

<sup>112</sup> Garcilaso de la Vega: **Poesía castellana completa**, edición de Consuelo Burell, Madrid: Cátedra, 1977, 2ª, p. 174.

<sup>113</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 104.

<sup>114</sup> Op. cit., p. 111.

intentaremos detallar aquí, empezando incluso por el texto como objeto, ya que la primera edición del libro incluía, entre otros “elementos extrínsecos al puro texto poético que lo enriquecían considerablemente”,<sup>115</sup> tres partituras de composiciones realizadas por los hermanos Halffter y Gustavo Durán sobre otras tantas canciones del libro, sobre las que volveremos enseguida. Antes citemos otros procedimientos de evocación musical, ya no prosódicos, usados en **Marinero en tierra**, como la utilización no sólo de estrofas populares cantables como coplas, seguidillas o soleares, consideradas por Tejada<sup>116</sup> verdaderos cauces métricos por donde transcurren gran parte de estas composiciones, también de varios títulos directamente musicales para denominar los poemas, insistiendo en la melodía sonora que rodea el libro. Nana y madrigal son los dos nombres llenos de resonancias musicales que aplica el autor a varios poemas del libro, aunque hagamos notar que en el caso del segundo su utilización responde a una mera evocación musical, y no al uso riguroso del madrigal como estrofa clásica, “composición breve en endecasílabos y heptasílabos libremente dispuestos y rimados”.<sup>117</sup> Alberti en cambio emplea en las dos composiciones así llamadas octosílabos enlazados por la rima y por el uso del estribillo, y el nombre responde insistimos a esa pura evocación de una música y a hacer notar el carácter teatral, representable, particularmente del “Madrigal Dramático de Ardiente-y-Frío”. Más numerosas son las nanas en el inventario del libro, y de hecho hay una sección específica dedicada a ellas, compuesta por ocho canciones, además de otra nana más en la segunda parte de **Marinero en tierra**. Antoine Resano, que ha estudiado con detalle la presencia de este tipo de composiciones populares musicales en el libro, hace notar que su “relative abundance est encore plus digne d’intérêt si l’on ajoute que dans le reste de son oeuvre (...) [Alberti] n’a écrit que deux autres berceuses isolées”,<sup>118</sup> observación basada en el estudio del *corpus* de la poesía completa de Alberti, pero que queda desmentida si se desciende al estudio de las ediciones príncipe de sus libros, ya que en otros como **La amante** y **El alba del alhelí** también aparecen poemas con ese título, e incluso secciones enteras agrupadas bajo esa denominación. Resano centra sobre todo su análisis en estudiar hasta qué punto se adecuan las nanas albertianas a la tradición del género descrita por García Lorca en su conferencia sobre estas canciones de cuna. El tono dramático y la atmósfera inquietante y

---

<sup>115</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 186.

<sup>116</sup> Op. cit., p. 392.

<sup>117</sup> Tomás Navarro Tomás: **Métrica española**, Barcelona: Labor, 1983, 6ª, p. 536.

<sup>118</sup> Antoine Resano: “Les berceuses de *Marinero en tierra*”, AA.VV.: **Hommage á Amadée Mas á l’Université de Poitiers**, Paris: Presses Universitaires, 1972, p. 154.

trágica que Lorca señala como característicos del género son recogidos por Alberti ya desde algunos títulos como “El niño muerto”:

Barquero yo de este barco,  
sí, barquero yo.

Aunque no tenga dinero,  
sí, barquero yo (...),<sup>119</sup>

así como el movimiento distanciador que tiende al infinito evocando el vaivén del mecedor: “Rema, niño, mi remero./No te canses, no.” Alberti responde a las convenciones genéricas, pero sobre todo lo hace en el terreno de la música que llevan en sí las nanas, idealmente descrita así por Lorca: “La canción de cuna perfecta sería la repetición de dos notas entre sí, alargando su duración y efecto”.<sup>120</sup> Para Resano, Alberti ofrece un “exemple d’équilibre, de musicalité et de rythme parfaitement adaptés aux exigences du genre”, y por medio de una “alternance de vers long et courts, ‘llanos’ et ‘agudos’, confere au rythme cette régularité, cette cadence que Lorca considèrerait comme indispensable”.<sup>121</sup> En realidad es la sonoridad de esta forma popular la que interesa a Alberti, y por su temática algunas de estas composiciones no debían ser consideradas propiamente canciones de cuna para incitar el sueño, caso de “Capirucho” o “La reina y el príncipe”, o sufren dislocaciones del significado, como en la “Nana” aislada de la segunda parte, donde es el poeta niño el que mece y arrulla a su madre la mar. En realidad se trata para el poeta sobre todo de reproducir el efecto musical de estas composiciones populares, aunque para ello deba quebrar la propia lógica del sentido, subordinado a la musicalidad:

Mira ya el puerto lunero,  
mira, miraló.<sup>122</sup>

Como casi siempre veremos, en Alberti el uso de denominaciones musicales para sus poemas responde a un fondo verdaderamente cantable, y en el caso de estas canciones numerosos compositores se han encargado desde muy pronto, ya que sus primeras musicalizaciones datan de 1932 a cargo de Federico Elizalde, de convertir en canción viva la melodía poéticamente imaginada que suena al fondo de estas nanas. Una melodía que el poeta puede reproducir porque la conoce perfectamente por haber reflexionado sobre ella

<sup>119</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 83.

<sup>120</sup> Federico García Lorca: “Canciones de cuna españolas (Conferencia)”, **Obras Completas III. Prosas**, op. cit., p. 118.

<sup>121</sup> Antoine Resano: Op. cit., p. 161.

<sup>122</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 83.



en sus acercamientos al folclore: “Las melodías son monótonas. Tienen el cabeceo aburrido de las barcas”.<sup>123</sup>

La imaginaria musical desplegada en este libro de fundamentales resonancias en la lírica española se manifiesta igualmente en otros aspectos argumentales como la mención a instrumentos y compositores, aunque estos últimos siempre por medio de dedicatorias y nunca mencionados en el cuerpo del poema. Apenas hay explícitas referencias argumentales a la música culta, a excepción de ese arpa que tañía la legendaria prima del poeta en un soneto que ya hemos comentado. Todos los demás, escasos, instrumentos musicales que encontramos mencionados provienen del ámbito popular:

Niña que vas por los yelos  
sobre una foca montada,  
contra tu pecho un pandero  
de escarcha sobredorada....<sup>124</sup>

No hay apenas otros instrumentos mencionados en **Marinero en tierra**, pero sí encontramos una significativa presencia de campanas y otros de su familias como esquilas, junto a cornetas marineras, silbatos y bocinas, objetos cotidianos que aparecen esencializados musicalmente en el contexto mejorador e idealizante del libro, representados, más que en su función utilitaria, por sus resonancias sonoras:

No sabe que ha muerto el mar  
la esquila de los tranvías  
-tirintín- de la ciudad (...),<sup>125</sup>

o emocionales:

¡ Ay, como tiemblan  
los campanarios de Cádiz  
los que tanto me querían !<sup>126</sup>

Hay una predilección insistente en estos versos por estos humildes y primarios instrumentos musicales, perfectamente consonantes con el mundo popular idealizado que se retrata en el libro, a veces metonímicamente representados sólo por su música:

Tín,  
tín,  
tán;

---

<sup>123</sup> Rafael Alberti: “Lope de Vega y la poesía contemporánea” (Conferencia), **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 162.

<sup>124</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 115.

<sup>125</sup> Op. cit., p. 146.

<sup>126</sup> Op. cit., p. 149.

Las tres en la lechería.

Tón,  
tón  
tán.

Las tres en la prioral.<sup>127</sup>

Este recurso a la propia representación onomatopéyica de la música cuando se nombra el instrumento que la produce es casi constante y expresa claramente el papel evocador de este acompañamiento inefable:

Del fondo del mar, el vocerío  
sube, en tu honor, –tín, tán- de una campana.

¡Campanita de iglesia submarina,  
quién te tañera...<sup>128</sup>

Además de esta escasez de menciones a instrumentos, tampoco hallamos referencias a composiciones musicales más allá de los títulos mencionados arriba. Hay sí una significativa y reiterada identificación de los toques militares de la diana y la retreta con la mañana y la noche, una sinestesia que las sugiere por su cualidad sonora, y la conversión de estos toques en el texto en complementos circunstanciales de tiempo, demuestra lo profundamente identificadas que están esas músicas para el poeta con el momento temporal día/noche que representan, evocación tal vez de un recuerdo cotidiano de sus infantiles días portuenses:

Yo tan linda y pizpireta,  
  
dondiego de mi ventana:  
casadita a la retreta  
y viudita a la mañana.<sup>129</sup>

Esas músicas marciales vuelven a resonar en un contexto temático juguetonamente militar en el autorretrato como piloto acompañado del pintor Gregorio Prieto que realiza Alberti, donde esas melodías vuelven cargadas de ingenuos sueños infantiles y, con su posición quiásmica terminando el primer y último verso de los tercetos de este soneto, enmarcan

---

<sup>127</sup> Op. cit., p. 98.

<sup>128</sup> Op. cit., p. 170-171.

<sup>129</sup> Op. cit., p. 69.

reafirmando el “idealismo optimista”,<sup>130</sup> mejorador de la realidad, que dirige el movimiento poético de los versos:

Y recordar, al toque final de la retreta,  
la clara faz del alba, su voz hecha corneta  
de cristal largo y fino, en la antigua mañana

que zarpamos del mundo sobre la crin del viento  
y entramos en los cielos del estremecimiento,  
bajo los gallardetes rosas de la diana.<sup>131</sup>

Son tan diversas las referencias musicales en el primer libro de Rafael Alberti que no falta incluso, dentro del extenso santoral presente en sus canciones y sonetos, una mención a la patrona de la música, y también de la localidad natal del poeta, una Santa Cecilia concertista que “pulsa los pinares”,<sup>132</sup> cuya presencia insiste en la imaginería musical y la esencia melódica de este poemario o cancionero. La reiterada analogía musical expresada como hemos visto por muy diversos procedimientos tiene en este libro la labor fundamental de expresar la aspiración de pureza y la busca de un mundo esencializado sometido, como ha estudiado Tejada, a un proceso mejorador que lo reinventa “a través de imágenes pictóricas de extremada belleza, con palabra musical”.<sup>133</sup> En realidad, es la música, fruto de una firme voluntad estética, la que cierra el perfecto círculo artístico trazado con **Marinero en tierra**, “Es la música lo que une el plano real y el del sueño, la lógica interna que le da cuerpo y alma al impulso creador”.<sup>134</sup> Seguramente ese carácter musical contribuyó a hacer del libro una de las banderas de la nueva poesía en un ambiente artístico donde las composiciones de los Cancioneros musicales antiguos y de la eternamente renovada lírica popular aparecían como un ejemplo de “la gracia inmarcesible de un pasado que la sencillez del presente volvía moderno”.<sup>135</sup> La preferencia por Gil Vicente y la poesía cancioneril, remacha Andrés Soria, está determinada “por ese afán de depuración y búsqueda de fuentes, que converge con las reminiscencias ultraístas y creacionistas en la composición de *Marinero en tierra*, donde tradición y vanguardia no se superpone, sino que se funde”.<sup>136</sup>

---

<sup>130</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 214.

<sup>131</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 17.

<sup>132</sup> Op. cit., p. 29.

<sup>133</sup> Emilia de Zuleta: Op. cit., p. 292.

<sup>134</sup> Solita Salinas de Marichal: Op. cit., p. 106.

<sup>135</sup> José Carlos Mainer: “Cultura y vida nacional (1920-1939): la época de Alberti”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre 1990, p. 78.

<sup>136</sup> Andrés Soria Olmedo: “El neopopularismo en Alberti”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre 1990, pp. 115-116.

En efecto, el uso de estos materiales populares y tradicionales estaba guiado en Alberti por la norma de la depuración que exigía el horizonte del arte deshumanizado. De ahí no sólo la arquitectura sonora perfecta del poema, sino sobre todo la organización musical del libro: “pretendí que cada una de mis obras fuese enfocada como una unidad, casi un cerrado círculo en el que los poemas, sueltos y libres en apariencia, completaran un todo armónico, definido”.<sup>137</sup> La perfección formal, poética y musical, de aquel libro fascinó desde el primer momento a los compositores, que ponen en música algunos de sus textos antes incluso de la publicación en 1925 de **Marinero en tierra**, cuya primera edición incluye ya las partituras de tres composiciones para canto y piano sobre versos albertianos: “Mi corza”, de Ernesto Halffter, “Salinero”, de Gustavo Durán y “(Verano)”, de Rodolfo Halffter. Los tres compositores debieron contarse entre los primeros amigos músicos del poeta, y a cada uno de ellos dedica como ya hemos dicho una canción en la edición príncipe del libro, aunque en ningún caso se trata de la elegida por los compositores para poner en música. La inclusión de las tres transcripciones musicales, algo poco corriente en los libros de poesía de la época pero habitual en las impresiones cancioneriles y las recopilaciones de coplas incluso en sus ediciones más populares, insiste en la importancia que Alberti otorga a estas musicalizaciones de sus versos, a las que recuerda en sus memorias:

(...) entusiasmados con el corte rítmico, melódico de mis canciones, pusieron música a tres de ellas. De ese trío, la de Ernesto, maravillosa, -“La corza blanca”- consiguió, a poco de ser publicada, una resonancia mundial. Las otras dos -“Cinema” y “Salinero”- eran muy bellas también y se han cantado mucho. Pero es que Ernesto Halffter, entonces verdadero muchacho prodigio, había logrado algo maestro, sencillo, melancólico, muy en consonancia con el estilo antiguo y nuevo de mi letra, cuyo lema había tomado yo del *Cancionero* de Barbieri. Asimismo se hizo famosa “La niña que se va al mar”, del propio Ernesto, que no fue incluida en la edición por razones de espacio.<sup>138</sup>

Christiane Heine ha analizado musicológicamente la canción preferida de Alberti entre éstas primeras compuestas sobre sus versos, señalando la modernidad de una composición musical que combina el estilo pianístico de Scarlatti con algunos medios de expresión del folclore andaluz, para concluir señalando la perfecta adecuación lograda entre el estilo literario del poeta y el musical del compositor: “El neopopularismo de Alberti se complementa de forma ideal con el neoclasicismo de la composición”.<sup>139</sup> La canción de Ernesto Halffter aparece fechada en “Madrid, 16-IX-1925” y dedicada “Al doctor Jiménez Encina”, lo mismo que la de su hermano Rodolfo se dedica a Julia Osanz, dedicatoria

<sup>137</sup> LAP, p. 188.

<sup>138</sup> LAP, pp. 215-216.

desaparecida en ediciones posteriores y en el catálogo del compositor, y aparece también fechada el mismo año. Asimismo la partitura de Gustavo Durán hace constar la fecha de composición: “Madrid, julio de 1925”. Estas tres piezas suscitadas en los músicos por los poemas albertianos, las primeras de una larguísima lista de musicalizaciones, se estrenaron en Madrid el 28 de abril de 1926, en un acto que fue reseñado por la figura musical más influyente del ambiente musical madrileño del momento, el compositor, musicólogo y crítico Adolfo Salazar. Por su crónica sabemos que “las tres canciones, que tres chicos de hoy han enviado, a modo de agasajo o tributo de camarada, a otro chico poeta, Rafael Alberti”,<sup>140</sup> fueron la parte intermedia de un concierto que tuvo lugar “En una exposición de pintura y dibujos del pintor belga Pierre Fiquet” donde se celebraban “sesiones de música muy escogida en consonancia con el público invitado a ver esas agradables combinaciones de líneas y colores”. El acto musical comenzó con “tres canciones del siglo XV, de Narváez, Escobar y Fuenllana” y concluyó con otras tres de otros tantos músicos inequívocamente modernos, Durey, Ravel y Debussy. Tanto el autor de los poemas, como los compositores, como los propios organizadores del concierto cantado “con simpática voz y estilo por Alberto Anabitarte y acompañado [al piano] con gran sentido y conocimiento de causa por Durán”, son conscientes del terreno intermedio entre tradición y vanguardia en que se mueven sus obras y del lugar de la música en ese contexto como punto donde se superan las posibles contradicciones y anacronismos. En esa labor de búsqueda de una arte puro poetas y músicos, incluso pintores, colaboran al unísono en comunidad de objetivos, como “camaradas”, según Salazar, y de ahí la importancia de estas alianzas interdisciplinares.

Se inicia así, por un lado, la andadura musical de ese libro, venero inagotable al que desde hace más de tres cuartos de siglo han acudido compositores de toda edad y procedencia. Por otra parte es también el principio de la amistad del poeta con destacados miembros de la promoción de la nueva música española y con otros compositores de más edad que no desdeñaban el contacto con los jóvenes artistas, a quienes empieza a tratar en las reuniones de la Residencia. Los hermanos Halffter serían los primeros de una lista de amigos músicos, convertidos también en muchos casos en colaboradores, que Rafael Alberti iría incrementando sin cesar a lo largo de su vida.

---

<sup>139</sup> Christiane Heine: “Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti”, op. cit., p. 279.

<sup>140</sup> [Adolfo] S[alazar]: “Vida Musical”, *El Sol*, Madrid, 29 de abril de 1926. Agradecemos a doña Emilia Salas, viuda de Rodolfo Halffter, que nos haya proporcionado copia de esta reseña.

Aunque en sus memorias Alberti no proporciona una fecha siquiera aproximada para datar el comienzo de su amistad con ellos, en los primeros años de la década de veinte el poeta asiste ya a las reuniones que, presididas por el padre don Ernesto, ofrece la familia Halffter en su casa de la calle de Los Madrazo, en las que tuvo ocasión de conocer a importantes compositores, críticos musicales y autores de teatro: “La visita a España de Stravinski fue alrededor de 1925. (...) Hacía ya muchos años que frecuentábamos la casa de don Ernesto Halffter. (...) Pronto fueron asiduos de la casa: Adolfo Salazar, Juan José Mantecón, Eduardo Marquina, el maestro Lasalle. Y también los poetas García Lorca y Alberti”.<sup>141</sup> Con los dos hermanos compositores mantendrá esos años el gaditano una intensa amistad que desemboca en proyectos comunes, resultado también de su afinidad estética. Ernesto escribe otra canción en 1927 sobre el poema “La niña que se va al mar”, aunque existe cierta confusión en la datación de estas composiciones musicales. Nos parece aventurada la opinión de Yolanda Acker que considera que en “1923, Halffter comenzó las **Dos canciones** sobre textos de **Marinero en tierra**”,<sup>142</sup> dado que las fechas que constan en la primera edición de las partituras<sup>143</sup> son “Madrid, 16 de septiembre de 1925” para “La corza blanca”, y “París, 17 de octubre de 1927” para “La niña que se va al mar”. En cualquier caso, y como nos recordaba Alberti, particularmente la primera de estas dos canciones se hizo muy popular en su época y contribuyó a acentuar en su recepción el carácter musical del primer libro albertiano. El menor de los Halffter supuso además un importante puente de acercamiento del joven poeta a algunas de las más influyentes figuras musicales del momento, como Adolfo Salazar, cuya predilección por Ernesto entre todos los demás jóvenes compositores era notoria, y fundamentalmente Manuel de Falla, cuya música, “el apasionante ritmo y el alma *jonda*, profunda de Falla”<sup>144</sup> como la describe Alberti, había descubierto en sus juveniles veladas en el Teatro Real para asistir a los espectáculos de los Bailes Rusos. Posiblemente a través del joven músico Alberti hace llegar al ilustre compositor, ya en esos momentos uno de los más respetados e influyentes de la música internacional, un ejemplar de **Marinero en tierra**, tal vez con la secreta esperanza de que Manuel de Falla se decidiera a poner en música algunas de sus canciones. En el

<sup>141</sup> R. Ledesma Mirada: “Uno de los hogares de la música”, X. Ruiz Ortiz: **Rodolfo Halffter**, México D. F.: Cenedim, 1990, pp. 109-110.

<sup>142</sup> Yolanda Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”, Y. Acker y J. Suárez-Pajares (ed.): **Ernesto Halffter [1905-1989]. Músico en dos tiempos**, Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes-Fundación Archivo Manuel de Falla, p. 33.

<sup>143</sup> E. Halffter: “La corza blanca”. Para voz y piano. París: Max Esching, ME 2062, 1928; “La niña que se va al mar”. Para voz y piano. París: Max Esching, ME 2063, 1928.

<sup>144</sup> **LAP**, p. 130.

ejemplar escribe el poeta esta dedicatoria: “A D. Manuel de Falla, gaditano, con grandes deseos de conocerle, este libro del Puerto, Rafael Alberti, Madrid – Nov. 1925”, en la que insiste en la afinidad natal que los une. En otra prosa muy posterior, Alberti señala que fue García Lorca el eslabón entre los dos gaditanos en este primer acercamiento todavía no personal, indicando que el libro “lo envié a su *carmen* del Ave María, en la calle Antequeruela Alta, por consejo de Federico García Lorca”.<sup>145</sup> Sin embargo, muchos años después aclararía que a Falla “Tuve la oportunidad de conocerlo por medio de Ernesto Halffter, que, posteriormente, fue nombrado director de la Orquesta Bética Andaluza. Le envié mi libro *Marinero en tierra* y me comentó que le habían gustado mucho tres sonetos dedicados a mi madre”.<sup>146</sup> El hecho de que las tres partituras incluidas en **Marinero en tierra** aparezcan también dedicadas por los músicos en el ejemplar de Falla, en algún caso, como el de Ernesto Halffter, con apasionada familiaridad: “Para mi querido maestro con un ff abrazo de corazón, Ernesto, Noviembre 1925”, nos lleva asimismo a pensar que fue esta vía de los músicos la que puso en contacto al joven Alberti con Falla, y en cualquier caso, sea uno u otro el camino, es obvia la comunidad de intereses artísticos y los lazos amistosos que anudaron a los jóvenes poetas y músicos con el autor de **El amor brujo**.

En la misma intención de ver musicados sus poemas persiste el poeta poco después cuando, asista en Madrid al Festival Falla con el que se celebraba el medio siglo del compositor, ocasión que supone el primer encuentro personal entre ambos artistas andaluces, que Alberti sitúa en sus memorias en torno a 1929, aunque después rectificaría esa fecha en sus primeras poesías completas: “1927 (...) Soy presentado a Don Manuel de Falla. Gaditanos los dos, solamente hablamos esa tarde de Cádiz y sus puertos”.<sup>147</sup> Podemos datar con exactitud el encuentro el 5 de noviembre de 1927 por la referencia del poeta al estreno del **Concerto**: “Por aquellos días, creo, pasó don Manuel de Falla por Madrid. Se estrenaba su *Concierto para clavecín y conjunto de cámara*. Desde un principio comprendí que hubiera sido más que absurdo proponerle nada. Sin embargo, él me habló, como gaditano que era, de poner música -¿cuándo, cuándo sería?- a unas canciones de mi *Marinero*. Temblé de emoción. El ofrecimiento era espontáneo, pero... don Manuel era más

---

<sup>145</sup> Rafael Alberti: **García Lorca**, Milano: Compagnia Edizioni Internazionali, 1965. Traducido en Rafael Alberti: **Federico García Lorca. Poeta y amigo**, edición de Luis García Montero, Motril: EAUSA, 1984, p. 194.

<sup>146</sup> Diego Martínez: “Alberti: La música de Falla, un hombre religioso, era erótica con mayúsculas”, **Abc**, Madrid, 28 de octubre de 1989, p. 43.

<sup>147</sup> **PC**, p. 12.

que lento”.<sup>148</sup> El respeto casi reverencial, ya que el tratamiento de don apenas podemos encontrarlo para algún otro personaje retratado en **La arboleda perdida** y el poeta lo utilizará siempre que se refiera al músico en todos sus escritos, que expresa Alberti ante el ejemplo artístico del músico se reafirmaba en su trato a menudo cotidiano con los compositores de su generación, entre los que Falla es considerado un maestro indiscutible. Lo mismo sucedió entre los poetas nuevos, para quien el compositor “fue una referencia cultural importante”,<sup>149</sup> hacia la que dirigieron la mirada para diversas colaboraciones de teatro musical. Desde luego es el caso de Federico García Lorca, cuya educación estética quedó marcada por su contacto con el músico, con el que colabora tempranamente en el proyecto inacabado de **Lola, la comedianta**, y al que dedica su “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”. Igualmente José Bergamín, amigo muy cercano de Alberti desde aquellos primeros años madrileños, expresa por el compositor una enorme veneración artística en el intenso epistolario que ambos se cruzan entre 1924 y 1935, y a la muerte del músico definirá a Falla como “la llave invisible de una puerta imposible: las llaves de la puerta del canto y del santo, de la música y de la poesía”,<sup>150</sup> insistiendo en su fundamental magisterio para literatos y compositores, tras haber intentado sin éxito colaborar con Falla, para quien escribe en 1926 el argumento de su ballet **Don Lindo de Almería**. Y por supuesto Gerardo Diego, el poeta músico que evoca con rotundidad la importancia artística de Falla y su ejemplo “de la más acrisolada probidad” para los jóvenes creadores de todas las disciplinas: “Hacerlo todo bien. Lo mejor posible. Tárdesse lo que se tardare. Lo mismo en la música que en las palabras”.<sup>151</sup> Al compositor ya había dedicado el santanderino un poema de su libro ultraísta **Imagen** significativamente titulado “Estética”. Así pues, como ha escrito Nigel Dennis, “No sería exagerado decir que para Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego y un largo etcétera, el ejemplo de la obra del músico, sobre todo a partir de **El sombrero de tres picos**, resulta tan significativo como, por ejemplo, el de Juan Ramón Jiménez”.<sup>152</sup> Alberti ha comprendido desde un primer momento la capital importancia de la figura de Falla, impresión reforzada por su contacto habitual con músicos

---

<sup>148</sup> LAP, p. 287.

<sup>149</sup> Luis García Montero: “Manuel de Falla y Rafael Alberti”, **RevistAtlántica Poesía**, 1 y 2, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, abril de 1999, p. 24.

<sup>150</sup> José Bergamín: “El canto y el santo: Manuel de Falla, maestro en la música y en la fe”, **Revista Nacional de Cultura**, 60, Caracas, 1947. Citamos por José Bergamín: **Prólogos epilógicos**. Edición y Prólogo Epilógico a cargo de Nigel Dennis, Valencia: Pre Textos, 1985, p. 107.

<sup>151</sup> Gerardo Diego: “Falla y la literatura”, **Ínsula**, II, 13, Madrid, 15 de enero de 1947, p. 2.

<sup>152</sup> Nigel Dennis: “Presentación” en José Bergamín-Manuel de Falla: **El epistolario (1924-1935)**, Valencia: Pre-Textos, 1995, p. 15.



de su promoción, de entre los cuales el preferido del poeta en la interpretación musical de su poesía era, como hemos visto, Ernesto Halffter, con quien compartió en la época importantes proyectos.

Alberti sueña con convertirlo en su principal colaborador musical en aquellos momentos, ya que piensa en él para la partitura de **El colorín colorado**, el libreto para un ballet vanguardista escrito en 1926 que finalmente no se llega a realizar, y para su ópera **La niña guerrillera**, de la que habla en diciembre de 1925 desde Rute en carta a García Lorca: “Poco antes de salir de Madrid comencé *La niña guerrera*, ópera para música de Ernesto Halffter. Es una delicia trabajar con entusiasmo”.<sup>153</sup> Efectivamente, en el catálogo<sup>154</sup> del compositor consta esta obra como incompleta, aunque no quedan rastros del libreto albertiano en el archivo familiar de Ernesto Halffter. Menos suerte tuvo el escritor con el músico para **El colorín colorado**, una vanguardista propuesta de teatro musical de la que hablaremos con detalle más adelante, ya que en este caso ni siquiera nos consta que el músico comenzara a trabajar en este singular proyecto compartido de poesía, pintura, música y danza. Sin embargo ninguna de esas tentativas de renovadoras obras poético-musicales llegaron a hacerse realidad, y las constantes estancias del compositor en el extranjero, o en Sevilla a partir de 1924 para dirigir la Orquesta Bética de Cámara, debieron ir distanciando a los amigos, aunque todavía en 1927 Ernesto participa en los actos del centenario gongorino, para el que sin embargo no llegó a realizar su propia partitura. La estancia en Lisboa del compositor desde enero de 1936, y los arrolladores acontecimientos históricos desencadenados ese año, alejaron en parte a los dos amigos, que sin embargo intentarán retomar sus colaboraciones para el teatro musical en los años cincuenta y volverían a encontrarse en Roma en la década siguiente, durante el último trayecto del exilio albertiano. Amistad sostenida con este compositor al que el poeta recuerda en sus memorias como uno de los músicos que mejor supo desentrañar la esencia musical de sus poemas, y amistad corroborada familiarmente en el afecto que siempre mostró Alberti por su hermano Rodolfo, con quien las relaciones se prolongarían durante toda su vida.

A partir de su canción “(Verano)”, también llamada a veces “Del cinema al aire libre”, subtítulo y primer verso respectivamente del poema en que se basa, el mayor de los hermanos músicos, que en 1928 dedica a Alberti la primera de sus **Dos Sonatas de El Escorial**, continuará durante muchos años forjando un ciclo sobre textos albertianos que

---

<sup>153</sup> Rafael Alberti: **Cuaderno de Rute**, **Litoral**, 70-71-72, Málaga: Imprenta Sur, 1977, p. 115.

<sup>154</sup> Yolanda Acker: “Catálogo cronológico de la obra”, Y. Acker y J. Suárez-Pajares (ed.): Op. cit., p. 124.

acabará incluyendo cinco canciones, agrupadas en 1960 bajo el nombre de **Marinero en tierra**, y mantendrá fuertes lazos de amistad con Alberti, para el que en algunos momentos de su vida Rodolfo Halffter constituye uno de sus amigos más íntimos. En aquellos años de la Edad de Plata su relación era muy intensa, como prueba la dedicatoria de la foto que el joven poeta dedica a su amigo músico: “Al buen Rodolfo, siempre, Rafael. Madrid, nov. 1925”.<sup>155</sup> El músico recuerda que en la época en que Alberti recibió el Premio Nacional de poesía aún se mantenían sus reuniones en la casa familiar de la calle de Los Madrazo en Madrid, y que fue en uno de esos encuentros donde “se pensó que sería muy interesante la ilustración musical de estos textos, subrayándolos dentro de la forma de ‘lied’ o canción para voz y piano”.<sup>156</sup> La amistad y el contacto habitual, que incluía la asistencia a conciertos, prosiguió en los años siguientes, y Emilia Salas, viuda del compositor, ha relatado que Rodolfo le presentó a Alberti en noviembre de 1930, en el entreacto del concierto donde se estrenaba una de sus primeras obras, la **Suite para orquesta**. Igualmente recuerda la hermana del también músico Vicente Salas Viú, con quien Alberti colaborará más tarde, que como regalo para su boda con Rodolfo Halffter, el poeta y su entonces compañera Maruja Mallo obsequiaron a la pareja a fines de 1930 con un cuadro de gran formato de la pintora que ambos “llevaron a pie por todo Madrid”<sup>157</sup> hasta el apartamento de los prometidos, donde presidió desde entonces el despacho del músico. En los finales de la década de los veinte y comienzos de la siguiente, Rodolfo Halffter y Alberti proyectan algunos espectáculos de música y poesía, a veces con la prevista compañía de baile español de *La Argentinita* y Sánchez Mejías como objetivo, que tampoco se llegaron a realizar. La afinidad estética y personal que demuestran estos contactos se acentuará aún más, como veremos en su momento, cuando ambos participen desde sus respectivas disciplinas en la política cultural republicana de defensa contra el fascismo, y los contactos entre el músico y el poeta se mantendrán, aunque no personalmente, incluso durante el exilio. Una intimidad en la que insisten las palabras de Emilia Salas: “Indudablemente, en **Marinero en tierra** están los músicos más amigos de Alberti en ese momento”.

El tercero de los que aparecen en el libro es Gustavo Durán, con quien igualmente la relación empezada en estos años se prolongará durante la guerra civil. Aunque no muy nombrado en el entorno amistoso del poeta de esa época, el compositor debió mantener

---

<sup>155</sup> La fotografía dedicada se reproduce en el libro de Antonio Iglesias: Op. cit., p. 451.

<sup>156</sup> Op. cit., p. 43.

<sup>157</sup> Conversación mantenida con Emilia Salas de Halffter en Madrid, el 11 de mayo de 1999, registrada en cinta magnética de casete.

una amistad bastante estrecha con Alberti, que lo menciona en cartas de esos años como compañero de aquellas “anaglíficas”<sup>158</sup> diversiones en las que los miembros de la Generación combinaban el juego con el arte. Así, durante su viaje a Rute a fines de 1925 cuenta a García Lorca: “Últimamente, en Madrid, nos reíamos mucho. Pepín, el *gran proxeneta*, Gustavo y yo íbamos por la mañana a la Granja. Pepín, entre otras muchas atrocidades, blasfemaba. Le ha escrito una carta al Papa pidiéndole la excomunión. Lo pasábamos muy bien. Te recordábamos siempre”.<sup>159</sup> Desde el mismo pueblo cordobés escribe al músico, aunque en la carta prácticamente no se hable más que de literatura y de la recepción de **Marinero en tierra**, cuyas críticas Durán recopila para enviar al poeta, lo que indica la familiaridad entre ellos. Tras relatarle sus experiencias en el pueblo espiritista de Iznájar, Alberti ofrece un detalle final en la carta que insiste en la confianza entre ambos: “Por favor ¿Quieres preguntar en los kioscos de periódicos por una revista que creo se llama *El Estudiante*? Según me escribe Dámaso Alonso, en el número de este domingo – mañana- hablará, uno de los redactores, del *Marinero en tierra*. ¿Quieres, si se ocupa de mí, comprarme dos números? (Se te avanzará, no lo dudes)”.<sup>160</sup> No deja de resultar significativo de la amistad y camaradería del poeta con Gustavo Durán que, en vez de a sus amigos poetas como el propio Dámaso Alonso, o a editores y librerías a los que trata esos años y a los que también escribe desde Rute, Alberti encarga a este músico la recopilación de las reseñas sobre su primer libro. Durán estará también en el Homenaje a Góngora y será el único músico citado por Alberti<sup>161</sup> en las reuniones preparatorias de los actos y ediciones en abril de 1926. Además de esta canción primera sobre el poema “Salinero”, Gustavo Durán volverá sobre textos albertianos en 1938, poco antes de abandonar su actividad como músico, con un ciclo de canciones sobre poemas de **La amante**, y coincidirá muchas veces con Alberti durante la guerra civil, en la que alcanzó una alta graduación militar.

El **Cuaderno de Rute**, escrito por el poeta durante su estancia en ese pueblo cordobés el último mes de 1925, contiene un documento precioso para seguir el itinerario albertiano de esos años en su relación con los músicos. Se trata de una lista de amigos, con sus respectivas direcciones,<sup>162</sup> especie de agenda por la que se guiará la correspondencia ruteña del poeta en esos días. En la lista además de los cuatro ya citados, los hermanos Halffter, Falla y Durán, aparece un quinto compositor que será fundamental en la

---

<sup>158</sup> LAP, p. 218.

<sup>159</sup> Rafael Alberti: **Cuaderno de Rute**, op. cit., p. 116.

<sup>160</sup> Op. cit., p. 133.

<sup>161</sup> LAP, p. 242.

trayectoria escénica del primer Alberti, y cuyas relaciones con el poeta serán intensas, aunque con altibajos, durante los años centrales del 27.

Óscar Esplá y Rafael Alberti se conocieron posiblemente en la Residencia de Estudiantes, donde el primero, al que por edad y trayectoria podemos considerar una especie de hermano mayor de la joven promoción musical agrupada en el Grupo de los Ocho, asistía regularmente e impartía conciertos y conferencias. Alberti estuvo intensamente unido al ambiente musical que se respiraba en la institución y el compositor residente Jesús Bal y Gay lo recuerda como uno de los más asiduos visitantes:

Algunas tardes venían a vernos Gerardo Diego, o Gustavo Durán, o Rodolfo Halffter, o Rafael Alberti, o Federico García Lorca, o Adolfo Salazar o Tatiana Enco. En tales ocasiones, el repertorio se ampliaba con el concurso de los visitantes, y era Diego el que nos hacía saborear una sonata de Schubert, o Halffter y Durán que nos hacían oír algo que estaban componiendo, o Tatiana Enco que tocaba algo de Ernesto Halffter o de Poulenc, o Federico, que improvisaba con su humor inigualable.  
163

Los tres poetas más interesados por la música de su generación vuelven a coincidir en estas reuniones, que atestiguan el trato al menos ocasional de Alberti con otro de los miembros de la generación musical de la República, Jesús Bal y Gay y probablemente con su esposa la compositora Rosa García Ascot, y que allanaron también el camino de la amistad entre el joven escritor y Óscar Esplá, nacido en 1886, y con larga trayectoria profesional cuando los del 27 comienzan a incorporarse a la vida cultural. A través de él llega Alberti al más importante proyecto de sus inicios teatrales en 1926, **La pájara pinta**: “un músico amigo mío (...), Óscar Esplá me habló para que hiciera una cosa exclusivamente para [el marionetista] Podrecca. Yo dije que sí e hice ese ensayo que te he dicho, y que titulaba ‘guirigay lírico-bufobailable’. Esto era un intento de obra escrita con los pies más que con la cabeza, pero pensando en lo descoyuntado que son las marionetas. Ahí sí que hay posibilidades para todo lo que tú quieras, para la música, para los gestos más disparatados... pero siempre en coincidencia con la palabra”.<sup>164</sup> El importante ascendiente de este músico sobre las concepciones teatrales del primer Alberti aconseja detenerse en las relaciones entre ellos dentro del contexto en el que surge el original guirigay. Esplá ya trabajaba desde 1916 en un ciclo pianístico del mismo título, ilustraciones musicales para un teatro de marionetas,<sup>165</sup> usando la técnica característica de las

---

<sup>162</sup> Rafael Alberti: **Cuaderno de Rute**, op. cit., p. 107.

<sup>163</sup> Jesús Bal y Gay: op. cit., p. 79.

<sup>164</sup> Manuel Bayo: “Alberti por Alberti”, **Primer Acto**, 150, Madrid, noviembre 1972, p. 7-8.

<sup>165</sup> Emiliano García Alcázar: **Óscar Esplá y Triay. Estudio monográfico documental**, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert – CAM Fundación Cultural, 1993, p. 26. *Vide* también sobre la génesis y creación

generalizadas tendencias del nacionalismo musical, el recurso a las melodías anónimas populares, en este caso de los juegos infantiles. Catedrático de folclore en el Conservatorio de Madrid, el músico además ya contaba en su haber con un importante número de obras escénicas y vocales o puramente musicales sobre temáticas infantiles, desde sus *Impresiones musicales (Juegos de niños)* de 1905, obra para piano basada en cuentos de Perrault, a la ópera *La bella durmiente* cuatro años después o la suite orquestal *Poemas de niños* de 1914. De ahí sin duda la elección de las canciones de corro y de los juegos infantiles como punto de partida para este espectáculo interdisciplinar que no se llegó a realizar. A pesar de ello, **La pájara pinta**, que se convertiría en uno de los proyectos escénicos y musicales más acariciados por Alberti durante toda su vida, es también para Esplá una obra recurrente de la que realiza varias versiones, para estrenarla definitivamente como Suite Orquestal en 1955<sup>166</sup> pero, como señala Carlos Ruiz Silva, el músico, “aunque basándose en lo realizado coetáneamente al texto literario, la concibió ya como obra independiente, puramente orquestal”.<sup>167</sup> El mismo estudioso ha señalado que el distinto tratamiento del tema del folclore infantil, bufo para Alberti, estilizado para Esplá, hizo difícil el acuerdo artístico entre ambos, quedando la obra inacabada, lo que debió provocar cierto distanciamiento del músico y el poeta, a juzgar por las anécdotas que sobre la relación entre ellos conserva el tercer creador implicado en el proyecto de **La pájara pinta**. El pintor Benjamín Palencia recuerda que cuando él y Alberti “visitaban por entonces a Esplá en su casa de Madrid les ponía galletas, y Rafael se guardaba paquetes enteros, en venganza de que a Esplá, que estaba cenando, no se le ocurría invitarlos. Alberti culminaba sus represalias limpiándose los zapatos en las cortinas”.<sup>168</sup>

**La pájara pinta** quedó inconclusa pero otras colaboraciones entre Alberti y Esplá de la época se hicieron realidad, aunque no resulte fácil delimitar con claridad la aportación albertiana en otra obra de Esplá. Se trata de **Nochebuena del Diablo**, cantata escénica para soprano, coro y orquesta, con representación escenificada de algunas escenas, estrenada, según García Alcázar, en Madrid en 1924 por la Orquesta Filarmónica bajo la

---

del ciclo pianístico Antonio Iglesias: **Óscar Esplá (Su obra para piano)**, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1962, pp. 101-115.

<sup>166</sup> Ruiz Silva, y otros investigadores que lo siguen, da como incorrecta fecha de estreno 1956. En realidad, **La pájara pinta (ilustraciones musicales)** del compositor alicantino se estrenó el martes 28 de junio de 1955 en el Palacio de Carlos V de la Alhambra, dentro del IV Festival Internacional de Música y Danza de Granada, interpretada la obra por la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Aulfo Argenta, como se recoge en el libro de programación del Festival de ese año.

<sup>167</sup> Carlos Ruiz Silva: “Música y Literatura en la Generación del 27: la relación Alberti-Esplá”, **Cuadernos de Música**, I, 1, Madrid, 1984, p. 39.

<sup>168</sup> José Corredor-Matheos: **Vida y obra de Benjamín Palencia**, Madrid: Espasa Calpe, 1975, pp. 40-41.

dirección del maestro Pérez Casas, pero de la que se dan por diversos comentaristas diferentes fechas de composición, y sobre la que Esplá realizó varias versiones. De hecho, pocas veces se representó tal como fue concebida debido según el propio compositor a “Las dificultades que obstaculizan en nuestro país el montaje de las obras sinfónicas con coros”,<sup>169</sup> lo que indujo a Esplá a realizar una versión de concierto, e incluso una reducción para piano. En su forma para concierto, de la que se atestiguan numerosas interpretaciones desde finales de los años veinte, **Nochebuena del Diablo** incluye una segunda escena titulada “El ángel y los pastores”, con “Canciones de Rafael Alberti”,<sup>170</sup> aunque la métrica y el ritmo escasamente logrados de las coplas y la aparición de un leísmo (“que nacer dalia del alba yo le vi”), casi impensable en Alberti, apuntan hacia una paráfrasis sobre textos albertianos, cuyo estilo se recrea sobre todo léxicamente y con una polimetría de estirpe popular. La relación de estos versos con el ciclo *Navidad* de su libro **El alba del alhelí**, no publicado hasta 1926, es también evidente, y sin duda fue el modelo sobre el que se basó el autor de las canciones.<sup>171</sup> Sea cual fuere la intervención del poeta en la redacción de estos

<sup>169</sup> Emiliano García Alcázar: Op. cit., p. 86.

<sup>170</sup> Programa del Conservatorio Nacional de Música. Semana artística organizada para conmemorar el Primer Centenario de la Fundación del Conservatorio. Madrid, diciembre de 1931, p. 79. También se indica que “Los textos son de Rafael Alberti” en la única edición discográfica que conocemos de la cantata **Nochebuena del Diablo**, Madrid: Hispavox, 1981, que reproduce una grabación histórica realizada en 1976 con Esplá dirigiendo a la Orquesta Nacional de España e Isabel Penagos como soprano.

<sup>171</sup> Op. cit., pp. 80-81. Reproducimos aquí estas canciones a modo de ejemplo que permita realizar una comparación más detallada:

Primera estrofa (lejana) Voz de Ángel  
 ¡Alhelí, pastores, alhelí,  
 que nacer dalia del alba yo le vi!  
 ¡Corred,  
 antes que la dalia duerma clavé [sic]!  
 ¡Venid,  
 antes que lllore jazmín!  
 ¡Corred,  
 antes que ría mirabel!

Segunda estrofa (más cercana) Voz de pastores  
 La nieve, sí, la nieve va  
 Cantando a sus corderos: ¡Luz, Amor!  
 A Belén, que la flor,  
 abierta ya,  
 quiero besar yo.  
 Que en Belén, sí, la, la, la, la,  
 sonrió.

Tercera estrofa [(Ante el pesebre) Los pastores]  
 Que si la noche es fría,  
 No lllore, señor José;  
 Virgen María  
 no lllore, ría.

textos y su participación en la obra, nos interesa destacar cómo el músico lo señala como referencia de una poesía musical, imagen reafirmada por todas estas conexiones musicales que estamos señalando. Todavía es posible citar otros proyectos comunes de Alberti junto a Esplá, con la participación además de otros escritores, como José Bergamín, quien en 1927 anuncia: “he dado a Esplá un proyecto de *Auto* que llamo *de la Mari Chiva* y que llevará ilustraciones líricas suyas y alguna cancioncilla de Alberti”,<sup>172</sup> y a finales de año siguiente será el mismo Alberti el que vuelva a incluir al compositor en otra triple colaboración: “*Electra Electrocutada*, con Bergamín, Esplá y Benjamín Palencia, para estrenarse durante la Exposición de Barcelona”<sup>173</sup> de 1929.

Ese mismo año, ya de forma independiente, Esplá recurre de nuevo a poemas de Alberti para su ciclo **Canciones playeras**, sobre cinco composiciones de **El alba del alhelí**, para voz y orquesta, estrenado en Madrid el 20 de marzo de 1930, por la soprano Laura Nieto con la Orquesta Sinfónica dirigida por Fernández Arbós, ciclo del que Esplá realizó también una versión para voz y piano, que no se estrenaría hasta el 23 de abril de 1956 por Teresa Berganza con Ramona Sanuy al piano. El título elegido por el compositor parece remitir a la tercera parte del libro albertiano, “El verde alhelí”, cuyas coplas cobija el poeta bajo la denominación de “Playeras”, esto es, variante primigenia de la seguidilla gitana, considerada entre los cantes *grandes*, los más puros y antiguos,<sup>174</sup> denominación con la que Alberti parece insistir en el quiebro hacia el cante jondo que caracteriza su tercer libro neopopularista. Sin embargo Esplá elige cuatro poemas de la primera parte “El blanco alhelí” y uno de la segunda “El negro alhelí”, y en vez de buscar un modelo en la muy caracterizada musicalmente copla andaluza, recurre al “sentido regional de las tonadas de

---

Que le traigo yo pañales  
al Rey de los rosales.  
No llores, Rey, tú, tú,  
Niño Dios, Niño Jesús.  
No llores, no,  
que te traigo pañales,  
Rey chiquitito, yo, yo.

García Alcázar, citando el programa de la representación de la cantata en Alicante en abril de 1928, reproduce los mismos versos, con algunas variantes: amplía el título de la tercera estrofa como recogemos, las dos oraciones finales de la segunda estrofa y la intermedia de la tercera estrofa aparecen como exclamativas, el término “clavel” aparece con su grafía usual y añade una sílaba más repitiendo el pronombre personal al final de los versos 7 y 11 de la tercera estrofa. El programa en este concierto alicantino puntualiza: “Escena 2ª, *basada* en canciones de Rafael Alberti”, García Alcázar: op. cit. pp. 84-85. El subrayado es nuestro.

<sup>172</sup> “Epistolario”, **Verso y Prosa**, 4, Murcia, abril de 1927, p. 3.

<sup>173</sup> “Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti”, **La Gaceta Literaria**, III, 49, Madrid, 1 de enero de 1929, p. 2.

<sup>174</sup> Eduardo Martínez Torner: “La canción tradicional española”, F. Carreras y Candi: **Folklore y costumbres de España**, Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, 1944, t. II, p. 43.

La Marina, con sus características cadencias”,<sup>175</sup> siendo para el compositor el término “Playera” una referencia más argumental que propiamente musical, como ya notó Joaquín Turina al estrenarse el ciclo de Esplá: “La *Playera* es una canción andaluza del género flamenco, que linda ya con la música gitana. Claro que por extensión se le puede dar un sentido de playa, de litoral, que lo mismo puede ser andaluz, levantino que norteño. En todo caso las *tonadas de la marina alicantina*, como las llama el programa, no tienen las características de seguidillas gitanas, ni el ritmo cadencioso del mar”.<sup>176</sup>

A pesar de esta leve disonancia, **Canciones playeras** es uno de los ciclos más conocidos e interpretados del lied español del siglo XX y supone una ajustadísima trasposición musical de los versos albertianos, idea que acompaña desde muy tempranamente la recepción de estas piezas musicales, como se hace constar en el programa de una de sus interpretaciones históricas: “Su mayor éxito está, en que siendo originales, tienen todo el ambiente de los cantos populares, su frescura y su espontaneidad. Son, pues, el equivalente, en música, de las preciosas poesías de Alberti sobre las que están hechas”.<sup>177</sup> Modernamente, y ya desde una perspectiva declaradamente comparativa, Ruiz Silva las considera un “ejemplo fructífero de colaboración poético-musical” en el que, al contrario de lo que sucedió en otros proyectos conjuntos de ambos artistas como **La pájara pinta**, “existió desde el principio una más profunda afinidad electiva y, como consecuencia, la fusión entre los elementos literarios y musicales se llevó a cabo de manera más convincente”.<sup>178</sup> Desde luego, el resultado artístico y la repercusión musical del ciclo del alicantino convenció al escritor de las cualidades del compositor para llevar a la partitura la música imaginada en sus poemas, ya que inmediatamente permite a Esplá disponer “libremente” de sus textos para composiciones musicales, en términos que no dejan dudas sobre la amistad intensa y las importantes relaciones artísticas que unieron a ambos artistas:

Autorizo a Óscar Esplá para que pueda poner en música y editar en esta forma, libremente, cualquiera de las poesías de mi libro “El alba del alhelí”. Y asimismo, cualquiera de las poesías de los otros libros míos.

Madrid, 6 de febrero de 1930. Firmado: Rafael Alberti.<sup>179</sup>

La abierta colaboración del escritor, uno de los más activos de su generación en sus relaciones con los compositores, en estas experiencias interdisciplinares de música y poesía

<sup>175</sup> Programa del Conservatorio Nacional de Música. Semana artística organizada para conmemorar el Primer Centenario de la Fundación del Conservatorio, op. cit., p. 132.

<sup>176</sup> Joaquín Turina: “Orquesta Sinfónica”, **El Debate**, Madrid, 21 de marzo de 1930, p. 7.

<sup>177</sup> Programa del Conservatorio Nacional de Música..., op. cit.

<sup>178</sup> Carlos Ruiz Silva: Op. cit., p. 43.

<sup>179</sup> Nota manuscrita, conservada en el legado del compositor. Biblioteca Gabriel Miró, Alicante.



es la consecuencia más lógica y perceptible del sentido musical que guía la poética de los primeros libros albertianos. En efecto, su siguiente obra **La amante** había supuesto una acentuación de los procedimientos cancioneriles y musicales ya muy presentes en **Marinero en tierra**, pero que se enseñorean ahora del discurso poético en un libro entero de arte menor, donde han desaparecido los endecasílabos frente a una arrolladora presencia del octosílabo, y en el que encontramos una “notable abundancia de versos agudos, formando rimas idénticas dentro de la misma canción, abundancia propia del carácter rítmico o musical del libro”,<sup>180</sup> acentuado por un predominio absoluto de la asonancia. Junto a la notable presencia de la métrica popular cantable, con composiciones en seguidillas o soleares, mucho más llamativa y característica de **La amante** resulta la aparición de rasgos zejelescos o del cosante galaicoportugués y el villancico antiguo, que inciden en la dicción cancioneril de este libro que, con recursos como la repetición encabalgadora y el pie quebrado

Si me fuera, amante mía,  
si me fuera yo,

si me fuera y no volviera  
amante mía, yo...<sup>181</sup>

parece evocar la música lejana de los antiguos libros de vihuelistas y el eco cantado de la anónima lírica tradicional bailable, cuyos versos truncados a menudo, como recordaba Rengifo, “penden de la música”. Otros recursos literarios, como paralelismos, repeticiones y el uso generalizado de estribillos, inciden también en la musicalidad verbal de estas canciones. El carácter representable por medio del baile de algunos esbozos dramáticos sobre el aire de “breves canciones de danza”<sup>182</sup> contenidos en composiciones del libro ha sido también notado por la crítica, y entre los acercamientos a este poemario coincidimos desde la perspectiva musical que adopta este estudio con González Martín en considerar **La amante** un verdadero cancionero constituido por un largo poema dramático “que podría haberse representado dentro de la forma usada en las cortes de Juan II y Manuel I de Portugal, con bailables y cortos diálogos”.<sup>183</sup> El subtítulo de “(Canciones)” que el autor asigna al libro resulta suficientemente indicativo de la imagen musical que preside su composición. De nuevo, como es usual en esta primera poesía albertiana, ese fondo sonoro

---

<sup>180</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 473.

<sup>181</sup> Rafael Alberti: **La amante**. 2º Suplemento de **Litoral**, Málaga: Imprenta Sur, 1926, p. 10. Citamos por la edición facsímil, s/l: Fundación Ramón Areces, s/d.

<sup>182</sup> Emilia de Zuleta: Op. cit., p. 308.

de los textos responde a una posibilidad realmente cantable y las coplas de **La amante** han sido muchas veces convertidas en canciones por los músicos, quienes, desde Gustavo Durán ya en 1931, pasando por Rincón García en 1951 o Carlos Palacio en 1964, hasta prácticamente la actualidad con composiciones de Coria Varela o Mastronardi, a menudo han encontrado en este libro motivo de inspiración musical.

No hay en este breve poemario publicado en 1926 una imaginería musical tan acentuada como la que analizamos en **Marinero en tierra**, aunque no falten denominaciones como “Nana”, “Saeta” y “Madrigal”, y algún subtítulo, “Ritornelo”[sic], de evocador tinte musical. La “Nana” es uno de los pocos poemas del libro donde la música se hace evidente en la anécdota argumental:

La mula cascabelera.

Y el niño más chiquitito  
dando vueltas por la era.<sup>184</sup>

Parece que el propio título lleva al autor a acentuar el carácter musical del poemita con recursos que llegan incluso a la representación verbal por medio de onomatopeyas del humilde instrumento mencionado:

-¡Glín, glín! –Ya está dormidito.

Estos instrumentos utilitarios y primitivamente musicales, cuya presencia abundante ya notábamos en **Marinero en tierra**, vuelven a asomar muy ocasionalmente entre las páginas de **La amante**, como sucede con “el cuerno de los cazadores” del poema “Pregón del amanecer”, y sólo se menciona un instrumento culto, la lira, aunque su importancia en el contexto musical del libro es, como veremos, enorme. Si el título “Nana” recrea, en efecto, poéticamente la composición musical folclórica que evoca, también “Saeta” responde al dramatismo sentencioso de estos cantes religiosos, aunque no hay en estos versos una trasposición literaria popularista de la brevedad jonda de estas coplas, de acuerdo al entronque preferentemente tradicional de **La amante**. Éste se hace sobre todo evidente en la tercera composición de nombre musical que mencionábamos, “Madrigal del peine perdido”, verdadera escena melódica en tres partes, la primera de las cuales es ya una “Nana” de evocadores ritmos:

¡Ea, mi amante, ea,  
ea la ea!<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Jerónimo P. González Martín: **Rafael Alberti (Estudio)**, Barcelona: Ediciones Júcar, 1980, p. 67.

<sup>184</sup> Rafael Alberti: **La amante**, op. cit., p. 31.

“Madrigal” vuelve a ser aquí, como ya sucedía en **Marinero en tierra**, no un término literario que refiera a una composición en endecasílabos y heptasílabos, sino una referencia para el velado carácter dramático del poema y para el acompañamiento sonoro que se le intuye, perceptible en el subtítulo “Ritornelo”[sic] que acompaña la tercera parte del “Madrigal”.

Pero como acabamos de señalar, si hay en **La amante** un poema representativo de la relación de la poesía con la música que establece el autor es “Mi lira”, en el que la propia labor poética aparece simbolizada por un instrumento musical personificado con el que el poeta dialoga y al que invita a descansar en un metafórico lecho marino. Como señala Tejada, estamos ante una auténtica alegoría, cuyo tono casi conceptista sorprende en “un libro por lo demás tan sencillo, espontáneo y directo”,<sup>186</sup> lo que singulariza esta composición y destaca su importancia, confirmada por tratarse del poema más extenso del libro. De alguna manera, hay en estos versos una auténtica poética o declaración de intenciones con la que Alberti está señalando hacia la imagen de la música como el modelo de arte al que aspira su poesía, transfigurada en puro instrumento sonoro donde se disuelve el tema eterno del mar.

Sin duda, hay en toda esta producción primera del autor una clara poética musical, que fue la que atrajo a diversos compositores para poner en música sus poemas antes que otros de sus compañeros de promoción literaria. No sólo los músicos, también muchos críticos contemporáneos, comenzando por la ya comentada apreciación de Juan Ramón Jiménez, y compañeros de promoción poética notaron el acompañamiento sonoro de estas canciones y la distinta actitud neopopularista que suponían respecto a la obra del otro andaluz que, junto a Alberti, mejor habría de representar la recuperación de la poesía folclórica y tradicional que ese camino neopopular significa, divergencia que no casualmente muy a menudo es expresada por medio de una analogía musical. Uno de los primeros críticos importantes que se ocupa de la joven poesía albertiana es Enrique Díez Canedo, para quien el gran mensaje de la poesía de Federico García Lorca es el “secreto dramático” que tiembla en sus canciones, mientras que en Alberti se trata de un “delicioso amaneramiento” de estirpe cancioneril y gongorina capaz de aunar “canto del pueblo y manera culta”: “Alberti, más joven que Lorca, canta al son de un clavicémbalo, y García Lorca al de una guitarra, afinadísima a veces, destemplada otra, punteada siempre por unos

---

<sup>185</sup> Op. cit., p. 77.

dedos nerviosos”,<sup>187</sup> muy distintos al firme pulso rítmico presente siempre en **Marinero en tierra** y **La amante**. La distinción aparecerá siempre en adelante en cualquier acercamiento crítico a los dos poetas,<sup>188</sup> y poco después Gerardo Diego la señalará con mucha más precisión al oponer el brío narrativo y la épica popular del granadino al aire esencialmente rítmico y la mayor intimidad lírica del gaditano, expresándose ambos “con personalidad tan distinta como pueden tenerla los *lieder* de Schubert y los de Schumann”.<sup>189</sup> Finalmente, sería otro testigo privilegiado del irrepetible momento histórico y cultural en que surgen estas manifestaciones poéticas de reminiscencias musicales, Juan Chabás, el que al historiar este periodo literario trazaría con clara analogía musical la diferente actitud neopopularista de los dos poetas. El escritor y crítico alicantino indica que el cante jondo de Lorca “arranca de una identificación espiritual con la tierra y su canto”, mientras que

En Alberti, desde el primer momento, su popularismo es culto; no lo respira en el recuerdo de las canciones de los labradores o marineros de su tierra; lo aprende para transfigurarlo luego, en Gil Vicente, en Encina, en los poetas del XV en general. El popularismo de Alberti tiene algo de preciosidad renacentista; supone una actitud intelectual.<sup>190</sup>

La conclusión, de nuevo, recurre a una comparación musical, como veíamos en Díez Canedo y Diego, para resumir el diferente fondo rítmico que caracteriza los estilos cotejados: “La diferencia es la misma que va del cante de Levante –Cádiz y Huelva- al cante hondo de la Andalucía occidental [sic], desde Córdoba a Granada”.<sup>191</sup>

Como señalan estos tres testimonios históricos, que indican claramente la recepción musical que se tuvo de la inicial poesía albertiana, sin duda el rasgo más característico de su arranque literario está en su capacidad de recreación rítmica de formas populares conservadas y transformadas, siempre en vivo diálogo con el folclore, por la tradición culta. De ahí esa actitud intelectual ante la propia labor poética que recordaba Chabás, mucho más ocupada en la creación de perfectas estructuras melódicas que en la captación del

---

<sup>186</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 518.

<sup>187</sup> Enrique Díez Canedo: “Revista de Libros. Rafael Alberti- *Marinero en tierra*”, **El Sol**, Madrid, 20 de febrero de 1926, p. 2.

<sup>188</sup> Además de los testimonios históricos que nos parece de especial interés recoger aquí, la diferente música del neopopularismo poético de Lorca y Alberti ha sido reiteradamente tratada por la crítica. Véase al respecto Eduardo González Lanuza: **Rafael Alberti**, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia, 1965, pp. 34-35; E. Zuleta: Op. cit., pp. 276-277; J. L. Tejada: Op. cit., pp. 434-435, además de referencias dispersas en otras partes de su estudio; Kurt Spang: **Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti**, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1973, p. 58, entre otros estudios referidos a esta *cuasi* querrela literaria de la que el propio Alberti se hace eco en sus memorias (**LAP**, p. 232-233). Un panorama de conjunto en Santiago Fortuño Llorens: “El neopopularismo de la Generación del veintisiete (Federico García Lorca y Rafael Alberti)”, **Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica**, 20, 1995, pp. 63-88.

<sup>189</sup> Citado en el libro de Manuel Bayo: **Sobre Alberti**, op. cit., p. 134.

<sup>190</sup> Juan Chabás: Op. cit., p. 493.

misterio sentimental que suena en las canciones lorquianas. Y es justamente esa preocupación albertiana la que llama la atención de los compositores, que encuentran en la poesía de Alberti procedimientos que la aproximan a su propio trabajo musical: no sólo por la potenciación de la música verbal con procedimientos literarios que van desde la prosodia hasta la métrica, también por el propio concepto de poesía que encierran sus canciones y el peso tan leve, grácil, casi inaprensible, de su significado, tan próximo a veces en sus resultados a un arte sin semántica como es la música:

- ¡Bien puedes amarme aquí,  
que la luna yo encendí,  
tú, por ti, sí, tú, por ti!

(...)

- ¡Bien puedes matarme aquí,  
gélida novia lunera  
del faro farolerí!<sup>192</sup>

La composición que fragmentariamente citamos aquí pertenece ya a **El alba del alhelí**, tercer libro publicado por el autor, escrito en 1926 pero publicado dos años después, y que hasta su edición en el volumen de **Poesía** de la editorial Árbol en 1934 “apenas si era conocido, puesto que circuló sólo, fuera de comercio, en las ediciones de *Libros para amigos*, de José María de Cossío”.<sup>193</sup> Libro de transición y fin de una época literaria en la carrera de Alberti, la de su poesía más musical, **El alba del alhelí** supone sin embargo la acentuación de algunos rasgos cancioneriles, en particular la organización del libro en escenas casi bailables que constituyen mínimos embriones dramáticos, a la manera de los “madrigales” que ya aparecían en sus libros anteriores, cuyas pequeñas escenas llevan a veces nombres musicales evocadores del acompañamiento sonoro presupuesto, como en este “Estríbillo del vaquero”:

- ¡Pastora, canta, bailemos,  
baila, cantemos,  
que entre la malva del río  
y el trébol frío,  
brotará, sí!<sup>194</sup>

Aunque pocas veces haya sido notado por la crítica, nos parece evidente que estas estructuras de poesía dramática y musical que llenan el tercer libro albertiano, y que el autor

---

<sup>191</sup> Op. cit., p. 494.

<sup>192</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí**, Madrid: Castalia, 1972, p. 195.

<sup>193</sup> Pedro Salinas: “La poesía de Rafael Alberti”, op. cit., p. 185.

agrupa bajo denominaciones como “Estampida”, “Estampa” o simplemente bajo títulos, “La húngara”, “La maldecida”, que refieren a la anécdota desarrollada en el poema, evocan los villancicos y otras breves composiciones polifónicas con que Juan del Enzina, Lucas Fernández y otros poetas músicos desde el siglo XV acostumbraban a “rematar las piezas representadas”, composiciones que solían cantarse “a tres o cuatro voces, aun cuando haya ejemplos de una sola voz, por lo regular acompañada con un instrumento rústico”,<sup>195</sup> como panderos y otros tan del gusto de este primer momento neopopularista de la poesía de Alberti. En el caso concreto de las “estampidas” el indudable modelo remite incluso a una más antigua y musical tradición trovadoresca y medieval.

“Estampida” es un tipo de composición de la lírica provenzal, muy determinada por la estructura bailada y el acompañamiento musical, que el profesor Rodríguez Velasco define como un

Género condicionado por la música: la estampida se construye sobre una música preexistente, música que es la que toma nombre del baile de la *estampida* (probablemente procedente del latín *stantipes*, es decir, baile especialmente exigente para el juego de pies). Está tan condicionado por la música (como el poema "Kalenda maia" de Raimbaut de Vaqueiras), que a menudo el contenido es alusivo, pues por lo general la letra queda relegada a un mero apoyo de la música.<sup>196</sup>

La denominación vale tanto para un género poético como musical, y como tal fue cultivada la estampida por poetas compositores como Jeannot de Lescurel todavía a finales del siglo XIII. Mucho más habituales fueron las composiciones anónimas de este género, que deviene durante la Baja Edad Media una de las formas esenciales de la danza. Se generalizan las alegres *istanpittas* italianas, las delicadas *estampies* de los ingleses en arpas, salterio y fídulas, o las muy conocidas "Estampies Royales", conservadas en el **Chansonier du Roi** del siglo XIII que se guarda en la Biblioteca Nacional de París y de las que Alberti toma incluso el título para algunas de sus poesías, estampidas que marcan con *caroles*, *salterellos* y *pastourelles* el ritmo del baile culto medieval. Navarro Tomás, que no las recoge entre las composiciones medievales ibéricas en su tratado sobre métrica española, hacer notar la posible influencia de estas características danzas medievales, con origen en composiciones trovadorescas pentasilábicas y monorrimas con algunos pies quebrados, sobre las endechas castellanas, pero parece obvio que Alberti las toma como referente para su poesía a partir de su conocimiento en fuentes de la literatura musical, cuyo patrimonio se recupera intensamente durante aquellos años, y de la que el poeta adopta

<sup>194</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí**, op. cit., p. 206.

<sup>195</sup> Adolfo Salazar: **La música de España. II: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla**, Madrid: Espasa Calpe, 1972, 2ª, p. 67.

incluso denominaciones como “Punto”, que en las estampidas marcaba el ritmo del baile,<sup>197</sup> para definir las mínimas escenas de estos esbozos dramáticos danzables.

Como señala Adolfo Salazar, que en esos momentos desempeña junto a personajes como Martínez Torner una importante labor pedagógica para difundir entre los jóvenes artistas estas formas olvidadas de poesía musical, ese aire músico que perfuma la poesía trovadoresca y medieval está también en muchas de las églogas y farsas de los autores castellanos primitivos, donde “hay además del villancico final un conato de danza”,<sup>198</sup> que Alberti recoge en sus poemas, en los que también recrea directamente algunos de los tópicos literarios que los autores antiguos emplean en sus villancicos, como el de “El prisionero” o el asunto rústico en las coplas de amores que ya encontramos en Encina:

Ya no quiero ser vaquero  
ni pastor  
ni quiero tener amor.<sup>199</sup>

Decimos bien al usar el término “recreación” porque no creemos percibir en estos versos una emulación literal de los modelos antiguos, como sí encontrábamos a veces en breves poemas cancioneriles de sus libros anteriores, sino más bien el recurso a un sistema de referencia poético donde la música jugaba tan importante papel, evocado por Alberti con constantes quiebros rítmicos reforzados con procedimientos como el anisilabismo o las rimas agudas. “Bailables son exactamente estos ritmos quebrados tan frecuentes en *El alba del alhelí*. Y como tales, admiten tantos compases o cadencias como las danzas mismas”,<sup>200</sup> lo mismo que muchas de aquellas composiciones antiguas, que, sin perder su dejo dramático, fueron desgajadas del espectáculo teatral para integrarse en Cancioneros cuyos “ayres” acompañaban los bailes que, al son de la vihuela, se interpretaban en las cortes del Renacimiento.

Por más que una parte importante de la crítica, siguiendo lo señalado por el propio autor, insista en el cambio de tono que supone **El alba del alhelí**, la pervivencia del elemento musical cancioneril sigue siendo muy importante en el libro, y pesa enormemente en su organización formal, aunque es indudable que surge también aquí una línea pujante,

---

<sup>196</sup> Jesús D. Rodríguez Velasco: <http://web.usal.es/~jrv/glosario.htm>.

<sup>197</sup> “Todo nos señala que los peregrinos únicamente podían danzar de contar los “puntos”, como se estilaba en la “estampida” del siglo XIII, o como se practica aún hoy día en la danza tradicional de la sardana”. Celso A. Lara Figueroa: “Temas Musicales. La música española del medioevo, de los siglos XIII y XIV”, **La Hora**, Guatemala de la Asunción, viernes 5 de abril de 2002, edición digital: <http://www.lahora.com.gt/02/04/05/paginas/opinion.htm#n4>.

<sup>198</sup> Adolfo Salazar: Op. cit.

<sup>199</sup> Juan del Encina: **Teatro y Poesía**. Edición de Stanislav Zimic, Madrid: Taurus, 1986, p. 283.

más popularista que tradicionalista, que en pocos años cobrará enorme importancia en la producción poética del autor e, ideológicamente, se convertirá en piedra de toque de un vertiginoso proceso de evolución poética que lo conduce de la pureza al compromiso. El propio Alberti ha señalado, por supuesto con una imagen plástica y musical, el giro experimentado durante su estancia en Rute hacia un estilo nuevo, más jondo, oído en Manuel Machado y García Lorca con profundas raíces que llegan hasta Ferrán:

Aquel color azul de mis playeras y salineras gaditanas aquí no era posible. Era otra la música, más quebrados los ritmos; otros los tonos de la luz, otro el lenguaje. Aun a pesar del sol, la luz tajante, dura de las sombras iba a poner como un manto de luto a todo lo que entonces escribiera. De entre las cosas que veía, las que me contaban o adivinaba, iría extrayendo yo los pequeños motivos. La esencia dramática de mis nuevos poemas: algunos, con verdadero aire de coplas, más para la guitarra que para la culta vihuela de los cancioneros.<sup>201</sup>

Si bien es cierto que ese quiebro hacia una Andalucía más dramática se sustenta sobre todo en un planteamiento temático y argumental, también lo es la abundancia de formas estróficas propias del folclore contemporáneo, sobre todo la soleá, pero también la seguidilla, que incluso da nombre a uno de los poemas más populares de **El alba del alhelí**. Popular y también cantable es exactamente todo el origen del ciclo navideño que abre el libro, cuyos villancicos nada tienen que ver con las composiciones clásicas de ese nombre, sino con el todavía vivo folclore de estas coplas religiosas y festivas, con las que el autor estaba familiarizado desde su infancia andaluza. Ya hemos señalado que Alberti relata en **La arboleda perdida** las fiestas navideñas que un trabajador de la bodega familiar organizaba para los pequeños de la casa, dejando honda impresión en el niño Rafael: “La Navidad, con sus Nacimientos, ocupa grandes y vagas zonas de mi sueño infantil”.<sup>202</sup> Por ellas volvería a transitar el poeta durante su segunda estancia en el pueblo cordobés de Rute a finales de 1925: “Se acercaba la Navidad. Para alegrar a mis sobrinillos escribí una serie de canciones inspiradas en las figuritas del Nacimiento que yo mismo levanté”.<sup>203</sup> El auténtico sentido popular que el autor logra en estos villancicos por su temática y con recursos como una sintaxis muy simple y un léxico humilde con deliciosos diminutivos, o el retorno a la rima, junto a un cuidado manejo de los recursos de la musicalidad del idioma, en particular armonizaciones vocálicas, a veces tan declaradamente musicales como las rimas agudas en –i, hacen de estas composiciones verdaderas coplas cantables que piden en algunos versos el acompañamiento musical:

---

<sup>200</sup> José Luis Tejada: Op. cit., p. 546.

<sup>201</sup> **LAP**, p. 189.

<sup>202</sup> **LAP**, p. 26.

<sup>203</sup> **LAP**, p. 234.



¡Muchachas, las panderetas!<sup>204</sup>

Tan lograda resulta la recreación del villancico popular, que el mismo autor relata que una de sus coplas, “Aceitunero que estás/ vareando los olivos...”,<sup>205</sup> del poema “Los tres Noes”, “años después la hizo famosa, con ligeras variantes, la compañía de cantos y bailes populares de *La Argentinita*, repitiéndose por toda España como de autor anónimo”.<sup>206</sup> Su perfecta fusión con el acervo popular lleva incluso a autores bien lidiados en la tradición de la copla popular a admitirla como anónima, caso de Jimena Menéndez Pidal, quien, según nos hace notar Sandra Robertson,<sup>207</sup> la recoge en su **Auto de Navidad**, de 1937, como composición cantable sobre música popular granadina armonizada por Magdalena Rodríguez Mata.<sup>208</sup> El carácter en general musical y especialmente cantable de todo este ciclo navideño llevó también en 1959 a los jóvenes compositores españoles del momento integrados en el grupo Nueva Música a escogerlo como punto de partida para una serie de canciones estrenadas en diciembre de ese año con partituras Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Enrique Franco y otros, entre ellos García Abril, que volverá años después sobre estos versos, de probada versatilidad musical, ya que si, como vemos, por un lado enlazan con la música culta y con una antigua tradición clásica de composiciones poéticos-musicales religiosas, por otro admiten también una melodía popular que les permite fundirse en el anonimato del vigente folclore contemporáneo.

La música acompaña todo el recorrido inicial de la poesía albertiana por muy diversos caminos, desde la musicalidad verbal hasta la abierta colaboración del escritor en experiencias interdisciplinarias de poesía cantada, y de hecho el propio Alberti acentúa esa imagen musical de su obra cuando destaca el poder armonizador y simbólico de ese arte (“Elegía del niño marinero” de **Marinero en tierra**) y al referirse al mismo como el ejemplo (“Mi lira” de **El alba del alhelí**) al que aspira su propia labor poética. Esta asimilación de la música con la propia actividad artística y la emulación de sus procedimientos ya la habíamos notado al referirnos a su primera pintura, y resultará

---

<sup>204</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí**, op. cit., p. 181.

<sup>205</sup> Op. cit., p. 187.

<sup>206</sup> **LAP**, p. 234.

<sup>207</sup> Sandra C. Robertson: **Lorca, Alberti and the Theater of popular poetry**, Nueva York: Peter Lang Publishing, 1991. American University Studies: Serie 2, Romance languages and literature; Vol. 170, p. 73.

<sup>208</sup> Jimena Menéndez Pidal: **Auto de Navidad**, Madrid: Aguilar, 1971, especialmente pp. 78-79 y 145.



Andte tranquilo



Villancico de **El alba del alhelí**, con un estribillo añadido, cantable sobre música popular granadina.

Armonización de Magdalena Rodríguez Mata para el **Auto de Navidad** de Jimena Menéndez Pidal.

también determinante para la otra gran actividad que, junto a la poesía, se manifiesta con fuerza en los comienzos de su carrera literaria.\*

\* En este punto, volvemos a insistir en la complejidad que entrañan las primeras propuestas escénicas albertianas y la imposibilidad de detenernos aquí en todas las implicaciones musicales que se dan cita en estas piezas teatrales, de las que nos limitamos a dejar constancia como uno más de los elementos de la trayectoria de Rafael Alberti en sus relaciones con la música. Véanse al respecto los comentarios de Carlos Ruiz Silva en su edición de **La Pájara Pinta, La Pluma**, II Época, 8, Madrid, 1982, pp. 45-107, y además del ya citado artículo “Poesía y Ballet: *El colorín colorado* de Rafael Alberti”, nuestros trabajos “Rafael Alberti: Primer Teatro”, **Actas de los VII Encuentros con la poesía**, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2001, pp. 125-150, y “Rompiendo límites (El teatro de Rafael Alberti 1926-1931)”, AA.VV.: **Rafael Alberti, un poeta en la escena. Estudio y cronología teatral**, Madrid: Centro de Documentación Teatral-INAEM-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 15-45, además de nuestras ediciones de **La pájara pinta** y **El colorín colorado**, Rafael Alberti: **Obras Completas. Teatro I**, Barcelona: Seix Barral-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 3-44 y 45-58 respectivamente.

En efecto, es este contexto musical el que determinará su acercamiento al teatro desde 1925, cuando anuncia desde Rute a su amigo García Lorca que está escribiendo un “libro de danzas cantadas y números cortos de teatro”.<sup>209</sup> La copla popular y el folclore contemporáneo, como ya pasaba en parte de su poesía, vuelve a ser el punto de partida para su aventura escénica, y retornando la mirada a los dramaturgos primitivos y clásicos, que a partir de una canción son capaces de construir un espectáculo escénico, Alberti trata con **La pájara pinta** de subir a la escena los juegos infantiles, canciones de corro, adivinanzas y retahilas propios de la infancia en un espectáculo con poesía, música y pintura, muy acorde con los diversos experimentos de la vanguardia europea del momento, que supone una de las aportaciones más destacadas a la renovación estética del teatro español del siglo XX. Como ha explicado en detalle Sandra C. Robertson, lo que hace Alberti en su ópera bufa-lírico-bailable es explorar para la escena las cualidades de color, música y movimiento propias del folclore infantil con un procedimiento de expansión plástica que caracterizará todo su primer teatro, donde la música juega un papel fundamental, lo mismo que en el teatro primitivo y clásico, incomprendible sin el concurso del arte sonoro. La enorme potencialidad musical de **La pájara pinta** no ha pasado desapercibida entre los compositores, a los que debemos tres versiones de la obra: la ya mencionada de Oscar Esplá, la de Federico Elizalde, de la que en su lugar hablaremos con detalle, y la que realizó en 1987 Carmelo Bernaola para ser estrenada en la Sala Galileo de Madrid.

El mismo proceso de expansión plástica, musical y pictórica, debió caracterizar otras obras hoy perdidas de su primer teatro, a juzgar por los subtítulos que Alberti asigna a textos como **La novia del marinero. Playera en un acto** (1924-25) y **La sirenilla cristiana. Copla en un acto** (1926). Desde luego está presente en **El colorín colorado**, libreto para un ballet-pantomima escrito para Ernesto Halffter, perdido durante setenta años y reencontrado en 1998, en el que Alberti parte del aire de danza de la sevillana para construir una farsa popular, guiñolesca, sobre los amores ilícitos de un cura y una maja. Tan convencido está nuestro autor del carácter profundamente musical y bailable de esos primeros textos escénicos que, al no obtener resultados de Ernesto Halffter en la composición de la partitura para **El colorín colorado**, Alberti piensa para completar su obra en el autor de **La Création du monde**, una de las más celebradas composiciones coreográficas de la época: “Con un nuevo libreto *-El colorín colorete-* me fui a ver a Adolfo Salazar, proponiéndole se lo enviase a un músico francés: a Darius Milhaud, por ejemplo.

---

<sup>209</sup> Rafael Alberti: **Cuaderno de Rute**, op. cit., p. 115.

Fracaso, como era natural, a pesar de estar escrito en un lenguaje inventado, que hacía innecesaria su traducción”.<sup>210</sup> Su interés por la escena musical se acredita también por alguna imprecisa noticia referida a otras colaboraciones en espectáculos de este tipo que ya hemos mencionado, como el desconocido **Auto de la Mari Chiva** o **Electra Electrocutada**, aunque sólo **La pájara pinta** y **El colorín colorado** hayan llegado hasta nosotros.

Ambas obras, de 1926, no son textos dramáticos al uso, sino verdaderos libretos para espectáculos plásticos y musicales, más cerca del ritmo vanguardista y experimental de las grandes compañías europeas que del teatro español del momento, que el autor considera dominado por el más rancio naturalismo burgués y carente de ambiciones artísticas. Frente al drama realista o sainetesco que campea en la escena española del momento, los espectáculos musicales, como los de los Bailes Rusos que según hemos visto tanto fascinaron al joven Alberti, se le aparecen como la alternativa para la renovación del teatro, y la música juega en esta propuesta un papel fundamental, ya que aporta la estilización imprescindible para un teatro puramente de arte, que continua en gran manera el proyecto estético de su poesía, plenamente integrado en el horizonte deshumanizado que marca el rumbo cultural del momento. La crisis de ese modelo significará también en la obra del autor un notable alejamiento de la referencia musical de la que hasta ahora se venía alimentando su producción literaria, tanto en la poesía como en el teatro.

El propio autor vendría a notar en sus memorias la insuficiencia literaria de una poesía convertida en pura música que no es capaz de expresar completa la voz del poeta: “Ya el poema breve, rítmico, de corte musical me producía cansancio. Era como un limón exprimido del todo, difícil de sacarle un jugo diferente. ¿A qué apretarlo más?”<sup>211</sup> Lo que entra en crisis y es cuestionado por Alberti es ese carácter musical de su literatura, que se atenúa hasta casi desaparecer en sus siguientes libros, donde no volvemos a encontrar los paralelismos y asociaciones musicales tan importantes en sus versos neopopularistas. Como dice García Montero,

Debido a su origen natural, de baile o canción popular, el ritmo podía considerarse en este tipo de poemas la expresión directa de los sentimientos. El ritmo es el poema en sí, la música evidente. Pero cuando esta expresión natural empieza a considerarse insuficiente, el ritmo se cambia por una voluntad personal de forma y Alberti se sumerge en los laberintos del lenguaje gongorino.<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> LAP, p. 287.

<sup>211</sup> LAP, p. 239.

<sup>212</sup> Luis García Montero: “La poesía de Rafael Alberti”, Introducción en Rafael Alberti: **Obras Completas. Poesía 1920-1938**, Madrid: Aguilar, 1988, Vol. I, p. lv-lvi.

La música como referente o imagen de la labor artística ha desaparecido de **Cal y canto**, para dejar paso a un modelo declarada y acentuadamente literario, que como pocos podía representar el arte de Luis de Góngora. A pesar de su anfibológico título, el libro supone un abandono casi absoluto del verso breve de corte musical, de la asonancia y el arte menor, y las escasas referencias musicales en este aspecto se reducen a simples ecos de su universo anterior:

Playeras y siroco. Capitana,  
la mar: luna en el pecho...<sup>213</sup>

Esta ruptura con la melodía de su obra neopopularista surge sin duda de un intento de afirmación de su personalidad literaria y una búsqueda de diferenciación ante la generalización simplificadora de las maneras neopopulares: “Surgía por todas partes el remedo de la canción –ya culta o popular– que Federico antes, a su modo, y yo un poco después, al mío, lanzáramos a los cuatro vientos. Un andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón amenazaba con invadirlo todo”.<sup>214</sup> Autores como Solita Salinas o Emilia Zuleta se han referido a la musicalidad de **Cal y canto** cifrándola no ya en la sensación melódica de su ritmo evocador, sino en el perfecto manejo de los recursos lingüísticos: la música se logra desde una pura afirmación de la palabra, y es música verbal, no invocación del arte sonoro. Es significativa la abundancia en este libro de madrigales, estrofa no muy usual en la lírica moderna, y que en sus libros anteriores ya era un termino que usaba el poeta para denominar algunas de sus composiciones. Sin embargo, aquellos madrigales no respondían con rigor a la estrofa hispánica de ese nombre, sino a composiciones generalmente octosilábicas con un carácter dramático y bailable; ahora en cambio, con la afirmación y el protagonismo de la palabra, el madrigal resulta una perfecta construcción métrica en estrofas de cuatro versos endecasílabos y heptasílabos libremente agrupados y con rima.

Para Zuleta se trata de “un nuevo tipo de poesía, plástica, musical, de gran belleza idiomática”, marcado por el cultivo de la imagen vanguardista “como característica de una nueva visión y de un nuevo sentimiento”,<sup>215</sup> y de ahí que Salinas, junto a las musicales armonizaciones vocálicas y el gongorino instinto de una intensidad rítmica que potencia el significado, señale sobre todo la importancia de los colores en **Cal y canto**,<sup>216</sup> que nos ofrece así una impresión fundamentalmente plástica, más que musical. Es la imagen y la

---

<sup>213</sup> **O C I**, p. 311.

<sup>214</sup> **LAP**, p. 240.

<sup>215</sup> Emilia de Zuleta: Op. cit., p. 282.

<sup>216</sup> Solita Salinas de Marichal: Op. cit., p. 161 y ss.

metáfora, más que el ritmo, el cauce fundamental por el que se expresa el poeta, y la pintura, más que la música, el arte que despliega sus analogías en este libro.

Sin embargo no falta en **Cal y canto** el recurso argumental y anecdótico a la música, pero es precisamente el contexto a menudo irónico y distanciador en que aparecen esas referencias lo que las convierte en un buen ejemplo de la nueva actitud ante el arte musical visto desde la poesía que se trasluce en la obra albertiana a partir de este libro. Ya en el que es seguramente el poema más significativo del libro, la “Soledad tercera (Paráfrasis incompleta)” de Góngora, el viento que despierta al peregrino y lo conduce a la selva donde encontrará a las “díadas del rocío”,<sup>217</sup> se expresa en una imagen musical formada por numerosas metáforas encadenadas, desde las “cítaras” de clara estirpe gongorina en que se convierte la vegetación movida por el aire al comienzo del poema, hasta las “arpas” de las “arbóreas cabelleras” que el viento torna “domador y pacífico instrumento” de ascendencia órfica, pero este motivo argumental queda aprisionado en versos de una sintaxis escarpada y un léxico cultista, cuya antinaturalidad prosódica los torna casi imposibles para el canto. El mito de Orfeo reaparece también en el poema “Venus en ascensor” en un contexto irónico, muy diferente del escenario neopopularista en que aparecía este asunto en su poesía anterior, dando claro ejemplo del proceso de degradación al que es sometido el concepto originario de la música en el mundo mecánico de la modernidad:

TERCERO:

Realización de voces. Se perfila el sonido.

Con la esperanza a cuatro pies, procura  
 pescar, mientras expira,  
 Orfeo, del cajón de la basura,  
 la concha de su lira.<sup>218</sup>

El papel armonizador de la música que veíamos en su universo marinero y cancioneril, y su capacidad para crear un mundo propio a partir de procedimientos exclusivamente artísticos, formales, que la convierte en ejemplo para otras disciplinas, ha dejado paso en **Cal y canto** a un Orfeo ridículo que, “a cuatro pies”, busca en la degradada realidad “de la basura” los restos rotos de su instrumento inservible. En el mundo dinámico contemporáneo, donde Venus viaja en ascensor y el sonido se manipula y “perfila”, la música ya no puede ser la expresión natural del poeta. El universo de la

<sup>217</sup> **OC I**, p. 341; todas las citas del poema remiten a esta edición.

<sup>218</sup> **OC I**, pp. 351-352.

imagen, del cine y de la moda, impone su abrumadora presencia, y la música ya no expresa la armonía optimista del universo poético del neopopularismo: llega ahora mecanizada, desarticulada por medio de las “veloces pianola”<sup>219</sup> del poema “Guía estival del paraíso” o incapaz de expresar desde los “Dos gramófonos”<sup>220</sup> que suenan en el interior de los amantes la verdad amorosa del poema “Romeo y Julieta”:

¡Oh cuerpo de madera, sin latido.<sup>221</sup>

Sin música. O con una desvirtuada, que ya no refleja la originaria armonía del mundo, y es percibida sólo por medio de artificios:

Las orquesta seráficas del aire  
guardó el auricular en mis oídos.<sup>222</sup>

La música, expresión de un orden natural y con la que el escritor adolescente podía cantar su correspondencia feliz con el mundo, ha desaparecido en gran manera de **Cal y canto**, y aquella voz de canción espontánea ya no es posible para el poeta enfrentado a “la nueva vida”<sup>223</sup> de los tiempos modernos. De la danza pastoril de sus antiguos madrigales nada queda, y un nuevo madrigal mecánico, de estrofa rigurosa, es transmitido por una voz poética modificada y maquinal, según nos da noticia el propio Alberti en los últimos versos del poemario:

Sabed de mí, que dije por teléfono  
mi madrigal dinámico a los hombres...<sup>224</sup>

En su pluralidad de voces, la gongorina, la vanguardista, **Cal y canto** preludia una crisis estilística de la que el autor extraerá dolorosa sustancia para su libro siguiente. **Sobre los ángeles** es no ya un libro sin música, sino a veces incluso sin palabras, poblado de anónimos personajes mudos y hombres deshabitados de cuya melodía interior ni siquiera el eco puede dejar constancia porque carecen de toda cualidad sonora:

No es un hombre, es un boquete  
de humedad, negro,  
por el que no se ve nada.

Grito  
¡Nada!

---

<sup>219</sup> **OC I**, p. 322.

<sup>220</sup> **OC I**, p. 326.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> **OC I**, p. 372.

<sup>223</sup> **OC I**, p. 373.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

Un boquete, sin eco.<sup>225</sup>

Como ya adelantó Ricardo Senabre<sup>226</sup> en una lectura que abrió nuevos caminos para la interpretación de este complejo poemario, el mundo de silencio de **Sobre los ángeles** expresa el nudo central de una crisis estética que progresivamente irá ocupando otros ámbitos en la vida del autor para resolverse en pocos años en declarado compromiso político. El poeta lucha contra una palabra poética desnuda no al modo juanramoniano, sino verdaderamente despojada de todo atributo y en proceso de redefinición. No hay música ni apenas colores en ese espacio caótico ocupado casi al completo por el signo lingüístico, y resulta enormemente significativo que, contra la rica imaginería musical practicada por Alberti en sus libros anteriores, las referencias a este arte resulten mucho menos frecuentes en **Sobre los ángeles**. Naturalmente, no nos referimos a la musicalidad idiomática o el ritmo inherentes a la práctica del género poético, que por supuesto no faltan en este poemario, uno de los más importantes de la lírica moderna española, sino a la ausencia de alusiones explícitas a la música, sea en su pretexto argumental, en los términos de sus comparaciones y metáforas, ni en el uso de nombre o estrofas de evocación musical. Los madrigales vuelven a ser aquí perfectas construcciones métricas, y del vocabulario del libro parecen casi excluidas las palabras con alguna relación semántica con la música. Sólo en pocas ocasiones hay una referencia concreta a ésta, pero nos parecen de tanta importancia que iluminan claramente la distancia que va desde la poesía cantable de los cancioneros primeros del autor a la palabra acerada, cortante, de su libro sobre ángeles.

Hay que esperar hasta el último poema de la primera parte del libro, “El ángel bueno [III]”, para encontrar la mención a un instrumento musical, la campana, uno de los favoritos de sus composiciones neopopularistas, cuyos ecos armoniosos se hacen notar en este poema convirtiéndolo en uno de los pocos del libro de tono positivo. En efecto, este ángel bueno reintegra la voz poética a un estado anterior al que se describe en **Sobre los ángeles**, a un mundo en correspondencia donde las cosas vuelven a su orden natural:

Ciudades deshabitadas  
se pueblan, de pronto. Trenes  
descarrilados, unidos  
marchan.

<sup>225</sup> Rafael Alberti: **Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos**. Edición de Brian C. Morris, Madrid: Cátedra, 1981, p. 77.

<sup>226</sup> Ricardo Senabre: **La poesía de Rafael Alberti**, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.



Una imagen marinera, literalmente rescatada del fondo del mar, representa el retorno momentáneo a la antigua proporción y su concierto musical, porque rematando esa vuelta al paraíso perdido aparece, entre gozosas exclamaciones, un instrumento musical:

Naufragios antiguos flotan.  
La luz moja un pie en el agua.

¡Campanas!<sup>227</sup>

El mismo papel reintegrador y evocador de un mundo perdido tiene la música en una de las composiciones centrales del libro, “Tres recuerdos del cielo”, recreación sonámbula de ese mismo universo anterior a “la rebelión de las sombras”<sup>228</sup>, que aparece caracterizado en términos notoriamente musicales, en particular en el “Tercer recuerdo” de esta composición en tres partes, cuyo escenario de flores y pájaros supone un oasis de armonía dentro de la geografía informe y caótica de **Sobre los ángeles**:

Aún los vales del cielo no habían desposado al jazmín y la nieve  
ni los aires pensado en la posible música de tus cabellos..<sup>229</sup>

La aspiración a una música posible expresa la búsqueda de un orden y una consonancia, vital pero también en el estilo poético, perdidos e irrecuperables, como certifica **Sobre los ángeles**. Un instrumento que aparece en “Tres recuerdos del cielo”, y que insiste en el signo becqueriano que orienta la escritura de este libro, se sitúa en el centro de “Invitación al arpa” como clara representación de un pasado autobiográfico y de un paraíso perdido identificado aquí con la infancia, con la música como uno de sus principales signos caracterizadores. El arpa condensa la imagen de un mundo lejano donde “las consolas sueñan párpados y nombres ya idos”,<sup>230</sup> un país de nostalgia polvorienta, “de moaré y abanicos” olvidados al fondo de los cajones de la memoria, escenario donde no es difícil reconocer la evocación familiar de aquellos “buenos tiempos” venidos a menos que el poeta, casi con las mismas palabras que utiliza en este poema, recuerda en sus memorias “con sus arpas becquerianas en el ángulo de los salones, con sus lentos y aburridos rosarios a la caída de la tarde, con sus abanicos y sofás en forma de lira...”.<sup>231</sup> La música aparece en “Invitación al arpa” como uno de los elementos más importantes de aquel viejo mundo familiar y tal vez el que mejor lo representa en la reconstrucción memorialística del escritor:

---

<sup>227</sup> Rafael Alberti: **Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos**, op. cit., p. 91.

<sup>228</sup> Op. cit., p. 126.

<sup>229</sup> Op. cit., p. 127.

<sup>230</sup> Op. cit., p. 144. Todas las citas del poema remiten a esta edición, pp.144-145.

un recuerdo sonoro donde resulta claramente perceptible la presencia materna sacude al poeta reviviendo aquel mundo musical:

Una voz desde el olvido mueve el agua dormida de los pianos.

Es una música caduca y submarina que llega de una época periclitada en cuyos espejos de “rostros invisibles” el poeta ya no puede reconocerse. Ese viejo y apolillado escenario, con cuyos valores se produce una ruptura cada vez más acentuada en la obra de Alberti en los años siguientes, está simbolizado aquí en un instrumento musical, nueva referencia becqueriana y metáfora de una época

... adonde todo un siglo es un arpa en abandono.

Como siempre en **Sobre los ángeles**, para decirlo con palabras de Ricardo Gullón, “la melodía, insistente, es a la vez precisa y fragmentada, como si procedieran de una emisora cuyas comunicaciones se perdieran de cuando en cuando. ¡Qué distinta esta música entrañable y opaca de la sonora brillantez registrada en *Cal y Canto!*”.<sup>232</sup> Muy diferente también en su brumoso perfil y su referencia a un mundo muerto a la nítida silueta rítmica y optimista de sus libros neopopularistas, esta música diluida surge justamente en un momento de crisis poética en el que Alberti cuestiona los valores de la palabra y la función de su propia poesía. La disolución de su melodía, que nos llega brumosa, sumergida en un agua de abandono, es el resultado de una escritura en lucha que no ha encontrado aún la música acompañante para este tramo de la poesía albertiana a veces considerado surrealista que se extiende por los últimos años veinte hasta adentrarse en la década siguiente.

Este momento, que con su búsqueda estilística significa como hemos visto una ruptura con los referentes musicales que con tanta fuerza habían marcado la primera producción del autor, de ninguna manera entraña sin embargo un alejamiento de Alberti de las amistades y participaciones musicales a las que tan abierto se había mostrado desde su entrada en los ambientes intelectuales, y que en algunos casos se profundizarán en estos años. Ya señalamos que con Óscar Esplá su contacto debió mantenerse de forma habitual al menos hasta primeros de los años treinta, por medio de proyectos como **Electra electrocutada** y el ciclo de **Canciones playeras**, que el compositor estrena en 1930. Pero sin duda, de los músicos, su amistad más íntima en estos momentos, desde 1927 y durante los años siguientes, es Rodolfo Halffter, a quien Alberti en **La arboleda perdida** reprocha

---

<sup>231</sup> LAP, p. 15.

<sup>232</sup> Ricardo Gullón: “Alegorías y sombras de Rafael Alberti (Primer momento)”, **Ínsula**, XVIII, 198, Madrid, mayo de 1963, p. 5.

que, como otros compositores, no llegara a realizar la partitura comprometida para el **Álbum musical** nunca publicado que debió formar parte de las conmemoraciones del tercer centenario de la muerte de Góngora. El mismo año de esa celebración, 1927, Alberti menciona en sus cartas a José M<sup>a</sup> de Cossío otra colaboración con el músico de la que tampoco han quedado más noticias, ni por supuesto la obra mencionada, que probablemente no se llegó a realizar. En junio informa el escritor a su amigo de Santander:

Yo sigo proyectando mi libro de poesías toreras. Libro que dedicaré a Sánchez Mejías y a ti. Al frente, irá un pasodoble que para Ignacio va a escribir Rodolfo Halffter. Quisiera conseguir una *gran obra*.<sup>233</sup>

No hay rastros de este pasodoble en el catálogo del compositor ni posteriores noticias sobre el mismo por parte de Alberti, y no podemos por tanto saber si se trataba de un tema puramente instrumental, como parece apuntar este escueto comentario, o iba a llevar algún texto albertiano como parte cantable. Aunque no se llegara a realizar, el proyecto sirvió sin duda de antecedente para otro pasodoble posterior de Rodolfo Halffter, **Antoniorrobles en la arena**, escrito para banda en 1930, que se estrenó en una novillada en El Escorial ese mismo año,<sup>234</sup> y demuestra el incipiente interés de músicos y escritores no ya sólo por el acervo tradicional de la copla popular, sino también por manifestaciones artísticas características de la cultura de masas, que en el caso de Alberti irán cobrando en estos años un lugar cada vez más acentuado dentro de su obra hasta situarse como un modelo de referencia ocasional para su poesía. Los proyectos con este músico continuarían en los años siguientes y ahondarían la amistad profunda entre los dos jóvenes artistas, porque en julio de 1928, también en carta a Cossío, dice Alberti: “No hago nada por ahora. No quiero, no puedo. No he visto a nadie: sólo a Rodolfo Halffter”,<sup>235</sup> detallando a continuación que piensa entregarle algunas de sus obras teatrales, como **El colorín colorado** y **La sirenilla cristiana**, para una compañía de teatro musical. En un momento de profunda crisis personal y estética, detallada por el escritor en sus memorias, un compositor se convierte para Alberti en uno de sus principales apoyos vitales, idea en la que insiste a finales de ese mismo 1928, cuando preguntado por **La Gaceta Literaria** acerca de sus amistades literarias, responde el gaditano: “Joaquín Rodríguez (a) *Cagancho*, Samitier, Rodolfo Halffter y Michelín”.<sup>236</sup> Un torero, un futbolista, un músico y el símbolo publicitario de una marca de neumáticos son las cuatro referencias citadas por el poeta como influjos sobre su obra

---

<sup>233</sup> Rafael Alberti: **Correspondencia a José M<sup>a</sup> de Cossío. Seguido de *Auto de fe* y otros hallazgos inéditos**. Edición de Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos Miera, Valencia: Pre-Textos, 1998, p. 29.

<sup>234</sup> Antonio Iglesias: Op. cit., p. 74.

<sup>235</sup> Rafael Alberti: **Correspondencia a José M<sup>a</sup> de Cossío...**, op. cit., p. 33.

del momento, lo que, amén de un guiño literario a sus compañeros de promoción, apunta nuevamente hacia el creciente interés del escritor por las manifestaciones de la cultura popular contemporánea, y entre ellas sin duda por la música, aunque sea todavía la música culta la que siga poniendo en estas fechas fondo sonoro a la intimidad personal estrechísima entre el poeta y el músico.

En febrero de 1929 Margarita Halffter estrena en una emisión radiofónica la pieza para piano **Dos sonatas de El Escorial**, de su hermano Rodolfo, la primera de las cuales, “Sonata en Re menor”, está dedicada a Rafael Alberti. La primera ejecución pública de la obra tendrá lugar al año siguiente en un concierto en el Lyceum Femenino,<sup>237</sup> y las relaciones del poeta con Rodolfo Halffter van a seguir siendo fluidas en los años siguientes, cuando ambos participen en los diversos proyectos para compañías de baile español con los que el gran amigo de los dos Ignacio Sánchez Mejías busca encauzar la carrera de su compañera Encarnación López, *La Argentinita*. Con el otro hermano Halffter, que como hemos dicho emprende en estos años una fulgurante carrera internacional, los contactos no pudieron ser tan intensos, aunque sin duda existieron. Ya mencionamos su fallida colaboración en 1926 para el ballet vanguardista **El colorín colorado**, que sin embargo no debió desanimar al escritor, quien en 1930 entrega a Ernesto Halffter otra de sus obras teatrales, **Santa Casilda**, para que escriba una ópera que el músico no llega a comenzar.<sup>238</sup> No hay ya en **Santa Casilda** el componente acentuadamente musical de sus anteriores piezas escénicas, pero sin duda la musicalidad del lenguaje empleado por el escritor en la obra, lleno de reminiscencias de su época neopopularista, lleva a ambos creadores a pensar en sus posibilidades para la escena musical.

Como vemos, muy a menudo la camaradería de Alberti con los compositores significa también la participación en proyectos comunes, aunque éstos no se programen de forma inmediata al comienzo de la relación amistosa. Es lo que sucede con Salvador Bacarisse, nuevo eslabón en la cadena de amigos compositores de Alberti, a quien el poeta conoce a comienzos de la década de los treinta, según la gran especialista en el compositor Christiane Heine:

A otro músico de la Generación del 27 Alberti no llegó a conocerlo sino al principio de 1930, cuando estaba leyendo junto con el primo de éste, Mauricio Bacarisse, poemas suyos en *Unión Radio*, cuyo

<sup>236</sup> “Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti”, *La Gaceta Literaria*, op. cit.

<sup>237</sup> Antonio Iglesias: Op. cit., p. 49.

<sup>238</sup> De nuevo remitimos en este punto, para una información más completa sobre esta pieza teatral, a nuestros citados estudios sobre el teatro albertiano, así como a la *Introducción* de Luis García Montero en la primera edición de la obra, Rafael Alberti: **Santa Casilda**, Cádiz: Fundación Rafael Alberti-Diputación de Cádiz, 1990, pp. 11-34.

director artístico fue el compositor, recitando Mauricio algunos poemas de su antología *Mitos*, mientras Alberti presentaba poemas de *Marinero en tierra* que en esta ocasión quizá escuchaba el músico por primera vez.<sup>239</sup>

Esta lectura, realizada a comienzos de año, significa el arranque de la relación entre Alberti y Bacarisse, músico que se convertiría andando el tiempo en copartícipe de una de las más importantes obras musicales del escritor, su **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos**, y que poco después de conocer al poeta pone en música tres de las nanas de **Marinero en tierra**. Durante la década de los años treinta por tanto Salvador Bacarisse pasa a ser un nombre añadido a la larga lista de amigos compositores del escritor, amistad que se estrechará con la llegada de la guerra civil y la participación de ambos en el campo cultural republicano, donde Alberti también coincidirá con otros amigos músicos de estos años. Las características melódicas, las anécdotas y referencias musicales de su literatura y su abierta colaboración en experiencias interdisciplinarias de este tipo o su interés por el teatro musical fueron haciendo de su obra un punto de referencia literario para muchos músicos de su generación artística y para algunos de la anterior, que en muchos casos (los hermanos Halffter, Durán que en 1931 empieza a trabajar su ciclo sobre **La amante**, Esplá, Federico Elizalde en 1932, José Moreno Gans dos años después, Bacarisse en 1935) convierten sus poesías en piezas musicales antes de la guerra civil. No hay, en estos momentos históricos del 27, un poeta capaz de suscitar tantas músicas a su alrededor como Rafael Alberti, aunque no siempre esa característica marque su poesía.

Su obra literaria de finales de los años veinte manifiesta, como venimos desarrollando, un creciente alejamiento del referente musical característico de su producción anterior, acentuado si cabe con **Sermones y moradas** y **Yo era un tonto y lo que he visto me ha hechos dos tontos**, libros de 1929 pero no publicados, salvo algunos poemas en revistas, hasta 1934. El primero es una prolongación de **Sobre los ángeles** en su dibujo de un mundo en derrumbe y en silencio, incluso sin eco, donde se retoman los escasos motivos musicales que ya veíamos en su importante poemario anterior. Así, en el poema “Adiós a las luces perdidas”, el arpa vuelve a representar un mundo perdido, que revive con sus ecos becquerianos desencadenado por el movimiento musical de un personaje anónimo:

Si es el silbido de un muchacho lo que hace iluminarse las ramas  
y revivir de sueño esos balcones creados de improviso por una  
golondrina para que los instrumenten los aires,

---

<sup>239</sup> Christiane Heine: “Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti”, op. cit., p. 270.

los aires enterrados en las arpas que las lloviznas hacen saltar de pronto...<sup>240</sup>

Son más bien rumores de músicas lo que aquí se oye, arpegios de un arpa inservible donde se simboliza una época a la que el poeta ha dicho ya adiós. Una melodía difusa “como el aleteo de un ave sumergida” y ahogada en su propia música, como sucede en el poema “Elegía a Garcilaso”, donde “los laúdes se ahogan por arrullarse a sí mismos”.<sup>241</sup> La música ha dejado de ser evocación de un mundo en armonía y sufre el mismo proceso de degradación hacia la impureza que las demás creencias del poeta. Desde luego, deja de representar el modelo artístico que en un momento inicial asumió en la obra del autor, y la amplitud en el fraseo de **Sermones y moradas**, con muchos versos de más de un centenar de sílabas, significa una huída del ritmo y los procedimientos melódicos de la poesía, que apreciamos también en su libro sobre los cómicos del cine. Tampoco hallamos en éste explícitas referencias musicales ni siquiera en las formas poéticas. De las breves composiciones rítmicas de métrica perfecta que veíamos en sus libros cancioneriles pasamos ahora a un verso libre y amplio, no con la monotonía de **Sermones y moradas**, sino quebrado frecuentemente por exclamaciones a veces monosilábicas o grupos de versos más breves, quiebros acordes al espíritu burlesco que anima **Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos**. Algunos procedimientos muy usados en sus libros primeros con la función esencial de preservar la musicalidad verbal sirven ahora para ridiculizar las convenciones morales y sociales de las que se hace burla en este libro, y aquellas onomatopeyas de evocadoras armonizaciones musicales o los versos agudos, se convierten en una melodía degradada que adquiere fundamentalmente un carácter satírico:

(Pi, pi, pi)

¡Georginaaaaaaaaa!

¿Dónde estás?

¡Que no te oigo, Georgina!

¿Qué pensarán de mí los bigotes de tu papá?

(Paaa pááááááááá.)<sup>242</sup>

El mensaje sin duda más significativo de este libro sobre los tontos del cine mudo es la apertura del autor hacia manifestaciones de la cultura popular de masas que ya

<sup>240</sup> **OC I**, p. 456. Todas las citas al poema remiten a esta edición, pp. 456-457.

<sup>241</sup> **OC I**, p. 473.

<sup>242</sup> Rafael Alberti: **Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos**, op. cit., pp. 170-171.

percibíamos en **Cal y canto** y cuya presencia se hace ahora abrumadora en la obra de Alberti. En el campo musical de este tipo de manifestaciones, el conocimiento y la atención que les presta el gaditano viene de antiguo, y su interés por danzas populares contemporáneas como las sevillanas ya quedó atestiguado al hablar sobre **El colorín colorado**, cuya trama escénica gira sobre un baile de este tipo descompuesto por la vanguardia. Incluso antes nos consta que el nuevo folclore musical mecánico con sus pasodobles y cuplés reproducidos en emisiones radiofónicas y gramófonos no resultaba del todo ajeno para el escritor, porque de ello deja testimonio en sus memoria. Durante el viaje por España que en 1925 da origen a su libro **La amante**, Alberti pasa unas jornadas en el Monasterio de Silos, ante cuyos asombrados frailes recrea los modernos espectáculos de masas que llenaban los teatros de los años veinte:

-Pero el teatro no es nada comparado con las varietés –les dije, malicioso, una noche. Pocos conocían la palabra y menos el sentido del espectáculo. Les hice entonces una demostración. Tomé la cogulla de uno de los frailes y ciéndomela al cuerpo a la manera de un mantón de Manila, les canté el cuplé más de moda en Madrid por aquellos días:

*Soy la maja moderna de España  
que en la Castellana  
se pasea...*

Mis gestos exagerados, mis quiebras de cintura, mis desplantes y juegos con la cogulla, los fascinaron a tal punto que prorrumpieron en aplausos, levantando las copas y brindando no sé si por mí o por la Raquel Meller, a quien yo imitaba.<sup>243</sup>

El relato no es sólo una graciosa anécdota sino también prueba de un acercamiento a formas de la música popular contemporánea que no demasiados escritores de la Generación van a manifestar. Su comprensión hacia ellas volverá a hacerse patente poco después, cuando trabé cierta amistad con uno de los más imperecederos ídolos de los géneros musicales preferidos por las masas urbanas, durante su estancia en Cantabria entre finales de abril y comienzos de junio de 1928. Invitado, como cuenta en sus memorias, por su gran amigo José María de Cossío, Alberti pasa una temporada establecido en la Casona de Tudanca, ofreciendo diversas lecturas de sus versos el 30 de abril en Torrelavega<sup>244</sup> y el 7 de mayo en el Ateneo de Santander.<sup>245</sup> El 20 de este mes asiste el poeta con su anfitrión cántabro, gran amante del fútbol, a un épico partido entre el Real de San Sebastián y el Barcelona de fundamentales consecuencias para la literatura española, ya que el encuentro deportivo inspiró a Alberti su poema “Platko”, publicado el 27 de mayo en la última página del diario santanderino **La Voz de Cantabria** e incluido en **Cal y canto**, uno de los más

---

<sup>243</sup> LAP, pp. 230-231.

<sup>244</sup> Anónimo: “Alberti, en Torrelavega”, **La Voz de Cantabria**, Santander, 3 de mayo de 1928, p. 9.

<sup>245</sup> Anónimo: “En el Ateneo de Santander. Lectura de versos del poeta Rafael Alberti”, **La Voz de Cantabria**, Santander, 3 de mayo de 1928, p. 14.

representativos de la vanguardia española, dedicado por el poeta al portero barcelonista, cuya actuación fue esencial en la victoria de su equipo. En la misma tribuna del campo de El Sardinero se encontraba con Alberti otro invitado de Cossío: el cantante de tangos argentino Carlos Gardel, ya en aquella época un ídolo de la música de los grandes públicos urbanos. Con él compartirá el escritor unos días que comenzaron, según recuerda Alberti en sus memorias, la misma jornada de la gloriosa hazaña deportiva:

Por la noche, en el hotel, nos reunimos con los catalanes. Se entonó “Els Segadors” y se ondearon banderines separatistas. Y una persona que nos había acompañado a Cossío y a mí durante el partido, cantó, con verdadero encanto y maestría, tangos argentinos. Era Carlos Gardel. Con él salimos aquella misma madrugada para Palencia. Una breve excursión, amable, divertida. Gardel era un hombre sano, afectivo. Celebraba todo cuanto veía o escuchaba. (...) Un viaje feliz, veloz, inolvidable. Meses después, ya en Madrid, recibí una tarjeta de Gardel fechada en Buenos Aires.<sup>246</sup>

El poeta volverá a cruzarse con el cantante años después, en 1935 durante su viaje por América, en circunstancias mucho más trágicas, ya que Gardel viajaba en un avión que hubiera debido tomar el matrimonio Alberti y que acabó estrellándose en Colombia, suceso que como recuerda M<sup>a</sup> Teresa León causó gran impresión al poeta:

Rafael se quedó serio, muy serio con la noticia. Pero no le alegraba el haber salvado la vida por casualidad. ¡Con qué alegría nos hubiéramos encontrado en el avión! Figúrate, después de tanto tiempo, recordar nuestro viaje juntos por el norte de España. Fuimos juntos a Palencia y nos divertimos como locos leyendo los nombres extraordinarios: Ubilibrordio Gómez, Cojoncio Hernández... Eso lo has inventado tú, a Rafael. No, te lo aseguro, son nombres visigóticos olvidados en los letreros de las tiendas. Hasta me escribió Gardel una carta recordándolo.<sup>247</sup>

La escritora, que acompañó a su marido durante aquella estancia americana, se detiene en comentar la figura del artista, del que destaca su gran atractivo popular y su fama entre los grandes públicos, ya que su muerte “se lloró por todo el continente”. Este ascendente de la música ligera y popular sobre la gran audiencia industrial y urbana ya estaba siendo usado en esos años como referente por el propio Alberti, si no declaradamente en el terreno de la música comercial, sí en un espacio intermedio, el de las canciones revolucionarias y cantos proletarios, algunos de los cuales ya ha escrito el poeta por este año de su definitivo desencuentro con Gardel. Pero además M<sup>a</sup> Teresa León ofrece otro comentario de gran interés para situar su grado de comprensión como artistas cultos de estas manifestaciones de la moderna cultura musical popular: “Pero lo que cuenta es la supervivencia de su voz que día a día canta por la radio. Es Gardel, nos hemos repetido durante años al despertarnos”.<sup>248</sup> La importancia de los medios mecánicos en la pervivencia de estas

---

<sup>246</sup> LAP, p. 272.

<sup>247</sup> MM, p. 139.

<sup>248</sup> Ibidem.



músicas ligeras es notada por la escritora, preludio tal vez de los numerosos acercamientos a estos medios que tanto ella como sobre todo su esposo iban a protagonizar desde principios de su exilio argentino participando en grabaciones discográficas musicales.

En medio de estas dos experiencias con la música ligera del cuplé y el tango, se sitúa, en 1927, la vivencia clave que habrá de proporcionar al escritor una nueva música que, literalmente, poner al frente de su poesía: su contacto directo con el cante jondo, muy determinado por las relaciones personales de Alberti con el torero, dramaturgo y empresario teatral Ignacio Sánchez Mejías, y su compañera, la mítica bailarina Encarnación López Júlvez, *La Argentinita.*, aunque no fue éste su encuentro inicial con la música flamenca. En sus memorias el escritor sitúa sus primeras aproximaciones al cante jondo en torno a 1919, cuando en una estancia en Málaga junto a su padre en busca de alivio para sus maltrechos pulmones, visita con un grupo de amigos ocasionales un burdel portuario, en cuyo patio, bajo un cenador agobiado de rosas, “un guitarrista volcado sobre el hoyo de su guitarra, rasgueaba en sordina para unos marineros prendidos a los cuellos y torsos bronceados de sus elegidas”.<sup>249</sup> Para el joven Alberti de escasos 17 años, el flamenco suena apenas como un bajo continuo que se funde de forma natural en aquella fiesta amorosa disuelta en un gozo casi panteísta armonizado con la Naturaleza: “formando al fin una alegre fiesta de amor, en la que el cante, el bordoneo, el gozo de las risas y los gritos, más encendidos cada vez por la llama del vino, subían a entrelazarse con el rumor del mar”.<sup>250</sup> Es todavía, como bien percibe el poeta, una música prostibularia y sin consideración social, que habrá de esperar todavía unos años para emprender el camino de su dignificación, iniciado entre otros por Falla, Zuloaga, Lorca y otros artistas con el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, como es bien sabido. No plantea Alberti en este recuerdo ningún tipo de relación entre el cante jondo y la poesía, actividad aún no frecuentada en esa época por el artista adolescente que todavía no ha abandonado sus pinceles. Muy distinta sería su reflexión casi una década después, firmemente anclado ya en su carrera de poeta, cuando su visita a Sevilla, invitado con otros poetas nuevos por Sánchez Mejías para una serie de recitales y conferencias en el Ateneo, le ponga frente a algunos de los artistas más puros del cante jondo.

El torero era un flamencólogo experto y, como recuerda M<sup>a</sup> Teresa León evocando una fiesta similar de algunos años después, “Entendía tanto de canto como de toros. Unas

---

<sup>249</sup> LAP, p. 124.

<sup>250</sup> Ibidem.

veces aprobaba y otras apretaba los tornillos. No, eso no es así. Lo sabía todo”.<sup>251</sup> No extraña por tanto que al sarao con el que este verdadero mecenas de la nueva literatura obsequió en diciembre de 1927 a Lorca, Juan Chabás, Dámaso Alonso, Bergamín, Salinas, Guillén y Mauricio Bacarisse, además de Alberti naturalmente y otros amigos como Fernando Villalón, asistiera “uno de los genios más grandes del cante jondo”,<sup>252</sup> Manuel Torres, *El Niño de Jerez*, que había participado en el celeberrimo Concurso granadino. El deslumbramiento de Alberti ante el personaje y su cante es absoluto, y pocos nombres de los mencionados ocasionalmente en sus memorias, como es el caso del cantaor, ocupan las casi tres páginas que se dedican a Manuel Torres en **La arboleda perdida**.

... el gitano comenzó a cantar, sobrecogiéndonos a todos, agarrándonos por la garganta con su voz, sus gestos y las palabras de sus coplas. Parecía un bronco animal herido, un terrible pozo de angustia. Mas a pesar de su honda voz, lo verdaderamente sorprendente eran sus palabras: versos raros de soleares y seguiriyas, conceptos complicados, arabescos difíciles.<sup>253</sup>

Muy diferente su actitud de la mostrada en aquel encuentro adolescente con la música flamenca percibida como un puro fondo ambiental, Alberti comprende ahora la trascendencia estética y emocional del cante jondo. Lo primero que nos hace notar el poeta son las especiales características de los recursos expresivos del flamenco, su desgarramiento y profundidad telúrica que lo conecta con fuerzas primordiales de la Naturaleza y lo iguala al hondo bramido de un animal o al sonido que escapa de un oscuro pozo en la tierra. El cante jondo expresa, para Alberti, lo esencial del ser humano, su más profunda angustia, con recursos inefables que le otorgan una trascendencia casi ritual: “Entrábamos en el mundo sagrado del cante hondo y del baile andaluz”,<sup>254</sup> dejó escrito María Teresa de aquellas reuniones con Sánchez Mejías y *La Argentinita*. Además de la singularidad de sus medios expresivos, el escritor se refiere a cualidades puramente literarias de los cantes que le permiten reflexionar sobre su propia tarea y establecer comparaciones entre el arte de la poesía y el que representan estas coplas musicales.

En sus memorias se detiene Alberti en glosar con detalle la curiosa anécdota de la creación de un repertorio singular por parte del cantaor jerezano a partir de su audición de algunos discos, *placas* como se les conocía entonces, de la zarzuela **La Corte de Faraón**. Con fragmentos de aquellas historias de opereta cribados en el tamiz inmemorial y oscuro del cante jondo se hizo Manuel Torres “Las placas de Egipto”, “un extraño cante, creado

---

<sup>251</sup> **MM**, pp. 94-95.

<sup>252</sup> **LAP**, p. 265.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> **MM**, p. 95.

totalmente por él”,<sup>255</sup> que alcanza así una magnífica creación poética “por ese camino de lo popular, compuesto a veces de ignorancia o fallas de la memoria”<sup>256</sup> que ya le había mostrado al poeta en su infancia el arrumbador de la bodega familiar con sus sorprendentes deformaciones de algún canto popular. A pesar de ser analfabeto, como recuerda Alberti, el cantaor gitano poseía una estética propia capaz de expresarse “con seguridad y sabiduría semejantes a las de un Góngora o un Mallarmé”, y cifrada en la huida de lo trillado y la búsqueda de pureza

... resumiendo al fin su pensamiento con estas magistrales palabras: “En el cante jondo –susurro, las manos duras, de madera, sobre las rodillas- lo que hay que buscar siempre, hasta encontrarlo, es el tronco negro de Faraón”; viniendo a coincidir, aunque de tan extraña manera, con lo que Baudelaire pide a la muerte capitana de su viaje: *Au fond de l’Inconnu pour trouver de nouveau!*<sup>257</sup>

Que Alberti sitúe el cante jondo a la altura de una de sus más confesadas preferencias poéticas, el único autor extranjero que nunca falta en la lista de sus fuentes literarias y al que incluso nuestro poeta ha traducido al español, indica claramente la importancia artística que concede a estas manifestaciones poéticas y musicales, que si de momento se mantienen sólo como un referente estético pronto habrán de ir adquiriendo un significado ideológico, como auténtica expresión del sentir popular, que será lo que lleve a Alberti a evocarlas con asiduidad en su obra en la década de los años treinta, más que sus características formales, que no influyen directamente en el estilo albertiano de estos años. Sus experiencias con el cante, muy a menudo ligadas a las figuras de Sánchez Mejías y *La Argentinita*, se van a prolongar en los años siguientes con proyectos para compañías de teatro musical en los que estaban implicados igualmente otros poetas y músicos como García Lorca y Rodolfo Halffter, proyectos que culminarían con la creación de la Compañía de Bailes Españoles en 1933. A finales de 1930 la obra de Alberti **El colorín colorado** está a punto de ser puesta en música por este compositor para los espectáculos denominados “Fiestas Andaluzas”, que organizó el Patronato Nacional de Turismo con el objetivo de ofrecer un espectáculo de baile español de calidad a los visitantes extranjeros que recorrían las provincias del sur del país, encomendándose su dirección escénica a Cipriano de Rivas Cheriff. Bajo la dirección del maestro Realito, un grupo de bailarines andaluces proyecta interpretar obras como **El amor brujo**, de Falla, **El contrabandista**, de Esplá, **La romería de los cornudos**, de Pittaluga, **Sonatina**, de Halffter, y **El jardín de Elisenda**, de Granados, además de la citada **Colorín**, de Rodolfo Halffter, según anuncio del programa del

---

<sup>255</sup> LAP, op. cit.

<sup>256</sup> LAP, p. 266.

<sup>257</sup> Ibidem.

espectáculo aparecido en la prensa madrileña.<sup>258</sup> No nos consta que esta obra llegara a ser representada, ni en el catálogo de este compositor encontramos referencia a ella, y aunque parte de sus obras se había perdido al final de la guerra civil, conocemos menciones a obras perdidas, que en ningún caso se refieren a **Colorín**, lo que nos lleva a pensar que el músico no llegó a realizar el proyecto.

La única actuación de “Fiestas Andaluzas” fue en abril de ese mismo 1931 en el Gran Teatro Falla de Cádiz, con escasa respuesta de público. Junto a la compañía actuó en esta ocasión la Orquesta Bética de Cámara dirigida por Ernesto Halffter, interpretando una selección de danzas de Falla, Turina y el propio Halffter. Sabemos por la prensa local<sup>259</sup> que Sánchez Mejías y Alberti asistieron a esos espectáculos, seguramente dentro de otra experiencia que proporcionará al escritor un contacto intenso y directo con el cante jondo. Desde el mes anterior Rafael Alberti y María Teresa León están instalados en un pequeño pueblecito marinero de la bahía gaditana, Rota, muy cercano a El Puerto natal del poeta, lugar de descanso y retiro donde, animado por la resonancia de su primer estreno teatral **El hombre deshabitado**, proyecta continuar su carrera de dramaturgo con una nueva obra, **Las horas muertas**, que nunca escribiría. Entre otras causas por la llegada de Sánchez Mejías que, con la pretensión de convertir a Alberti en “el empresario más grande *del varieté* de España”,<sup>260</sup> arrastra al poeta a que lo acompañe en su búsqueda de artistas flamencos puros para los espectáculos que preparaba para *La Argentinita*. “¡Qué feliz viaje al corazón del cante!” recordará después M<sup>a</sup> Teresa León de aquel recorrido por Jerez y los pueblos de la bahía gaditana, por Sevilla, durante el que nuestro poeta profundiza en el conocimiento del flamenco y de la poesía folclórica, expresión de un sentir popular del que cada vez se sentía el escritor más cerca ideológicamente. Varios autores, desde tempranamente, como González Lanuza<sup>261</sup>, hasta muy recientemente, caso de Sandra Robertson<sup>262</sup> sugieren que será ese interés en principio estético por las manifestaciones populares, hechas por igual de música y poesía, el que terminará llevando a algunos autores a un claro compromiso político con las posiciones obreras. Poco añade esta nueva experiencia a su ya bien delineada percepción del cante jondo, que Alberti aprende a diferenciar claramente del flamenco maleado por el teatro comercial y la “ópera flamenca” muy en boga en la época. Su conocimiento de viejas bailaoras como *La Macarrona* y *La Malena* ratifica en el poeta su

<sup>258</sup> Anónimo: “Sobremesa y alivio de comediantes”, **ABC**, Madrid, 22 enero 1931, p. 23.

<sup>259</sup> Anónimo: “Actualidades”, **Diario de Cádiz**, Cádiz, 9 de abril de 1931, p. 2.

<sup>260</sup> **LAP**, p. 313.

<sup>261</sup> Eduardo González Lanuza: Op. cit., pp. 21-22.

idea de considerar el cante expresión primigenia y milenaria del arte popular, idea que expresa con más nitidez si cabe María Teresa en su **Memoria de la melancolía**:

...las chiquillas y las mujeres maduras levantaban la cabeza maravillosa con siglos de perfección en sus brazos macizos. ¡Qué extraña gente! Algunas viejas parecían estatuas intransportables, que hubieran de cortarse en pedazos para moverlas. Cuando comenzaban a moverse, eran signos indescifrables, oráculos, advertencia de los dioses. Ignacio Sánchez Mejías las miraba fijo y decidía luego.<sup>263</sup>

También fue el torero quien presentó al poeta a Fernando Villalón, inclasificable poeta y gran cultivador de la métrica popular tan adaptable al cante jondo, cuya poética tiene un influjo importantísimo sobre su obra. Villalón incluso ofrece un *tratado de cantes* en su libro **Andalucía la Baja**, de 1926, con composiciones dedicadas a glosar las características de los distintos cantes flamencos agrupadas bajo el subtítulo “El Alma de las Canciones”.<sup>264</sup> De él aprende seguramente Alberti la copla que iba a simbolizar su relación con la música jonda como emblema ideológico y referente popular, con la que Alberti encabeza su primer poema declaradamente político, su larga “Elegía cívica”, del 1 de enero de 1930, y que en 1929 había incluido Villalón en su libro **Romances del 800**:

-Con los zapatos puestos  
tengo que morir,  
si muriera como los valientes  
hablarían de mí.<sup>265</sup>

Es un cante que atraviesa como una estrella roja toda la producción albertiana de los años treinta, desde esa larga elegía de rebelión personal a su recopilación dentro de los trabajos del poeta como incipiente folclorista publicados en la revista **Octubre** en 1933, hasta alcanzar su última obra teatral anterior al exilio, **De un momento a otro**, de 1938-1939, cuyo protagonista “Gabriel” también recurre a esta copla para caracterizar la lucha política que lo enfrenta a su familia y al sistema social que representa: “Yo moriré de pie, con los zapatos puestos, en la calle, como los héroes...”.<sup>266</sup> La música que trae no se transparenta directamente en el estilo del autor, que pocas veces en esa década hará uso de los recursos literarios o la métrica del cante, pero éste se constituirá en tema central de su reflexión poética, desarrollado como veremos en diversas conferencias en las que Alberti medita sobre la historia de la copla popular, cuya más pura expresión contemporánea le parece al poeta el flamenco.

---

<sup>262</sup> Sandra C. Robertson: Op. cit., pp. 220 y ss.

<sup>263</sup> **MM**, p. 95.

<sup>264</sup> Fernando Villalón: **Poesías completas**. Edición de Jacques Issorel, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 148-172.

<sup>265</sup> Op. cit, p. 236.

<sup>266</sup> Rafael Alberti: **Obras Completas VII. Teatro I**, op. cit., p. 463, y también pp. 464, 515 y 517.

En apenas cinco años la poesía de Rafael Alberti ha recorrido un camino que en gran parte simboliza el devenir del género durante esos años en la lírica hispana, y esta evolución es claramente perceptible atendiendo a las músicas arrastradas en los versos. De sus primeros libros cancioneriles nos llega una música perfecta, potenciada por un intachable manejo de los recursos cantarinos del idioma y la musicalidad verbal, de la métrica tradicional y popular, donde es habitual el recurso argumental a temas musicales, factores que contribuyen a presentar el arte sonoro como un modelo de pureza artística al que, en gran parte, tiende a parecerse la obra primera del gaditano. Esta armonía musical, que mejora el mundo retratado en sus libros primeros evitando las contradicciones de la realidad y permite al poeta representar su consonancia feliz con el universo, queda petrificada en la palabra espléndida, refulgente, de **Cal y canto**, para enseguida, al precipitarse la crisis personal del escritor, resultar sepultada y prácticamente desaparecer entre los escombros del escenario ciego y mudo de **Sobre los ángeles**. Es muy significativo que en un momento de conflicto interno y de rebelión progresiva, que desde el espacio íntimo y la quiebra estética acaba afectando a sus creencias políticas y sociales, Alberti nos ofrezca una poesía sin música, o que las evocaciones de ésta suelen referirse a un tiempo perdido de pianolas sumergidas y becquerianos vales ya imposibles. Casi a finales de la década de los veinte su obra ha perdido en gran parte el componente melódico que la venía caracterizando y del horizonte de sus proyectos han desaparecido aquellas avanzadas propuestas teatrales vanguardistas que emprendió junto a pintores y compositores de la música culta para dejar paso a espectáculos de baile español más cercanos a los públicos multitudinarios que cada vez más se sitúan como el objetivo del poeta. Por ese camino llega Alberti a una nueva comprensión del canto popular que sitúa a éste como referente no ya estético, sino ideológico. No supone por tanto, formalmente, una música nueva para su poesía aún, sino más bien el anuncio de las nuevas músicas, himnos proletarios, cantos de lucha y resistencia o cantatas civiles, que en la década de los años treinta resonarán atronadoras en la obra de Rafael Alberti.

## II. CANCIONES DE LUCHA

Por diversos motivos, 1931 resulta un año fundamental en la biografía y en la obra de Rafael Alberti. Además de la irrupción en su vida de María Teresa León, a la que conoció a finales del año anterior y con la que se casará poco después, se producen casi consecutivos sus dos primeros y escandalosos estrenos teatrales, y antes de que acabe este muy señalado 1931 de la proclamación republicana, el poeta y dramaturgo iniciará por Europa un viaje de casi dos años del que volverá cambiado por completo en el plano personal y en el artístico. En lo que aquí nos concierne, lo relativo a sus relaciones con la música y los compositores y el reflejo de esas colaboraciones en la obra del autor, es un año de cristalización de los derroteros estilísticos con que se cerraba para Alberti la década de los veinte, con un alejamiento de los modelos musicales para sus versos y también de las propuestas interdisciplinarias de música y poesía que venían caracterizando sus primeros intentos teatrales, género que ocupa toda la actividad artística del autor en estos meses alejando incluso al escritor de su hasta entonces principal actividad como poeta.

La prueba más evidente de esta actitud de alguna manera antimusical respecto a su propia literatura, tan distinta a la de sus comienzos literarios, la encontramos en su primer estreno teatral, para el que Alberti propone un texto muy diferente a los libretos poéticos y musicales de sus renovadores comienzos dramáticos. El quiebro es tan acentuado como el que notábamos entre su primera poesía cantable y cancioneril, y la palabra entrecortada, hiriente, de **Sobre los ángeles** o los versos larguísimos, antiprosódicos, de **Sermones y moradas**, libros cuyo mundo vació y sin melodía se prolonga y encuentra plasmación teatral en **El hombre deshabitado**, “auto sacramental sin sacramento”<sup>1</sup> estrenado en febrero de 1931, en el que Alberti sigue de nuevo un modelo acentuadamente tradicional para su obra dramática, aunque dejando por completo de lado los géneros parateatrales basados en bailes entremesiles como el guirigay y el colorín colorado que habían sido el referente de sus anteriores textos para la escena. Como en aquellos libros de poesía, en esta

---

<sup>1</sup> Rafael Alberti: “Autocrítica”, **Abc**, Madrid, 19 de febrero de 1931, p. 23.

pieza teatral el predominio del signo lingüístico, correlato de una nueva actitud artística más preocupada en qué decir que en cómo decirlo, ocupa casi todo el espacio de la obra y apenas encontramos lugar para analogías con otras artes. Desde luego, no con la música, que no tiene cabida en la dramaturgia de este espectáculo que no contó con ningún tipo de música incidental, o si la hubo su presencia debió ser de tan escasa importancia que no la menciona ni uno solo de los numerosos artículos y críticas teatrales generados en su polémico estreno. Ian Gibson señala que en abril de 1931 Óscar Esplá “acababa de preparar las ilustraciones musicales de *El hombre deshabitado* de Alberti”,<sup>2</sup> pero sin duda se trató de uno de los tantos proyectos frustrados de colaboración entre ambos artistas, ya que tampoco en el catálogo del compositor encontramos referencia a esta música para el teatro.

También faltó un acompañamiento musical específico para la segunda de sus obras que subió al escenario comercial de la época en junio de 1931, **Fermín Galán**, “Romance de ciego” escrito bajo la advocación del sonsonete popular del ciego del cartelón, pero que de nuevo sitúa la copla popular como un referente más ideológico que formal, ya que si este tipo de modelos primarios de teatro permiten dentro de su poética la inclusión de bailes y cantes con que aligerar<sup>3</sup> la acción, como tan bien supo entender García Lorca en su **Mariana Pineda**, Alberti se abstiene en absoluto de este tipo de recursos, al margen de los vales satíricos que bailan en el “Episodio décimo” los personajes que representan a la nobleza que se intenta ridiculizar. Roto ya su proyecto estético de un teatro de arte en el que la música tenía tan fundamental presencia que se implicaba desde el origen en el diseño escenográfico, el alejamiento de ese modelo, y consecuentemente el progresivo descubrimiento de una nueva función para el arte sonoro en relación con su poesía y su teatro, se va a profundizar desde finales de año, cuando Alberti y María Teresa León emprendan un viaje por Europa, becados por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar las nuevas tendencias teatrales del continente, que cambiará sus vidas y su arte.

Naturalmente, estos cambios que estamos mencionando no se producen de una forma brusca, sino que las etapas de las relaciones musicales del escritor se van solapando, y todavía en estos primeros años treinta podemos encontrar a nuestro poeta implicado en actividades que prolongan esa especial relación con la música de su periodo estético anterior, donde el arte sonoro aparecía como un modelo perfecto de arte puro al que el

---

<sup>2</sup> Ian Gibson: **Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936**, Madrid: Grijalbo, 1987, p. 139.



escritor intenta asimilar su poesía. Dos son principalmente estas actividades: una conferencia sobre la lírica popular y los orígenes musicales de la canción tradicional, en la que Alberti demuestra ciertos conocimientos musicológicos y como folclorista, además de usar grabaciones musicales para ejemplificar sus afirmaciones, y un importantísimo concierto celebrado en París, con una derivación sevillana, en el que el gaditano aparece como único representante literario, puesto en el programa de la gala musical a la misma altura que algunos de los más destacados y representativos compositores e intérpretes de la música española del momento. Ambos casos, en realidad doble cara de un mismo diálogo entre el poeta y la música popular o la música culta, deben ser vistos realmente como el final de una época en las relaciones musicales del escritor, que sintetiza y recopila en estas tareas las experiencias de sus años anteriores poniendo punto final a una manera de entender la música que había determinado claramente su literatura desde sus comienzos. Significativo también de ese carácter de balance final que nos parece tienen la conferencia y el concierto resulta el hecho de la coincidencia temporal de ambos, situados en la segunda mitad de 1932.

Las palabras e interesantes apuntes como historiador de la literatura y folclorista de “La poesía popular en la lírica española contemporánea” las escribió Alberti para pronunciarlas en la Friedrich-Wilhelms-Universität de Berlín el 30 de noviembre de 1932, pero no estamos seguros de si llegó a impartir la conferencia, ya que en sus memorias recuerda que “no pude hacerlo porque las botas con clavos de los estudiantes nazis habían pateado la cabeza de una joven estudiante judía”.<sup>4</sup> Impresa sin embargo en un folleto de la propia Universidad alemana,<sup>5</sup> el texto, rescatado en 1970 por Robert Marrast,<sup>6</sup> supone un perfecto diagnóstico retrospectivo de su anterior trayectoria en el contexto de la poesía española de su época y de la importancia del componente musical del folclore y de la tradición culta en la conformación de un discurso poético moderno. Acogiéndose a la sentencia juanramoniana de “No hay arte popular, sino tradición popular del arte”,<sup>7</sup> Alberti

<sup>3</sup> Rafael Alberti: “La poesía popular en la lírica española contemporánea” (Conferencia), **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 155.

<sup>4</sup> Rafael Alberti: **La arboleda perdida. Libros III y IV de Memorias**, Barcelona: Seix Barral, 1987, p. 25. En adelante **LAPII**.

<sup>5</sup> Rafael Alberti: **La poesía popular en la lírica española contemporánea**, Jena: [Weimar-G. Uschmam], 1933.

<sup>6</sup> En la primera edición del libro de Rafael Alberti **Prosas encontradas**. Recogidas y presentadas por Robert Marrast. Madrid: Ayuso, 1970, pp. 87-103. Ahora en la ya mencionada edición moderna de este libro, Barcelona: Seix Barral, 2000, pp. 78-101, por donde citaremos.

<sup>7</sup> Rafael Alberti: “La poesía popular en la lírica...”, op. cit., p. 78.

considera el folclore como fruto refinado de un intercambio inmemorial entre los autores cultos y los populares, que toman viejos modelos de poetas olvidados y los recrean en un proceso dinámico de “memoria en movimiento”,<sup>8</sup> ofreciéndoselos así reinventados a los autores nuevos que son los “llamados a transformar en nueva poesía esta maravillosa herencia”.<sup>9</sup> En ese intercambio lírico tiene la música un papel fundamental, porque el autor ofrece una comprensión claramente musical de la tradición culta y popular, y es plenamente consciente del acompañamiento sonoro que caracteriza esa herencia nacional de la que, como afirma Sandra Robertson en su estudio de esta conferencia,<sup>10</sup> se siente plenamente continuador, y cuyas músicas ha evocado constantemente en sus versos hasta entonces.

Si la característica canción lírica castellana aparece para Alberti perfectamente conformada en el XV con el concurso con “los grandes vihuelistas de este siglo y del XVI”,<sup>11</sup> cuyas composiciones llevó luego el “campesino, el *cantaor* profesional, el improvisador”<sup>12</sup> por aldeas y pueblos, los grandes clásicos como Lope de Vega continúan esta línea llanista retomando esas coplas y villancicos ya transformados por la tradición popular que, “acompañados de músicas y bailes”,<sup>13</sup> intercalan en sus comedias. Ese intercambio lírico con su fondo musical, que según Alberti caracteriza la mejor poesía española, se rompe llegado a cierto momento por “la pedantería de los cultos del XVIII y la grandilocuencia de los románticos”,<sup>14</sup> pero en las postrimerías de este último movimiento artístico, en Bécquer, en Rosalía de Castro, vuelve a renacer adentrándose de la mano de Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado en la plena modernidad poética del 27. Lo mismo que clásicos como Gil Vicente, en cuyos autos navideños cantan los ángeles “acompañados de laúdes”,<sup>15</sup> o que los cantores populares que deben ceñirse a “una música ya impuesta”,<sup>16</sup> los representantes y mejores poetas de las modernas promociones literarias son aquellos que han seguido manteniendo un contacto fecundo con el antiguo y vivo acervo tradicional y popular, y evocando sus acompañamientos musicales, como Juan

---

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Op. cit., p. 101.

<sup>10</sup> Sandra C. Robertson: **Lorca, Alberti and the Theater of popular poetry**, Nueva York: Peter Lang Publishing, 1991. American University Studies: Serie 2, Romance languages and literature; Vol. 170, pp. 5 y ss.

<sup>11</sup> Rafael Alberti: “La poesía popular en la lírica...”, op. cit., p. 79.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 81.

<sup>13</sup> Op. cit., p. 83.

<sup>14</sup> Op. cit., p. 86.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 84.

<sup>16</sup> Op. cit., p. 81.

Ramón en cuyos romances la anécdota queda “diseminada en música”,<sup>17</sup> Antonio Machado, al fondo de cuyos versos suena un deje de cante jondo, García Lorca, de quien no gratuitamente Alberti señala su condición de “músico, folklorista”,<sup>18</sup> o Manuel Altolaguirre, en quien encuentra un estilo “como para ser seguido de guitarra, de una guitarra a la que al final se le rompieran las cuerdas”.<sup>19</sup>

Esta percepción musical por parte del escritor de la tradición poética en la que él mismo se encuadra se completa con algunos leves apuntes musicológicos que indican que el escritor ha reflexionado profundamente sobre la relación entre música y literatura que a su juicio caracteriza la lírica española. Así, distingue entre los bailes de corte y los de aldea, tópico muy extendido en la literatura musical desde época clásica, o apunta hacia los orígenes orientales y litúrgicos del cante jondo, como pocos años antes había mantenido Manuel de Falla en sus reflexiones sobre el tema. Del imprescindible acompañamiento sonoro sin el que le resulta imposible explicar las características formales de esta historia literaria en diálogo entre lo viejo y lo nuevo, la música y la poesía, da cuenta el hecho de que aliñe su charla con las grabaciones discográficas en las que Encarnación López *La Argentinita* interpreta acompañada al piano por Federico García Lorca las coplas populares recogidas y armonizadas por el granadino y registradas en cinco discos de pizarra bajo el nombre de **Colección de canciones populares antiguas**, que se pusieron a la venta en 1931.

Junto a estos dos intérpretes vuelve a ofrecer Alberti la conferencia el 6 de mayo de 1933 en el Teatro Español de Madrid, con decorados expresamente realizados por Santiago Ontañón y Salvador Bartolozzi para este acto “que despertó gran expectación dada la insólita naturaleza de la colaboración”,<sup>20</sup> y donde la música y la interpretación cantada aparecían al mismo nivel de la palabra, hecho saludado por la prensa de la época como todo un acontecimiento: “La noticia no es pequeña: dos grandes poetas, los dos más grandes y verdaderos de la generación que ha empezado a dar al éxito sus obras, y una gran artista del cante y del baile españoles. Asociados, compenetrados, fundidos, en un mismo espectáculo”.<sup>21</sup> Anunciando la conferencia, que según Alberti “versa sobre la relación de la

---

<sup>17</sup> Op. cit., p. 90.

<sup>18</sup> Op. cit., p. 97.

<sup>19</sup> Op. cit., p. 100.

<sup>20</sup> Ian Gibson: Op. cit., p. 239.

<sup>21</sup> M[anuel] P[érez] F[errero]: “Unas palabras de La Argentinita, García Lorca y Alberti”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 5 de mayo de 1933, p. 5.

poesía moderna española y nuestro arte popular del cante y del baile”,<sup>22</sup> el poeta señala hacia la condición musical de Lorca, “estupendo folklorista y gran refundidor y recopilador de canciones populares, además del poeta que todos conocemos”,<sup>23</sup> que ha determinado su elección como acompañante, y con quien, al igual que con la cantante, Alberti trabaja “en estrecha colaboración, perfectamente compenetrados”.<sup>24</sup> El granadino insistirá también con ocasión de la conferencia en su identidad literaria con Alberti a partir del común interés por el folclor:

He acudido gustoso al llamamiento de Rafael. Es el enorme poeta, que dará todo el poder de su poesía a esta conferencia sobre tema que tanto nos interesa a él y a mí. Los dos somos andaluces: él, del Puerto, y yo, de Granada, y los dos hemos corrido España palmo a palmo en busca de sus inmortales esencias populares.<sup>25</sup>

La recepción de la singular propuesta de espectáculo poético musical fue inequívocamente positiva por parte del público, como se refleja en la prensa del momento, algunos de cuyos gacetilleros llegan incluso a ponerlo como ejemplo de la necesaria renovación que esperaba el teatro español: “El espectáculo, por sencillo y desembarazado, pone en pie -para desmentirlo categóricamente- el resobado tema de la crisis teatral. La atención y los aplausos de que hizo gala el público durante la velada sirven para demostrar cuán poco difícil es infundir atmósfera decorosa a nuestro paisaje escénico”.<sup>26</sup>

Todavía en 1935 el escritor retomará de nuevo los argumentos centrales de “La poesía popular en la lírica española contemporánea” para impartir en La Habana otra conferencia sobre “Lope de Vega y la poesía contemporánea”,<sup>27</sup> en la que ya incluye algunos cantares anónimos de carácter social y destaca en su retrato “el Lope humano sin teologías, que ve ascender un mundo y hundirse otro, el que está vivo en nuestro más nuevo concepto de la historia”,<sup>28</sup> resaltando que “Su gran lección de temporalidad le ha hecho eterno”,<sup>29</sup> y buscando en el Fénix de los Ingenios los aspectos que más pudieran

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> [Rafael] Pérez-Doménech: “En el Español. Velada artísticoliteraria con la intervención de Rafael Alberti, Federico García Lorca y La Argentinita”, **El imparcial**, Madrid, 7 de mayo de 1933, p. 2.

<sup>27</sup> El texto fue editado por Robert Marrast en Rafael Alberti: **Lope de Vega y la poesía española contemporánea, seguido de La Pájara pinta**, París, Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques, 1964, pp. 7-36, y posteriormente en la ya mencionada edición reciente de **Prosas encontradas**, pp. 152-177, por donde citaremos.

<sup>28</sup> Rafael Alberti: “Lope de Vega y la poesía española contemporánea” (Conferencia), **Prosas encontradas**, op. cit., p 176.

<sup>29</sup> Ibidem.

acercarlo a la literatura ya declaradamente revolucionaria y militante que Alberti practica a mitad de la década de los treinta. La seguramente frustrada conferencia berlinesa aparece sin embargo casi exenta de este carácter comprometido, y lo mismo que el concierto ya mencionado, del que enseguida hablaremos por extenso, debe contarse entre los últimos actos públicos en los que el poeta se centra en el aspecto exclusivamente estético de su actividad sin unirla a su nuevo concepto político del arte, y de ahí el carácter de balance y fin de ciclo que al principio de este comentario atribuíamos a ambas actividades. En concreto, la gala musical de 1932 supone la continuación de sus colaboraciones con músicos manteniendo aún los proyectos de arte puro con música y poesía tan representativos de los primeros años de su carrera literaria, en hondo contraste con las canciones revolucionarias en las que enseguida va a participar Alberti.

Entre finales de 1931 y comienzos del año siguiente nuestro autor conoce en París, donde se encuentra como primera etapa de su viaje europeo para estudiar las nuevas tendencias teatrales, a Federico Elizalde, a quien propone una nueva versión de su guirigay **La pájara pinta**, convencido como parece Alberti del carácter esencialmente musical de la obra. El músico de origen vasco, precoz como compositor y director de orquesta, completó desde joven sus estudios musicales en Estados Unidos y Gran Bretaña, donde compaginó la música culta con la composición de temas de jazz y la dirección de una afamada orquesta de este género, trayectoria que se quiebra a comienzo de los años treinta, cuando como alumno de Ernesto Halffter inicia entre París y Madrid un nuevo camino que lo integra plenamente en el grupo de músicos del 27. Es en esta etapa cuando Elizalde entra en contacto con el poeta gaditano, encuentro auspiciado sin duda por la común amistad con Halffter, viejo amigo de Alberti, cuyos versos ha puesto en música desde 1925 y con quien proyecta trabajos en común, como la ópera **La niña guerrera** o el ballet **El colorín colorado**, que no se llegan a realizar. En cambio la colaboración entre el poeta y Elizalde germinará en la partitura **La pájara pinta (Introducción y prólogo)**, terminada de componer el 19 de junio de 1932, y estrenada dentro de la “Gala de Musique Espagnole” que, con el patronato de la embajada española en la capital francesa, se celebra el 29 de ese mismo mes en la Salle Gaveau de París, concierto donde además se interpretaron otras obras musicales sobre textos albertianos, como las **Dos canciones** de Halffter sobre poemas de **Marinero en tierra**, cantadas por Conchita Supervía, quien también estrenó dos de las seis **Nanas** sobre otros tantos poemas del mismo libro que había previsto escribir Elizalde, cuya intensa colaboración con Alberti apunta hacia una profunda

coincidencia artística entre ambos, aunque no nos consta que el músico llegara a finalizar el ciclo anunciado. Concluido o no el proyecto, merece la pena destacarse que Elizalde es el primer compositor en fijarse en la atrayente musicalidad de las nanas incluidas por Alberti en su primer libro, composiciones de amplia fortuna musical a la que desde Salvador Bacarisse en 1935 a Ramón Sillés en 1998, pasando por Bal y Gay, Carlos Guastavino, Ernesto Mastronardi, García Abril o Jiménez Mabarak, han puesto en música numerosísimos compositores desde este primer estreno francés.

**La pájara pinta (Introducción y prólogo)** fue interpretada por la Sinfónica de París, con Alberti recitando su propio texto, bajo la dirección de Elizalde, y con un telón expresamente pintado para la ocasión por el olvidado artista sevillano Pablo Sebastián. En el programa de la “Gala”, del que hemos consultado el ejemplar que se conserva en el archivo familiar de Ernesto Halffter, se informa de que se trata de una obra en tres actos para marionetas escrita en un lenguaje inventado sobre las farsas populares y bufonescas, subrayando que “Le compositeur s’est efforcé de faire ressortir le caractère burlesque du langage inventé par le poète” en su pieza musical, compuesta para orquesta de solistas. El propio Alberti, instalado en Berlín desde la primavera anterior y que volvió a París para participar expresamente en el concierto, conservará del acto un recuerdo festivo que insiste en el carácter farsesco de esta inusual colaboración entre la música y la poesía:

Más que Óscar Esplá, que hizo una música más bien de concierto que iba poco con la palabra, este Elizalde, que era un chico muy joven, español nacido en Filipinas y que tenía un talento más bien menos solemne, entendió esto mucho mejor e hizo la música para el prólogo con la que lo representé en París. Yo en esa época era muy delgado y sabía dar el salto mortal en el aire –ahora no- y salí con un pantalón de smoking negro y una camiseta verde... yo estaba delante de la orquesta, al lado del director, porque esto no se podía decir caprichosamente. Yo tenía mis entradas con la orquesta, momentos en que ésta se callaba, en fin, una cosa que se hizo después de muchos ensayos. Al final bailé a mi manera y di una vuelta de carnero en el aire con gran asombro de todos y gran miedo de María Teresa, que estaba en un palco...<sup>30</sup>

La Gala tuvo un testigo de excepción en Gerardo Diego, según cuenta Alberti en una carta a Cossío en julio de 1932: “Figúrate. En el concierto me encontré a Gerardo. Él me vio desgañitarme, tirarme al suelo y dar la voltereta ante los franceses, a los que debí parecer un loco desesperado”.<sup>31</sup> Las dudas del poeta respecto a la recepción de la obra apuntan a un éxito relativo de la misma: “Sospecho que no comprendieron nada. Pero yo me divertí y gané mi *argento*”.

---

<sup>30</sup> Manuel Bayo: “Alberti por Alberti”, **Primer Acto**, 150, Madrid, noviembre de 1972, pp. 9-10.

I  
"Capincho" (nana) Federico Elizalde

Canto  
Piano

C.  
P.

C.  
P.

C.  
P.

Si te llaman capi ru -  
Tu a na die le digas na - da -  
Si te llaman capi ru - cho -  
tu a na die le digas na - da -  
que el capi an chito

Partitura manuscrita del comienzo de la primera de las dos "Nanas" de Federico Elizalde sobre versos albertianos.  
(Archivo Jaime Goyoaga Elizalde-Marta González, Madrid – Foto: Ale Amador.)

<sup>31</sup> Rafael Alberti: **Correspondencia a José M<sup>a</sup> de Cossío. Seguimiento de *Auto de fe* y otros hallazgos inéditos.** Edición de Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos Miera, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 46.

La significación de este concierto, en lo que respecta a la apreciación musical que supone del escritor por parte de intérpretes y compositores, es enorme. Alberti aparece aquí como el más musical de los poetas de su promoción, capaz de despertar con sus poemas la inspiración de los músicos y de implicarse abiertamente en la creación de obras de colaboración entre artes. Sus logros en este aspecto son puestos por los organizadores del acto a la misma altura de algunas de las más importantes aportaciones a la música española realizadas en la época en el campo de la interpretación y la composición, dentro de un concierto patrocinado por el propio estado español seguramente con la intención de mostrar en el gran escaparate del arte internacional que es el París del momento el nivel alcanzado por la música española de esos años. Así, el poeta comparte escenario con la muy conocida soprano Conchita Supervía, con la pianista Alice Halffter y con dos importantes compositores y directores de orquesta, el propio Elizalde y Ernesto Halffter, considerado sin discusión en el momento el más sólido valor joven del panorama nacional. Igualmente las obras seleccionadas para el programa pretenden ser un catálogo de los más logrados que ha proporcionado la música nueva desde la península: **Sinfonietta (in re maggiore)** de Halffter, de quien también se interpretan “Tres danzas” del ballet **Sonatina**, la canción **Automne malade** y sus **Dos canciones** albertianas, **Musique pour quinze solistes**, de Elizalde, además de sus dos **Nanas** sobre poesías de Alberti y **La pájara pinta**, rematando el concierto la interpretación de **El amor brujo** de Manuel de Falla, compositor de incontestable aprecio internacional ya en estos años, con la Supervía como voz solista y dirección de Halffter. Actividades como este concierto son las que nos llevan a apreciar en Alberti una actitud singular respecto a sus compañeros de generación, y en general respecto a cualquier otro escritor de su siglo, de apertura hacia la música y de implicación en actividades con ese arte como protagonista, actividades muy a menudo situadas claramente en el campo de la vanguardia musical y comprometidas con la difusión de las tendencias más nuevas del arte sonoro. La hondura de ese compromiso con la música se confirma en este momento con una especie de continuación de este concierto parisién en otra gala musical celebrada en Sevilla pocos meses después.<sup>32</sup>

Fue sin duda la reciente aunque debemos suponer que intensa amistad con Federico Elizalde, que en esos momentos sustituía a Ernesto Halffter como director titular

---

<sup>32</sup> Damos muy resumidas a continuación las ideas que ya expusimos en nuestra *Introducción a Rafael Alberti: Historia del soldado*, Sevilla: Fundación El Monte, 2001, pp. 10-54, donde contamos por extenso todos los



al frente de la Orquesta Bética de Cámara en la capital andaluza, la que propició esta nueva actividad musical del poeta, que además en este caso cuenta para su actuación con un claro contexto de colaboración entre músicos y literatos. En efecto, el concierto celebrado a las once de la mañana del domingo 30 de octubre de 1932 en el sevillano Coliseo España llegó a ser conocido en la ciudad, y así denominado en la prensa de la época, como “el concierto *Mediodía*”, por estar organizado por el grupo literario del mismo nombre formado por los más importantes poetas sevillanos del momento (Alejandro Collantes, Rafael Porlán, Fernando Labrador, Núñez de Herrera, Romero Murube, Juan Sierra y Rafael Laffón), a los que se unió en esta convocatoria el nombre de Jorge Guillén, que también firma la carta de presentación y reserva de entradas para el acto,<sup>33</sup> con el objetivo de recaudar fondos para el conjunto sevillano, la primera orquesta de cámara del continente, fundada por Falla en 1923, cuya economía atravesaba un momento crítico. De ahí que los organizadores recurran a una doble estrategia para asegurar el éxito financiero de la empresa. Por un lado, preparan un “selecto programa, digno de la Sala más exigente de Europa”,<sup>34</sup> con varias piezas nunca oídas en la ciudad y que supone un deslumbrante recorrido por la vanguardia musical de su época, destinado a conmover el ambiente musical de la Sevilla del momento: el **Concerto para clavicémbalo**, de Falla, que no se interpretaba en la ciudad desde 1927, **La Creación del mundo**, música para ballet de Darius Milhaud que “resume los efectos más atrevidos a que tienden las modernas orientaciones musicales”,<sup>35</sup> **Historia del soldado**, “reputada como una de las mejores obras de Strawinsky”, que en esta ocasión se estrenaba en España en concierto público, ya que hasta ahora las audiciones de la obra en nuestro país habían tenido siempre carácter privado, además de **Sinfonietta (in re maggiore)** de Ernesto Halffter y una **Fanfarria** inicial de Federico Elizalde, compuesta expresamente para el concierto. El programa incluye también la muy reciente **La Pájara Pinta**, “una de las más líricas y avanzadas creaciones del poeta Rafael Alberti”, con música de Elizalde, quien dirigirá la orquesta. Por otra parte los promotores del acto intentan contar con personalidades reconocidas que pudieran servir al público de referente cultural y

---

pormenores relativos a este concierto sevillano y la participación de Rafael Alberti en el mismo, que no creemos necesario reiterar aquí en detalle.

<sup>33</sup> Reproducida en Rafael Alberti: **Historia del soldado**, op. cit., p. 24.

<sup>34</sup> Fritz: “Un concierto de la Orquesta Sinfónica Sevillana”, **El Liberal**, Sevilla, 25 de octubre de 1932, p. 1.

<sup>35</sup> Carta de presentación y reserva de entradas del concierto, reproducida en Rafael Alberti: **Historia del soldado**, op. cit., p. 24.

añadir atractivo a la convocatoria, como Manuel de Falla, cuya asistencia llegó a ser anunciada en la prensa sevillana de la época.<sup>36</sup>

En este segundo aspecto Alberti es sin duda la figura más importante de que disponen los organizadores, personaje de referencia artística también para los melómanos a que se dirige el concierto, cuyas “creaciones” también son situadas en esta ocasión en el programa a la misma altura de algunas de las innegables obras maestras de la música moderna, y que vuelve a ser presentado de forma natural como participante en un espectáculo musical de la más alta estirpe cultista y renovadora, como ya hace constar la mentada carta de presentación y reserva de entradas del concierto: “Rafael Alberti vendrá a Sevilla expresamente para actuar de recitador de su poema”, importancia de su presencia que también destaca la prensa sevillana de entonces: “Para imprimir al programa el máximo relieve y la mayor propiedad, no se ha reparado en sacrificios: viene de Berlín el poeta Rafael Alberti, que dirá la letra de *La Pájara Pinta*”.<sup>37</sup> Alberti, pensionado aún por la Junta de Ampliación de Estudios en su viaje europeo, debió viajar a Sevilla, en efecto, expresamente para participar en el concierto, ya que el 7 de octubre se encuentra todavía en Berlín,<sup>38</sup> no lo acompaña su inseparable María Teresa León, y a finales del mes siguiente está de nuevo en la capital alemana, donde tiene previsto pronunciar el día 30 su conferencia “La poesía popular en la lírica española contemporánea” en la Friedrich-Wilhelms Universität. En Sevilla, el poeta ofrece una conferencia sobre **La pájara pinta**, seguida de una lectura de poemas, en el Ateneo el 29 de octubre,<sup>39</sup> al día siguiente participa en el concierto y abandona enseguida la ciudad, aunque a la postre acabara convertido en el principal protagonista del concierto y de la polémica estela que lo siguió.

Protagonista porque además de su guirigay, el programa acabaría incluyendo otra obra suya que es una de sus más desconocidas colaboraciones musicales: su adaptación del texto en francés que Charles Ferdinand Ramuz escribió en 1918 para **Histoire du soldat** de Igor Stravinsky, una refundición muy simplificada del complejísimo libreto del escritor suizo, que es el pórtico a una singular experiencia de colaboración de la literatura con la música, en la que la palabra acude al auxilio de una partitura cuyo carácter renovador y

---

<sup>36</sup> Fritz: “Del homenaje a la Orquesta Bética de Cámara”, **El Liberal**, 27 de octubre de 1932, p. 1.

<sup>37</sup> Anónimo: “El gran concierto del domingo 30. Actuación de la Orquesta Bética de Cámara”, **El Correo de Andalucía**, 27 de octubre de 1932, p. 1.

<sup>38</sup> Desde allí escribe en esa fecha a su amigo José M<sup>a</sup> de Cossío. Véase Rafael Alberti: **Correspondencia a José M<sup>a</sup> de Cossío...**, op. cit., p. 50.

<sup>39</sup> Anónimo: “En el ateneo: ayer se inauguró el curso de la sección de literatura con una interesantísima conferencia de Rafael Alberti”, **El Liberal**, Sevilla, 30 de octubre de 1932, p. 8.

hechuras muy nuevas podían tornarla difícil para el auditorio sevillano. En efecto, sabedores tanto los poeta del grupo Mediodía como la Orquesta Bética del tono casi combativo, abierto a las más nuevas tendencias, de las obras del programa, realizan una campaña explicativa en la prensa del momento, “por la conveniencia de preparar un poco al público respecto a *La pájara pinta* y, sobre todo, a la *Historia del Soldado*”.<sup>40</sup> De ahí surge la idea de acompañar la interpretación de la música stravinskiana por un mínimo guión que sirviera al público de apoyo argumental para una mejor comprensión de la obra musical, una inusual propuesta que sitúa a los autores de esta interpretación de **Historia del soldado** en vanguardia de la vanguardia desde el punto de vista de la colaboración entre literatura y música, ya que la versión de la obra incluida en el concierto sevillano nunca, que nos conste, se interpreta con texto. Por eso, conscientes los sevillanos de la imposibilidad de incluir en su programa la versión original de **Histoire du soldat**, espectáculo complejo que exige del concurso de músicos, actores para las voces del soldado, el diablo y el narrador, y bailarines, para las danzas del diablo y la princesa, configuración con que se estrenó en Laussane el 28 de septiembre de 1918, optan por ofrecer la versión de suite en la que Stravinsky trabaja desde el año siguiente, reducción que jamás incorpora la fábula textual para la que fue concebida la música de la versión completa, como bien sabían Falla y Lorca al usar algunos fragmentos de esta versión de suite como música incidental para las representaciones de guiñol que realizaron en Granada en enero de 1923. En esta innovadora visión de la pieza que plantean el grupo Mediodía y la Orquesta Bética nuestro autor juega un papel esencial, al ser realmente el personaje imprescindible en torno a cuya palabra poética gravita el curioso experimento:

Escrita para un teatro de marionetas, pierde muchas posibilidades de asimilación para el público, al ejecutarse sin tan decisivo acompañamiento. El maestro Elizalde, ya que por razones de tiempo no se ha podido montar *La Historia del soldado* con toda su maquinaria escénica, ha logrado del desinterés y entusiasmo de Rafael Alberti, el gran poeta, una traducción literaria del libreto que, en aleyunas castellanas llenas de sencillez y gracia profunda, que él mismo recitará, puedan ser utilizadas por el auditorio como puntales de referencia, para mejor captar las cualidades de la música de Stravinsky.<sup>41</sup>

Alberti recibió la proposición de Elizalde de forma sobrevenida, y no se trata por tanto de un proyecto madurado largamente, ya que en la citada carta de presentación del concierto se menciona la presencia de Alberti pero no se le cita aún como traductor en **Histoire du soldat**, sino de una colaboración hasta cierto punto espontánea, lo que no

---

<sup>40</sup> Rafael Lasso de la Vega: Carta a Manuel de Falla, fechada “Sevilla, 4 de nov. 1932”. Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada. Documento: 7177/2-003.

resta ni una pizca de gracia poética y propiedad musical a la traducción albertiana. El único manuscrito conservado, con sus numerosas enmiendas, rectificaciones, cambios en algunos casos importantes, que afectan a la ordenación de los pareados o al sentido de algunos versos, como cuando:

De Jerez a San Fernando...

se convierte en:

Entre el Puerto y San Fernando...

es buena prueba del estado de inmediatez creativa en que Alberti escribió la obra, patente incluso en la propia caligrafía del poeta.<sup>42</sup> Su conocimiento del francés y su interés por la traducción, en la que se ejercitará muchas veces a lo largo de su vida, van a facilitar el trabajo de Alberti como poeta, pero quedaba por elucidar hasta dónde el escritor, dejando sin duda su impronta en el texto, era capaz de adecuar y hasta cierto punto subordinar su palabra a la pauta previa de la música y la fábula preexistentes.

Alberti realiza, más que una traducción, una auténtica refundición de texto de Ramuz, simplificando enormemente la fábula narrada reducida por el poeta gaditano a su puro esqueleto narrativo, acentúa el carácter popular de la pieza, ya desde la métrica escogida para verter a nuestra lengua el cuento de origen ruso o por medio de un lenguaje antirretórico y popularista determinado por el carácter bufo de la obra, y nacionaliza el asunto, trasladando la acción desde la región suiza del *Pays du Vaud* hasta su mítica bahía gaditana. De alguna manera, y como aprendió de los clásicos españoles del Siglo de Oro, Alberti actúa respecto al texto de Ramuz como el primitivo juglar o el ciego de plazuela respecto a la materia folclórica: sintetizando, o insistiendo en algún detalle que se quiera resaltar, eliminando pasajes, adecuando la narración al lugar en que se interpreta y al público presente. El proceso albertiano de simplificación que estamos señalando está tan determinado por el espíritu de la obra original como por la especial interpretación que de ella va a realizar junto a la Orquesta Bética en el Concierto Mediodía, y tiene como objetivo primordial acercar a la audiencia el cuento del soldado que vendió su alma al diablo y

---

<sup>41</sup> Anónimo: "El Concierto de la Bética. Historia de [sic] Soldado", **El Correo de Andalucía**, Sevilla, 29 de octubre de 1932, p. 14.

<sup>42</sup> Del manuscrito albertiano, hoy conservado en la Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, se editó en Sevilla un primoroso facsímil por la Fundación El Monte en diciembre de 2000, en edición no venal, limitada a 300 ejemplares y numerada, de la que hemos manejado el ejemplar nº 187. El mismo manuscrito fue también reproducido en la ya citada edición de Rafael Alberti: **Historia del soldado**, op. cit., pp. 59-68, junto a la transcripción del mismo que realizamos con Adriano del Valle Hernández, pp. 71-78, de donde tomamos las citas literales que aquí incluimos.

hacerle más comprensible su música. Eliminado todo el aparato escénico que acompaña la interpretación dramaturgica de la pieza completa, en el estreno sevillano de **Histoire du soldat** todo el peso escénico de un espectáculo en origen muy complejo recaía directamente sobre Alberti, sobre su adaptación y su recitado. El poeta divide su **Historia del soldado** en siete breves episodios, el último de sólo dos versos, que en la ejecución de la obra se iban alternando con los seis movimientos de la pieza musical. Sin duda, se trató de una versión completamente novedosa y singular de esta obra emblemática de la vanguardia escénica y musical de la época, y de un considerable esfuerzo de los participantes en el concierto por dar a conocer una obra fundamental del arte nuevo.

En ese esfuerzo, Alberti participa, en labores de coautor e intérprete que ratifican su compromiso con la música, con un texto que, sin ceñirse a la letra de Ramuz, la interpreta libremente para recoger con fidelidad todo el espíritu farsesco y profundamente humano del cuento del soldado que perdió su alma. Su adaptación es un prodigio de síntesis, que en 172 versos, contada una aleluya final que es un simple *ritornello* musical sin incidencia en la fábula, encierra la complejísima estructura del texto original, necesariamente simplificada, y la reinventa en gráciles octosílabos llenos de auténtico sabor, que demuestran un uso magistral de sus habilidades para recrear la poesía popular, y en los que Alberti se hace eco del procedimiento artístico de Ramuz y Stravinsky, llevándolo hasta el extremo, en su proceso de estilización musical de lo popular convertido en símbolo moral y humano. El resultado es una fábula tan viva, tan cerca de sus raíces y a la vez tan abierta al presente de su momento artístico, como la obra musical para la que fue compuesta, prueba de la perfecta comprensión del poeta hacia las músicas más renovadoras.<sup>43</sup> La pieza además sirvió a Alberti para congraciarse con el público sevillano, tras el “malestar indefinible”<sup>44</sup> que provocaron en el auditorio la interpretación del poeta en

---

<sup>43</sup> Aparte de la que estamos refiriendo, no hemos registrado ninguna otra interpretación histórica de esta singular versión de **Historia del soldado**, que probablemente tuvo en su momento una sola ejecución en este concierto sevillano de 1932. La obra fue *resucitada* por la Orquesta Ciudad de Granada bajo la batuta de Manuel Valdivieso, con José Luis Pellicena como recitador del texto albertiano, para un concierto organizado por la Fundación El Monte en su Sala Joaquín Turina de la capital hispalense el 6 de junio de 2001 como homenaje al poeta de El Puerto (véase sobre este acto la reseña crítica de Manuel Guerrero: “Excelentes obras neoclásicas”, **Diario de Sevilla**, Sevilla, 8 de junio de 2001), gala musical que reprodujo el mismo programa ofrecido por la Orquesta Bética en el concierto en el que participó Alberti.

<sup>44</sup> Invicto: “El concierto de la Orquesta Bética en el Coliseo”, **El Noticiero Sevillano**, 1 de noviembre de 1932, p. 1.

**La Pájara Pinta** y “las contorsiones del libretista, sin explicación posible en el terreno artístico, literario, musical ni aún atlético”.<sup>45</sup>

La semiescenificación de su texto que realizó Alberti, que debemos suponer muy similar a la descrita por el propio autor más arriba refiriéndose al estreno francés, provocó un sonoro escándalo artístico en la Sevilla de 1932, y supuso para el poeta amonestaciones sin cuento en la prensa local del momento, que pone el acento en la disonancia entre el texto del guirigay y la partitura de Elizalde por la actuación “desequilibrada”<sup>46</sup> del autor literario, por culpa del cual “Toda la gracia nueva y jugosa de la música de Elizalde - perfumada de yerbabuena y culantrillo- pasó desapercibida”.<sup>47</sup> Así pues, la recepción del concierto no respondió artísticamente a las expectativas levantadas, en contraste con la muy favorable acogida inicial de la propuesta por parte del público sevillano y la prensa local, que la entiende como un detalle de normalidad en la vida ciudadana tras la conmoción que representó en Sevilla el levantamiento militar del verano anterior y las repercusiones de su sofocamiento por el gobierno republicano: “Es el acto que se organiza, limpio de toda contaminación política, una ocasión propicia al deleite espiritual, un exponente del deseo que a todo buen ciudadano debe animar a reanudar la vida artística de Sevilla para que la ciudad recobre su cara alegre y la fe en sus destinos”.<sup>48</sup> Sin embargo, no estuvo al margen de su mala acogida este carácter exclusivamente artístico y apolítico con que se presentó el concierto, que si resultó escandaloso sobre todo en el plano de la apreciación estética del auditorio, también resultó perjudicado por las tensiones ideológicas del momento histórico en que se desarrolla: “Como es necesario reconocer que en estos bravos tiempos no se puede, sin algún puntal de matiz indefinidamente político, navegar en Cruzadas de Arte, con las velas hinchadas de vientos claros, hacia nuevos rumbos”.<sup>49</sup> Rafael Alberti es perfectamente consciente de que el nuevo rumbo histórico del arte no le permite ya permanecer al margen del compromiso, y enseguida abandona el escenario de sus conciertos de arte para lanzarse a las calles junto a los obreros y otros artistas comprometidos para inundarlas con canciones de lucha e himnos proletarios, que

---

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Invicto: “En torno a un concierto: El trance frustrado”, **El Noticiero Sevillano**, Sevilla, 5 de noviembre de 1932, p. 1.

<sup>47</sup> Invicto: “El concierto de la Orquesta Bética ...”, op. cit.

<sup>48</sup> Anónimo: “Por Sevilla. Acontecimiento artístico el día 30”, **El Correo de Andalucía**, Sevilla, 25 de octubre de 1932, p. 7.

<sup>49</sup> Miguel Rosales “Notas a un concierto”, **El Noticiero Sevillano**, Sevilla, 4 de noviembre de 1932, p. 1.

constituyen la música esencial que sonará en la literatura albertiana hasta el final de la década de los años treinta, abruptamente marcado por la derrota republicana y el exilio.

El viaje que entre finales de 1931 y la primavera de 1933 realiza por Europa resulta en este aspecto de sus relaciones con la música tan trascendental como para todos los demás ámbitos de la vida y la actividad artística de Alberti. Al retorno recordaría el poeta en sus memorias: “Nosotros volvíamos por entonces -1933- de Francia y Alemania, habiendo visitado también la Unión Soviética. Viaje de cerca de dos años que me había hecho comprender, viéndola y sufriendola, la trágica realidad de Europa. Regresaba otro: nuevo concepto de todo, y como era natural, del poeta y de la poesía”.<sup>50</sup> Enormemente significativo de su evolución resulta el cambio que van a sufrir los distintos aspectos de su diálogo con el arte sonoro, empezando por sus relaciones con los compositores, con los que trabaja arrinconando sus antiguas canciones de arte en favor de unas nuevas canciones de lucha, y llegando hasta su propia práctica poética, que si hasta entonces se había sentido persuadida por la particular forma de construcción artística de la música y había imitado en sus versos ese lenguaje sin significado haciéndolos pura melodía verbal, a partir de ahora más bien se afana en articular la música con el sentido intrínseco de la expresión verbal y la convierte en un auxiliar para la difusión del -nunca mejor dicho- mensaje expresado en palabras. Alemania y la Unión Soviética, donde el matrimonio Alberti entra en contacto con los círculos comprometidos de la nueva cultura comunista, son los escenarios fundamentales de la metamorfosis del estilo albertiano, en el que, de forma casi natural e imperceptiblemente unida a los avatares biográficos del escritor, se van introduciendo himnos y canciones de declarado contenido político y comprometido:

Recuerdo que alguien me dio el brazo. Vamos canta. Y salimos a las calles de Berlín llenas de jóvenes, de banderas rojas, de himnos que nunca más volverían a oírse. Sí, nunca más. Algunos viejos se tragaban junto con sus lágrimas las palabras de *La Internacional*. ¿Sería la última? Sí, nosotros hemos cantado esa última Internacional, después... Después llegó Hitler.<sup>51</sup>

Más que el propio Alberti, ha sido María Teresa León quien ha evocado en sus memorias el constante acompañamiento de estos himnos durante su viaje juntos por Europa, y el profundo sentido ideológico de estas nuevas canciones cuyo significado artístico apenas ha interesado a la crítica hasta la llegada de la guerra, aunque resulta obvio que ya en estos momentos ocupan un lugar central en la colaboración albertiana para crear

---

<sup>50</sup> LAP II, p. 57.

<sup>51</sup> María Teresa León: **Memoria de la melancolía**, Buenos Aires, 1970, p. 266. Citaremos siempre la autobiografía de la escritora por esta primera edición, a la que adelante nos referiremos como **MM**.

junto a otros intelectuales comprometidos una nueva cultura proletaria, senda que algunos poetas como, Johannes R. Becher, o músicos, como Hanns “Eisler, proveedor de ritmos rojos para los grupos de las juventudes alemanas”,<sup>52</sup> habían empezado ya a recorrer en aquellas fechas. “Habíamos aprendido a cantar a coro con otros hombres y mujeres los himnos. Era como si nos hubiésemos convertido en amigos solidarios y entrañable de todo obrero, de toda pobre mujer mal vestida, de todo necesitado”.<sup>53</sup> La tarea común y compartida del canto se convierte en un lazo de identificación para los militantes de la nueva cultura, incluso por encima de las fronteras del idioma, como recuerda la escritora que sucedió durante su viaje a Amsterdam para participar en agosto de 1932 en el Congreso Mundial contra la Guerra: “Estábamos entre ellos. Cantábamos. Gritábamos en idiomas distintos subrayados por el idioma universal de la sonrisa”.<sup>54</sup> El lugar de esta nueva música en la ascendente ideología artística comprometida es crucial porque el canto llega a ser símbolo de las aspiraciones políticas del proletariado y metáfora de un nuevo sistema social basado en lo colectivo: “Teníamos fe en los himnos que cantábamos, en las palabras que repetíamos: *Arriba parias de la tierra*”.<sup>55</sup>

Igualmente el propio poeta fijó su atención en estos nuevos cantos y en uno de los artículos periodísticos que integran en 1934 su “Segundo noticiario de un poeta en la URSS” recuerda cómo se sintió cautivado tanto por su melodía como por su forma de presentarse y propagarse entre el auditorio, en la que Alberti encuentra enormes posibilidades para la agitación y la propaganda:

Una voz, unos cantos subrayados débilmente por un acordeón, nos guían hacia el centro de la feria. Alrededor de tres obreros subidos en un banco apelonándose la gente hasta formar un atento auditorio de más de cien personas. Todos los labios están pendientes, como colgados de la canción que el corifeo ambulante trata de fijar en los oídos de sus oyentes espontáneos. Mientras sus camaradas van desenrollando tras él, escritas con grandes caracteres sobre una tela gris, las palabras de la melodía. “Krasni armi! Krasni armi!”, repiten a una, maravillosamente entonado, todos los que le escuchan. Nosotros comprendemos. Es un nuevo himno del Ejército Rojo. Esta entusiasta y paciente tropilla de agitación habrá salido hoy por las calles y plazas de Moscú para enseñar a los trabajadores las alabanzas musicales al Ejército de la revolución.<sup>56</sup>

El poeta destaca la naturalidad y espontaneidad con que los himnos nacientes se engarzan en el desarrollo de una nueva cultura y de todo un nuevo sistema social, pero sobre todo

---

<sup>52</sup> María Teresa León: “Alemania en Moscú. Erwin Piscator”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 1 de junio de 1933, p. 5.

<sup>53</sup> **MM**, p. 79.

<sup>54</sup> **MM**, p. 116.

<sup>55</sup> **MM**, p. 80.

<sup>56</sup> Rafael Alberti: “Segundo noticiario de un poeta en la URSS. Moscú. Vísperas del Congreso de Escritores Soviéticos”, **Luz**, Madrid, 23 de agosto de 1934. Recogido por Robert Marrast en la citada última edición de Rafael Alberti **Prosas encontradas**, pp. 141-151, por donde citaremos; aquí p. 144.



comprende que la melodía compartida une a los militantes en torno a un mismo ideal y se convierte en signo de identidad colectiva: “Rusia entera aprende a cantar a sus héroes. Los cantos al trabajo, a sus productores y caudillos de Octubre corren de boca en boca, desde la frontera polaca hasta las montañas de la India y los límites sangrientos de la China roja”,<sup>57</sup> pero no se detienen ahí, sino que convertidos en emblemas sonoros de la revolución son “cantos que, como un eco, repite el proletariado internacional”,<sup>58</sup> trayendo hasta la vida del poeta una música muy distinta a la refinada de las cultas salas de concierto que hasta entonces tanto había frecuentado. El recurso a la música en su unión con la poesía está también en línea con la potenciación de los elementos paraverbales por muchos poetas soviéticos “de excesiva predilección por las onomatopeyas” a los que el portuense conoce en este viaje, como Kamenski, que recita sus versos mezclados de “cantos persas, parecidos al cante jondo”, o Asseiev, que los repite monótonamente “con un dejo de musiquilla árabe”.<sup>59</sup> Alberti se muestra plenamente consciente de la importancia de estos himnos en los que él mismo se implicará poniendo letra a varias composiciones ya en estos años, cantos de lucha cuyo papel queda claramente explicado en la convocatoria de un importante concurso sobre el que vale la pena detenerse con cierto detalle, por ofrecer una perfecta explicación del contexto internacional en que aparecen estas nuevas colaboraciones musicales de Rafael Alberti.

En junio de 1934 el diario madrileño **Luz** informa de que “La URSS ha organizado un concurso internacional para elegir las mejores corales”<sup>60</sup> convocado por el Buró Internacional de Música de la Unión Internacional de Teatros Revolucionarios (UITR), para María Teresa León el más importante organismo cultural del nuevo estado soviético. El objetivo es animar a los compositores comprometidos para “enriquecer el programa revolucionario de corales obreras (tres, cuatro voces o más)” con obras que “deben tener un notable punto de vista artístico y poseer un carácter de masa bien determinado; es decir, para que puedan ser interpretadas por las corales obreras y para un auditorio obrero”. Las normas del concurso, que dejan total libertad al músico en cuanto a la forma y extensión de la obra, fijan sin embargo rígidamente el tema al que debe ceñirse: “debe inspirarse en los principios y objetivos de la lucha revolucionaria del proletariado de todos los países por el

---

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Rafael Alberti: “Noticiero de un poeta en la URSS.”, **Luz**, Madrid, 24 de octubre de 1933. Citamos por la mencionada última edición de Rafael Alberti **Prosas encontradas**, pp. 110-137; aquí p. 121.

socialismo contra el capitalismo (movimiento antifascista, defensa de la URSS, lucha contra el peligro de guerra imperialista, internacionalismo, etc)”. Se establece un premio de 1500 rublos y dos de 750, aunque los participantes extranjeros recibirán en cambio “un viaje a la URSS con todos los gastos pagados”, y se fijan detalladas normas sobre la edición de las piezas y el cobro de los derechos por ella devengados, señalándose que el criterio para otorgar los premios es tan artístico como político, ya que del jurado formarán parte “representantes del mundo musical de la URSS y de militantes del movimiento revolucionario internacional”. La convocatoria del certamen viene a sistematizar las características y el sentido ideológico y artístico de unos cantos de lucha que reciben con este concurso el respaldo del poder soviético que marca el signo de la cultura revolucionaria internacional, en la que Alberti se encuentra ya plenamente inmerso en estos años. La influencia para una nueva relación de su obra con la música va a llegar también en estos momentos a través del teatro soviético, que tan al detalle conoció el escritor durante su primer viaje a Rusia.

María Teresa León señaló la importancia creciente y la presencia abrumadora de una nueva visión de la música en la creación de un teatro renovado en la Unión Soviética dentro de una serie de artículos publicados en el diario **El Heraldo de Madrid** entre mayo y agosto de 1933, donde relata sus impresiones de aquel viaje europeo. En el panorama que plantea la escritora la música aparece constantemente imbricada en la elaboración del moderno teatro que en quince años de experimentación se está poniendo en marcha en la Unión Soviética, experiencias de la que tanto ella como Rafael Alberti sacarán notables enseñanzas para sus aventuras escénicas a lo largo de la década de los treinta. No se trata sólo del mantenimiento de los viejos locales musicales como la Gran Ópera y otros teatros líricos que “siguen con sus carteles clásicos y son muy favorecidos por los obreros”, sino de la importancia del arte sonoro en la busca de un nuevo lenguaje teatral que llevan a cabo los directores experimentales, como Tairov, “el hombre que regula sinfónicamente una obra de teatro”<sup>61</sup> y que en su Teatro Kamerny representa farsas musicales donde los actores “cantan y bailan” con un ritmo “maravilloso”, o Meyerhold, en cuya nueva sala a los espectadores

---

<sup>60</sup> Anónimo: “La URSS ha organizado un concurso internacional para elegir las mejores corales”, **Luz**, Madrid, 28 de junio de 1934, p. 7, donde remiten todas las citas literales que incluimos en nuestro texto.

<sup>61</sup> María Teresa León: “Una entrevista con Alejandro Tairov, *régisiseur*”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 15 de junio de 1933, p. 5.

“se les enseñará a cantar”<sup>62</sup> para que puedan integrarse en una nueva escena participativa. De hecho, en una de las más significativas actividades del nuevo teatro que se está poniendo en marcha en Rusia en esos momentos, la creación de escuelas de formación teatral, la música no está ausente, ya que los alumnos aprenden baile y rudimentos musicales. Importante papel juegan también los cantos obreros en los grandes espectáculos del teatro de masas donde “no trataban de llevar al actor al aire libre, sino de fundirle en la expresión del drama colectivo: el coro”,<sup>63</sup> en el que también llegan a participar los propios espectadores: “La apoteosis comienza, los guardias rojos cambian sus armas por instrumentos de paz y de trabajo, y en medio de la multitud ronca, enloquecida de triunfo, las voces claras de los proletarios del Mundo libertados cantan *La Internacional*”.<sup>64</sup> Pero sobre todo la parte musical tiene según María Teresa León gran importancia en “las agrupaciones volantes” de grupos juveniles que llevaban su rudimentario teatrillo a fábricas y asambleas obreras, y que siempre incluían en su repertorio “bailes proletarios, donde las chicas, libertadas las piernas de medias, el cuerpo con la sola presión del traje de baño, parecía que llevaban banderas en alto, (...), mientras cantaban los muchachos de una manera infatigable”.<sup>65</sup> Todas estas experiencias tanto con las canciones de lucha como con el nuevo arte escénico soviético que los Alberti pueden ver en éste y otros viajes a la Unión Soviética durante los años treinta van a tener un correlato casi literal en la literatura albertiana y en todas sus actividades desde entonces, y la música, como veremos, muchas veces estará presente en ellas, ya desde la que es, a su regreso en la primavera de 1933, la más definitoria de su nueva manera artística: la fundación de la revista **Octubre**.

Insistimos de nuevo en que, lógicamente, los periodos estéticos del autor, y mucho más en un momento como éste de conformación de un nuevo lenguaje artístico comprometido, no se suceden bruscamente, y en cualquier caso la nueva alternativa estilística no suponía la radical eliminación de actitudes anteriores, en cuyo marco Alberti se deja todavía retratar en estos primeros momentos de vuelta de un viaje fundamental. Con García Lorca y la inclasificable Encarnación López *Argentinita* retoma en el Teatro Español el 6 de mayo su conferencia sobre la lírica popular, espectáculo que sirve de pórtico a la puesta en marcha de la tan acariciada compañía de danza española que Ignacio Sánchez

---

<sup>62</sup> María Teresa León: “Meyerhold, el hombre teatral de la Revolución de octubre”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 6 de junio de 1933, p. 6.

<sup>63</sup> María Teresa León: “Teatro de masas”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 31 de julio de 1933, p. 5.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> María Teresa León: “Alemania en Moscú. Erwin Piscator”, *op. cit.*

Mejías llevaba tiempo preparando para su compañera, a veces con la colaboración de Alberti como ya vimos. María Teresa León dedicó un importante y laudatorio artículo a la iniciativa, “el primer intento serio de una compañía de bailes españoles. Hasta el 15 de junio de este año España no contaba en la historia del ballet”,<sup>66</sup> en el que menciona a antiguos amigos compositores con que el poeta se reencuentra gracias a este espectáculo, como Ernesto Halffter, director musical de la función, y sin duda también su hermano Rodolfo, que asistía habitualmente junto a García Lorca, y a veces también Alberti y María Teresa, a las reuniones preparatorias del estreno que se celebraban en casa de Sánchez Mejías. La viuda de Rodolfo Halffter, Emilia Salas, nos ha relatado que fueron precisamente el torero, el músico y García Lorca quienes convencieron a Encarnación López “para que fuera algo más que una tonadillera”,<sup>67</sup> proyecto de dignificación del arte popular en el que Alberti, aunque no se incorpora desde el principio, colabora con su indagación sobre las fuentes del folclore y su influencia en los poetas cultos; coplas populares que enseguida expondrá bajo una luz muy distinta en las páginas de **Octubre**. El ámbito de los conciertos de arte de la música culta, muy ligada sociológicamente a clases muy concretas, resulta en cambio cada vez menos frecuentado por el escritor, en cuya vida cotidiana el arte sonoro había tenido una presencia cotidiana antes de su viaje europeo. Todavía en estos momentos la música sigue siendo una práctica corriente en la intimidad de la burguesía ilustrada, a cuyas tertulias asistía aún Alberti por estas fechas. Francisco Vega Díaz ha evocado una de ellas precisamente con la música como protagonista, dada la condición del anfitrión Carlos Jiménez Díaz, médico, profesor y colaborador de la revista **Cruz y Raya**, gran melómano, aunque pésimo intérprete, quien invitaba a sus reuniones a escritores como los Alberti o Bergamín, intérpretes como el guitarrista Regino Sáinz de la Maza, y profesionales de la medicina o la jurisprudencia. La graciosa anécdota que recuerda Francisco Vega estuvo provocada por la ocurrencia de Jiménez Díaz de mostrar a sus invitados sus avances como intérprete pianístico tocando unas obras cortas de Chopin, ante la disconformidad de su profesor de música también presente en la velada:

Pronto empezaron unos y otros a mirarse con indisimulable sorna. En un momento determinado, don Carlos echó las dos manos hacia atrás para hacer una necesaria pausa (ignoro el nombre musical de ese acto) y todos los presentes iniciamos una ovación creyendo que había terminado; pero no era el caso, y terminó pocos minutos más tarde. María Teresa León hasta se puso de pie en aquel momento de desconcierto. Cuando la pieza musical terminó y aquélla estaba diciendo algo, se oyó más fuerte la voz

---

<sup>66</sup> María Teresa León: “Música y bailes españoles. La Argentinita y Ernesto Halffter”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 23 de junio de 1933, p. 6.

<sup>67</sup> Conversación mantenida con Emilia Salas de Halffter en Madrid, el 11 de mayo de 1999, registrada en cinta magnética de casete.

de Rafael Alberti que amistosamente y sin inmutarse exclamó desde su butacón: “No sigas, Carlos, que te van a salir callos en los dedos y después dirás que tienes un *síndrome de Chopin*”. El concertista sonrió y confesó: “Verdaderamente, no estoy todavía maduro...”. A lo que replicó Rafael: “Sí lo estás, Carlos, pero para enseñar medicina. No te empeñes y, en todo caso, aprende a tocar *La Internacional*, que la cantaríamos algunos de nosotros y no se verían tus pequeños entuetos...”.<sup>68</sup>

De Chopin, una de sus confesadas pasiones musicales primeras, a “La Internacional”, las melodías que han acompañado la trayectoria vital del gaditano siempre han tenido, de una u otra manera, un reflejo en su actividad artística, y en la tarea más renovadora e importante que emprende Alberti en 1933 la música estará presente desde el principio. La revista **Octubre**, cuya importancia ha sido destacada en diversas ocasiones por la crítica,<sup>69</sup> y que puede considerarse la primera publicación española periódica de carácter netamente revolucionario y comprometido “contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado”,<sup>70</sup> dedicará cierta atención bajo diversas formas durante toda su existencia al arte musical y va a contar con algunos jóvenes compositores entre sus colaboradores, como Vicente Salas Viú, y simpatizantes, caso de Rodolfo Halffter, que ya aparece en el “Adelanto de la revista Octubre”, folleto editado en mayo precediendo a la publicación, entre los escritores, cineasta y artistas plásticos que firman el manifiesto contra la encarcelación de intelectuales alemanes que lleva a cabo el gobierno nazi.

En particular, **Octubre** mostrará ya desde su adelanto, donde se reproduce una balada folclórica de Uzbéquistán, especial preferencia por la evolución moderna de los cantes populares hacia una temática proletaria: “la copla no se para, sigue el proceso revolucionario de los que la crean. El despertar de la conciencia de clase de proletarios y campesinos empieza ya a cantarse por los campos, calles, plazas y tabernas”,<sup>71</sup> nuevas coplas revolucionarias de las que recogerá 23 el primer número de la revista en una pequeña “Antología folk-lórica de cantares de clase”. El comentario anónimo que

<sup>68</sup> Francisco Vega Díaz: “Albertiana”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, noviembre-diciembre de 1990, p. 51. Damos corregida en nuestra cita una frase que nos parece errata en la publicación: “... enseñar medicina. Mo te empeñas y ...”.

<sup>69</sup> Además del trabajo de Enrique Montero: “*Octubre*: revelación de una revista mítica”, introducción a la edición facsímil de la revista, véase el estudio que le dedica Antonio Jiménez Millán: **La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)**, Cádiz: Diputación Provincial, 1984, pp. 49-73, y el artículo de Antonio Sánchez Zamarreño: “La poesía de los años 30, en la línea del hombre: el caso de la revista *Octubre*”, **Studia Zamorensia**, 7, Zamora, 1986, pp. 281-290, además del esclarecedor artículo de Gonzalo Santonja: “*Octubre*, número cero”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, noviembre-diciembre de 1990, pp. 137-144.

<sup>70</sup> Lema que aparece en la cabecera de la publicación bajo el nombre en la primera página de todos los números de la revista. Citaremos siempre por la edición facsímil Vaduz: Topos Verlag-Madrid: Turner, 1977.

<sup>71</sup> Anónimo [pero Rafael Alberti]: Comentario sin título a la “Antología folk-lórica de cantares de clase”, **Octubre**, 1, Madrid, junio-julio de 1933, p. 2.

acompaña los cantes, obra sin duda del propio Alberti que reitera algunas de las ideas de su conferencia berlinesa sobre la lírica popular que acaba de recuperar en el Teatro Español junto a García Lorca y *La Argentinita*, apenas se refiere a las obvias características formales de esta humilde poesía musical tantas veces recreada por el autor, pero limita claramente la amplia temática popular de que se había nutrido en sus primeros años la poesía albertiana para interesarse por la expresión de “los dolores de la clase oprimida” testimoniados “mejor que nadie” en su vivencia humana e históricas por estas canciones: “Mineros, pastores, marineros, soldados, anarquistas, mendigos, encarcelados, descreídos, contrabandistas, nos dejaban expresados los horrores de su vida”. La copla popular y su música han dejado de ser mera referencia estética para convertirse en manifiesto del malestar de clase y perfecta expresión de una nueva consigna ideológica, por su cercanía a las capas populares a las que declaradamente se dirigía ya a mitad de 1933 la literatura de Rafael Alberti. La revista establecerá en su número 3 un cierto paralelismo que indica el carácter internacional de esta proletarización del folclore incluyendo también otra breve antología de “Canciones de los negros de Norteamérica” en traducción de Abel Plenn, cantos de trabajo que expresan conciencia de una explotación secular y “que siguen la línea histórica de la auténtica poesía que los siglos han ido acumulando y cuyo único heredero es el proletariado”.<sup>72</sup> Así como en su primera antología flamenca los editores no se creyeron obligados a realizar mayores precisiones sobre la música de las coplas y soleares recopiladas, obviamente conocida por los lectores, aquí sí ofrecen un comentario sobre la música dividiendo las composiciones en “melancólicos” *blues* y los pesimistas *spirituals* de tono religioso, ya en transformación hacia el canto revolucionario. En este mismo número de **Octubre** aparece una de las más definitorias piezas de la nueva actitud albertiana ante la música, su “Himno a las Bibliotecas Proletarias”, que enseguida trataremos por extenso, escrito en colaboración con Salas Viú, cuya partitura se reproduce también junto a la letra de Alberti.

Antes, finalizando el repaso a la presencia de la música en la revista, es necesario citar un amplio artículo de B. Persov sobre el nuevo panorama musical soviético en su número 4-5, dedicado a la URSS. En él se comienza destacando el papel de la obra de compositores como Pouchkiné o Glinka en la educación del pueblo situándola a la misma

---

<sup>72</sup> Emilio Delgado: “Nota a las canciones de los negros de Norteamérica”, **Octubre**, 3, Madrid, agosto-septiembre de 1933, p. 30.

altura que la literatura de “los grandes poetas nacionales”,<sup>73</sup> y trazando un brevísimo panorama del rico mundo musical ruso anterior a la revolución en su relación con las clases sociales populares. Los intentos del liberalismo cultural burgués de acercar la música culta al proletariado habían estado siempre guiados hasta entonces por la pretensión de educar moralmente al pueblo, ligando la enseñanza musical a la represiva educación religiosa, con la sola intención de “acabar con *los cánticos desvergonzados de las fábricas*, refiriéndose, con esto, a las canciones del proletariado industrial”.<sup>74</sup> El acercamiento de la música reglada a las masas populares se diferenciaba claramente de la redención política de éstas, y además la ideología musical predominantemente rusa ignoraba las particularidades regionales (ucraniana, tártara, georgiana) del territorio. La falta de apoyo del gobierno del zar a una educación musical limitaba el aprendizaje a las clases pudientes, y los incipientes conservatorios populares que empiezan a nacer en torno a 1908 fracasan por la falta de medios. Frente a este escenario, y a quince años del triunfo de la revolución de octubre, el nuevo poder soviético ha dado un impulso a esta pedagogía que ha expandido la música clásica sobre todo por la periferia geográfica menos cultivada, Ucrania, Georgia, Armenia, Azerbaijandian y otras repúblicas socialistas. El primer balance de estas actividades pedagógicas se pudo ver en el concurso panunionista desarrollado en el Conservatorio de Estado de Moscú del 8 al 24 de mayo de 1933, que “ha venido a demostrar el grado de desarrollo de la cultura musical soviética”,<sup>75</sup> y en el que los jóvenes intérpretes rusos demostraron “brillantemente” su valía. Los compositores incluidos en los programas del certamen dan cuenta de las preferencias musicales del nuevo sistema cultural soviético: Bach, Mozart, Scarlatti, Beethoven, con especial atención a músicos nacionales del siglo XX, Scriabin, Prokofiev, Katchatourian, y a los modernos clásicos internacionales, Debussy, Ravel y otros. También deben los jóvenes solistas atender a los nuevos músicos cuya obra crece al compás de la revolución, como Schechter, Biély, Kossenko o Dankevitch. Los grandes progresos de los educadores musicales demostrados con el concurso han valido a los maestros el reconocimiento del Consejo de Comisarios del Pueblo, lo que supone la más alta sanción política para esta nueva educación musical.

Si no tan en primer término como las canciones de lucha y el nuevo folclore proletario, la música culta tuvo también un importante papel en el nuevo sistema cultural

---

<sup>73</sup> B. Persov: “Una generación Soviética de músicos. (A propósito del concurso musical panunionista)”, **Octubre**, 4-5, Madrid, octubre-noviembre de 1933, p. 46.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

dentro de un planteamiento genérico de educación de las masas y del acceso de los trabajadores a la cultura, necesario para su “desarrollo integral de acuerdo con las condiciones de la estructura socialista”.<sup>76</sup> Alberti tomará buena nota de esta condición educadora de la gran música clásica y se acogerá a ella muchas veces en las labores de agitación cultural que lleve a cabo ya en la guerra, cuando también recurrirá en su teatro a uno de los compositores interpretados en este concurso, Beethoven, que hasta entonces no había aparecido entre las preferencias musicales del escritor. Pero todavía a estas alturas de 1933 será sobre todo esa línea de la proletarización del folclore la que interesará al autor y la que mayor incidencia tendrá sobre su poética del momento, una producción muy escasa, recogida en el breve librito de 32 páginas **Consignas** publicado a mitad de año, y en otro no mayor, **Un fantasma recorre Europa**, aparecido en octubre, con poemas de variada condición en lo estilístico, pero que en muchas ocasiones retornan a su manera neopopularista, varios de cuyos recursos musicales son de nuevo utilizados por el escritor, pero no en su pura musicalidad, sino puestos al servicio de la difusión de un declarado programa ideológico aprovechando la cercanía de estas coplas populares a las grandes masas a las que se dirige ya Alberti. Aquí la evocación musical y en ocasiones el carácter cantable, lo mismo que los comentarios explicativos que acompañan los poemas de los dos citados libritos, funcionan como uno de esos “puentes de acercamiento público a la poesía”<sup>77</sup> que Alberti usa en estos momentos para facilitar la comprensión de sus versos por amplios públicos populares. Con esa función, la pervivencia del elemento neopopular, que ha sido reiteradamente notada por la crítica,<sup>78</sup> se va a expresar “por el ritmo tan marcado que poseen”<sup>79</sup> muchos de estos poemas de compromiso, que a menudo recurren a fórmulas folclóricas como la reiteración y la elipsis, o al paralelismo de acusada estirpe cancioneril en composiciones como “Los niños de Extremadura” o “Libertaria Lafuente”. En alguna ocasión llega a tomar el nombre de esas composiciones folclóricas navideñas que ya le sirvieron de referente en **El alba del alhelí** para ofrecer un subversivo “Villancico de Navidad”, “parodia político-religiosa de las canciones que se cantan en Nochebuena” según

---

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Op. cit., p. 47.

<sup>77</sup> Luis García Montero: “La poesía de Rafael Alberti”, Introducción en Rafael Alberti: **Obras Completas I. Poesía 1920-1938**. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid: Aguilar, 1988, p. lxxvi.

<sup>78</sup> Véase Ricardo Senabre: **La poesía de Rafael Alberti**, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977; Kurt Spang: **Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti**, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1973, además del ya citado libro de Jiménez Millán.

<sup>79</sup> Antonio Jiménez Millán: Op. cit., p. 102.



el comentario explicativo que acompaña los versos, donde Alberti hace sátira sobre las relaciones de la iglesia con los opresores políticos:

Al Rey  
lo lamen la mula y el buey.  
El Espíritu Santo se asoma.  
La reina le da el pico a la Paloma.  
Al Papa  
le apuntan en la frente dos pitones.<sup>80</sup>

Particular incidencia tiene este retorno neopopular en el ciclo que Alberti titula “Homenaje popular a Lope de Vega”, fechado en 1935 aunque no publicado hasta algunos años después, en el que su lectura progresista del clásico y su ejemplo como autor popular llevan al gaditano a recrear el estilo lopesco con recursos, como el estribillo y la adopción de formas métricas menores, “de gran musicalidad”.<sup>81</sup> De hecho, en algunas ocasiones Alberti recurre a formas poéticas musicales de Lope, como sus aires de danza

¡Oh qué bien que baila Gil  
con las mozas de Barajas  
las chaconas, las sonajas....<sup>82</sup>

que el autor ha señalado expresamente como fuente de sus poemas revolucionarios. Sin duda, es el conjunto de todos estos factores, desde sus experiencias internacionales a la recuperación de procedimientos de la musicalidad verbal que el poeta había desechado en sus libros anteriores, lo que conforma el contexto para un paso decisivo del autor en su relación con la música: por primera vez, fuera del teatro, Alberti escribe en este 1933 textos expresamente para ser musicados, un cambio fundamental en la relación con su propia poesía y que no proviene sólo de la imposición externa que supone la ortodoxia internacional de la nueva cultura proletaria, sino también de un proceso interno de su propia escritura que convierte su *poesía* en *canción* buscando una literatura comprensible y popular, capaz de expresar las inquietudes de las clases oprimidas que podrían identificarse con esta nueva poesía. La actividad es menos ocasional de lo que podría imaginarse, y se reitera con dos himnos revolucionarios escritos en estos meses a mitad de año en que también aparecen la revista **Octubre** y su librito **Consignas**, canciones que hacen de Alberti un auténtico precursor en una actividad de colaboración entre artes que en pocos

<sup>80</sup> Rafael Alberti: **Obras Completas I. Poesía 1920-1938**, op. cit., p. 558.

<sup>81</sup> Antonio Jiménez Millán: Op. cit., p. 115.

<sup>82</sup> Recuerda estos versos lopescos el poeta en Rafael Alberti: “Octubre del 34 en la poesía”, **Estudios de Historia Social**, 31, Madrid, octubre-diciembre de 1984, p. 186.

años van a frecuentar algunos de los mejores poetas españoles del momento, de Miguel Hernández a Herrera Petere, Serrano Plaja o Pedro Garfias. Ninguna de estas dos canciones de lucha fue incluida por el autor en sus libros, tampoco fueron recogidas en las dos ediciones existentes de su poesía completa y una de ellas apenas ha sido mencionada ni estudiada en la amplia bibliografía generada sobre el autor.

La más conocida de estas primeras colaboraciones albertianas en los cantos de lucha es el “Himno de las bibliotecas proletarias” que el autor publica en el número 3 de la revista **Octubre** junto a la partitura de Vicente Salas Viú, de la que se adelanta la parte de canto anunciando un arreglo para coros. La composición, que no ha sido nunca reproducida completa en libro<sup>83</sup> lo que sin duda ha redundado en su desconocimiento, dice así:

A luchar sin descansar,  
trabajadores.  
¡Sí!  
Que de la tierra y de la mar  
seremos los vencedores.

A estudiar para luchar,  
trabajadores.  
¡Si!  
Que ni en la tierra ni en la mar  
quedarán explotadores.

Y en el viento se sentirá latir  
la bandera de la Revolución.  
¡Compañeros, uníos y seguid  
la luz de los vencedores!

Y en el viento nuestra marcha abrirá  
los caminos que van al porvenir.  
¡Proletarios, en pie para luchar  
contra los explotadores!

A luchar sin descansar,  
trabajadores.  
¡Sí!  
Que de la tierra y de la mar  
seremos los vencedores.

---

<sup>83</sup> Reproduce algunas estrofas Antonio Jiménez Millán en su ya citada e importante obra **La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)**, pp. 105-106, y se recoge íntegro el himno en la breve antología de **Octubre** publicada en el folleto **María Teresa León (1905-1988)**, Programa de las Jornadas celebradas los días 16, 17 y 18 de mayo de 1990 en el Centro Cultural de la Villa, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, s./p.

**Tempo di Marcia**

Canto 

A lu - char sin des - can sar, tra - ba - ja - do - res. Sí! que de la tie - rra y de la mar  
 di ar pa - ra lu char, tra ba - ja - do - res. Sí! que nien la tie - rra nien la mar

8 

se - re - mos ven - ce - do res. Aes - tu Yen el vien - to se sen - ti  
 que - da - rán ex - plo - ta - do res. Yen el vien - to nuestra mar

15 

rá la - tir la ban - de - ra de la Re - vo - lu - ción. ¡Com - pa - ñe - ros, u - ní - os y se - guid  
 chaa bri rá los ca - mi - nos que van al por ve - nir. ¡Pro - le - ta - rios en pie pa - ra lu - char

22 

la luz de los ven - ce - do res! A lu char sin des - can sar, tra - ba - ja  
 con - tra los ex - plo - ta - do res!

29 

do - res. Sí! Que de la tie - rra y de la mar se - re - mos los ven - ce

35 

do res. ¡Aes - tu - diar pa - ra lu - char, tra - ba - ja - do - res!

A estudiar para luchar,  
trabajadores.

Acampemos bajo el sol  
de las praderas.  
¡Sí!  
Bajo la sombra y el temblor  
de los montes y praderas.

Y a estudiar para saber  
qué son los ríos.  
¡Sí!  
Qué son las nubes y el llover,  
la luz, el aire y los fríos.

De los libros recoged y arrancad  
letra a letra lo que nos lleve al fin.  
¡Camaradas, llegó la pleamar  
para la cultura obrera!

¡Todo es nuestro! Las artes, la razón  
de la ciencia, la Historia Natural.  
¡Proletarios, repetid la canción  
de la primavera obrera!

Acampemos bajo el sol  
de las praderas.  
¡Sí!  
Bajo la sombra y el temblor  
de los montes y praderas.

Acampemos bajo el sol  
de las praderas.<sup>84</sup>

Estamos ante un amplio poema de diez estrofas y dos estribillos cuyas características musicales se concretan sobre todo en una rica polimetría y en el uso de un persistente estribillo, donde una frase en seguidilla se enlaza con otra en octosílabos por un verso agudo y monosilábico, estribillo donde se expresa la parte vocativa del poema, su imprecación a los trabajadores para colaborar en la creación de una nueva cultura para ganar con ella el mundo natural (la tierra, la mar, montes, riberas, praderas), y por medio del cual quedan enlazados cuatro cuartetos, con un octosílabo que quiebra el endecasílabo final, cuartetos simétricamente dispuestos en dos grupos de dos, que en un caso reitera la

---

<sup>84</sup> Rafael Alberti: “Himno de las bibliotecas proletarias”, **Octubre**, 3, Madrid, agosto-septiembre de 1933, p. 13.

llamada a la acción conjunta en la conquista de la cultura, y en el segundo detalla algo más los instrumentos del saber que permitirán a la clase obrera su emancipación. Como dice Jiménez Millán, uno de los escasos críticos que ha reparado en esta composición, “Alberti vuelve nuevamente a las consignas; se trata, en este caso, de promover iniciativas culturales en relación con los centros obreros”,<sup>85</sup> dentro de un general propósito didáctico de su poesía del momento ligado a las tareas revolucionarias del nuevo intelectual comprometido. La mezcla de asonancia y consonancia es otro de los rasgos musicales en la letra de esta canción, aunque la melodía verbal no sobresale en este texto de Alberti, quien parece delegar este aspecto de la obra conjunta en la melodía acompañante. No tenemos constancia de que “Himno de las bibliotecas proletarias” llegara a ser interpretado, ni mucho menos llegara a formar parte del repertorio obrero, como sí sucedió con otras canciones albertianas.

En esa nueva cultura obrera en la que se empiezan a implicar los autores cultos, los músicos siguen acompañando a los escritores, y en el “Himno de las bibliotecas proletarias” aparece uno al que sin duda conoció el poeta a través de su amistad con Rodolfo Halffter, cuyo cuñado Vicente Salas es el colaborador de Alberti en esta importante canción que inicia una etapa nueva en la poesía musical de nuestro autor. Proveniente del ámbito de la música culta y la formación académica, corresponsal de Falla, el joven músico opta desde muy pronto por posiciones decididamente políticas como militante comunista, y en los años siguientes volvería a coincidir con Alberti en la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y en otra importante revista, entre cuyos fundadores se cuentan ambos, **El mono azul**, aunque el compositor dejará prácticamente de lado sus actividades musicales en esos años y no volverá a colaborar con su amigo poeta en otra obra conjunta. “Himno de las bibliotecas proletarias” es un síntoma que nos permite valorar el rumbo de la cultura española en un momento de enorme tensión histórica; por un lado deja ver la progresiva politización del arte en esos años, y por otro indica que, en esas nuevas circunstancias, los músicos siguieron participando junto a los poetas, ahora en la creación de una nueva cultura obrera. Otro compositor de formación académica será en estos momentos el colaborador de nuestro poeta en la más desconocida de sus aportaciones al nuevo folclore proletario.

---

<sup>85</sup> Antonio Jiménez Millán: Op. cit., p. 106.

Joaquín Villatoro Medina, joven músico becado por el Conservatorio de Córdoba para completar su formación en Madrid, frecuentaba los espacios de la cultura ateneista fomentada por casas del pueblo y locales sindicales, donde comienza a prender en torno a este año 33 la elaboración de estos himnos revolucionarios, continuación de un centenario y pujante folclore contestatario, pero que mantienen un carácter diferenciado y singular en dos aspectos: la determinación política del tema, y no sólo social como en las coplas populares, y la creación para ellos de letras y partituras nuevas, a veces, pero no siempre, en diálogo con la tradición anónima que nutre unas y otras en el folclore. Villatoro, que ya ese año militaba claramente en el movimiento comunista, en cuyas actividades culturales debió entrar en contacto con el escritor, fue uno de los primeros músicos españoles en practicar este tipo de composiciones y es, como Alberti, un auténtico precursor en la implantación en nuestro país de estas canciones de lucha que tanto habrían de generalizarse en pocos años. “Canción a Thaelmann” responde sin duda a estas características propias de los himnos revolucionarios, ya que su creación aparece claramente determinada por una postura militante y una circunstancia urgente: una campaña internacional por la liberación de Ernst Thaelmann, uno de los dirigentes comunistas alemanes encarcelados por el gobierno de Hitler tras la represión desencadenada después del oscuro incendio del Reichstag en Berlín el 27 de febrero de 1933, que los propios nazis organizaron para obtener una excusa con la que poner en marcha, menos de un mes después de alcanzar la cancillería del Reich, la campaña de terror permanente contra judíos, izquierdistas y disidentes de cualquier índole en que se convertiría el régimen hasta su final. **Octubre** dedicará al tema en su primer número de junio de ese año un amplísimo artículo<sup>86</sup> en el que relata la conspiración nazi en la quema del parlamento alemán y se suma a la campaña exigiendo la liberación de los detenidos, campaña que en realidad forma parte de un más general “llamamiento internacional para la lucha contra el terror fascista”,<sup>87</sup> considerado “una amenaza para todas las conquistas de la cultura humana”, en un momento en que, con la persecución racial y el encarcelamiento indiscriminado de políticos e intelectuales y artistas, el fascismo empieza a mostrar su verdadero pelaje.

---

<sup>86</sup> Anónimo: “La verdad sobre el incendio del Reichstag. Revelaciones por el exdiputado alemán Ludvig”, **Octubre**, 1, Madrid, junio-julio de 1933, pp. 16-19. Rafael Alberti se encontraba en Berlín cuando se produjo el suceso, según relata en sus memorias **LAPII**, pp. 20-21 y 25.

<sup>87</sup> Nota de la redacción que, como colofón al artículo citado en la nota anterior, aparece con el título de “Nuestra protesta” firmada por “Los escritores, artistas e intelectuales revolucionarios” en el mismo número de **Octubre**, p. 19.

Esta breve contextualización histórica resulta imprescindible para alcanzar la entidad artística e ideológica de “Canción a Thaelmann”, otra composición olvidada por el autor en sus recopilaciones, ausente también por supuesto de las ediciones de su *opera omnia* y que resulta incluso más desconocida que el “Himno de las bibliotecas proletarias”, ya que no la hemos visto reproducida ni analizada en ningún estudio sobre el autor, a pesar de sus dos ediciones históricas.<sup>88</sup> La letra dice:

¡Camaradas, hombro con hombro!  
¡Camaradas, más firme el paso!  
¡Para marchar en cadena  
una cadena tejamos!

¡Para marchar en cadena  
una cadena tejamos!

¡Norte, Sur, Este y Oeste!

Unidos vienen cantando  
los proletarios avanzan,  
ya avanza el proletariado.  
¡Viva!  
Thaelmann será libertado.

¡Camaradas, hombro con hombro!  
¡Camaradas, más firme el paso!  
¡Para libertar a Thaelmann  
hoces y puños en alto!

¡Para libertar a Thaelmann  
hoces y puños en alto!

Ya las hachas retroceden,  
tiembla Alemania sangrando,  
rueda por tierra el fascismo,  
¡Muera!  
al pie del proletariado.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Esta composición albertiana, aunque muy conocida en los ambientes obreros desde 1933, no se edita por primera vez hasta 1935, dentro de un breve folleto poético publicado por el escritor durante su paso por México en el viaje que por encargo del Socorro Rojo Internacional realiza el matrimonio Alberti por América desde 1934. Unos años después será recogida también, sin variantes aunque con distinta agrupación de los versos, en el último cancionero republicano, recogido y organizado por el compositor Carlos Palacio, **Colección de Canciones de lucha**, Valencia: Talleres de la Tipografía Moderna, 1939, pp. 149-150, que por su fecha de impresión no pudo ser distribuido, y que hemos manejado en su edición facsímil, Madrid: Ediciones Pacific, 1980.

<sup>89</sup> [Rafael Alberti:] **Poemas de Alberti**, México, Ediciones de La L.E.A.R., 1935, s/p.

Como veíamos en su otra canción, tampoco aquí sobresalen los recursos melódicos del lenguaje, y sólo al final del poema encontramos cierto brío rítmico, mientras que en lo demás el único procedimiento musical se limita a la repetición continuada, tan habitual en la copla popular. El poeta parece delegar este aspecto en el coautor músico, centrando su tarea en proporcionar un texto acorde al mensaje ideológico de esa llamada contra la barbarie fascista, y más veladamente una defensa del internacionalismo proletario pidiendo el concurso de los obreros de todos los países en defensa de los comunistas encarcelados. La métrica descansa sobre la muy antigua y usual en manifestaciones populares cuarteta octosilábica, a veces con algún verso eneasílabo, aunque sin rima o, en todo caso, con alguna asonancia, y en dos ocasiones repitiendo los dos versos finales de la cuarteta a modo de estribillo, conjunto métrico mucho más regular que el de “Himno de las bibliotecas proletarias”.

Esta regularidad rítmica y cercanía formal con manifestaciones folclóricas populares pudieron ser factores que contribuyeran a la gran difusión de esta canción que pasa por ser una de las primeras composiciones españolas de este género, y que en poco tiempo se convirtió en un auténtico *clásico* para las corales proletarias, que la alternan en su repertorio con los grandes himnos revolucionarios internacionales que en diversos idiomas, pero manteniendo la misma música y el mismo mensaje, se extienden por todo el continente europeo. Así, el músico Carlos Palacio, uno de los principales responsables en la creación y difusión de estas composiciones, al recogerla en 1939 en su cancionero **Colección de Canciones de lucha** la incluye dentro de la sección “Himnos del Proletariado en su lucha por la libertad”, junto a “La Internacional”, “Las barricadas”, “La Cominter”, “Marcha fúnebre a los héroes caídos” o “Bandera Roja”, a la misma altura de las canciones de la revolución soviética o de los himnos antifascistas alemanes, señas de identidad musicales del proletariado internacional, a las que Alberti recurrirá durante la guerra para alguno de los espectáculos musicales de su teatro. El mismo Carlos Palacio destaca el papel precursor de “Canción a Thaelmann” y el hecho de haber cumplido sus objetivos al convertirse en un himno que, efectivamente, los obreros hicieron suyo, haciendo sonar muchas veces estos versos albertianos puestos en música en sus actividades políticas:

Esta canción, cuya letra compuso Rafael Alberti, es la primera de tipo social que se ha escrito en nuestra época en España destinada a ser cantada por la clase trabajadora. Alcanzó una gran popularidad, siendo muy conocida por los obreros, los cuales la cantaban en mítines, entierros y manifestaciones ya por el año 1933.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Carlos Palacio (recopilador): **Colección de Canciones de lucha**, op. cit., p. 150.



Además de esta versión para coro, que se hizo tan popular, a veces acompañada de banda, Villatoro realizó una versión sinfónica para coro y pequeña orquesta, que debió estrenarse a finales de 1933 o comienzos del año siguiente, y de la que hemos registrado algunas ejecuciones históricas muy tempranas, como parte del programa de los incipientes espectáculos proletarios que conjugan teatro y música en la creación de un nuevo arte social. Uno de los más importantes tuvo lugar en junio de 1934 con motivo de la presentación del “Guiñol Octubre”, ligado a la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios fundada por Alberti y editora de **Octubre**, a beneficio de cuya creación oficial se realiza la fiesta, ampliamente anunciada en la prensa del momento.<sup>91</sup> Es evidente la íntima implicación del escritor en esta “Fiesta Proletaria”, a cuya organización no debió resultar ajeno en propio Alberti, ya que en ella se estrenan sus dos primeros textos teatrales revolucionarios, **Bazar de la Providencia** y **El Espantapájaros**, fragmento del **Auto de los Reyes Magos**, obras publicadas en estas mismas fechas, y en el programa aparece también María Teresa León, quien “deleitó a la concurrencia con su belleza y gran acierto al explicar la significación revolucionaria del Guiñol”.<sup>92</sup> El espectáculo se sitúa realmente casi al principio del camino del arte revolucionario que en pocos años alcanzará un predominio absoluto en el panorama español, y la creación de una cultura obrera aparece sustentada sobre tres pilares: el teatro revolucionario, los cantos de lucha y la música culta, que se alternan en el programa de esta gala proletaria, donde la parte musical corrió a cargo de la orquesta de la Unión de Músicos y Coros Proletarios Españoles (U.M.C.P.E.) dirigida por los maestros Moreno y Villatoro. La simple reproducción del programa interpretado deja ver con claridad la imbricación de esas tres actividades principales en la creación de la nueva cultura:

La orquesta interpretó en primer lugar una marcha soviética y luego un trozo de música de Chapí. María Teresa León leyó unas cuartillas explicando los propósitos del Grupo, y después se representó la “Farsa del usurero” de Dieste. Con la “Canción a Thaelmann” terminó la primera parte. En la segunda volvió a intervenir la orquesta [interpretando dos piezas de Granados], y Rafael Alberti ofreció su “Bazar de la Providencia” y el “Intermedio del Espantapájaros”.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> **Luz**, Madrid, 27 de junio de 1934, p. 12, y 29 de junio de 1934, p. 6; **El Socialista**, Madrid, 29 de junio de 1934, p. 5.

<sup>92</sup> Anónimo: “Fiesta Proletaria. Presentación del Guiñol Octubre en el teatro[sic] María Guerrero”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 2 de julio de 1934, p. 5.

<sup>93</sup> Anónimo: “Cines y teatros. Teatro María Guerrero. Presentación del Guiñol *Octubre*”, **El Socialista**, Madrid, 1 de julio de 1934, p. 5.

La natural continuidad con que los organizadores disponen estos tres aspectos de la creación artística apunta sin duda a la importancia de esas dos vertientes de la música en el nuevo arte proletario en construcción. La clara afinidad de nuestro autor con estos planteamientos se expresa en “Canción a Thaelmann”, que aparece en este espectáculo en el mismo plano, con el mismo valor artístico e ideológico, de las marchas soviéticas o “La Internacional”, y que además del de los obreros, obtuvo el beneplácito de la crítica de prensa:

La canción “Thaelmann”[sic], interpretada por la orquesta y coro proletarios, constituyó el acto más emotivo del programa, cuya interpretación fue un verdadero acierto, bajo la dirección de Villatoro, su autor, que lo hizo de manera insuperable, siendo clamorosamente ovacionados los artistas y obligados a bisar. El público, entusiasmado, se puso en pie, y saludando con el puño en alto vitoreó a autores y ejecutantes y se dieron vivas a Thaelmann.<sup>94</sup>

Los términos en que se expresa el anónimo cronista son también significativos por las categorías ideológicas que aplica al análisis de la pieza musical, demostración de que a esta altura de la II República Española la actividad artística no podía ya quedar al margen de la agitada coyuntura histórica, española e internacional, en que se producía la tarea intelectual y la práctica del arte. Los mismos organizadores de esta “Fiesta Proletaria” sufrieron en sus propias carnes las tensiones de este insoslayable debate entre arte y política, ya que, como indica la prensa de la época, “El teatro estaba totalmente ocupado en el interior por público obrero y casi ocupado en el exterior por la fuerza pública”,<sup>95</sup> circunstancia que se repitió a menudo, como el propio Alberti señaló en agosto de ese mismo 1934 ante el Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú.<sup>96</sup> La viuda de Joaquín Villatoro, Beatriz Acebal, nos ha contado que el compositor interpretaba la “Canción a Thaelmann” incluso en contra de la prohibición gubernativa que en algunos momentos pesó sobre la obra, lo que en más de una ocasión le obligó acosado por las fuerzas del orden a escapar disfrazado de los teatros y cines donde actuaba con su orquesta y coro proletarios. Estas dificultades de los artistas comprometidos afectarán enseguida al matrimonio Alberti, que recién concluida su participación en esta fiesta proletaria de música y teatro emprende un segundo viaje a la URSS para participar en el citado Congreso de Escritores Soviéticos.

---

<sup>94</sup> Anónimo: “Fiesta Proletaria. Presentación del Guiñol Octubre en el teatro [sic] María Guerrero”, op. cit.

<sup>95</sup> Anónimo: “Cines y teatros. Teatro María Guerrero. Presentación del Guiñol *Octubre*”, op. cit.

<sup>96</sup> Rafael Alberti: “Alocución en el primer Congreso de escritores soviéticos”, **Comunne**, 13-14, París, septiembre-octubre de 1934. Recogido por Robert Marrast en la citada última edición de Rafael Alberti **Prosas encontradas**, pp. 138-140.

Las dos canciones que venimos de comentar suponen una aportación pionera no sólo en la trayectoria albertiana, que por primera vez escribe versos expresamente para ser musicados, sino en toda la literatura española del momento, y como señala Jiménez Millán respecto a la actividad poética del escritor durante estos años, conviene destacar “la carencia de modelos inmediatos”<sup>97</sup> y la falta de precedentes para esta actitud con la que Alberti empieza a ser de manera efectiva *poeta en la calle*, postura en la que sus canciones juegan importante papel, ya que el recurso a la música acompañante acelera el intento de “integrar este tipo de contenidos en la tradición popular”<sup>98</sup> de coplas y cantares.

Como se podrá apreciar con nitidez cuando llegue la guerra civil, en la literatura comprometida Alberti asigna a la música una función mediadora, que favorece la difusión de la consigna poética y política entre un auditorio mayoritario y popular, que puede además participar en la ejecución de las piezas sumándose al canto, que siempre es coral para eludir un “defecto propio de ciertos ejecutantes que se dejan arrastrar por el virtuosismo puro, por una especie de deporte musical que priva a la música de su rico contenido ideológico”.<sup>99</sup> Esta concepción de su propia poesía puesta al servicio de un mensaje ideológico y la utilización de la música como disciplina auxiliar en su difusión se profundizará en el nuevo viaje a Rusia que en ese momento emprenden el poeta y María Teresa León, aunque por su brevedad este viaje haya dejado poca huella en los libros de memorias de Alberti y su compañera. Sí recuerda la escritora el impresionante baile con que terminaron las fiestas del Congreso de Escritores Soviéticos, en el que ella no dejó de danzar un momento:

¡Qué lejano y de alta novela rusa era todo aquello! Me pareció extrañísimo no saber hablar ruso como una heroína de Turguenief. Era la primera vez en mi vida que bailaba con alguien que solamente me miraba. Rafael no bailó. No baila nunca. Debía estar aterrado de verme dar vueltas, sin cansarme...<sup>100</sup>

Tal vez en esas actividades musicales que acompañaron la reunión internacional de escritores nuestro poeta, que “no baila nunca”, tuvo ocasión de tratar a algunos de los músicos que, incluso en activo en tiempos zaristas, habían abrazado la causa de la revolución, como Katchatourian o Sergei Prokofiev, a quien Alberti recuerda en sus memorias que conoció en este viaje de 1934,<sup>101</sup> y que en esos momentos ya participa

<sup>97</sup> Antonio Jiménez Millán: Op. cit., p. 97.

<sup>98</sup> Emilia de Zuleta: **Cinco poetas españoles**, Madrid: Gredos, 1971, p. 339.

<sup>99</sup> B. Persov: “Una generación Soviética de músicos. (A propósito del concurso musical panunionista)”, op. cit., p. 47.

<sup>100</sup> **MM**, p. 46.

<sup>101</sup> **LAPII**, p. 347.

activamente en la cultura soviética con sinfonías que cantan temas revolucionarios, además de haber comenzado a trabajar en las cantatas y otras formas musicales corales que tanto habrían de caracterizar su producción desde mediados de los años treinta, cantatas que a la larga tan decisiva influencia tendrían en algunos de los planteamientos teatrales albertianos ya en la guerra.

El nuevo trayecto por Rusia, recuerda Alberti, se detuvo bruscamente cuando “saltó, brava y explosiva, la revolución de Asturias en octubre de 1934. Se nos imponía regresar a España lo más rápido posible”,<sup>102</sup> aunque el retorno no es posible, ya que la persecución desencadenada por el gobierno republicano de la CEDA tenía entre sus represaliados a los Alberti, cuya vivienda madrileña fue allanada: “un telegrama y una carta de la madre de María Teresa nos aconsejaban no entrar en España”.<sup>103</sup> Tras un breve paso por Roma, huéspedes de Valle-Inclán en la Academia Española de Bellas Artes, en París el matrimonio recibe un importante encargo del movimiento comunista internacional:

Un día de 1934 Palmiro Togliatti nos dijo: ¿Por qué no sois vosotros los que vais a Norteamérica a explicar lo que ha ocurrido en España? Contestamos, inmediatamente: sí. (...) Os enviaré el Socorro Rojo. Lo que allí pasa es necesario que lo sepa la gente. Después de haber combatido, ahora, los mineros y sus mujeres tienen hambre; las familias separadas; los hombres en la cárcel o muertos... ¿Iréis? ¿Cuándo? Unos días después teníamos en la mano la fotografía y los billetes de un barco espléndido. Se llamaba *Bremen*. Los alemanes lo habían destinado a la ruta Hamburgo-Nueva York.<sup>104</sup>

A su llegada al símbolo de la gran urbe moderna, entre los intelectuales que los reciben se encuentra el compositor Edgar Varesse, a quien la escritora reconoce deberle “los acordes musicales de mi recuerdo”<sup>105</sup> en este viaje a Norteamérica, y a quien Alberti considera uno de los grandes de la vanguardia musical al recordarlo tocando “en su casa el piano para nosotros”,<sup>106</sup> primeras melodía de aquel nuevo viaje que al final se prolongaría por América Central y el Caribe, y que también estuvo cargado de músicas. Algunas, como ya hemos señalado en estas páginas,<sup>107</sup> eran retorno de melodías infantiles, cuyos ecos cubanos evoca el poeta a su paso por la mayor de las Antillas, y que se reflejarán magistralmente con todas sus cadencias musicales en su poema “Cuba dentro de un piano”. Otras tienen que ver con su nueva percepción ideológica del folclore, cuya promoción se coloca ahora en primer plano por encima de los nuevos himnos revolucionarios, con mucha menor tradición obrera en tierras americanas. Alberti llevará a cabo esta labor promotora de una renovada

---

<sup>102</sup> LAPII, p. 40.

<sup>103</sup> LAPII, p. 41.

<sup>104</sup> MM, p. 115.

<sup>105</sup> MM, p. 120.

<sup>106</sup> LAPII, p. 43.

visión del folclore de manera teórica, con una recuperación habanera de su conferencia sobre la lírica popular que muestra claramente la evolución de sus ideas sobre la copla folclórica, pero también de forma práctica, aireando con guajiras y sones americanos cargados de intención política un nuevo libro de poesía que es, según su autor, “un extenso poema antiimperialista, el primero que se escribió en lengua castellana: **13 bandas y 48 estrellas**”.<sup>108</sup>

La conferencia mencionada tuvo por título “Lope de Vega y la poesía contemporánea” y fue impartida por Alberti el 27 de abril de 1935 en el Automóvil Club de La Habana, organizada por la Comisión cubana para el tricentenario de la muerte del clásico, que presidía José María Chacón y Calvo, viejo conocido de nuestro poeta durante su juventud madrileña. En ella Alberti vuelve a insistir en el papel de las canciones y bailes folclóricos como privilegiado lugar del encuentro entre los autores cultos y la poesía popular, defendiendo la obligación de los poetas actuales de mantener ese intercambio con la tradición anónima musical cuya pervivencia en España el poeta explica desde una mirada claramente política, en términos sociológicos, “por la virginidad de su pueblo. El lento proceso histórico hacia la formación industrial y la aún no efectuada parcelación de la tierra, ha permitido a la memoria campesina seguir produciéndose”.<sup>109</sup> Según Alberti, en Lope de Vega alcanza su cima ese diálogo entre lo llano y lo culto que no significa para el Fénix una simple posición estética, sino la expresión de “una necesidad de palpar con aquellos a los que no sabe bien si pertenece, si su sangre le tira más del lado diestro o el siniestro”,<sup>110</sup> actitud que hizo de él un artista que “Se derramó sobre los problemas latentes de su época”,<sup>111</sup> llevándolos a sus letrillas y bailecillos a veces con el mismo soniquete con que desgranaban al son de una zampona los pastores y rústicos sus desgracias:

Yo soy quien cuida la oveja,  
yo soy quien carda la lana,  
*pa jacer* buenos colchones  
mientras yo duermo en la paja....<sup>112</sup>

---

<sup>107</sup> *Vide* Capítulo I, pp. 52-54.

<sup>108</sup> **LAPII**, p. 306.

<sup>109</sup> Rafael Alberti: “Lope de Vega y la poesía contemporánea”, **Revista Cubana**, II, 4-5-6, La Habana, abril-junio de 1935. Recogido por Robert Marrast en la citada última edición de Rafael Alberti **Prosas encontradas**, pp. 152-177, por donde citaremos; aquí p. 176.

<sup>110</sup> *Op. cit.*, p. 164.

<sup>111</sup> *Op. cit.*, p. 165.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

De los poetas modernos, los verdaderos hijos de Lope son no sólo los que siguen cantando con el clásico acordes a su manera estética alumbrada en los cantos populares, sino aquéllos como Antonio Machado, por antilopesca que su vida pueda parecer, quien “lo mismo que Lope, quiere ser *poeta del tiempo*, (...) dar la medida lírica de su época”,<sup>113</sup> contrafigura de Juan Ramón Jiménez, un “hombre alejado y perdido en un piso”,<sup>114</sup> que en su encierro voluntario rehuye enfrentarse con la realidad social de su tiempo y escamotea “una interpretación de varios años de historia de España”<sup>115</sup> cantando en un vacío sin público.

Lo mismo que el clásico se acercó al auditorio de su época recreando las canciones a cuyo son bailaba el pueblo y devolviéndolas reinventadas al caudal anónimo, el folclore ya había sido presentado por Alberti en las páginas de **Octubre** como referente para la identificación del intelectual con las clases populares, que desde muy antiguo han expresado en sus coplas un mensaje contestatario y de revuelta social donde el nuevo artista comprometido se encuentra con las masas proletarias, revitalizando con sangre nueva y nuevos temas un intercambio secular. Su absoluta identificación con los problemas sociales y políticos de los países americanos que visitó durante 1935 se expresa, a menudo bajo el “molde rítmico”<sup>116</sup> de géneros musicales, en su libro **13 bandas y 48 estrellas**, donde la presencia de la música aparece bajo la forma de una rememoración autobiográfica de la infancia desencadenada por los ritmos musicales que vuelve a escuchar en aquella isla que estaba, para el poeta, “dentro de un piano”, pero también en sus recreaciones del son, la guajira o las coplas tradicionales de los indios panameños, que no funcionan sólo como artificio estético sino como demostración del compromiso del autor con posiciones populares: “El canto popular da el tema y el ritmo que el poeta utiliza como *pretexto*”.<sup>117</sup> Así sucede en el poema “Panamá”, escrito a partir de una canción de los indios cuna, o en la musicalidad verbal que repeticiones, rimas reiteradas y recursos métricos dan a poemas como “Casi son”, que más que recreación poética “es el ritmo negro vivido”.<sup>118</sup>

Mano a mano,  
contra el norteamericano.  
Negro, mano a mano,  
blanco, mano a mano,

---

<sup>113</sup> Op. cit., p. 169.

<sup>114</sup> Op. cit., p. 171.

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Ángel Augier: **Alberti en Cuba**, Cádiz: Diputación Provincial, 2000, p. 40.

<sup>117</sup> Aurora de Albornoz: Estudio preliminar en Rafael Alberti: **13 bandas y 48 estrellas**, Madrid: Espasa Calpe, 1985, p. 30.

<sup>118</sup> Op. cit., p. 25.

negro y blanco, mano a mano,  
mano a mano,  
mano a mano.<sup>119</sup>

Juan Chabás apuntó igualmente hacia el carácter musical de este son “en el cual se apodera del poeta el ritmo entero de la canción cubana, con la destreza que le presta su sabio oído para el *cante* popular español”,<sup>120</sup> señalando la continuidad natural de este planteamiento estilístico dentro de la poética albertiana y la persistencia de sus músicas, aunque ahora en un contexto artístico e ideológico muy diferente. Durante los treinta Alberti ha replanteado completamente la relación de su literatura con la música, y en los pocos años que quedan de la década a partir de 1936 estas nuevas actitudes respecto al arte sonoro se verán profundizadas bajo el acicate de un imperativo histórico.

La guerra española que comienza el 18 de julio de ese año va a acelerar dramáticamente el desarrollo de toda esta literatura comprometida con sus relaciones musicales, algunas de cuyas manifestaciones, como los cantos de lucha o las partes musicales en los espectáculos teatrales, se van a generalizar con el concurso de numerosos poetas y compositores. En muchos casos aquella unidad de acción artística que veíamos al despuntar la generación, de intereses estéticos compartidos, se profundiza durante la Guerra Civil acentuada por una común ideología política, dando lugar a nuevas colaboraciones. A pesar de la amplitud del nuevo movimiento, que incluye a la mayoría de los escritores y músicos de la promoción del 27, Rafael Alberti sigue siendo una figura central para definir en el periodo las relaciones entre las dos artes, como autor de obras en las que participa la música y como promotor y difusor de la importancia de ésta en el arte de urgencia y defensa contra el fascismo que la guerra obliga a poner en marcha.

En la articulación de ese arte de urgencia la música juega un importante papel desde su diseño, y ya en septiembre de 1936 el nuevo ministro de Instrucción Pública, el comunista Jesús Hernández, al anunciar las líneas programáticas de su acción política afirma que “Es necesario emprender con rapidez un plan de agitación y propaganda apoyándonos en la Música, en el Teatro, en el Cine, y sobre las consignas cardinales del Frente Popular en estos momentos de la Guerra Civil”.<sup>121</sup> Tal vez no sea casual que el

<sup>119</sup> Rafael Alberti: **13 bandas y 48 estrellas**, op. cit., p. 69.

<sup>120</sup> Juan Chabás: **Literatura española contemporánea. 1989-1950**, La Habana: Editora Nacional, 1966, p. 503.

<sup>121</sup> **El Sol**, Madrid, 13 de septiembre de 1936. Citamos por Robert Marrast: **El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d’Història i Documents**, Barcelona: Publicacions de l’Institut del Teatre-Edicions 62, 1978, p. 18.

principal responsable en la organización de la nueva cultura de defensa contra el fascismo sitúe a la música en el primer lugar entre las actividades que menciona, ya que ésta tuvo un papel preponderante no sólo en los espectáculos de todo tipo, oficiales o no, que menudearon durante la guerra, sino en la propia vida cotidiana del frente y la retaguardia, y lo mismo que el teatro fue sometida a un intenso proceso de redefinición desde instancias oficiales durante estos años, con un proyecto reformista que comienza por la enseñanza musical y culmina en junio de 1937 con la creación del Consejo Central de la Música. Entre las actividades de este organismo Francisco Caudet no sólo destaca la organización de “festivales, conciertos sinfónicos, recitales, óperas, audiciones radiofónicas, conferencias”<sup>122</sup> y otras, sino especialmente la reorganización de todo el sistema musical, desde la enseñanza a la creación de la Orquesta Nacional, movimiento marcado por el afán de “Dar una dimensión social a la cultura”<sup>123</sup> promoviendo una música de raíz española pero universal y sin pintoresquismo, que buscaba ser “una música para el pueblo, (...) su público auténtico”,<sup>124</sup> situándose el arte sonoro al mismo nivel que la literatura o el teatro dentro de un proyecto republicano mucho más general para una cultura popular. Pero más que este aspecto formativo y de enseñanza reglada para compositores e intérpretes en el fomento de la música culta, que lógicamente no pudo llevarse a cabo por ser una labor educativa pensada para un plazo que la República no llegó a alcanzar, y aunque los grandes maestros de la música clásica y especialmente los compositores españoles tuvieron una presencia constante en la vida cultural republicana, serían los cantos de lucha los que desde un primer momento se convertirían en auténticos emblemas musicales de la lucha cultural alentada desde el gobierno legal en la que se implican desde luego muchos escritores, aunque casi la mitad del 27 por diversos motivos está ausente de la nómina de artistas comprometidos, pero sobre todo, y con un enorme nivel de compromiso, los músicos, de los que no falta casi ninguno entre los colaboradores del Consejo. Bacarisse, Rodolfo Halffter, Martínez Torner, Julián Bautista, José Castro, Conrado del Campo, Esplá, Casal Chapí, Moreno Gans, por no referirnos a Gustavo Durán, que cambió el *chaqué* de pianista por la guerrera militar y alcanzó una alta graduación, ni a los más jóvenes como Villatoro, Carlos Palacio o García Leoz que prácticamente arrancan sus carreras ya implicados en esta verdadera revolución musical, todos participaron activamente, muchas veces al lado de los escritores,

---

<sup>122</sup> Francisco Caudet: “La música durante la guerra del 36”, **Tiempo de Historia**, 20, Madrid, julio de 1976, p. 73.

<sup>123</sup> Op. cit., p. 74.



en las nuevas tareas culturales en las que a menudo intervenía Rafael Alberti, cuyo principal papel en la administración cultural republicana sin duda lo llevó a coincidir en aquellos días de la guerra con muchos de estos músicos, algunos viejos amigos y colaboradores.

La contribución albertiana en ese nuevo arte se encauza fundamentalmente desde la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, sección española de los comités de defensa de la cultura creados por el Congreso de Intelectuales Antifascistas celebrado en París en junio de 1935, y que se constituyó en Madrid en febrero de 1936 con Alberti como secretario general. Presididos por José Bergamín, de la asociación formaron parte muchos escritores del momento desde Altoalguirre y Cernuda a Serrano Plaja o Lorenzo Varela, y hombres de teatro como Rafael Dieste y Miguel Prieto, además de artistas plásticos.<sup>125</sup> También se integró en ella un importante número de músicos, que llegaron a formar una sección propia en el seno de la Alianza: “Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Enrique Casal, Palacio, Espinosa y Villatoro”,<sup>126</sup> a los que habría que sumar por su íntima relación aliancista a Jesús García Leoz, principal colaborador musical de Alberti en estos años, y a Vicente Salas Viú, miembro del comité de responsables de **El mono azul**, la publicación de la Alianza. Del trato constante con los músicos tanto como de su principal papel en el sistema cultural de la trinchera republicana, da cuenta la participación de Alberti en un hecho que nos relata Rodolfo Halffter, cuyas palabras creemos que vale la pena reproducir en extenso:

Un día, estábamos en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, Centro Cultural que se formó en Madrid durante la guerra. Nos avisaron que a José María Franco, que iba a dirigir en el Teatro Español un concierto por los caídos republicanos, los anarquistas lo habían denunciado como fascista e iban a detenerlo. Avisé a Alberti de lo que ocurría y nos decidimos a salvarle como fuera... "Voy a llamar a unos camaradas del Quinto Regimiento y vamos a decir que nosotros mismos nos encargaremos de José María", me propuso Alberti. En un automóvil, nuestro poeta, Gombau y yo, con seis o siete

<sup>124</sup> Op. cit., p. 76.

<sup>125</sup> La unión en un grupo interdisciplinar de artistas de diversos campos en la creación de una cultura popular y antifascista fue práctica habitual de la organización intelectual en la época, a menudo bajo auspicios gubernativos, como sucedió en la Sección de Propaganda Bélica del Estado Mayor del Ejército de Levante, con sede en Valencia, para la que trabajaron en colaboración escritores como Miguel Hernández, Ángel Gao o Antonio Rodríguez Moñino, músicos como Carlos Palacio o el violinista Abel Mus, artistas plásticos como Rafael Pérez Contel o Francisco Carreño, y otros profesionales, grupo que tuvo entre sus principales labores de propaganda “la composición de canciones guerreras” (Francisco Agramunt Lacruz: “La cara amable de la guerra civil. El Ballenato”, **Historia** 16, XXVI, 324, Madrid, abril de 2003, p. 110).

<sup>126</sup> Anónimo: “Sección de Música”, **El mono azul**, I, 8, Madrid, 15 de octubre de 1936, p. 8. (Citaremos siempre por la edición facsímil: Nelden-Liechtenstein: Verlag Detlev Auvermann KG, 1975). Ya nos hemos referido a la mayoría de los compositores que integran esta lista, excepto a Enrique Casal Chapí, que fue colaborador de Cipriano de Rivas Cheriff como responsable musical de su Teatro Escuela de Arte, y fundador del sindicato de izquierdas Federación Universitaria Española (FUE) en el Conservatorio madrileño, de donde pasa a la Alianza desde su creación. Caso más complicado ofrece Rafael[?] Espinosa, que también compuso canciones de guerra sobre textos de Carlos Caballero, y que no aparece en el muy completo **Diccionario de la Música** de Emilio Casares (Dtor. y Coord. Gral.), Madrid: SGAE, 1999.

milicianos, nos presentamos en el Español. Discutimos con los que ya estaban allí para llevárselo. El público, que aguardaba en la sala para escuchar "El amor brujo", empezaba a impacientarse... "Sal y dirígelo tú", me aconsejó Alberti... Yo tenía cierta experiencia como director, por haberlo sido, ocasionalmente, con el ballet de "La Argentinita"; antes de la obra de Falla, se había celebrado un mitin por los caídos de la República... Dirigí, y al terminar, nos llevamos detenido a José María Franco, que se había prestado al concierto, precisamente, porque sabía que se le perseguía acusado como fascista... Lo tuvimos escondido un par de días y, poco después, me lo encontré y ya tenía un carnet sindical.<sup>127</sup>

La larga cita y las trágicas circunstancias que evoca insisten en la convivencia cotidiana y estrecha del poeta con los músicos comprometidos, aunque no existen en estos años obras comunes con antiguos colaboradores como el mismo Halffter, Durán o Salvador Bacarisse.

Con todos ellos debió tener el escritor un trato habitual en la época, pero además por la madrileña sede aliancista del Palacio de los Heredia Spínola, pórtico casi obligado para todos los intelectuales extranjeros que se interesaron en el conflicto, pasaron también músicos como Hanns Eisler, compositor pionero que desde los últimos años veinte participó en la creación de canciones proletarias, una de las cuales, "La Cominter", se convirtió en himno oficial de la Internacional Comunista, y que igualmente colaboró con poetas españoles como Herrera Petere en la creación de cantos revolucionarios, dedicándole Alberti un recuerdo en su **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**. También Ernst Busch, a quien María Teresa León evoca como "viejo amigo de los días de la guerra española, cuando enseñaba a cantar a los soldados del Quinto Regimiento",<sup>128</sup> y que fue editor de uno de los cancioneros más populares de la contienda, **Canciones de las Brigadas Internacionales**,<sup>129</sup> donde quiso rendir homenaje al poeta gaditano abriendo el libro con su poema "A las Brigadas Internacionales". También compartieron vivencias los Alberti en el palacio de Heredia Spínola donde todos se alojaban con el "raro compositor"<sup>130</sup> chileno Acario Cotapos, autor de la música para la primera obra teatral de guerra de Alberti, y para quien también guarda la escritora emocionados recuerdos, además de alguna divertida anécdota, en sus memorias. Otro compositor hispanoamericano con el que debió tener trato el escritor durante su estancia en España en septiembre de 1937 fue el mexicano Silvestre Revueltas, que llegó a

---

<sup>127</sup> Antonio Iglesias: **Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)**, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992. Colección Memorias de la Música Española, pp. 63-64.

<sup>128</sup> **MM**, p. 267.

<sup>129</sup> **Canciones de las Brigadas Internacionales**. Por encargo de las Brigadas Internacionales. Editado por Ernst Busch, Barcelona, 1938. Hasta cinco ediciones se registraron de esta obra durante ese año, según señala Ana Vega Toscano (*vide* Nota 141).

<sup>130</sup> **LAPII**, p. 81.

componer con letra de Plá y Beltrán el himno “México en España”, dedicado a los brigadistas internacionales de su país que luchaban en la guerra.

Caben pocas dudas, vista la amplia biografía musical con que cuenta ya a estas alturas nuestro poeta, del principal papel de Alberti en la acogida de estas presencias musicales en la Alianza, y en la promoción de colaboraciones e implicaciones mutuas entre artistas de ambas disciplinas. De hecho, aunque no estuvo entre sus actividades principales, más volcadas hacia la escena, la asociación de los Intelectuales Antifascistas organizó algunos actos de corte musical, como el concierto de la orquesta de la 46ª División celebrado en el “Teatro de Arte y Propaganda” de la Zarzuela en octubre de 1937, en el Alberti recitó algunos de sus poemas,<sup>131</sup> o la inclusión de las **Canciones populares** armonizadas por Lorca en un homenaje al granadino en septiembre de 1938, y acogió actuaciones musicales en su propia sede: “Durante su estancia en Madrid la *cobla* Albert Marti hizo una exhibición de sus bailes maravillosos en el local de la Alianza, ante gran número de intelectuales y jefes de nuestro Ejército”.<sup>132</sup> También la música tuvo cierto espacio en las labores formativas propiciadas por la asociación de artistas comprometidos, y ya en el Club de Actores del Teatro de Arte y Propaganda, proyecto escénico de la Alianza, se había prestado a finales de 1937 cierto interés a la historia del teatro lírico español, al igual que en sus ciclos de conferencias del otoño siguiente, celebradas en la propia sede del palacio de Heredia Spínola, el arte sonoro tuvo, junto a la ciencia, el cine y el teatro, importante presencia. Así, intervino García Leoz, con una disertación sobre la música de cámara seguida de un concierto con obras del padre Soler, Arriaga, Bacarisse y otros, y el 28 de octubre de 1938 impartió otra conferencia también acompañada por un concierto Gabriel Abreu, dedicada a la música española contemporánea con presentación del propio Alberti.<sup>133</sup> Pero sobre todo la importancia musical de la Alianza hay que cifrarla en su capacidad de propuestas para la mejora de la organización musical nacional y su apoyo al proceso reformista que la propia asociación de Intelectuales Antifascistas abanderó, a poco más de un mes de la sublevación militar:

Apenas constituida la Sección de Música de la Alianza se preocupó de ver la manera de acabar con una de las taras más graves de nuestra vida musical: la organización de los Conservatorios nacionales. Se designó una comisión que visitó al ministro de Instrucción Pública para proponerle el nombramiento de un Comité formado por tres miembros de la Sección de Música de la Alianza y otros tres nombrados por el ministro, que estudiase las nuevas bases a que debía ajustarse la enseñanza de la

<sup>131</sup> Robert Marrast: Op. cit., p. 52.

<sup>132</sup> **El mono azul**, II, 41, Madrid, 18 nov 1937.

<sup>133</sup> Robert Marrast: Op. cit., p. 96.

música en España y la organización de nuestra vida musical. El nombramiento de este Comité está pendiente de la aprobación del Consejo de Ministros.<sup>134</sup>

No es difícil ver en esta temprana propuesta el germen de la regeneración que desde instancias gubernamentales experimentará la vida musical española con un proyecto de renovación que “tuvo un enorme impacto en aquella hora, y de haber sido otro el final de la guerra, hubiera desempeñado un papel de primer orden en el futuro desarrollo de la música española”.<sup>135</sup> Ningún dato sitúa al poeta como inspirador de esta actitud, que debió tener origen en el importante grupo de músicos de la organización, pero no cabe duda de que desde su importante papel en la Alianza contribuyó a afianzar con su respaldo esta orientación hacia una acción de política cultural en el campo de la música, con un vigor que la organización de Intelectuales Antifascistas no mostró en otros campos como las artes plásticas. Su interés hacia esta política musical reformista se demuestra igualmente en su apoyo a la publicación por parte del Consejo Central de la Música de la revista **Música**, editada en Barcelona en 1938, y respecto a la que Alberti fue “uno de los protectores de su gloriosa existencia”,<sup>136</sup> cortesía que los músicos correspondieron eligiéndolo como el único poeta al que se pone en música dos veces en las partituras publicadas como *Suplemento* de la revista, en los que aparecieron **Tres Nanas** de Bacarisse, sobre poemas de **Marinero en tierra**, y una de las canciones del ciclo **La amante**, de Gustavo Durán.

Pero el arte sonoro no incidió sólo en la vida aliancista de estas formas que estamos enumerando, a través de los músicos participantes o de sus proyectos de reforma musical, sino que en un plano literalmente personal formó parte importante de la vida cotidiana de sus miembros. Bajo las bombas del Madrid de aquellos días, la Alianza fue uno de los hogares de la música, a la sombra de cuyo piano, instalado en el teatrillo en que se convirtió la cuadra del palacio, los compositores podían descansar la fatiga de la guerra y reposar un instante la urgencia de la Historia en los acordes de alguna melodía eterna: “el otro día - cuenta Gustavo Durán- fui a Madrid por unos asuntos, creía que tardaría tres horas pero todo se resolvió en diez minutos. Entonces me fui corriendo a la Alianza de Intelectuales, y

---

<sup>134</sup> Anónimo: “Actividad de la Alianza. Sección de Música”, **El mono azul**, I, 1, Madrid, 27 de agosto de 1936, p. 8.

<sup>135</sup> Francisco Caudet: Op. cit., pp. 73-74.

<sup>136</sup> Gonzalo Santonja: “Alberti es música”, **Verano Musical Segovia 1997. Libro de Programación**, Segovia: Fundación Don Juan de Borbón, 1997, s/p.

he tocado música de Brahms como un loco, durante tres horas”.<sup>137</sup> Las relaciones con el poeta de este compositor, que en la inmediata preguerra ya frecuentaba<sup>138</sup> las reuniones que el matrimonio Alberti ofrecía en su ático madrileño de Marqués de Urquijo esquina Rosales, serán muy intensas durante la guerra, de lo que dan cuenta las dos referencias de la Hoja de la Alianza **El mono azul** a este músico que abandonó las partituras por la carrera militar, y de cuyo “heroico comportamiento”<sup>139</sup> en el frente se muestran orgullosos los Intelectuales Antifascistas. Durán, considerado en la prensa republicana por su compromiso militar un verdadero ejemplo para los creadores de todas las disciplinas, se contó “entre las figuras más populares de la guerra”,<sup>140</sup> y su especialísima relación con el poeta de El Puerto, que lo evoca como “un valiente soldado, un organizador ejemplar, alcanzando el grado de coronel del Ejército republicano”,<sup>141</sup> se evidencia en el hecho de que sea precisamente un grupo de poemas albertianos, de su libro **La amante**, el pretexto de la última obra del compositor, un ciclo de canciones iniciado en 1938 y concluido dos años después, realizado a partir de las dos canciones que el músico había escrito sobre los mismos textos en 1933, de las que se publicó una en los *Suplementos* de la revista **Música**, con el que Gustavo Durán se despide prácticamente de la creación musical.

La presencia de la música y los músicos en la vida cotidiana de la Alianza, a la que Alberti se dedica por completo durante la guerra, fue constante, y en sus crónicas periodísticas publicadas en Cuba sobre la guerra en España Nicolás Guillén ha dejado constancia de ello al relatar una fiesta en el palacio de Heredia Spínola en la que escritores como Hemingway, Lanstrong Hughes, Cernuda, el soviético Kolstov y los Alberti aparecen junto a músicos como Salas Viú, Carlos Palacio y por supuesto Durán, en una celebración que tenía como principal protagonista a la *cobla* catalana ya mencionada:

Estaba una delegación del “Institut Catalá de Folklore Monserrat[sic]”, de Barcelona, que vino a Madrid portadora de un mensaje de adhesión y cariño de la perla mediterránea a la ciudad mártir en el aniversario de su resistencia. Y esa delegación, integrada por muchachas jóvenes y catalanes, mantuvo en suspenso durante varias horas a toda aquella concurrencia, con una maravillosa exhibición de bailes

<sup>137</sup> Simone Tery: **Front de la libert . Espagne 1937-1938**, Paris: Editions Sociales Internacionales, 1938. Citamos por Michel García: “Palabras previas” en la edición facsímil de **Cuadernos de Madrid (+ El mono azul, 47)**, Nelden-Liechtenstein: Verlag Detlev Auvermann KG, 1975, p. XIV.

<sup>138</sup> José Luis Cano: **La poesía de la generación del 27**, Madrid: Guadarrama, 1973, 2<sup>a</sup>, p. 257.

<sup>139</sup> Anónimo: “Gustavo Durán”, **El mono azul**, II, 19, Madrid, 10 de junio de 1937. El otro artículo dedicado al músico fue el también anónimo “Gustavo Durán, teniente coronel”, aparecido en el n  16 de la publicación el 1 de mayo del mismo año, p. 2, junto a una saluti n autógrafa del propio Durán a **El mono azul**.

<sup>140</sup> Clemente Cimorra: “Durán y el profesor”, **El Sol**, Madrid, martes 28 de septiembre de 1937, p. 1, continuando el artículo en p. 2.

<sup>141</sup> **LAP II**, p. 305.

populares de Cataluña, llenos de finura, gracias y pureza: un regalo de millones de quilates espirituales.<sup>142</sup>

Sin duda esa presencia constante de la música bajo numerosas manifestaciones influyó en el ánimo e incluso en el comportamiento del propio escritor, a tenor de la sorprendente revelación que acto seguido realiza el poeta cubano: “Después, un coro improvisado que dirigió Rafael Alberti cantó canciones españolas, entre ellas la graciosísima que empieza: *Companheiro, ¿qué sabes tocar?*, o la de los pescadores en el mar gallego, que ha sido transformada por la guerra en aguda saeta política”.<sup>143</sup> Es la primera vez que atestiguamos en el escritor una implicación tan directa y comprometida en una actuación musical, sobre todo estando delante profesionales de la música de su probada confianza, y por más que se trate de fáciles canciones burlescas del folclore procaz que también menudeó durante la guerra, aunque no haya pasado a los cancioneros revolucionarios, coplas de burla en las que el mismo Alberti participó activamente:

Franco le dijo a Mahoma,  
ocaídí, ocaídá;  
quiero hacerme mahometano,  
ocaídí, ocaídá;  
y Mahoma le pregunta:  
¿sabes tú tocar el piano?  
Ocaídí, ocaídá;  
ocaídí, aidí, aidá...<sup>144</sup>

Y aún continúa Guillén con una frase de precioso valor para dar cuenta exacta de la comunidad de intereses y continuidad estética que todo este grupo de artistas asignaba a la música y la poesía: “De la música pasóse insensiblemente a la poesía, y la fiesta dio fin con recitaciones de todos los poetas que se hallaban en ella”.<sup>145</sup>

La guerra dio ocasión a los escritores y músicos de aquella promoción artística para continuar la mantenida reflexión que desde los arranques del 27 se mantuvo a propósito de las relaciones entre ambas disciplinas, con Alberti muchas veces en el centro del debate, reflexiones teóricas que tuvieron un correlato directo en las numerosas piezas o actividades escénicas en que participaron artistas de ambos campos. Lo que había empezado como uno de los caminos posibles en la búsqueda de un común lenguaje estético moderno se

---

<sup>142</sup> Nicolás Guillén: **En la Guerra de España: Crónicas y enunciados**. Edición preparada por A. Merino, Madrid: Ediciones de la Torre, 1988, p. 53.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Op. cit.*, p. 54.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

condensa ahora, por causa de un urgente destino histórico, en un nuevo modelo en el que ambas clases de artistas puedan expresar sus inquietudes políticas y sociales, si era necesario modificando las formas artísticas para facilitar la comprensión de sus ideas por amplias capas populares. Las canciones de lucha que componen en colaboración escritores y músicos se convierten así en el auténtico símbolo musical de la lucha cultural republicana, espacio transversal donde los más nuevos himnos políticos convergen con el folclore inmemorial, donde se auxilian música y literatura ofreciendo cada una letra y melodía a la consigna revolucionaria, y donde los creadores cultos buscan, y a veces realmente consiguen, confundir sus obras con las de su auditorio abriendo nuevos caminos a la sociología del arte. Sobre este aspecto de la vida cultural republicana, cuya importancia ha sido destacada en diversas ocasiones,<sup>146</sup> ha trazado un somero pero completo panorama la musicóloga e intérprete Ana Vega Toscano, que ha intentado acotar “un repertorio de lo que podíamos definir como un *cancionero culto* de la Guerra Civil”,<sup>147</sup> compuesto por piezas escritas por compositores de la música *clásica*, españoles y extranjeros, para circunstancias concretas de la guerra, que tuvieron una vida desigual, ya que si a veces lograron confundirse con el folclore anónimo y perdurar como memoria musical del conflicto, en otros muchos casos fueron piezas circunstanciales de restringida difusión. Enmarcados en un proceso que ya había comenzado en la preguerra, cuando poetas y compositores buscaron la popularización de sus obras de arte culto para “dotarlas de función social y política inmediata”,<sup>148</sup> la importancia de los cantos de lucha para el arte comprometido “hizo que apenas estallara el conflicto se comenzaran a editar cancioneros que reflejaban la mezcla de procedencia de las canciones que estaban alcanzando mayor aceptación y popularidad”,<sup>149</sup> al principio sobre todo aquéllas nuevas letras de circunstancias que se adaptaban a músicas populares, textos de urgencia que en diversas ocasiones publicó y alentó Alberti en **El mono azul**, y que en el caso de una de las más populares de estas coplas tuvo su origen en la misma Alianza de Intelectuales Antifascistas, de mano acaso del propio Alberti :

---

<sup>146</sup> Véase la monografía de Juan Llarch: **Cantos y poemas de la guerra civil de España**, Barcelona: Producciones Editoriales, 1987, además del libro de L. Díaz Viana **Canciones populares de la guerra civil**, Madrid: Taurus, 1985, que no hemos podido consultar.

<sup>147</sup> Ana Vega Toscano: “Canciones de lucha: música de compromiso político”, Begoña Lolo (ed.): **Campos interdisciplinarios de la musicología**. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Madrid: SEDEM, 2001, p. 177.

<sup>148</sup> Op. cit., p. 179.

<sup>149</sup> Op. cit., p. 186.

Puente de los Franceses,  
¡mamita mía!,  
nadie te pasa,  
porque tus milicianos,  
¡mamita mía!,  
que bien te guardan.<sup>150</sup>

Junto a letra y partitura editadas en la revista de la Alianza en junio de 1937, un comentario anónimo pero de indudable tono albertiano pone el acento en el interés de los Intelectuales Antifascistas por este género semiculto y su decidida colaboración para difundir estas nuevas canciones que “remozan” la tradición:

Sobre la música de nuestras canciones populares, el pueblo ha cantado, remozando los aires viejos, una serie de letras alusivas al momento que vivimos. Algunas de ellas nacieron en la Alianza y tuvieron pronto arraigo popular. Reproducimos hoy “¡Madrid, qué bien resistes!”, que ha acompañado en más de un instante a los combatientes de la Ciudad Universitaria.<sup>151</sup>

La copla, que se reprodujo de nuevo meses después en el boletín de la Alianza con este breve comentario: “Letra de la Alianza escrita en Madrid en los primeros días de noviembre de 1936”,<sup>152</sup> se cantó con la música de “Los cuatro muleros”, una de las canciones populares recogidas y armonizadas por Lorca, la misma melodía que sirvió para otro temprano ejemplo de este género mixto también publicado en **El mono azul**, que aunque aparece sin ningún tipo de comentario explicativo, también debemos considerar obra de los poetas aliancistas:

Los cuatro generales,  
-¡mamita mía!-  
que se han alzado,  
antes de Nochebuena,  
-¡mamita mía!-  
serán ahorcados.<sup>153</sup>

La apuesta de los círculos en que se movía Alberti por esta recreación revolucionaria del folclore fue importante desde el comienzo de la guerra, y en la misma revista el poeta argentino Raúl González Tuñón publicó, bajo el significativo título de “La copla al servicio de la Revolución”, un auténtico *manifiesto* en octosílabos defendiendo la conversión de los cantos populares a un nuevo espacio temático y revolucionario acorde con el momento histórico:

---

<sup>150</sup> Letra y partitura reproducidas bajo el título de la copla, “Madrid, ¡qué bien resistes!”, junto a un comentario alusivo, en **El mono azul**, II, 19, Madrid, 10 de junio de 1937.

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> **El mono azul**, II, 39, Madrid, 4 de noviembre de 1937.

<sup>153</sup> **El mono azul**, I, 14, Madrid, 26 de noviembre de 1936.



No cantes ni cante jondo  
ni copla de Romancero.  
Canta “La Internacional”  
que ya cambiaron los tiempos.<sup>154</sup>

Un segundo tipo para la clasificación formal de estas canciones lo encontramos en lo que Carlos Palacio llama “Himnos del Proletariado en su lucha por la Libertad”, canciones revolucionarias internacionales a veces con una tradición que las remonta a fines del XIX o creadas en las revoluciones alemana y soviética, y que, igual que los de otros países, han hecho suyas los obreros españoles. El tercer, definitivo y más importante modelo para elaborar estas piezas fue el himno creado en colaboración por un poeta y un compositor cultos que “debían responder a la necesidad de fácil comprensión por parte del público, que presidía la composición de estas canciones”.<sup>155</sup> Muy pronto, en agosto del 36, la Alianza se comprometió, a través de su Sección de Música, en la producción de este nuevo repertorio: “Los músicos compositores que pertenecen a esta Sección se ofrecieron a sus compañeros de la de Literatura para crear nuevos himnos y canciones para las Milicias y fuerzas leales”.<sup>156</sup> La creación de estas canciones fue una de las principales labores de los intelectuales comprometidos con la causa republicana durante los años de la guerra, y a ella se afanó la plana mayor de los escritores y músicos de la Alianza y de otros grupos interdisciplinarios que trabajaron en los frentes de Levante, Aragón y Cataluña, aunque es cierto que no están presentes en esta nómina los escritores a esas alturas maduros del 27, como Bergamín, Altolaguirre o Cernuda, que sin embargo se mostraron muy activos en otro de los frentes de la nueva cultura republicana que partiendo de formas populares intentaba una literatura comprometida, el Romancero de la Guerra Civil. Tampoco tentaron estos cantos de lucha a autores ya consagrados, como Machado, Díez Canedo o Moreno Villa, que sí participaron en otras tareas literarias de la propaganda cultural republicana. No es el caso de Alberti que escribió, que podamos atestiguar con seguridad, al menos dos de estos himnos de lucha, lo mismo que muchos otros poetas del momento, dentro de una larguísima lista que en una enumeración aleatoria y sin pretensión de exhaustividad podemos comenzar con Miguel Hernández, que escribió las letras para tres

---

<sup>154</sup> Raúl González Tuñón: “La copla al servicio de la Revolución”, **El mono azul**, I, 7, Madrid, 8 de octubre de 1936, p. 3.

<sup>155</sup> Ana Vega Toscano: Op. cit., p. 193.

<sup>156</sup> Anónimo: “Actividad de la Alianza. Sección de Música”, op. cit.

canciones del compositor brigadista norteamericano Lan Adomian,<sup>157</sup> Pedro Garfias, autor del muy famoso en la época “Himno de la Quinta División”, con música de Carlos Palacio, junto al que también escribió la canción “Pelemos, pelemos”, y otro escritor ya asentado como Plá y Beltrán, muy activo en sus colaboraciones con Adomian (“Todos camaradas”, “Madrid y su heroico defensor”), Palacio (“Himno de Unión de Muchachas”) y Silvestre Revueltas (“Méjico en España”). Particularmente atraídos por este género literario y musical revolucionario se mostraron los jóvenes escritores de la Alianza, como José Herrera Petere, gran amigo de Alberti que lo recuerda profusamente en sus memorias, quien trabajó junto al músico alemán Hanns Eisler en dos canciones de particular fortuna popular, “Marcha del 5º Regimiento” y “No pasarán”, y escribió también letras para el maestro Oropesa y sobre melodías populares, o Luis de Tapia, participante muchas veces en el Romancero de la guerra que publicó **El mono azul** y que colaboró con músicos como Carlos Palacio, Salvador Bacarisse o Moreno Gans, lo mismo que el poeta Félix Ramos lo hizo con Rodolfo Halffter, Palacio y Rafael Casasempere. Arturo Serrano Plaja escribió letras para músicas populares, mientras otro aliancista, Lorenzo Varela, prefería a Palacio para poner en música su poema “¡Vamos juntos, camarada!”. Antonio Aparicio, Armand Guerra, José Santacreu, o el dramaturgo Alcázar Fernández, trabajaron también en estas canciones en las que incluso participaron destacadísimos escritores extranjeros como Ernest Hemingway, George Orwell y Bertold Brecht, que escribió junto a Eisler la “Canción del Frente Popular”.

La importancia de esta actividad se manifestó de diversas maneras, comenzando por las instancias oficiales, como cuenta Carlos Palacio:

En el año de 1937 la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública abrió un concurso para premiar canciones de guerra, entre las que seleccionaría aquellas que tuvieran, a la vez que un carácter popular, una cierta dignidad literaria y musical. Se presentaron 117, de las que sólo las seis que publicamos aquí, “UHP”, “Canto a la flota republicana”, “Vengüemos a los caídos”, “Himno”, “Canto nocturno en las trincheras”, “Nueva Humanidad”, fueron seleccionadas.<sup>158</sup>

Las ganadoras fueron publicadas en letra y partitura por el Consejo Central de Música bajo el título de **6 Canciones de Guerra** a finales de 1937, casi a la vez que la Sección de Música del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, que dirigía Rodolfo Halffter, editaba dos cuadernos de música con otras tantas canciones, en el segundo de los cuales su editor Otto Mayer Serra menciona un ciclo de Casal Chapí, **Tres canciones de la**

---

<sup>157</sup> M<sup>a</sup> Teresa Toral de Adomián: “Dos poemas de Miguel Hernández”, **La pluma**, Segunda época, 8, Madrid, 1982, pp. 125-128.

<sup>158</sup> Carlos Palacio (recopilador): Op. cit., p. 68.

**guerra civil**, sobre textos de Bergamín, Alberti y Rafael Dieste, de las que “hasta ahora no se ha encontrado sobre ellas otras citas”.<sup>159</sup> Además de publicarse éstos y otros cancioneros, se editaron algunas grabaciones discográficas, y los himnos revolucionarios tan pujantes se radiaron muchas veces desde Altavoz del Frente, cuyo director artístico era Bacarisse, en las emisiones del Comisariado de la Guerra, actividad en radio que arrancó en el difícil otoño del 36 con la colaboración de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para programas dirigidos por Serrano Plaja y Emilio Prados en los que estas canciones de guerra tuvieron destacado lugar.<sup>160</sup> Muchas de ellas no pasaron de ser parte de una superestructura cultural e ideológica de limitada eficacia propagandística, pero sin duda otras tantas se filtraron en la vida diaria del frente y la retaguardia republicanos, donde el canto se convirtió en la forma artística vitalista por excelencia, capaz de simbolizar tanto el objetivo como la forma de la lucha, la defensa contra el fascismo que sólo podía ser, como estas canciones, una tarea colectiva. “Y cantábamos. ¡Cuánto hemos cantado durante aquellos años!”<sup>161</sup> escribió después María Teresa León. “Caían impunemente bombas sobre Madrid y nuestro refugio era cantar. Cantábamos como en los bosques profundos dicen que cantan los niños extraviados. Y nos queríamos. Cuánto amor a los otros hombres da el destino común de la muerte. García Leoz nos había enseñado a cantar unidos”.<sup>162</sup>

El músico Carlos Palacio, sin duda uno de los más volcados entre todos los mencionados en la creación y preservación de este repertorio, glosó también la trascendencia ideológica que para un nuevo arte popular tuvieron estos himnos, cuyos recursos expresivos y manera de ejecución implicaban ya una significación política y pedagógica:

El coro es la forma más viva de educación y enseñanza. No se necesita para comprenderlo y sentirlo, de una gran cultura porque es emoción y sentimiento, fácilmente asequible a todas las sensibilidades. El coro une a los hombres en el calor de una misma idea; los identifica y funde en un mismo sentir.

He aquí por qué puede ser eficaz su creación en el Ejército: como elemento de unidad, capaz de fundir a todos los combatientes, por encima de ideologías o de partidos, en un mismo deseo y una aspiración común.

Y en el ataque, cuando sea necesario tener bien alta la moral de los soldados, cuando de su firmeza y coraje combativos se espera el mejor resultado de la operación, nada les unirá tanto, estimulándoles en el deseo de vencer, que el himno de la División u otra canción de guerra, cantada por todos los combatientes.<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> Ana Vega Toscano: Op. cit., p. 190, nota 36.

<sup>160</sup> Robert Marrast: Op. cit., p. 28.

<sup>161</sup> **MM**, p. 41.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> Carlos Palacio: “La música en el Ejército. El coro como elemento de distracción y enseñanza”, **Comisario**, editado por el Comisariado del Grupo de Ejércitos de la Zona Central, I, 2, s/l [Valencia], noviembre de 1938, p. 35.

Los cantos de lucha igualan a los hombres sin distinción de clase ni formación y, utilizando “hasta el máximo, todas las posibilidades que la música nos puede ofrecer”,<sup>164</sup> se convierten en arma idónea para el combate por su capacidad de unir en una tarea colectiva a la que cada uno aporta su propio canto, que expresa el protagonismo de las masas en el acontecer histórico: “es muy conveniente que se consiga que canten el mayor número posible de soldados. Hay que acostumbrarles a sentirse actores y no espectadores”.<sup>165</sup> Palacio apela a la tradición de himnos bélicos que ha acompañado siempre los momentos dramáticos de la Historia, hábito que demuestra la eficacia de “utilizar la canción como un arma espiritual, de resultados eficaces y positivos en la guerra”, e imparte algunas instrucciones sobre la formación de corales en las unidades militares, anunciando un proyecto editorial del Comisariado del Grupo de Ejércitos de la Zona Central que vendría a paliar un inconveniente para la difusión y fácil aprendizaje de estas canciones: “la carencia de ediciones de cantos e himnos y de sus letras por separado”,<sup>166</sup> ya que son éstas las que necesitan los soldados que pueden aprender la música acompañante de forma imitativa y espontánea, mientras que las carpetas de partituras servirán “exclusivamente para los directores y sus auxiliares”.<sup>167</sup> La guerra e inminente derrota republicana frustró el proyecto, del que sólo llegó a imprimirse el libro de letras en febrero de 1939, pero su editor valenciano guillotínó la edición ante la inmediata entrada de las tropas franquistas en la ciudad, salvándose un solo ejemplar que ha llegado a nosotros de forma facsímil. En esta **Colección de Canciones de Lucha**, el más amplio de los cancioneros editados por la República y cuyo abrupto destino final vino en gran manera a simbolizar la desaparición radical de este interesante proyecto de cultura popular y política, Alberti tiene una importante presencia, recogándose dos composiciones suyas además de alguna otra mención a su contribución al cancionero de la guerra. El asunto de la pedagogía musical de estas canciones que plantea Palacio movió también a reflexión a otro compositor que no tuvo empacho en denunciar “las más vulgares musiquillas, que son siempre las que están más dispuestas para echar a correr por esas calles”.<sup>168</sup>

Comentando en la revista **Hora de España** la aparición del ya citado **Cancionero Revolucionario Internacional** que editó la Sección de Música del Comisariado de

---

<sup>164</sup> Op. cit., p. 36.

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> Op. cit., p. 41.

<sup>167</sup> Op. cit., p. 42.

Propaganda de la Generalitat de Cataluña, Enrique Casal Chapí vinculó la enseñanza musical de estos himnos a un profundo debate sobre su calidad estética, que es extensible a todas las disciplinas del arte comprometido y que de hecho el propio músico aplica en sus comentarios sobre las letras de algunas canciones. El compositor critica las canciones “francamente mediocres” y en ciertos casos “llenas de los peores resabios de la peor música del XIX: la música de orfeón”,<sup>169</sup> apuntando hacia una falsa simplificación de la labor artística a la hora de realizar una obra comprometida:

En efecto, se pedía la colaboración de los músicos actuales de mayor calidad, para el movimiento revolucionario, pero parecía que la música que éste necesitaba había de tener tal carácter elemental y simplista que el músico mayor de edad debería olvidar todo su arte, al que hasta el momento consagrara su vida entera, si no quería verse fracasado continuamente en su intento revolucionario.<sup>170</sup>

Entre los que componen himnos revolucionarios, Casal Chapí rechaza también la actitud de músicos cultos como Shostakovich, cuya canción “En pos de la vida” se incluye en el cancionero comentado, que parece tener “dos estilos totalmente distintos, hasta la despersonalización”,<sup>171</sup> ya que en su canto de lucha no se reconoce ningún rasgo del gran creador “que ha conseguido dejar una huella en la conciencia musical del mundo”.<sup>172</sup> Las melodías revolucionarias no deben renunciar a la calidad artística, lo mismo que las letras han de usar sus recursos verbales para lograr un “ritmo prosódico”<sup>173</sup> acorde con el musical, pero mantener el grado de complejidad artística a la vez que el acercamiento a las masas exigía establecer “el camino de la nueva popularidad” por medio de la educación:

O sea que una obra musical se puede, o incluso se debe, hacer *extraordinariamente popular*, no por su virtud (?) de que en una sola audición el público salga cantándola, sino mediante una insistencia en ella, un verdadero aprendizaje. Lo que antes sólo se concebía con un coro de teatro o en un pequeño círculo de amigos -enseñar a cantar canciones- hacerlo ahora con todos, pues todos podremos siempre formar un coro y todos debemos ser amigos.<sup>174</sup>

De nuevo el canto de lucha se nos presenta profundamente imbricado en la creación de un arte nuevo, revolucionario, que expresa a su vez una nueva concepción política del mundo.

No creemos necesario seguir aportando razones para alcanzar a vislumbrar la enorme importancia de este movimiento cancioneril comprometido con el que, por muy diversos caminos, Alberti mantiene numerosos contactos, colaborando incluso en la

---

<sup>168</sup> Enrique Casal Chapí: “Cancionero Revolucionario Internacional”, **Hora de España**, IX, Valencia, septiembre de 1937, p. 73.

<sup>169</sup> Op. cit., p. 75.

<sup>170</sup> Op. cit., p. 72.

<sup>171</sup> Op. cit. p. 74.

<sup>172</sup> Ibidem.

<sup>173</sup> Op. cit., p. 76.

<sup>174</sup> Op. cit., p. 72.

trastienda de su elaboración al hacer de intermediario entre poetas y músicos, por ejemplo en la canción “Victoria de la aceituna”, cuya letra “es del soldado Antonio Oliver Belmás, quien la remitió recién escrita, antes de ser musicada, al poeta Rafael Alberti”,<sup>175</sup> que a su vez la entregó a su gran colaborador García Leoz para que compusiera la partitura. Nuestro poeta aparece una vez más en su vida como autor de referencia para los músicos en diversos aspectos, desde las relaciones amistosas a sus simpatías por el proceso de reforma de la vida musical, como difusor del cancionero de guerra en las publicaciones que auspiciaba, como autor en fin de una poesía cantable en la que se fijan incluso los músicos rusos que respondiendo al concurso convocado al principio de la guerra por la Asociación de Compositores Soviéticos compusieron casi un centenar de piezas, entre las que “figuran dos canciones de Kovalí sobre textos de Rafael Alberti”.<sup>176</sup> El corolario de esta situación vital entrecruzada de melodías y compositores es la participación albertiana en el cancionero de la guerra, aunque la gran diversidad de actividades que emprendió durante el conflicto no le permitió mostrarse especialmente activo en este campo de la canción social en el que había sido pionero. En la citada **Colección de Canciones de Lucha** se recoge la única composición que responde a los criterios generales de estos cantos, “Himno a la Gloriosa”, escrita en homenaje a la aviación republicana, y de la que informa Carlos Palacio:

La letra de este himno está dedicada por Rafael Alberti al glorioso ejército del aire, y puesta en música por el joven compositor navarro Jesús G. Leoz. Con motivo de la clausura de la exposición de aviación organizadas por las Juventudes Socialistas Unificadas, este himno fue estrenado en el Palacio de la Música de Madrid por los “Coros Confederales”.<sup>177</sup>

Su libro, que también incluye la “Canción a Thaelmann”, es la única fuente para esta desconocida composición albertiana que, por supuesto, tampoco ha sido recogida en ningún libro o recopilación del autor. La música se ha perdido, la letra dice así:

Somos la nueva juventud que un día  
soñó con tener alas y volar.  
El viento es nuestra sola compañía,  
el cielo azul de España nuestro hogar.  
Nuestras dos alas son la confianza  
de la mujer y el niño en la ciudad.  
En nuestro vuelo vuela la esperanza,  
en nuestro canto la fraternidad.

<sup>175</sup> Carlos Palacio (recopilador): Op. cit., p. 64.

<sup>176</sup> Anónimo: “Los músicos extranjeros a favor de España”, **Música**, 1, Consejo Central de la Música, Barcelona, enero de 1938, p. 56. Citamos por la edición facsímil de la revista, introducción e índices de Emilio Casares Rodicio, Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes-Turner Libros, 1998.

<sup>177</sup> Carlos Palacio (recopilador): Op. cit., p. 60.

Que siempre victoriosa  
viva en el aire la Gloriosa.  
Que siempre victoriosa  
baje del aire la Gloriosa.

Luchad tranquilos héroes de la tierra,  
soldados de los campos y del mar.  
Que mientras lleve el aire un ala en guerra  
las alas nuestras no se plegarán.  
Si a nuestra luz manchó una deshonrosa,  
sombria nube de odio y mortandad.  
Siempre ¡salud! ¡salud! a la Gloriosa,  
porque en sus alas va la libertad.

Que siempre victoriosa  
viva en el aire la Gloriosa.  
Que siempre victoriosa  
baje del aire la Gloriosa.<sup>178</sup>

A partir de un símil muy obvio, el de los aviadores que suben hacia el cielo lo mismo que una nueva España que con la República soñó en alzarse llevando en sus alas la esperanza y la fraternidad, el verdadero sentido de la canción es afirmar la importancia de la labor defensiva de la aviación, resguardo de mujeres y niños en las ciudades, y de los combatientes en tierra y mar. Para cantar sus hazañas Alberti elige un tono solemne y un metro cultista, dos cuartetos de endecasílabos con rima consonante, separados y acabados por una cuarteta octosilábica monorrima, repetida como estribillo. Con su cuidado ritmo, sus anáforas (“en nuestro vuelo vuela”) y repeticiones (“un ala en guerra/nuestras alas”) de corte musical, y sus aliteraciones, además de su regularidad y clasicismo métrico, se trata sin duda del más cuidado de los cantos de lucha que hasta ahora ha escrito el autor, y el más preocupado por la musicalidad verbal del texto que debe acompañarse con la melodía del compositor. En esta ocasión se trata de Jesús García Leoz, que se convertiría en perenne colaborador de Alberti para todas las aventuras musicales que emprenda el poeta en estos tres años de guerra, y que tuvo un destacado papel como responsable musical del Teatro de Arte y Propaganda que la Alianza instaló en la Zarzuela tras el verano de 1937 y de las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro que pasaron a ocupar la actividad escénica de los Intelectuales Antifascistas cuando aquel proyecto terminó, recogiendo parte de su

---

<sup>178</sup> Carlos Palacio (recopilador): Op. cit., pp. 59-60. Mantenemos, aunque en algún momento nos parece un tanto confusa, la misma puntuación con que se publicó la pieza.

ideario sobre la escena musical en un importante artículo que publicó **El mono azul**.<sup>179</sup> Fue sin duda el músico que mantuvo con nuestro autor un contacto más diario y persistente, y de su destacado papel en la vida cotidiana de los Alberti dan fe las citas de María Teresa León incluidas más arriba.

Aunque se trata de la única localizada de este tipo cuya autoría albertiana resulta irrefutable, “Himno a la Gloriosa” no debió ser la sola aportación del poeta al cancionero de la guerra. Ya hemos apuntado que algunas de las letras revolucionarias y antifascistas que se cantaban sobre músicas populares tuvieron su origen en la Alianza y que el poeta no debió resultar ajeno a su escritura, como confirma su compañera en **Memoria de la melancolía**: “Algunas de estas canciones las escribimos Rafael y yo, sentados en un bar de Cuatro Caminos, justo cuando bombardeaban y, seguramente, para espantar nuestro miedo”,<sup>180</sup> recogiendo además algunas estrofas de cantos perdidos, urgentes aportaciones de los escritores a una nueva cultura en marcha señalada por el compromiso político:

Las chicas del barrio sur,  
en el puente de Toledo,  
detienen a los cobardes,  
que en Madrid no cabe el miedo.

La autora y activista cultural hace notar también la existencia de un divertido cancionero procaz, “más íntimo, más deslenguado” que nadie se molestó en recoger, “lo que no quiere decir que no lo hayamos cantado u oído y reído y comentado:

Estamos hasta los c....  
de tanto comer bacalao,  
pero lo comemos contentos  
porque Stalin nos lo ha mandao”.<sup>181</sup>

Pero el principal trabajo de la escritora durante la guerra será el teatro, ámbito de colaboraciones donde aparece la otra canción que Alberti escribe durante el conflicto, de nuevo con partitura de García Leoz y expresamente compuesta para acompañar los trabajos escénicos de los grupos itinerantes de activismo teatral inventados por María Teresa León, a los que el Ministerio de Instrucción Pública dio carta de identidad legal en diciembre de 1937. El “Himno de las Guerrillas del Teatro”, que acompañaba siempre la

---

<sup>179</sup> Jesús García Leoz: “La música en el teatro”, **El mono azul**, II, 36, Madrid, 14 de octubre de 1937.

<sup>180</sup> **MM**, p. 193-194.

<sup>181</sup> **MM**, p. 162.



llegada a los frentes de este grupo<sup>182</sup> ambulante de tantísima importancia en el teatro social europeo de su época, no cuenta con una fuente escrita y la hemos rescatado oralmente gracias a la memoria del actor Salvador Arias, último superviviente del grupo que dirigió María Teresa León y en el que Alberti colaboró intensamente. Una de sus tareas para la compañía fue la creación de este himno que se enmarca dentro de un más general concepto sobre el teatro en el que la música jugaba un importante papel, sirviendo estas canciones de pórtico, intermedio y fin de fiesta para las representaciones, y allanando el camino para la identificación del auditorio. El propio Alberti enseñaba que “Los muchachos deben aprender a tocar instrumentos fáciles, que den tono alegre y de fiesta a su llegada a los frentes,”<sup>183</sup> carácter festivo y pedagógico que marca la letra de su “Himno de las Guerrillas del teatro”, cuya música compuso Leoz para coro mixto:

*Chicas*

Adelante, Guerrillas del Teatro,  
adelante, Guerrillas, a luchar.

*Todos*

Adelante, Guerrillas del Teatro,  
adelante, Guerrillas, a luchar.

Con nosotros llevamos la alegría  
al que entrega su vida por vivir.  
Con canciones del pueblo y poesía  
alentamos su fe en el porvenir.

*Chicas*

Adelante, Guerrillas del Teatro,  
adelante, Guerrillas, a luchar.

*Todos*

Adelante, Guerrillas del Teatro,  
adelante, Guerrillas, a luchar.

Con nosotros llevamos la cultura

---

<sup>182</sup> Aunque trabajaron antes de su creación oficial como grupo itinerante del Teatro de Arte y Propaganda, las Guerrillas del Teatro funcionaron de forma estable durante 1938, y además del grupo madrileño se crearon otros de igual nombre en las zonas de Cataluña y Levante. Esta sección madrileña que dirigió León y en la que participó Alberti se denominó “Grupo de las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro”, y será siempre a la que nos referimos aquí.

<sup>183</sup> Rafael Alberti: “Presentación del teatro de urgencia”. Prefacio del volumen colectivo **Teatro de urgencia**, Madrid: Signo, s./d. [1938], p. 9.

al que llama la Patria a combatir.  
Con las armas que son Cultura y Arte  
aumentamos su fe en el porvenir.

Adelante, Guerrillas del Teatro,  
adelante, Guerrillas, a luchar.

La música aparece de nuevo con una función mediadora en el contexto del arte comprometido, y más si su raíz popular promovía la rápida identificación de los públicos obreros y campesinos a los que se dirige la “pleamar”<sup>184</sup> de la nueva cultura obrera. Desde luego, el modelo folclórico y popular resulta obvio para este poema de arte menor, escrito en cuartetas de octosílabos con un persistente estribillo, que intenta transmitir la necesidad de la formación cultural para las masas y la importancia de la educación en la construcción del mundo futuro que depara el porvenir. En la difusión de ese mensaje la música tiene importante papel, lo que lleva al poeta a promocionar su utilización no sólo desde sus propias obras.

Desde su importante papel en la administración cultural de la legalidad republicana, Alberti promoverá la integración de la música en actividades institucionales como el Teatro de Arte y Propaganda y las Guerrillas del Teatro, según se aprecia en sus consejos sobre el repertorio del teatro de urgencia promovido por esos grupos:

No harán sola y escuetamente teatro político, sino que mezclarán su repertorio de teatro clásico - pasos y entremeses, sainetes, etc.- de cantos y bailes populares. Cuidarán mucho estas agrupaciones de no caer en las varietés. Por eso indicamos que únicamente alternen en su repertorio bailes y cantos populares o revolucionarios.<sup>185</sup>

Sin duda a imagen del teatro soviético, que tan bien conocieron los Alberti durante sus viajes a Rusia en 1932 y 1934, y con el que ahora tomarán nuevo contacto durante su visita a Moscú en marzo y abril de 1937, la música se integrará de dos maneras en el proyecto teatral en que participó el autor durante la guerra, que intentó en todo momento conjugar los extremos en apariencia antitéticos de arte escénico y propaganda política de defensa antifascista. En efecto, el programa teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que comienza ya en el otoño de 1936 con el grupo Nueva Escena, pretendió desde el principio mantener un alto nivel de exigencia estética, ligado a la vertiente educativa del teatro, para lo que era necesario preservar y cuidar el aspecto artístico de los espectáculos, labor en la que música escénica jugaba determinante papel, como desde el principio señaló el propio

---

<sup>184</sup> “Himno de las bibliotecas proletarias”.

<sup>185</sup> Rafael Alberti: “Presentación del teatro de urgencia”, op. cit.

Alberti al apelar a la colaboración de los músicos aliancista para la puesta en marcha de Nueva Escena: “Y tampoco se debe olvidar la cooperación que en todo momento nos prestará la sección de música, en cuyas listas están encuadrados nombres tan prestigiosos como Halffter, Esplá, Casal Chapí, Salazar...”.<sup>186</sup> La apuesta por un teatro donde la música escénica se imbrica como uno más de los factores artísticos del espectáculo, como la escenografía o la actuación, queda probada por la inclusión de obras de teatro lírico en los programas del Teatro de Arte y Propaganda, mascarón de proa de la política escénica de la Alianza, ya desde su creación en septiembre del 37. Su primer espectáculo incluyó, amén de una importante parte musical de García Leoz para **Los títeres de cachiporra** de Lorca, la opereta **La cacatúa verde** de Arthur Schnitzler, en adaptación de Trudi Graa de Araquistain, y en la primavera siguiente la sección teatral aliancista renovarí su interés por la escena musical con un espectáculo creado expresamente por la propia compañía, **El agricultor de Chicago**, adaptación lírica del compositor José Castro sobre un cuento de Mark Twain, y posteriormente representando también la pequeña ópera cómica **Château Margaux** de José Jackson Veyán. Por supuesto, y siempre debido al ingenio compositor de García Leoz, la música estuvo siempre presente en todos los demás montajes del Teatro de Arte y Propaganda, desde los grandes estrenos de arte revolucionario como **La tragedia optimista** de Vsevolov Vischnievsky, a las más humildes piezas de teatro urgente como **El bulo** de Santiago Ontañón.

Agotado con el año 1937 esta aventura en ese escenario de la Zarzuela, en parte frustrada por la lucha entre bambalinas por el poder que experimenta la escena madrileña esos años de teatros colectivizados y gestionados sindicalmente, lucha que acabará determinando el final del Teatro de Arte y Propaganda en torno a la primavera de 1938, Rafael Alberti y María Teresa León vuelcan el grueso de su trabajo teatral en la Guerrillas del Teatro, que por su sistema de producción inherente a una compañía ambulante, no permitía las grandes partituras de arte sinfónico para conjuntos orquestales que García Leoz había compuesto para el Teatro de Arte y Propaganda. La música en las Guerrillas sonará en instrumentos fáciles y populares, y más que implicada en la realización escenográfica de los espectáculos, aparece más bien en los intermedios y fines de fiesta que se intercalaban entre los entremeses clásicos y las obritas de teatro urgente de los escritores comprometidos, en una manera de organizar las representaciones que recuerda a la del

---

<sup>186</sup> Sam: “Los proyectos de la Alianza de Intelectuales Antifascistas”, **Abc**, Madrid, 18 de septiembre de 1936,

teatro preclásico español de Lope de Rueda y Juan de la Cueva. El actor Edmundo Barbero ha detallado en conversación con Robert Marrast la forma en que la música intervenía en las escenificaciones de las Guerrillas:

Un piano portátil para que, al final de cada espectáculo, se cantaran a coro las canciones de la guerra. Al coro se unían las voces de los soldados. También al final se tocaban danzas populares y las muchachas, vestidas de campesinas, bailaban unas veces con los componentes de las “Guerrillas” y otras con los soldados del frente visitado.<sup>187</sup>

Canciones de guerra junto a cantos populares, en un proceso que aceleraba la convergencia de los himnos revolucionarios con el folclore, y dentro de un contexto revolucionario de arte participativo que a través de la música permitía a los formantes del auditorio popular, como recordaba Palacio, “sentirse actores” y parte de la nueva cultura en construcción. El también actor e igualmente miembro de la compañía ambulante de teatro revolucionario Salvador Arias nos ha relatado que, además de algunas canciones tradicionales que servían de música incidental, como las seguidillas manchegas que García Leoz tocaba en su piano portátil al comenzar las representaciones de **El dragoncillo** de Calderón, las Guerrillas tuvieron un amplio repertorio de canciones folclóricas y regionales, desde las muy famosas recopiladas por García Lorca hasta sardanas, formado también por aportaciones espontáneas de los propios componentes:

Llegaba una, en mi pueblo cantaban esta canción, que era gallega, y la cantaba. Entonces Leoz se ponía al piano, pidiéndole que la repitiera, de qué parte has dicho que es, de Lugo, donde yo la cantaba de pequeña, pues repítela otra vez, y enseguida la sacaba armonizada, dándole el aire necesario para que tuviera empaque musical. Y los demás, a ensayarla: oye, que yo no llego aquí, pues tú a la segunda voz; siempre nos dirigían Leoz y su ayudante Lola [...], y tú haces el contrapunto, y cuando estaba montada musicalmente María Teresa nos indicaba los movimientos y alguien aportaba, oye, ¿y si nos arrodillamos en este momento? Así iba surgiendo, se montaba y se conjuntaba este baile con la canción.<sup>188</sup>

Muy probablemente las reflexiones folcloristas de Alberti durante toda la década de los treinta están detrás de esta incorporación musical de las coplas al teatro de las Guerrillas, pero sin duda mucho más definitiva de su relación con la música escénica resulta la lista de sus propias obras teatrales durante la guerra, en casi ninguna de las cuales falta el acompañamiento musical, que al menos en una ocasión resulta fundamental para entender cabalmente su propuesta escénica.

No podemos detenernos ahora aquí en trazar al detalle la descolante trayectoria teatral del escritor durante la guerra, de cuyo panorama escénico Alberti fue una de las

---

p. 13.

<sup>187</sup> Robert Marrast: Op. cit., p. 77.

<sup>188</sup> Conversación mantenida con Salvador Arias en Madrid, el 10 de mayo de 1999, registrada en cinta magnética de casete.

figuras principales, pero sí resulta imprescindible, bajo una mirada musical, detenerse brevemente en todas y cada de sus propuestas para el escenario, puesto que siempre contaron con un importante apoyo musical que de distintas maneras formó parte del proyecto escénico del autor, aunque no siempre determinara la forma del espectáculo. Es lo que sucede con el primer estreno de guerra albertiano, su temprana aportación al repertorio del nuevo teatro de urgencia **Los salvadores de España**, “ensaladilla en un cuadro, por Rafael Alberti, con música de Acario Cotapos”,<sup>189</sup> que sube al escenario el 20 de octubre de 1936, con dirección de Rafael Dieste y escenografía de Miguel Prieto, pieza donde el acompañamiento musical no debió jugar papel destacado, ya que no lo menciona ninguna de las reseñas periodísticas del acto. Cotapos, de quien ya hemos mencionado su presencia en la Alianza, es considerado por Alberti un músico “genial”, al que conoció en la preguerra dentro del círculo de amistades de Pablo Neruda y su compañera Delia del Carril, tan amigos del gaditano, en cuyas reuniones nocturnas “el culto al tinto, al chinchón y al whisky” se mezclaba con “bromas, relatos y escenas teatrales, representadas sobre todo por Federico García Lorca y Acario Cotapos”.<sup>190</sup> La música que éste compuso para **Los salvadores de España** debió ser, como siempre las suyas, de un atonalismo juguetón, acorde al espíritu satírico de la pieza teatral, y según Salvador Arias cercana al puro ruido, ya que, como recuerda Alberti, el compositor “accionaba, más que escribía, su música, un verdadero juglar innovador, divertidísimo y lleno de sorprendentes ocurrencias”.<sup>191</sup> Si la música en este caso quedaba muy en segundo plano, confundida como uno más de los elementos del fondo escenográfico, distinto sería su papel en otra obrita satírica del teatro urgente albertiano, **Radio Sevilla**, de comienzos de 1938, donde Alberti elige un subtítulo, “Cuadro Flamenco”, con el que parece querer situarse en la órbita de los espectáculos musicales de masas, que constituían en aquel momento madrileño de la guerra los auténticos éxitos de un panorama teatral dominado por las varietés y la revista, género en gran parte impuesto por los sindicatos, que gestionaban los teatros colectivizados, por su rentabilidad económica. Las posibilidades propagandísticas de este género por el que mostraban sus preferencias las clases populares urbanas no habían pasado desapercibidas para el Consejo Central de Teatro, que organizó un concurso para obras de este tipo, ni para el Subcomisariado de Propaganda del Comisariado de la Guerra, que tuvo a su cargo

---

<sup>189</sup> Anónimo: “Nueva Escena, en el teatro Español”, **El mono azul**, I, 8, Madrid 15 de octubre de 1936, p. 8.

<sup>190</sup> **LAP II**, p. 295.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

un cuadro flamenco con la compañía “Los faraones Antifascistas” que si al principio se limitaba a un espectáculo de cantares de amor y de guerra, después tuvo obras propias como el *Apropósito cómico-lírico-bailable, en un tirón* **La evasión de los flamencos** de Luis Mussot y Segovia Ramos,<sup>192</sup> función de burla contra el fascismo. En su obrita Alberti combina una grotesca trama para denunciar el fascismo con pequeñas partes musicales aflamencadas, como sevillanas o el pasodoble “Joselito”, del maestro Marquina, al que pone incluso una nueva letra:

CLAVELONA.- (*Con la melodía del pasodoble.*)

Muy prontito  
en la Puerta del Sol...

TODOS.- (*Menos QUEIPO.*)

Entrará Queipo  
sobre un escobón.

(*El pasodoble continúa.*)<sup>193</sup>

Esta música vulgar e incluso populachera, aparece aquí con un deliberado propósito satírico y de crítica política como representación sonora de aquella “falsa España de bajo fondo”<sup>194</sup> que denunció García Lorca, y que resurge ahora con la agresión fascista. En ambas obritas albertianas la música sirve para potenciar el aspecto humorístico y popular del espectáculo, con el que se pretende acercar el teatro comprometido a los públicos de menor preparación cultural, dentro de una visión propagandística del arte. Pero el importante proyecto escénico del autor durante la contienda no podía ser sólo de un teatro de propaganda y agitación, sino que de forma simultánea apreciamos también una clara apuesta por un teatro de arte, que tiene en la música uno de los puntales donde afianzar su alto nivel de exigencia estética. La versión actualizada por Alberti de la **Numancia** cervantina, estrenada en diciembre de 1937 en el madrileño Teatro de la Zarzuela, a unos cientos de metros del frente, y sobre todo su última obra de guerra, **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**, van a dar sobrada noticia de este interés del autor por incluir la música como elemento importante de la escenografía teatral para potenciar el

---

<sup>192</sup> **Propaganda y cultura en los frentes de guerra**, Valencia: Ministerio de la Guerra-Comisariado General de Guerra, 1937, pp. 90-93.

<sup>193</sup> Rafael Alberti: **Obras Completas. Teatro I**. Edición de Eladio Mateos, Barcelona: Seix Barral-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, p. 405.

<sup>194</sup> Federico García Lorca: “Arquitectura del cante jondo”, **Obras Completas III. Prosas**. Edición de Miguel García Posada, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, 1996, p. 33.

aspecto artístico del espectáculo, que no se cuidaba tanto en el teatro breve de urgencia al que no se le pedía más que “eficacia política y teatral”.<sup>195</sup>

Nombrado director musical del Teatro de Arte y Propaganda, que dirigía María Teresa León, García Leoz es el encargado de la música escénica para **Numancia** de Cervantes en versión de Rafael Alberti, que incluía partes musicales y bailables, un espectáculo de enorme importancia en el contexto del teatro de guerra y cuyas múltiples implicaciones no podemos tratar aquí, pero que fue considerado en su momento “El primer teatro digno de nuestra guerra”,<sup>196</sup> y que por su alta calidad constituyó el mayor éxito incontestado de Alberti como dramaturgo antes del exilio, permaneciendo en cartel casi tres meses, hasta final de marzo de 1938. Igual de cálida resultó la recepción de la crítica teatral, que de forma unánime alabó este montaje, señalando en varias ocasiones la importante participación de la música en el resultado artístico final, y elogiando sin reparos la labor del músico: “Las ilustraciones musicales – bellas páginas sinfónicas del maestro Leoz de las que sobresalen el bailable y los corales del fuego- llegan a subrayar la acción, engrandeciéndola, siempre en el momento preciso”,<sup>197</sup> comenta el crítico de **ABC**, mientras el de **El Heraldo de Madrid** insiste en la perfecta adecuación entre música y texto:

El maestro Leoz ha adaptado al texto unas ilustraciones musicales que merecen más atento examen del que hoy podríamos dedicarles; baste decir que son adecuada interpretación del espíritu heroico y patético de la obra y que fueron muy celebradas, así como el Orfeón Confederal, que les dio vivo realce.<sup>198</sup>

Eduardo de Ontañón en **El Sol** no sólo elogió la labor de Leoz, sino que destacó el bailable inicial, “un gracioso juego de ballet, que anima y vigoriza la obra”,<sup>199</sup> de cuya interpretación se ocupaban tres conjuntos de bailarines, representando a “Lobos”, “Cazadoras” y “Árboles”, cuya danza giraba en torno al personaje de “El Aire”, interpretado por Carmen Ontiveros, que dirigió el cuerpo de baile. Por no alargar la lista de elogios que en la prensa de la época mereció esta faceta musical de **Numancia**, acaso valga la pena reproducir por extenso el comentario de José Ojeda en **La Libertad**, acaso el crítico que mejor entendió el valor de la música escénica en el espectáculo y su importante aportación al resultado final:

Es un verdadero acto de justicia consignar que el verdadero triunfo de la jornada fue para el maestro Leoz, María Teresa León y para Santiago Ontañón.

<sup>195</sup> Rafael Alberti: “Presentación del teatro de urgencia”, op. cit.

<sup>196</sup> Eduardo de Ontañón: “Cervantes en nuestra trinchera”, **El Sol**, Madrid, 29 de diciembre de 1937, p. 1.

<sup>197</sup> Sam: “Espectáculos. Zarzuela: Numancia”, **ABC**, Madrid, martes 28 de diciembre de 1937, p. 6.

<sup>198</sup> Fidelios: “La memorable jornada teatral de ayer. Cervantes, numantino del siglo XVI, traído por Alberti, numantino del siglo XX, al escenario de la Zarzuela”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 28 de diciembre de 1937, p. 3.

<sup>199</sup> Eduardo de Ontañón: Op. cit., p. 2.

El primero no se ha limitado a unas cuantas ilustraciones musicales, sino que después de ofrecernos una admirable pantomima, inspirada en los primitivos “ballets” franceses y donde es notoria la influencia de los clavecinistas, se adentra, con un rotundo sentido de la música dramática, en la lírica interpretación de la tragedia y ataca con extraordinaria sensibilidad el comentario sinfónico y poemático, que adquiere por momentos amplias sonoridades y culmina con el acierto rotundo de unas masas corales que nos recordaban las famosas cantatas de Bach. El joven maestro alcanzó el merecido triunfo, que coloca su nombre sin duda en la vanguardia de la música española actual.<sup>200</sup>

El hecho de que la partitura, cantos y bailes de la obra fueran tan unánimemente celebrados por la crítica del momento, ya que podemos encontrar similares referencias en diarios como **La Voz**<sup>201</sup> o **Claridad**,<sup>202</sup> indica que Alberti ha vuelto a otorgar a la música un papel importante en sus creaciones teatrales, al igual que la perfecta integración de ésta, como señala la crítica, en la acción dramática nos lleva a pensar en una íntima colaboración entre el compositor y el dramaturgo. El buen entendimiento entre ambos autores, que venía forjándose ya en la canciones de lucha compuestas en colaboración, queda confirmado porque, cuando Alberti afronte su más importante proyecto musical de estos años de la guerra, **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**, piensa en García Leoz para que se ocupe de la música.

Estrenada ya cuando la derrota parecía inevitable para la República, el 20 de noviembre de 1938 en Madrid, la obra es un homenaje a la Brigadas Internacionales, obligadas a abandonar el país, con la que Alberti recurre directamente a un género musical para dar forma a su mensaje dramático. El 30 de octubre el autor explica en una emisión radiofónica las características de la obra y su relación con las cantatas musicales de los siglos XVI al XVIII, a las que él aumenta la dimensión escénica:

Muy semejante al Oratorio, composición de tipo sagrado, cuyo desarrollo más importante va del siglo XVI al XVIII, la Cantata utilizó, sobre todo al principio, personajes simbólicos: como el pensamiento, la voluntad, el odio, el alma, etc. Luego vendrán cantatas de tipo profano. En su forma para concierto, un personaje recita la acción, mientras las arias y los conjuntos los cantan los personajes y el coro (sin representar), acompañados por la orquesta. Esta es la cantata clásica.

Pero esta cantata mía, a pesar de su estructura musical, de la intervención de la orquesta y el canto, está más cerca del teatro. Es escénica.<sup>203</sup>

El autor, que parece conocer bien la estructura musical clásica de la cantata, propone un espectáculo en la frontera de lo dramático con lo musical, en el que sería erróneo relativizar la presencia de la música, aunque su partitura no podía por menos que resultar también

---

<sup>200</sup> José Ojeda: “*Numancia*, de Miguel de Cervantes -versión de Rafael Alberti-, en el escenario de la Zarzuela”, **La Libertad**, Madrid, 28 de diciembre de 1937, p. 4.

<sup>201</sup> Laertes: “Teatro de Arte y Propaganda. *Numancia*, ejemplo de ciudadanos dignos y estímulo para los que luchan frente a los invasores”, **La Voz**, Madrid, 28 de diciembre de 1937.

<sup>202</sup> José Alsina: “Cervantes en la Zarzuela. La reaparición de *Numancia*”, **Claridad**, Madrid, 28 de diciembre de 1937.



atípica, y más que compositor de una obra unitaria, García Leoz es autor de lo que Alberti denomina “acoplamiento musical” de “fragmentos de obras de Beethoven, Bach, canciones, marchas, etc”<sup>204</sup> arreglados por el compositor, que acabará incluyendo además en la cantata la “Canción de los numantinos” y partes de la obertura realizada para las representaciones de **Numancia**, y eliminando la anunciada presencia de Bach, músico desechado en el estreno definitivo. A pesar de las dificultades de todo tipo que afectaban ya en esos momentos el desarrollo de la vida diaria en zona republicana y que redujeron a su mínima expresión la circulación de periódicos, el anuncio de la cantata debió despertar interés en los días previos al estreno, ya que tres días antes del mismo aparece algún anuncio en la prensa madrileña: “Para el domingo 20, a las cinco y media de la tarde, la Alianza de Intelectuales Antifascistas ha organizado un homenaje-despedida a las brigadas internacionales”,<sup>205</sup> detallando el programa que incluirá en su primera parte un concierto del conjunto de la Asociación de Profesores de Orquesta U.G.T. que interpretará piezas de Rimsky Korsakov, Albéniz, Granados y Falla, y concluirá con el “Estreno de la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, de Rafael Alberti, interpretado por las *guerrillas del teatro* del Ejército del Centro; con ilustraciones musicales por la orquesta, dirigida por el maestro Jesús G. Leoz”.<sup>206</sup> La música, que tanta importancia como hemos visto tiene en el teatro albertiano, fue un lenguaje universal usado en los numerosísimos homenajes que recibieron los internacionales antes de salir de España, y la misma gacetilla que informa del estreno de la obra de Alberti, anuncia para ese 17 de noviembre una emisión de radio extraordinaria de la Delegación de Propaganda y Prensa que alterna discursos y actuaciones musicales, entre ellas la de la banda de Ingenieros que bajo la batuta de José Ruiz interpreta la misma obertura de **Egmont** de Beethoven que tres días después incluirá Alberti en su cantata. Al día siguiente del estreno de ésta y en el mismo local, el hoy desaparecido Auditorium de la Residencia de Estudiantes, otro homenaje a las Brigadas estará protagonizado por el coro del Instituto Lagasca, que interpretó “La Internacional” y “El himno de Riego”,<sup>207</sup> músicas a su vez incluidas en **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**.

---

<sup>203</sup> Anónimo: “Rafael Alberti y María Teresa León ante el micrófono de Unión Radio”, **El Sol**, Madrid, 31 de octubre de 1938, p. 1.

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> Anónimo: “Homenaje a las Brigadas Internacionales. Alianza de Intelectuales Antifascistas”, **La Libertad**, Madrid, 17 de noviembre de 1938, p. 2.

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Anónimo: “En honor de las Brigadas Internacionales. Dos actos artísticos en el Auditorium”, **La Libertad**, Madrid, 22 de noviembre de 1938, p. 2.



Momento del estreno de la **Cantata de los Héroes y la Fraternidad de los pueblos**.  
Fotografía publicada en **Mundo Obrero** el 22 de Noviembre de 1938. (Biblioteca Nacional de España.)

La obra se estrena el 20 de noviembre de 1938 en el Auditorium por las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro, con las ilustraciones musicales a cargo de la orquesta de la Asociación de Profesores de U.G.T. dirigida por Jesús García Leoz. Respecto a la interpretación de los distintos papeles fue, según Florentino Hernández Girbal, “perfecta, sobre todo por parte de María Teresa León llevando la voz de España”,<sup>208</sup> y aunque la pieza no levantó demasiada resonancia en la prensa del momento, las apreciaciones que se publicaron sobre ella fueron inequívocamente favorables. Sin embargo poco críticos destacaron el aspecto musical del espectáculo, limitándose en general a señalar de los trozos musicales que “prolongan y comentan los motivos de la cantata”,<sup>209</sup> y su presencia “refuerza la emoción”<sup>210</sup> que produce el texto albertiano. Creemos que tan sólo el anónimo comentarista de **La Libertad** demostró una profunda comprensión hacia este espectáculo fronterizo que considera un auténtico “drama lírico” denominándolo “Oratorio, original de Rafael Alberti, el magnífico poeta comunista, y del maestro Leoz”, siendo el único en

---

<sup>208</sup> Florentino Hernández Girbal: “Homenaje despedida a las Brigadas Internacionales de la Alianza de Intelectuales”, **Mundo Obrero**, Madrid, 22 de noviembre de 1938, p. 2.

<sup>209</sup> A. D.: “Un estreno de Rafael Alberti en el Auditorium”, **Abc**, Madrid, 22 de noviembre de 1938, p. 3.

<sup>210</sup> Anónimo: “En el Auditorium. Despedida a las Brigadas Internacionales”, **El Socialista**, Madrid, 22 de noviembre de 1938, p. 1.

señalar la doble autoría y en poner al mismo nivel de responsabilidad artística al músico y al dramaturgo: “Triunfaron bellamente las figuras simbólicas del drama lírico bélico, no sólo por la magia poética, sino también por el valor musical”.<sup>211</sup> No deja de resultar significativo que esta falta de consideración hacia el aspecto musical del espectáculo que demuestra la crítica del momento se haya reproducido modernamente en la mayoría de los estudios dedicados al teatro albertiano que toman esta pieza en consideración, prueba tal vez de la dificultad de hallar instrumentos críticos para el análisis de una obra tan nueva que rompe los moldes habituales, y que hace de Alberti un abanderado en las experiencias artísticas renovadoras de música y poesía.

**Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos** se vuelve a interpretar en el Teatro Principal de Valencia el domingo 11 de diciembre, también por las Guerrillas y con la Sinfónica de Valencia en la parte musical, pero no, como a veces se ha escrito, en otra despedida a las Brigadas Internacionales, sino en un homenaje del Ejército de Levante al Ejército del Ebro, al que asistió el general Miaja, acto del que tampoco aparecen demasiadas reseñas en la prensa valenciana.<sup>212</sup> Una tercera representación, también con la Orquesta de la U.G.T., tuvo lugar el 12 de febrero de 1939 en el Teatro Pavón de Madrid<sup>213</sup> dentro de la semana de Conmemoración Republicana organizada por la Subsecretaría de Propaganda del Comisariado de Ejércitos de la Zona Centro-Sur.<sup>214</sup> Larga vida para una obra escrita, como por otra parte sucedió muchas veces en la historia de las cantatas, para un acontecimiento concreto, pero con aspiraciones de perdurar por su calidad literaria, que llevó a Hernández Girbal a señalarla en su estreno como “una de las mejores obras de Alberti, que de ahora en adelante marcará un momento destacadísimo en la totalidad de su labor”.<sup>215</sup>

Ya el propio género elegido por el autor marca una clarísima ruptura con su teatro de urgencia y, en general, con las propuestas teatrales que se estaban llevando a cabo en aquel momento determinadas por la guerra, como **Cantata de los héroes y la fraternidad**

<sup>211</sup> Anónimo: “En honor de las Brigadas Internacionales. Dos actos artísticos en el Auditorium”, op. cit.

<sup>212</sup> Aparte de los anuncios del acto aparecidos en los periódicos valencianos **Diario Mercantil**, **La Correspondencia de Valencia**, **La Hora** y **La Voz de Valencia**, sólo hemos localizado una breve reseña anónima del acto: “En el Principal. El Ejército de Levante rinde homenaje al Ejército del Ebro”, **El Pueblo**, Valencia, 13 de diciembre de 1938, p. 1.

<sup>213</sup> “Cartelera Madrileña”, **Abc**, Madrid, 12 de febrero de 1938, p. 4.

<sup>214</sup> María Teresa León (**MM**, pp. 97 y 209) cita una representación más en el Palacio del Pardo, realizada a petición del comandante Ascanio, pero no hemos logrado encontrar ningún dato en la prensa de la época que nos permita confirmar si tuvo lugar.

<sup>215</sup> Florentino Hernández Girbal: Op. cit.

**de los pueblos**, que se singulariza entre todas, y cuyo único referente teatral en esos momentos lo constituyen algunas obras clásicas recuperadas en teatros madrileños esa misma temporada teatral y la anterior, empezando lógicamente por su propia adaptación de Cervantes. La cantata, como mencionaba Alberti en su citada alocución radiofónica, surge a finales del siglo XVI en su doble vertiente religiosa y profana, caso éste en el que giraba sobre temas amorosos o mitológicos, aunque tampoco eran inusuales los asuntos épicos y heroicos como el que aquí plantea Alberti. Desde el principio, la cantata fue un género musical que prestó especial atención a la palabra equilibrando prosodia y melodía, tal vez para suplir con esta intensificación verbal la ausencia de representación de la descripción lírica o narrativa que contiene la cantata, como señala Carl de Nys.<sup>216</sup> El mismo estudioso apunta a la importancia de este género en el debate artístico que desde antiguo mantuvieron poetas, músicos y tratadistas en torno a las relaciones entre música y palabra, poniendo al gran genio de la cantata barroca Alessandro Scarlatti como ejemplo de esta preocupación por el mutuo influjo entre ambas artes, ya que para el músico italiano “l’art du musicien consistait ‘avant tout dans la manière de combiner l’harmonie des notes en fonction du sens et (même) en imitant les paroles’ (c’est-à-dire en suivant non seulement la prosodie mais la semiologie du texte!)”.<sup>217</sup> De esa importancia de la palabra deriva la propia estructura de esta forma musical, que alterna el recitativo con arias cantadas por solistas o coros, como muy bien señaló Alberti en Unión Radio demostrando un conocimiento más que superficial sobre el género. Consolidada durante el XVII sobre todo en Italia, Francia y Alemania, será desde mediados del siglo siguiente y sobre todo durante el XIX cuando la cantata se convierta en una de las formas preferidas de músicos y escritores para expresar sus preocupaciones civiles. Compositores como Gossec, Cherubini, Méhul y Le Sueur, movidos por el aliento épico de la gran época de la música romántica, harán de sus cantatas verdaderos himnos revolucionarios a partir de temas como la libertad, la patria o el advenimiento de la paz, precedente musical más cercano a lo que Alberti se propone en **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**.

En España, la cantata religiosa tuvo cierto desarrollo en el XVIII gracias a compositores de la Escolanía de Montserrat en Barcelona y al gran Antonio Soler. También los poetas de época neoclásica, como Iriarte, Meléndez Valdés y Moratín hijo escribieron himnos y cantatas para ser puestos en música, tradición que continuarían en el XIX autores

---

<sup>216</sup> Carl de Nys: **La cantate**, Paris: Presses Universitaires de France, 1980, pp. 9-10.

como García Gutiérrez, que escribió una cantata con música de Manuel Fernández Caballero para el **Cuadro literario Antaño y ogaño**, estrenada en el Teatro Real de Madrid el 30 de Mayo de 1881, o Ventura de la Vega, asiduo al género y autor de una cantata épica, **La guerra de África**, con música de Hilarión Eslava, publicada en 1860. Las hazañas históricas de afirmación nacional tuvieron en esa época un cierto auge en obras como la cantata **Dos de mayo de 1808** con letra de Luis Blanc y música de Flores Laguna, publicada en 1869, y muy habitualmente tuvieron un carácter laudatorio hacia dignatarios y personajes reales, como la **Cantata en Homenaje a S.S.M.M. Dn. Alfonso XII, y D<sup>a</sup> Mercedes** de Emilio Arrieta, con poesía de José de Cárdenas, de finales de siglo. Durante el XX la figura enormemente influyente de Falla ha comenzado ya su inacabada **Atlántida** sobre poemas de Verdaguer en esos años, pero sobre todo interesa mencionar a Óscar Esplá, como sabemos conocido y colaborador de Alberti, que ya durante los años veinte realiza algunos intentos de cantatas escénicas, la más famosa de las cuales, **Nochebuena del Diablo**, incluye una escena basada en poesías albertianas. No es probable que el escritor conociera al dedillo esta tradición musical de la cantata a la que su obra no resulta del todo ajena, pero no hay duda de que su interés y familiaridad con la literatura musical y su amistad con los compositores debieron tener cierta influencia en su elección del género para este espectáculo teatral. Entronque cultural que el poeta subraya con la elección de metros de arte mayor, casi siempre endecasílabos y alejandrinos, aunque no esté ausente el perenne octosílabo, de base rítmica y en general sin rima, adoptando la misma polimetría característica de las cantatas de los poetas neoclásicos.

Sin embargo, los cambios introducidos por Alberti sobre la estructura de la forma musical alejan su obra de la cantata propiamente dicha, aunque mantenga el uso de personajes simbólicos habituales en el género musical, quedando este nombre como una referencia del carácter cultural del espectáculo y de la inclusión de partes musicales, así como aviso para el espectador de que lo que se le propone no es propiamente una escenificación teatral. En efecto, **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos** posee un talante fronterizo, como tantas otras obras de Alberti que prueban el carácter experimentador de su teatro, fruto de las modificaciones genéricas que efectúa el autor, algunas de las cuales señala él mismo: “Dos recitantes, en vez de uno”<sup>218</sup> y la semiescenificación de la anécdota histórica y épica que narra la obra. Los narradores no

---

<sup>217</sup> Op. cit., p. 17.

usan el recitativo musical de la cantata, sino un recitado prosódico más cerca de lo teatral, y las arias musicales son sustituidas por Alberti por escenas teatrales donde los parlamentos no son cantados, como sí lo serán en sus cantatas posteriores, mientras que la música puramente orquestal no se imbrica junto a la palabra en una misma armonía expresiva, sino que, como señala el autor, “La Orquesta, con su subrayado, acentuará aún más el espíritu de cada escena”<sup>219</sup> resaltando la importancia de la acción en momentos concretos. La música actúa pues más bien en esta obra no plenamente articulada con la palabra, sino acentuando el sentido del texto, y en este aspecto la recurrencia a músicas ya existentes es significativa de la capacidad que asignan los autores al arte sonoro para expandir semánticamente la expresión verbal, y más ante un auditorio de soldados internacionales a los que había que facilitar la comprensión del espectáculo. Se trata por eso de músicas cuyo mensaje básico es conocido por tradición o por su popularidad y difusión, y en todo momento afianzan el sentido dramático de la fábula.

La obertura de **Egmont**, música incidental con la que Beethoven ilustró los dramas y canciones de Goethe, ya implicaba junto a su trama sentimental la defensa de la libertad y la justicia que realiza el escritor alemán, y se usa aquí para representar musicalmente a la República antes de la agresión como un espacio paradisíaco y casi mítico,<sup>220</sup> cuyo desarrollo se ve truncado por la agresión bélica. Ésta llega también a los sonos de Beethoven y su tercera sinfonía en mi bemol mayor “Heroica”, la *sinfonía de la guerra*, estrenada en 1805 y dedicada en principio a Napoleón, homenaje que el músico no mantendría posteriormente, pero que cargó de connotaciones guerreras esta obra desde su creación. Sigue la aparición del personaje alegórico de España, representada musicalmente por una partitura de García Leoz, un fragmento de su trabajo en **Numancia**, para el que el compositor había “adoptado antiguas melodías populares”,<sup>221</sup> ejerciendo el folclore como obvia ilustración de la dimensión popular que el personaje simboliza, consideración aplicable igualmente a su otro fragmento incluido en este “acoplamiento musical”. Así también las demás músicas utilizadas, cuatro cantos de lucha por lo demás muy conocidos en la época e incluidos en casi todos los cancioneros republicanos editados entonces, se vinculan a un mensaje muy extendido y popular: el internacionalismo proletario y fraternidad entre los pueblos en el

---

<sup>218</sup> Anónimo: “Rafael Alberti y María Teresa León ante el micrófono de Unión Radio”, op. cit.

<sup>219</sup> Ibidem.

<sup>220</sup> Hub. Hermans: **El teatro político de Rafael Alberti**, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989, pp. 189-190.

<sup>221</sup> Eduardo de Ontañón: “Numancia, viva”, **El Sol**, Madrid, 9 de diciembre de 1937, p. 2.

caso de “La Internacional”(Pottier/Degeyter), el homenaje a los caídos en el de la “Marcha fúnebre” escrita para los muertos de la revolución rusa de 1905, la exaltación republicana del “Himno de Riego”(música atribuida a J. Melchor Gomis), y el homenaje al único país que seguía apoyando a la agonizante República Española como significado conocido de la “Canción soviética de la patria”. La música es aquí más bien un arte auxiliar que refuerza el mensaje verbal caracterizándolo a partir de unos significados previos y reforzando su comprensión ante un público extranjero por medio del universal lenguaje musical.

Casi nada que ver pues con la cantata propiamente musical, porque partiendo de ella Alberti quiere situarse en una tradición nueva que ha sabido aprovechar algunas características de la forma tradicional, como el uso de un recitante distanciador o del coro, para la creación de un nuevo teatro revolucionario. Hablamos naturalmente del teatro de orientación comunista que en Alemania y sobre todo la Unión Soviética busca una nueva expresión épica acorde a la nueva cultura de masas, teatro que Alberti ha conocido en sus viajes por Europa, y con el que estos años trabó nuevos contactos en el viaje que realiza a la Unión Soviética con María Teresa León en la primavera de 1937. Desde luego, recursos esenciales, como el uso de bailes y músicas para espectáculos al estilo Meyerhold o Piscator y para las grandes celebraciones escénicas de masas, o la utilización del personaje del recitante, sí eran conocidos por Alberti desde muy tempranamente. Así, a mediados de 1933 publica en **Octubre** un fragmento de la obra **La caballería de Budion**, de Vsevolov Vischnievsky,<sup>222</sup> donde ya aparece el recitante, y también personajes históricos reales, como en **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**. Estos recursos, incluido el muy habitual al coro donde canta la voz colectiva del pueblo, parecen hacer de la cantata uno de los géneros preferidos en los primeros tiempos de la revolución bolchevique en varios ámbitos, y no es casual que en estos años músicos como Prokofiev, que dedica dos de sus seis cantatas a conmemorar los acontecimientos de 1917, actualicen esta forma musical para asuntos históricos y revolucionarios. Que Alberti trató con este compositor durante su viaje soviético de 1937 está más que probado, porque una foto familiar del músico, junto a su mujer y sus dos hijos, dedicada a los Alberti y fechada en ese momento se exhibe en la exposición permanente dedicada al poeta en su Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María.

---

<sup>222</sup> **Octubre**, I, 2, Madrid, julio-agosto de 1933, pp. 18-21.

La doble tradición en que se encuadra **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos** hace de ella una obra de hechuras muy nuevas, sin apenas precedente directo y que convierte a Alberti en un precursor de este tipo de espectáculos poéticos y musicales que casi ningún otro miembro de su generación va a practicar, pero que tendrá una importancia fundamental en la carrera futura del propio escritor gaditano. Es la primera de las seis obras que en los años siguientes y hasta el final de su vida escribirá el poeta usando ese género musical, casi siempre tomando su estructura como un esquema básico sobre el que realizará modificaciones para adaptarlo a sus intenciones. En este aspecto, la obra que inaugura esa lista expresa claramente cuál es el sentido artístico con el que el autor usa el género: se trata de exponer, no de forma íntima como en la poesía sino frente a un público, sus preocupaciones más que políticas, sociales. Para Alberti la cantata, en la que de nuevo la música media para facilitar el acercamiento al auditorio, escapa al puro compromiso militante para plantear cuestiones más generales de tono civil, y **Cantata de los héroes...** habla tanto de las condiciones concretas de la guerra española como de una universal solidaridad entre los pueblos. Este planteamiento que el poeta realiza aquí con la cantata es una regla casi sin excepción para sus demás trabajos de este tipo, siempre centrados en cuestiones sociales de amplitud como la paz, la fraternidad entre los pueblos o el exilio, aunque como veremos posteriormente no todas las cantatas albertianas repitan el mismo esquema formal ni se refieran a estas fórmulas temáticas de significado ideológico.

Con el gesto de esta obra musical, la última<sup>223</sup> que en 1938 publica en España hasta muchos años después, se cierra una etapa en la vida de Rafael Alberti. Cinco meses después de su estreno, en marzo de 1939, y a los sonos de “Ya hemos *pasao*”, el chotis del maestro Cotarelo que tanto popularizó Celia Gámez en aquellos primeros días de la postguerra, las tropas franquistas entran en Madrid. Comienza para Rafael Alberti un largo y doloroso exilio que, tras un breve paso por un París asediado por el nazismo, transcurre sobre todo por tierras americanas.

Los años treinta han cambiado radical y definitivamente sus ideas sobre la música en relación a su propia literatura. Desde ahora, para explicar las relaciones del poeta con este arte, no será tan necesario atender a la melodía verbal de sus versos o a sus recreaciones poéticas de la música, ya que la pura vocación cantable de tantas de sus obras desde estos años, y la incorporación del acompañamiento sonoro efectivo, permiten trazar

---

<sup>223</sup> Rafael Alberti: **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**, Madrid: Signo, [1938].



el itinerario de su biografía musical al margen incluso de su actividad literaria, aunque lógicamente esta dialéctica música-poesía estará siempre presente en la poética albertiana, y sus versos no pueden quedar al margen de las páginas que siguen. De hecho, y partiendo de Edoardo Sanguinetti, tanto Jiménez Millán como Álvaro Salvador<sup>224</sup> han mantenido que será en esta década fundamental en la que la poesía del gaditano evolucione desde la *elegía* por el mundo perdido (el paraíso infantil, la modernidad burguesa) hacia el *himno* donde “Todo se ha transformado en un *canto al hombre nuevo*”.<sup>225</sup> Sin duda esa identificación de la propia labor con el canto será definitoria de la labor poética albertiana en adelante, en paralelo a un aumento vertiginoso de sus colaboraciones interdisciplinarias con la música, que harán de su primer exilio americano la época más intensa de su dedicación al arte sonoro.

---

<sup>224</sup> Álvaro Salvador: “La elegía convertida en himno”, **Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti**, Granada: Departamento de Literatura Española-Universidad de Granada, 1985, pp. 146-167.

<sup>225</sup> Antonio Jiménez Millán: Op. cit., p. 116.

### III. MÚSICAS DEL EXILIO

Por el Ecuador, viento  
y cante flamenco,  
cante jondo en primera.<sup>1</sup>

A bordo de un buque llamado “Mendoza”, que había tomado el 10 de febrero de 1940 en el puerto de Marsella rumbo a la Argentina, desde su camarote en tercera clase Rafael Alberti va escuchando la música que habrá de marcar definitivamente su producción desde entonces, situada en gran manera bajo la advocación de su vieja conocida “la musa de los cantos populares”.<sup>2</sup> Aunque no se trate de un estilo unitario, ya que desde su primer libro en el exilio **Entre el clavel y la espada** el autor desplegará a menudo su deslumbrante capacidad pulsadora de los registros fundamentales -desde el preciosismo de estirpe gongorina hasta la más rabiosa palabra populista de su poesía política- que habían venido conformando su lenguaje poético, un neopopularismo transfigurado se convierte en el humus esencial de la arboleda poética albertiana cuyos nuevos árboles retoñan en libros nuevos desde los primeros momentos de su estancia americana. La nostalgia por la pérdida sufrida va a impregnar sus versos, traducándose en una recuperación de sus formas poéticas iniciales y de sus acompañamientos musicales, que potencian los aspectos prosódicos de su lenguaje y la musicalidad verbal. En esta segunda oleada neopopularista de Alberti, de tono marcadamente más elegíaco que sus poemas juveniles como la crítica ha señalado en más de una ocasión, las diversas formas de la canción, tradicionales y populares, vuelven a cobrar protagonismo en la poesía albertiana desde el primer libro del exilio, llevando al poeta a una constante identificación de su labor con el *canto*, mediante el que poeta se afirma incluso frente al medio hostil de sus primeros momentos de exiliado:

Y cantaré más alto,  
aunque esta tierra ni me escuche y hable.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Rafael Alberti: **De un momento a otro. Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia**, Buenos Aires: Bajel, 1942, p. 231.

<sup>2</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, Madrid: Biblioteca Nueva, 1925, p. 20. Citamos por la edición facsímil, prólogo de Jorge Urrutia, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

<sup>3</sup> Rafael Alberti: **Entre el clavel y la espada**, Buenos Aires: Losada, 1940; 2ª edición, 1969, p. 98.

No se trata ya de colecciones unitariamente cancioneriles como sus primeros libros, pero la recuperación de los cantares, y de estos procedimientos melódicos y rítmicos propios de la lírica tradicional y de la popular, aparece en secciones de libros que el autor acomete desde mediados de los años cuarenta, como **Pleamar**, **Signos del día**, **Poemas de Punta del Este** (“De Punta del Este, al mar./Y del mar, ¿adónde iría/que me dejaran cantar?/Nadie allí me dejaría.”<sup>4</sup>), para cobrar especial protagonismo en poemarios como **Coplas de Juan Panadero** y concretarse sobre todo en un libro ya de la década de los cincuenta que sí podríamos considerar un verdadero cancionero, **Baladas y canciones del Paraná**, libros estos dos que marcan los límites del territorio musical por el que tan a menudo transitará Alberti en estos años americanos, situado entre el cante, la tradición popular y la poesía del compromiso, y el canto, la tradición culta y la canción de arte.

El propio autor ha notado el retorno de esta manera musical de la poesía que tanto caracterizó su literatura anterior, pero haciendo constar las diferencias de “contenido” de sus coplas de exiliado:

Vuelven de nuevo a mí, con tanta intensidad como en los más claros momentos de **Marinero en tierra**, las canciones de corte musical, de repetidos estribillos, pero de contenido diferente. Como por transparencia, entrelazados al río y raro paisaje que las provocan, se ven latir en ellas todos los años de dolor y nostalgia que andan dentro de mí.<sup>5</sup>

En efecto, Kurt Spang ha destacado la pervivencia en sus versos de exiliado de la métrica y los recursos neopopulares de la obra temprana de Alberti: “la construcción dialogada, el paralelismo, los estribillos, el juego de palabras, aparecen también aquí. La diferencia más destacada entre los dos neopopularismos se observa en la temática”.<sup>6</sup> Este cauce estilístico neopopularista musical surgido en la etapa americana, que unifica la producción del exilio expandiéndose por diversos libros, no puede ser el mismo de su plenitud adolescente, donde la música evocada coincidía exactamente y sin contradicción con el significado poético, a menudo inaprensible y etéreo, resuelto muchas veces en una pura afirmación de la palabra donde la propia enunciación sostiene el contenido poético:

... sobre el corazón un ancla,  
y sobre el ancla una estrella,  
y sobre la estrella el viento,  
y sobre el viento la vela.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Rafael Alberti: **Obra Completa. Tomo II: Poesía 1939-1963**. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid: Aguilar, 1988, p. 448. En adelante: **OCII**.

<sup>5</sup> Rafael Alberti: **Poesía (1924-1967)**. Edición al cuidado de Aitana Alberti, Madrid: Aguilar, 1972, p. 997.

<sup>6</sup> Kurt Spang: **Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti**, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1973, p. 131.

<sup>7</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, op. cit., p. 207.

Sus coplas de ahora surgen en cambio traspasadas por “años de dolor y nostalgia”, aunque en su reencuentro con la siempre pura “palabra perfecta”<sup>8</sup> tras la “urgente gramática”<sup>9</sup> que sus circunstancias vitales le habían impuesto los años precedentes, el poeta no duda en llevar a sus últimos extremos este sentido rítmico y melódico de la poesía en composiciones regidas por un sentido “del juego, del capricho”<sup>10</sup> donde encontramos una palabra poética “despojada de su valor significativo y reducida a la pura sugestión musical”,<sup>11</sup> aproximación entre ambas artes que ha sido y será en adelante “un rasgo esencial para Alberti en su concepto de poesía”:<sup>12</sup>

Benteveo, bien,  
al tuturulú,  
chicoleas tú  
con tu ten con ten.<sup>13</sup>

Su retorno a la pura música verbal en algunos poemas ya desde su primer libro del exilio valió al poeta más de un aviso de críticos contemporáneos, como González Lanuza, uno de sus primeros y mejores exégetas americanos, quien tempranamente apunta que este puro deleite en los elementos musicales del lenguaje “depara a Alberti las emboscadas más peligrosas para su temperamento”.<sup>14</sup> Más entre líneas, otro compañero albertiano, Lorenzo Varela, viejo amigo y colaborador en las batallas de la guerra civil y ahora íntimo de los nuevos círculos artísticos en que empiezan a enraizar los Alberti en Argentina, defendió al poeta usando, y no por casualidad, un símil musical para desarrollar su argumentación, frente al “tono de reproche”<sup>15</sup> de los sectores artísticos politizados que en aquellos momentos se mostraban contrarios a un arte sin utilidad ideológica inmediata. Distingue Varela entre dos tipos de poetas, ya que “hay una gran diferencia del que toca la flauta que es casi siempre el pastor, al que toca el pito que suele ser el capataz”,<sup>16</sup> categorías que desarrolla por medio de analogías musicales que demuestran claramente la importancia de este diálogo entre música y poesía que está en el centro de la poética albertiana del momento, debate en el que a menudo el recurso comparativo a los sonidos acordados hace

<sup>8</sup> Rafael Alberti: **Entre el clavel y la espada**, op. cit., p. 11.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 91.

<sup>11</sup> Emilia de Zuleta: **Cinco poetas españoles**, Madrid: Gredos, 1971, p. 354.

<sup>12</sup> Concepción Argente del Castillo: **Rafael Alberti. Poesía del destierro**, Granada: Universidad de Granada, 1986, p. 201.

<sup>13</sup> Rafael Alberti: **Entre el clavel y la espada**, op. cit., p. 49.

<sup>14</sup> Eduardo González Lanuza: “Rafael Alberti: *Entre el clavel y la espada*”, **Sur**, X, 86, Buenos Aires, 1941, p. 71.

<sup>15</sup> Lorenzo Varela: “La flauta y el pito; el tambor y el salmo; y la poesía (En torno a Rafael Alberti)”, **Taller de Poesía**, II, 10, México, 1940, p. 41.

<sup>16</sup> Op. cit., p. 42.

referencia a la auténtica verdad de la poesía, su lealtad ante todo a la belleza y la armonía formal:

Lo que no se puede hacer es dar de lado esta lealtad, *forzar* la vocación, pisar la sensibilidad, y dar una demostración de *fealdad* imperdonable, deshumana, abstracta, incordial, tocando el pito o la bocina en vez de la flauta... no porque la flauta sea instrumento de tiempos pasados, no por su repugnancia a la tradición, ni tampoco porque no sea viril o fuerte o verdadero instrumento musical, sino porque la desconocen, porque tienen la mano torpe y el oído ciego: condición para músico de bocina o pito, futurista, maquinista y camelista: sin corazón ni alma, sin sangre ni sexo; músico de melodías férricas y espasmos eléctricos, hombre sin sufrimiento ni goce, sin amor.<sup>17</sup>

El derecho del poeta a un “cántico pleno”,<sup>18</sup> a la emoción humana individual, al simple juego lingüístico incluso expresado en una pura música verbal (“Si el mirlo liliburlero,/ que es lila su lilear...”<sup>19</sup>), es el logro último de la poética que Alberti va conformando con sus libros del exilio, una retórica “sometida a una revisión dubitativa, interrogante”,<sup>20</sup> que caracteriza una obra poética en la que, de manera continuada en el tiempo, se dan cita muy diversos estilos. En este proceso de redefinición de su propia creación, a veces por “aproximación a la pintura y a la música”,<sup>21</sup> el escritor reivindica su derecho a la musicalidad poética, entendida esta analogía con la música, la más pura de las artes, como ejemplo de armonía y perfección formal al que no debe renunciar la poesía. La poética albertiana había nacido sobre un confesado modelo musical de cancioneros y aires populares cuya caja de música hizo añicos el exaltado neorromanticismo del compromiso, donde la nueva orquestilla tocaba a los sonos de la consigna política y la batuta era movida al ritmo de la urgencia histórica del momento. Después de aquel “desorden impuesto”,<sup>22</sup> de aquella prisa, Alberti se inclina otra vez por un verso “de corte musical”<sup>23</sup> frente al cual el dolor y la nostalgia obligan al poeta a preguntarse por el sentido de convertir su palabra en sola emoción artística, en música pura:

Yo no sé –dímelo, viento-  
si al cabo de tantos años  
el canto que sopla dentro  
de mi corazón, la música  
de mi corazón son algo  
más que tú, que eres tan sólo  
viento.<sup>24</sup>

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Rafael Alberti: **Baladas y canciones del Paraná**, Buenos Aires, Losada, 1954, p. 80.

<sup>19</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 131.

<sup>20</sup> Emilia de Zuleta: Op. cit., p. 350.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Rafael Alberti: **Entre el clavel y la espada**, op. cit., p. 11.

<sup>23</sup> Rafael Alberti: **Poesía (1924-1967)**, op. cit.

<sup>24</sup> Rafael Alberti: **Baladas y canciones del Paraná**, op. cit.

El escritor no está dispuesto a renunciar al sentido musical de la palabra que expresa la plenitud artística y el rigor formal a que debe aspirar la poesía, como nos recuerda a menudo desde sus propios versos incluso en su poesía más comprometida (“Mi canto, si se propone,/ puede hacer del agua clara/ un mar de complicaciones.”<sup>25</sup>), plenitud del arte que en el caso de Alberti Concepción Argente sintetiza en “su concepto de gracia, es decir poesía de lo leve y ligero, de lo estilizado y sin esfuerzo”, frente a la que el poeta necesita afirmar “que sólo eso no es poesía”.<sup>26</sup>

Seguramente ha sido esta autora quien más profundamente ha indagado en torno a esta poesía grácil y ligera, en la que apreciamos una fundamental inclinación al modelo musical, que es una de las líneas esenciales conformadoras del discurso poético albertiano del exilio. En adelante habrá siempre en Alberti una identificación con los elementos musicales de la poesía y una potenciación de su prosodia, pero ya no sólo como referencia al rigor artístico y armonía formal que debe guiar la escritura, idea de perfección indisolublemente unida a la noción albertiana de la música. Sobre todo su concepto del poema como una música posible aparece firmemente imbricado en su propia noción de poesía como discurso vitalista anclado en una firme perspectiva ideológica:

Dentro de este concepto vital de poesía en el sentido más pleno es el que la describe como canto. Ya hemos visto como los factores rítmicos, los musicales enunciados con el término “aires”, se resaltaban a la hora de definir la poesía por parte de Alberti; sin embargo no es a este aspecto al que nos queremos referir aquí, sino al concepto de canto como actividad colectiva, actividad que une y comunica, que incluso cuando es ejercida en solitario es una forma de tender hacia los demás y sentirse acompañados.<sup>27</sup>

La inclinación hacia esta poesía de corte musical y cantable, cuyo neopopularismo logra además que Alberti mantenga vivo el viejo diálogo del escritor culto con la poesía popular permitiéndole dirigirse a un público amplio y ejercitar con su canto “la vocación colectiva del poeta”,<sup>28</sup> nos indica claramente cómo ha redefinido el gaditano la relación de su literatura con la música, que ya no será nunca, como lo fue en sus libros juveniles, de identificación plena que recrea con instrumentos poéticos el artificio puramente armónico y rítmico del arte sonoro, sino que usará esos procedimientos de evocación musical a menudo para potenciar la significación de un poema hecho “canto” que “no es música,

---

<sup>25</sup> Rafael Alberti: **Poética de Juan Panadero**, introducción de Concha Zardoya, La Coruña: Esquíu, 1987, p. 34.

<sup>26</sup> Concepción Argente del Castillo: Op. cit., p. 204.

<sup>27</sup> Op. cit., p. 205.

<sup>28</sup> Op. cit., p. 209.

sino poesía: hondura resonante del pensamiento, su oquedad, su profundidad, su razón poética”.<sup>29</sup>

Sentimiento, pensamiento.  
Que se escuche el corazón  
más fuertemente que el viento.

Libre y solo el corazón,  
más que el viento.

El verso sin él no es nada.  
Sólo verso.<sup>30</sup>

Sólo música, tentación en la que pocas veces caerá el poeta en adelante, aunque ocasionalmente el recurso a un lenguaje inventado puramente rítmico y lúdico pervivirá incluso hasta uno de sus libros finales de senectud. Mucho más a menudo desde ahora la nostalgia, el dolor del extrañamiento, o el canto a un nuevo mundo en construcción (“Paisaje duro, de piedra./ Pero el campesino rasca/ la roca dura y la siembra.// La mano es fuerte. No hay nada/ que resistírsele pueda.”<sup>31</sup>) pulsa las cuerdas de la lira albertiana.

Aunque, como en otros lugares de este mismo trabajo hemos indicado, no es objeto fundamental de nuestro estudio el análisis de las características musicales de la poética de Rafael Alberti sino las relaciones del artista con el arte sonoro a lo largo de su vida, hemos creído necesario empezar este panorama musical sobre el Alberti del exilio haciendo constar expresamente la importancia de este cauce neopopularista que sin cesar nutre la producción del autor desde 1940, y que será una de las líneas fundamentales de toda su obra siguiente, con profundas raíces en la ideología del gaditano y determinante de su propio concepto de poesía, ya para siempre identificada con el canto. Y nos ha parecido necesario porque es esa profunda conexión de su propia poética con un sustrato grácil y rítmico, musical, la que servirá de contexto literario a las numerosas actividades de diversa índole en las que el escritor colabora durante esos años, desde recrear coplas populares para el cine junto al compositor Julián Bautista hasta escribir cantatas para Jacobo Ficher o Salvador Bacarisse, o su propia participación en espectáculos de música y poesía y grabaciones discográficas. La misma formulación de su poesía como canto lleva sin contradicciones al recurso de una música acompañante y fomenta ese acercamiento interdisciplinar a la actividad artística, ya implícito en el carácter cantable de tantos de sus

---

<sup>29</sup> José Bergamín: “El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti”, *La Gaceta Literaria*, III, 54, 15 de marzo de 1929, Madrid, p. 2.

<sup>30</sup> Rafael Alberti: *Baladas y canciones del Paraná*, op. cit., p. 65.

poemas de exiliado. Pero además, de esas consideraciones sobre la estética albertiana del exilio podemos extraer una conclusión de enorme interés para el hilo argumental que sigue este trabajo: el sentido de armonía y plenitud, de pureza artística, de clasicismo que la noción de música pura conlleva para el escritor, su identificación con un cerrado círculo perfecto en cuyo interior puede el artista reposar los afanes cotidianos en una afirmación humana que trasciende lo puramente personal para fundirse por medio de la música en un “claro confín” de planetas y mares:

Me imaginaba con un niño a cuestas,  
entre oscuros temblores y relámpagos,  
cuando escuché una música, un creciente  
hilo sonoro que me puso a salvo  
en un claro confín de suavidades.<sup>32</sup>

En numerosas ocasiones y de muy diversas maneras Alberti insistirá muchas veces durante el exilio en el papel armonizador de ese “hilo sonoro” que se irá enlazando durante estos años a diversos aspectos de su visión del mundo, comenzando por su propia manera de estar ante la Naturaleza, a la que suele identificar por medio de caracterizaciones musicales que expresan la correspondencia del sujeto con el mundo natural. Frente a la rudeza del primer sentimiento ante América, su reconciliación con la nueva realidad se produce sobre todo en la aceptación del nuevo paisaje, y la música de la naturaleza caracteriza su redescubrimiento de la realidad americana:

Cantegril, Cantegril,  
cante tu grillo para mí.

Cante tu mar, cante tu grillo,  
más que con aire con airecillo.

Cante tu grillo, cante tu mar  
la sirenilla de tu pinar.

Canten tus barcas, canten tus velas  
la sirenilla que arde en la arena.<sup>33</sup>

Traspasa toda la obra Alberti en adelante un “sentido de la naturaleza musicalmente identificada con el propio ser”<sup>34</sup> donde la melodía del verso recoge y devuelve la armonía natural e integra al poeta en el universal “concierto”:

---

<sup>31</sup> Rafael Alberti-M<sup>a</sup> Teresa León: **Sonríe China**, Buenos Aires, Jacobo Muchnik, 1958, p. 154.

<sup>32</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 104.

<sup>33</sup> **OC**, p. 437.



Nada como sentirse comprendido,  
enlazado, mezclado, arrebatado  
por este misterioso idioma de los bosques,  
de la mar, de los vientos, de las nubes.  
Ya en una sola voz, una garganta  
la que susurra,  
la que viene y se va rumoreando.  
Uno el sonido del total concierto.<sup>35</sup>

Esta idea del orden natural expresado en música tiene un claro correlato en la visión albertiana no sólo de su propia poesía con su retorno neopopularista, sino incluso en su concepto de otras artes, a las que comparativamente Alberti hace expresarse con un lenguaje musical cuando busca explicar la proporción y armonía que rigen la creación artística.

**A la pintura** se llama el libro donde con más claridad va a expresar Alberti esta interpretación musical de las leyes que modelan la creación artística, libro por supuesto enteramente dedicado por el portuense a su primera vocación plástica, que retorna con fuerza estos años, “pero lo que dice se relaciona con la génesis de todo arte”,<sup>36</sup> y es la analogía musical la que más perfectamente expresa el orden que debe guiar la creación artística. De hecho, como en reiteradas ocasiones ha señalado la crítica, la perfecta estructura unitaria de la obra “determina una cierta organización rítmica del libro como un todo”<sup>37</sup> donde resuena la juvenil idea del poeta de disponer sus libros como un “cerrado círculo en el que los poemas, sueltos y libres en apariencia, completaran un todo armónico, definido”,<sup>38</sup> a la manera de la obra musical que sólo se puede apreciar en conjunto al provenir su significado artístico de la relación interna entre sus componentes. De hecho, en su primera edición el libro llevaba como subtítulo “Cantata de la línea y del color” y su estructura expresa “a través de la reiteración formal la unidad de la cantata y la vinculación de sus fragmentos”.<sup>39</sup> En **A la pintura** las numerosas metáforas musicales hacen referencia al orden y proporción que deben conducir la mano del artista para reflejar la armonía del universo y la “música de las esferas”, como ha señalado Ángel Crespo al estudiar las raíces

---

<sup>34</sup> Eduardo González Lanuza: **Rafael Alberti**, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia, 1965, p. 25.

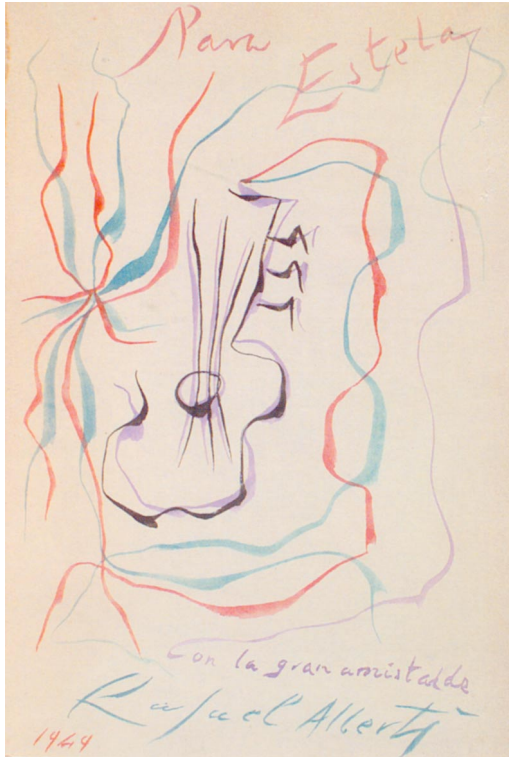
<sup>35</sup> **OC II**, p. 471.

<sup>36</sup> Ana M<sup>a</sup> Winkelmann: “Pintura y poesía en Rafael Alberti”, *Papeles de Son Armadans*, XXX, 88, julio de 1963. Recogido en Manuel Durán (ed.): **Rafael Alberti**, Madrid: Taurus, 1975, p. 267.

<sup>37</sup> Emilia de Zuleta: *Op. cit.*, p. 357.

<sup>38</sup> Rafael Alberti: **La arboleda perdida**, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 188. En adelante **LAP**.

<sup>39</sup> Ricardo Gullón: “Alegrijías y sombras de Rafael Alberti (Segundo momento)”, M. Durán (ed.): *Op. cit.*, p. 253.



Dedicatoria de Alberti en un ejemplar de su libro  
**A la pintura.**  
 (Catálogo de *Durán Subastas de Arte*,  
 mayo de 2002).

pitagóricas que se deducen de la estética albertiana en este libro suscitador de intensas analogías artísticas. Así, para Alberti la composición es una “suma de acordes que entre sí aprisiona/ en su red ideal la geometría”,<sup>40</sup> la “divina proporción” resulta “arco sonoro” cuyo “canto es una esfera transparente”,<sup>41</sup> el pincel “vara de música rectora”,<sup>42</sup> la línea es una “bailable geometría”<sup>43</sup> y la perspectiva una “música celestial” a la que canta “la línea con el número”.<sup>44</sup> La presencia de estas imágenes musicales es abundante cuando el poeta se refiere a instrumentos y nociones que sustentan la disciplina pictórica, es decir, los medios materiales e inmateriales que hacen posible la pintura, su definición abstracta,

más que las propias realizaciones concretas del arte pictórico, ya que las metáforas musicales son mucho menos frecuentes en los numerosos “retratos” de pintores integrados en el libro, por más que Rafael dé forma a

... el señalado día del espacio,  
 su vibración sonora,  
 la música real de las esferas!<sup>45</sup>

o Piero della Francesca haga de su pintura “una infinita/ música de relieve”,<sup>46</sup> o un “arcángel canoro,/ gregoriano,” cruce el aire de la “primavera bailable”<sup>47</sup> de Botticelli. La música se asocia sobre todo al impulso creador, al plan que prefigura la futura obra regido por la norma de la composición para todo logro artístico, sea poético, plástico o sobre todo musical. Para Alberti todas las artes “se sustentan en las mismas leyes de orden y armonía”

<sup>40</sup> OC II, p. 322.

<sup>41</sup> OC II, pp. 368-369.

<sup>42</sup> OC II, p. 307.

<sup>43</sup> OC II, p. 308.

<sup>44</sup> OC II, p. 312.

<sup>45</sup> OC II, p. 298.

<sup>46</sup> OC II, p. 281

<sup>47</sup> OC II, p. 283.

que llevaron “a los pitagóricos a identificar el universo (cuya organización concebían como un sistema armónico de números) con la música, creando la metáfora *música de las estrellas*”,<sup>48</sup> concepto pues de larga estirpe cultista y enorme influencia cultural determinante del prestigio artístico de la música en toda la cultura occidental, y que en la tradición poética española sin duda llega hasta Alberti de Fray Luis de León y su muy conocida oda “A Francisco de Salinas”:

El aire se serena  
y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
la música extremada...<sup>49</sup>

además de otros poemas donde desarrolla el tema de la música pitagórica el fraile agustiniano que tanto interesará aquellos años a Alberti, que le dedica alguna composición poética y escribe otras bajo su figura, edita su poesía en Argentina y recurrirá de nuevo a la fuente de Fray Luis en alguna de sus aventuras musicales de estos años.

No hay duda pues de que, bajo diversos modos, una ideología de la música determina una parte importante de la visión del gaditano, desde su manera de interpretar la Naturaleza hasta su propia noción de las artes. El corolario lógico, y más en el caso de un poeta vitalista que como Alberti hace del arte una realidad tangible y objetiva de la vida, es no sólo la importante presencia de compositores e intérpretes en los círculos cultural y amistoso en que se mueve el poeta en Argentina, sino la visita constante y diaria de la música al hogar de los Alberti, como habrá de recordar años después la hija del matrimonio: “La música, consubstancial a la vida cotidiana, nos arropaba perennemente. Al igual que a Baudelaire, podría decirse que nos subyugaba como un mar”.<sup>50</sup> Testigo privilegiada de una época importante de la vida del poeta, Aitana Alberti dedicará completo uno de los capítulos de sus memorias de esos años a la constante presencia del arte sonoro en la vida familiar, enmarcándola brevemente en el campo de las relaciones entre poesía y arte sonoro, y en la intensa biografía musical con que su padre contaba ya a esas alturas de su vida: “Es curioso que siendo la poesía un arte esencialmente musical, no todos los poetas sientan atracción por los sonidos acordados. (Neruda, por citar un caso, no contó la

---

<sup>48</sup> Remedios Morales Raya: “Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti”, **Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti**, Granada: Departamento de Literatura Española-Universidad de Granada, 1985, p. 132, Nota 11.

<sup>49</sup> Fray Luis de León: **Poesía Completa**. Recopilación, prólogo y notas del P. Félix García, Madrid: Aguilar, 1968, 6ª, p. 41.

<sup>50</sup> Aitana Alberti: “La música como un mar...”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 220, Madrid, 19 de enero de 1996, p. 22.

música entre sus múltiples aficiones.) La amistad y la colaboración con músicos sería, en cambio, una constante en la vida de mi padre”,<sup>51</sup> citando a continuación a algunos de esos compositores, Falla, los Halffter, Durán, Bacarisse y Esplá, y atribuyendo a la herencia la inclinación musical del poeta, que tal vez “haya recibido de su madre el don de un finísimo oído musical. El juego de mi niñez era pedirle que identificara rápidamente al compositor de cualquier obra escogida al azar en nuestra radio, y él acertaba siempre”.<sup>52</sup> Pero muy especialmente se detiene en los años argentinos, cuando el rico ambiente de conciertos y entidades para el fomento de la música permitió a los Alberti disfrutar muy a menudo del arte músico y de sus mejores intérpretes, gracias

...al extraordinario apogeo musical imperante en Argentina desde los años veinte. Buenos Aires, una de las capitales de la música, brindaba auténticos manjares a los melómanos, y nosotros acudíamos con relativa asiduidad a los conciertos organizados en el teatro Colón -escenario donde las fantasías y los mitos se corporeizaban-, o en magníficas asociaciones como el Mozarteum, Amigos de la Música o la Wagneriana. Qué privilegio haber visto dirigir a Erich Kleiber o Herbert von Karajan.<sup>53</sup>

Antes de terminar con una relación de los nuevos compositores americanos con los que entrará en contacto Alberti aquellos años, como Guastavino, Lecuna o Jacobo Ficher, de quienes enseguida trataremos por extenso en las páginas que siguen, la hija del poeta refiere la aparentemente trivial compra por parte de la familia de un tocadiscos que, sin embargo, ocuparía un lugar privilegiado en la vida cotidiana de los Alberti:

Cuando el estado algo endeble de las finanzas familiares lo permitió, compramos un “combinado” RCA Victor. Ese mueble oscuro y feo se convirtió en el más importante de la casa. Solía acostarme en el suelo muy pegada a la bocina y escuchaba sobre todo “Juana de Arco en la hoguera”, de Honegger. El parqué vibraba con los gritos apocalípticos de los jueces: “¡Herétique, sorcière, relapse!...” Sabía que papá entraría en algún momento para sustituir las torturas infernales con las cristalinas notas de “La flauta mágica” o los “Lieder” de Schumann en la voz apaciguadora de Elisabeth Schwarzkopf.<sup>54</sup>

La anécdota, en la que de nuevo se demuestra la fundamental preferencia del escritor por el clasicismo musical de “cristalinas notas” y su menor apego a la composición contemporánea, insiste en la constante presencia de la música en el ámbito familiar del poeta, confirmada también por María Teresa León, que usaba la misma obra de Honegger que tanto encandilaba a su hija para atraerse a Josecito, “un niño que me mandó el viento”,<sup>55</sup> vecinito perdido y casi adoptado por la autora de **Memoria de la melancolía**, que por su “oído maravilloso”<sup>56</sup> recibió de ésta la invitación para estudiar música.

---

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> María Teresa León: **Memoria de la melancolía**, Buenos Aires, 1970, p. 246. En adelante **MM**.

<sup>56</sup> Ibidem.

O Conchita Bordin

CANCION de CAMINO

Poesía de *Rafael Alberti* Música de *Juan Vicente Lecuna*

Adagio (♩=60)

Por qué me mi-ras tan-se-rio.... Por

qué me mi-ras tan se-rio.... ca -- rre - te - ro.

... ca -- rre - - te - - ro .....

poco rit..... tempo

Partitura de Juan Vicente Lecuna para *Canción del camino* sobre un poema de *La amante*, publicada en la primera edición americana de este libro albertiano. (*La amante*, Buenos Aires, Losada, 1946).

Melodías y compositores también para esta etapa de la vida de Alberti, donde, como en su juventud madrileña o su madurez en la guerra, sigue siendo habitual y continuado el contacto del escritor con los diversos aspectos de la música, desde la más alta reflexión artística sobre ella hasta el humilde mueble que permite tenerla en casa, desde los conciertos y actividades musicales hasta la amistad y colaboración con conocidos o nuevos músicos. El talante sonoro, cancioneril, de su poesía, que había acompañado al gaditano desde las composiciones de su primer libro, y que en gran parte se continúa en su nueva producción, como de inmediato habrán de demostrar los compositores americanos, mueve además el interés de los músicos, que enseguida se fijan en sus antiguas y nuevas canciones para emprender la aventura sonora de sus partituras. El primero de los nuevos compositores americanos que recuerda Aitana Alberti era reconocido por el poeta como un

... Ete-nes cua-tro mu-las tor-das, un ca-ba-llo de-lan-  
te - - - ro, un ca - - rro de\_rue-das  
ver - - des y la ca-rre-te-ra to-da  
pa-ra tí, ca-rre-te-ro, ca-rre-te-ro; ¿qué más quie - - res?

Dr. 66.-14.-XII-1945. Para Lecuna, Ezequiel Aguilar

músico de calidad: “Mucho admiraba Rafael al venezolano Juan Vicente Lecuna, autor de un *lied* inspirado en su *Canción del camino*”,<sup>57</sup> poema del libro **La amante**. El músico, al que su gobierno había comisionado en 1943 para el estudio de la enseñanza musical por diversos países americanos, debió tratar a Alberti durante su estancia en Argentina a través de las amistades musicales del poeta, y la simpatía mutua debió ser inmediata, lo que decide a Lecuna a componer esta canción, escrita para voz y piano, cuya partitura se publica en la tercera edición, y primera en América de forma independiente, de ese libro juvenil albertiano, en transcripción de Ezequiel Aguilar fechada en Buenos Aires el 14 de diciembre de 1945. Este laudista y notorio intérprete, miembro del ya disuelto en esa fecha Cuarteto Aguilar, formaba parte del amplio círculo de amistades musicales del poeta, cuyo

<sup>57</sup> Aitana Alberti: Op. cit.

carácter cantable y rítmico vuelve a ser puesto en primer plano con la publicación, como sucedió en **Marinero en tierra**, de escritura musical integrada dentro del propio libro poético, e insistiendo muchos años después de su escritura en la clave musical con que deben ser interpretados **La amante** y otros libros de Alberti, quien potencia con esta partitura la imagen musical que ofrece de sí mismo. Su amistad con Lecuna debió ser intensa aunque breve, ya que el compositor fallecería en Roma, donde era miembro de la delegación diplomática venezolana en El Vaticano, el 15 de abril de 1954, muerte temprana de la que Alberti se lloraría en una de sus **Baladas y canciones del Paraná** identificando una vez más la música, representada por su amigo desaparecido, con el fundamental concepto de armonía que para el poeta transmite el sonido acordado:

Amigo todo armonía,  
todo fino aire, todo  
pura gracia y alegría.

Quiero llorarte cantando,  
amigo todo armonía.

¿Quién pudo pensar que el aire  
de pronto se pararía?  
¿Quién que el pájaro en la rama  
quebrara su melodía?<sup>58</sup>

La asimilación casi obsesiva entre música y armonía, y su identificación con una melodía ideal que se desprende de la Naturaleza, son ideas repetidas en los versos de Alberti durante estos años, mucho más cuando el motivo argumental o emocional que desencadena el poema es, como es este caso, directamente musical.

La “Canción de camino” aparece dedicada a Conchita Badía, una cantante española también del exilio con quien igualmente mantendría Alberti en estos años una fuerte amistad, y que probablemente la estrenó aquellos años en alguno de sus numerosos recitales. Alumna de Granados y elegida por compositores como Falla, Pau Casals, Robert Gerhard o Montsalvatge, entre otros muchos, para estrenar sus obras, la cantante se establece desde 1938 en Buenos Aires, donde enseguida se convirtió en “*la niña mimada* de los círculos artísticos y sociales. Llamada de inmediato a ocupar un lugar estelar, el mismo que tenía en Barcelona, dentro del campo de la canción de cámara”,<sup>59</sup> lo que la llevó a ser solicitada tanto por músicos españoles exiliados, como Julián Bautista o Jaime Pahissa,

---

<sup>58</sup> Rafael Alberti: **Baladas y canciones del Paraná**, op. cit., p. 158.

como por americanos, caso de Guastavino, Juan José Castro, Ginastera o Carlos Suffern, para la primera audición de sus obras. En esas actividades trabó amistad sin duda la cantante con el poeta de El Puerto, ya que también fue ella la que interpretó por primera vez “Canción 17”, compuesta para voz y piano por Isidro Maiztegui sobre texto albertiano, e igualmente estrenaría las importantes canciones de Guastavino que tanto han universalizado la poesía de Rafael Alberti. Tan intensa y fructífera debió ser la relación que la cantante y el poeta dieron juntos recitales con el laudista Paco Aguilar,<sup>60</sup> y muchos años después el escritor evocará en carta a Conchita Badía esa época de intercambios artísticos y amistad: “Muchas veces te hemos recordado, pero ahora más, con Almazán aquí, en Roma. ¡Qué años aquellos de Buenos Aires! ¡Don Manuel, Paco Aguilar, tus conciertos! No te olvidamos”.<sup>61</sup> Un ambiente musical en el que el poeta se siente claramente inmerso y participante, lo que llevará además a otros compositores a ejercitarse en la música de su poesía.

Mención aparte merece el caso de Carlos Guastavino, quien en 1946 publica sus **Siete canciones. Sobre poesía de Rafael Alberti**, basadas en poemas juveniles del escritor, y casi a la vez compone la obra que mejor ha simbolizado durante medio siglo largo la relación de Alberti con la música: “La paloma”. Desde un primer momento el poeta parece consciente de la gracia musical de esta composición que enseguida alcanzaría enorme popularidad, como recuerda en sus memorias evocando la historia de la canción y el comienzo de su amistad con el compositor:

A los pocos años de aparecida en Argentina “La paloma” dentro de *Entre el clavel y la espada*, se me presentó en mi casa de la calle de Las Heras un jovencísimo compositor bonaerense, Juan Carlos Guastavino. Me pedía permiso para poner música y canto a cinco poemas de ese libro, entre los que se hallaba “La paloma”. Le dije que sí, asistiendo yo al estreno de la canción, con música de cámara, como pieza de concierto. Poco después un coro de Santiago del Estero, el de los hermanos Carrillo, la repitió, sólo a voces, con gran éxito, pasando enseguida a ser repertorio de la radio. Aquella paloma de mis noches de guerra parisinas había comenzado el vuelo, pero todavía a ras de los tejados argentinos.<sup>62</sup>

Aunque no nos consta que el músico concluyera este ciclo de cinco canciones, la letra de más éxito de Alberti entre los muchos poemas suyos puestos en música se convertiría sin duda andando el tiempo en una canción universal, cuya popularidad primera en Argentina la llevó incluso a ser incluida en los programas de canto de los conservatorios. Todavía en

---

<sup>59</sup> Carlos Manso: “Conchita Badía en la Argentina”, Catálogo de la Exposición: **Conchita Badía. Canción de Arte 1897 1975**, Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, 1997, p. 25.

<sup>60</sup> Op. cit., p. 29.

<sup>61</sup> Rafael Alberti: Carta a Conchita Badía, fechada en “Roma, 14 abril 72”; reproducción facsímil en el citado Catálogo **Conchita Badía. Canción de Arte 1897 1975**, p. 5.



esta mitad de la década de los años cuarenta es posible citar a otro compositor, el norteamericano Noel Lindsay, que elige un poema de Alberti, que no hemos logrado identificar, para musicarlo en traducción inglesa dentro de su obra **Cuatro piezas para canto y piano**, publicada en México en 1946.<sup>63</sup> Poco más tarde el compositor Ernesto Mastronardi se sentirá llamado por la melodía del primer libro del poeta, escribiendo una partitura para la “Nana de la tortuga”, que publica en 1954, siguiendo los pasos del músico chileno Juan Amenábar, que el año antes había escrito sobre texto albertiano su canción para coro mixto “Voz marinera”.

Parecía pues inevitable, en este cúmulo de relaciones con compositores e intérpretes, donde se sienten latir las apetencias musicales de la poética albertiana, que el escritor diera el paso definitivo de escribir para la música, actividad en la que contaba con amplia experiencia desde los primeros años treinta, y a la que durante su primera década americana se dedicará con insistencia en piezas musicales de diverso calado donde se reitera el gusto del gaditano por el arte interdisciplinar. Será este campo de las colaboraciones musicales del poeta el que fundamentalmente centrará las páginas de este trabajo, y la primera de las obras de este tipo que Alberti acomete en estos años resulta esencial en su biografía musical, por los diversos intereses y líneas que confluyen en ella, desde la reflexión artística interdisciplinar que conscientemente dirige la escritura del poeta, con los diversos procedimientos usados para la evocación poética de la música, hasta su relación con profesionales del arte sonoro, sin olvidar el engarce de la pieza con el centro temático fundamental en torno al que gravita la obra albertiana del exilio: la nostalgia de España, a menudo expresada estilísticamente con un regreso a las formas de la tradición literaria.

**Invitación a un viaje sonoro**,\* publicada por primera vez en 1944 en el libro **Pleamar**, es por tanto una obra importante en la trayectoria albertiana, como críticos y estudiosos han reconocido implícitamente dedicándole amplios comentarios, y bajo la doble mirada poética y musical que hemos adoptado resulta una obra sin parangón en la lírica hispana moderna, ya que si a menudo durante el siglo XX autores como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Cernuda o Gastón Baquero eligieron un pretexto

---

<sup>62</sup> Rafael Alberti: **La arboleda perdida. Libros III y IV de Memorias**, Barcelona: Seix Barral, 1987, p. 105. En adelante **LAPII**.

<sup>63</sup> *Vide* la sección X, “Música con letra de Rafael Alberti”, en la Bibliografía elaborada por Horacio Jorge Becco para Rafael Alberti: **Poesías Completas**, Buenos Aires: Losada, 1961, p. 1125. En adelante: **PC**.

\* Para facilitar el seguimiento del detallado análisis que a continuación realizamos de la obra, nos hemos permitido incluir en apéndice el texto de la misma, lo que nos exime de realizar en nuestro discurso citas extensas, limitándonos a aquellas imprescindibles para mantener la continuidad lógica del análisis. *Vide*: Apéndice II.

musical para desarrollar sus poemas, no hallamos una pieza tan amplia y conjuntada, un intento tan detallado de dar forma poética a la música con diversos procedimientos literarios que evocan desde la historia de un instrumento como el laúd hasta la biografía de algunos compositores. Una correspondencia tan acordada entre melodía y palabra que nos invita nuevamente a plantear, como en otros momentos de este trabajo hemos hecho, la singular actitud de Rafael Alberti entre todos los poetas de su promoción y todos los escritores de su siglo respecto a la música. Acaso haya que remitirse a dos siglos antes y a obras como **La música. Poema didáctico** de Tomás de Iriarte o algunas prosas becquerianas, para encontrar un referente de la perfecta trasposición poética que Alberti realiza de la música en esta pieza inclasificable que demuestra el talante “inquieto, abarcador y multiforme”,<sup>64</sup> decididamente interdisciplinar, de la poética albertiana del momento, por no hablar del acompañamiento sonoro que directamente se integra en **Invitación a un viaje sonoro** desde su origen.

Aunque fechada en 1944 en su primera publicación, parece que la idea de la obra surge dos años antes, a raíz del encuentro del poeta con el laudista Paco Aguilar, a quien se dedica la pieza literaria y con el que Alberti trabajó en conjunto desde la génesis de la obra:

Esta cantata para verso y laúd fue compuesta, en Buenos Aires (1942), expresamente para Paco Aguilar, en el momento de deshacerse el famoso Cuarteto Aguilar, del que formaba parte con sus tres hermanos: Ezequiel, José y Elisa. Los versos fueron escritos buscando ser la impresión verbal más rítmica, exacta, a veces aérea y casi inaprensible, de las obras, después de escuchadas y estudiadas por mí con la más profunda atención, ciñéndose, en lo posible, al acento musical de cada estilo.<sup>65</sup>

**Invitación a un viaje sonoro** fue antes que nada un espectáculo poético y musical estrenado en el Teatro Rivera Indarte de la ciudad argentina de Córdoba probablemente a fines de 1944,<sup>66</sup> donde el poeta juglar, varias veces en función de glosador, complementaba con sus versos la música instrumental interpretada por Paco Aguilar, con un laudón construido expresamente para el concertista, y Donato Colacelli, al piano. Aguilar se encargó de transcribir para ambos instrumentos las distintas piezas musicales incluidas en el espectáculo. La pequeña compañía del poeta y los músicos debió obtener bastante éxito, ya que la función contó con una dilatada carrera escénica por varios países, según recuerda

<sup>64</sup> Fernando Quiñones: “Pleamar”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre - diciembre de 1990, p. 303.

<sup>65</sup> Este comentario fue incluido por Alberti en los programas del espectáculo cuando, cuarenta años después en España, retomó la interpretación de **Invitación a un viaje sonoro**, y fue reproducido casi literalmente en algunas reseñas de prensa al reestreno. *Vide.* Anónimo: “Rafael Alberti invita a un *viaje sonoro*, a través de su sonata para verso y laúdes”, **El País**, Madrid, 6 de enero de 1984, p. 29; Anónimo: “Dos únicas representaciones, hoy y mañana. *Invitación a un viaje sonoro*, en el María Guerrero”, **Ya**, Madrid, 6 de enero de 1984, p. 35. El mismo comentario se incluyó también en la grabación sonora de la obra **Invitación a un viaje sonoro. Cantata para verso y Orquesta de laúdes**, Madrid: Diapasón, [1989].

Alberti: “Yo calculo que lo hicimos unas setenta y tantas veces, donde entonces se podía: Argentina, Uruguay, Chile...”<sup>67</sup> Esta dedicación del poeta a la pieza poético-musical, que apoya la opinión de Concha Argente sobre la idea de Alberti de encontrar en este tipo de espectáculos un “medio de vida en un campo dentro de su arte”,<sup>68</sup> permitió sobre todo al escritor profundizar en su amistad con el laudista, cuyas indicaciones musicológicas e históricas son evidentes en algunas composiciones de **Invitación a un viaje sonoro**, y a quien como hemos dicho Alberti dedica la obra, homenaje mantenido en todas las ediciones del libro **Pleamar**, en contra de lo sucedido con otros dedicados por el poeta a otros músicos. Sin duda la amistad entre ambos debió ser muy intensa, porque cuando en ese mismo 1944 Aguilar publica su único libro, una especie de humorístico álbum de recuerdos sobre otros músicos titulado **A orillas de la música**, se lo dedica “A Rafael Alberti, quien no se encuentra a orillas de la música porque el agua no se encuentra a orillas del agua”.<sup>69</sup> Es decir, que uno de los concertistas más afamados de su tiempo, verdadero especialista universal en el laúd y con larguísima experiencia profesional en conciertos por todo el mundo, ofrece del poeta gaditano un juicio rotundo sobre su carácter musical, que no es algo ajeno o circunstancial para definir la figura de Alberti, sino parte constitutiva de su personalidad artística, plenamente inmersa en el mar de la música. También el poeta debió sentir intenso aprecio por el concertista, cuya muerte, acaecida el 16 de enero de 1947, es incluida por Alberti entre los escasos acontecimientos que reseña en el “Índice autobiográfico” que abre sus primeras poesías completas en 1961,<sup>70</sup> como la de Falla, muerto en noviembre de 1946, a quien el escritor tuvo ocasión de tratar de nuevo, tras su fugaz encuentro madrileño en 1927, gracias precisamente a esta “Cantata a dos voces para verso y laúd con acompañamiento de piano”, de la que los artistas ofrecieron una interpretación privada en el hogar argentino del universal músico de Cádiz, lo que sin duda contribuyó a hacer de ésta una obra muy apreciada por su creador por el cúmulo de intensas circunstancias que rodeó la trayectoria del espectáculo. Aitana Alberti ha recordado que cuando su padre le regaló en 1961 el libreto “grande como para el facistol de un templo gótico”<sup>71</sup> que el poeta se había elaborado para los conciertos “me encomendó

---

<sup>66</sup> LAP II, p. 143.

<sup>67</sup> Anónimo: “Rafael Alberti invita a un *viaje sonoro...*”, op. cit.

<sup>68</sup> Concepción Argente del Castillo: Op. cit., p. 67.

<sup>69</sup> Paco Aguilar: **A orillas de la música**, Buenos Aires: Losada, 1944, [p. 7].

<sup>70</sup> PC, p. 17.

<sup>71</sup> Rafael Alberti: “En Alta Gracia, con don Manuel de Falla. Una cantata sumergida”, **La Nación**, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1945, p. 2. Alberti reprodujo este artículo en el que narra su visita a Falla, del que hemos consultado el ejemplar conservado en la Fundación Archivo Manuel de Falla de Granada, en el libro

conservarlo -y lo he cumplido- porque sus páginas guardan las huellas del *viejo ángel andaluz*.<sup>72</sup>



Alberti y Paco Aguilar durante su visita a la casa argentina de Manuel de Falla en agosto de 1945, fotografía incluida por el poeta en sus memorias (*La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1975).

Otra instantánea menos conocida del mismo encuentro, procedente del archivo de Ángel Barrios. (Cortesía de doña Ángela Barrios).

---

de prosas *Imagen primera de...*, Buenos Aires: Losada, 1945, (2ª edición Madrid: Turner, 1975, pp. 113-120), y lo incluyó también con importantes adiciones en la segunda parte de sus memorias *LAP II*, pp. 142-148.

El reencuentro con el autor de **El amor brujo** tuvo lugar el 13 de agosto de 1945, fecha que Luis García Montero deduce de la dedicatoria de la foto que ese día regaló Falla al poeta,<sup>73</sup> en la residencia argentina del músico en Alta Gracia, con motivo del estreno en la cercana ciudad de Córdoba de **Invitación a un viaje sonoro**, al que Falla, “-achaques siempre de salud- no había podido bajar de su retiro para oírla”.<sup>74</sup> Su reunión con el gran genio de la música está para Alberti envuelta en un ambiente de trascendencia artística y emocional que reafirma el intenso respeto que profesaba por el compositor y la atención que siempre prestó al modelo artístico que representó Falla: “De cantata *engloutie*, como sumergida en un agua transparente, pudimos considerar aquella que ejecutamos ante el viejo ángel andaluz, cuya pura vida callada y *soledad sonora* nos volvieron celestes y llenaron de gracia en aquel día en Alta Gracia, dentro de la morada de la Música”.<sup>75</sup> A raíz de aquel encuentro se cruzaron algunas cartas entre el poeta y el gran músico gaditano, cuyo papel central en el arte del siglo XX había comprendido tempranamente Alberti, en un intento imposible y nostálgico de recuperar el tiempo ido o aquel lejano proyecto para el que Falla había prometido poner en música algunas canciones de **Marinero en tierra**: “Después de esa visita, y ahora que recibo su retrato y su carta, siento una gran pena, que deseo confesarle: la de no haber estado cerca de usted, como lo estuvo Federico; la de no haberle visto con alguna frecuencia, la de no poder verle ahora...”,<sup>76</sup> escribe Alberti en octubre de 1945, a lo que pocos días después responde el músico: “Crea usted que yo también lamento, y muy de veras, el haber tenido que llegar a estas alturas de mi vida para que empecemos a conocernos, y por eso deseo que una nueva ocasión se presente para reanudar nuestra charla sobre tantos recuerdos de personas y cosas ya desgraciadamente lejanas, pero siempre vivas y queridas para nosotros”.<sup>77</sup> Nostalgias de exiliado que están en el origen de algunos de los proyectos musicales de aquellos años albertianos, y que en ningún caso apuntaron hacia una colaboración entre ellos, ya que Falla murió apenas un año después y Alberti nunca volvió a verlo.

---

<sup>72</sup> Aitana Alberti: Op. cit.

<sup>73</sup> Luis García Montero: “Manuel de Falla y Rafael Alberti”, **Revista Atlántica Poesía**, 1 y 2, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, abril de 1999, p. 25.

<sup>74</sup> Rafael Alberti: “En Alta Gracia, con don Manuel de Falla. Una cantata sumergida”, op. cit.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Rafael Alberti: Carta a Manuel de Falla, fechada en “Buenos Aires, 4 de octubre de 1945”. Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada. Documento: 6685-002.

<sup>77</sup> Manuel de Falla: Carta a Rafael Alberti, fechada en “Alta Gracia 16 de octubre 1945”: Fundación Archivo Manuel de Falla, Granada. Documento: 6685-007. La correspondencia entre ambos artistas ha sido también editada por García Montero en su citado artículo.

Pero además de una obra importante en la trayectoria vital del gaditano, en torno a la que se acumulan importantes y emocionadas relaciones de amistad, **Invitación a un viaje sonoro** resulta también un instrumento privilegiado para plantear las ideas estéticas de Alberti en torno a la cuestión de las analogías entre música y poesía, y sobre los procedimientos de ésta para trasponer a su discurso diversos aspectos del arte sonoro. Comenzando por la propia denominación como “cantata”, género musical al que como sabemos ya había recurrido el autor durante la guerra civil, y que también ahora se utiliza en un sentido más evocador que con propiedad musical, ya que Alberti vuelve a usar el patrón de la forma musical como un pretexto que manipula abiertamente de acuerdo a sus intereses, cambiando de nuevo el recitativo musical por un recitado prosódico y el papel de solistas y coros por una parte puramente instrumental, recayendo en el piano el acompañamiento musical con que suelen contar la mayor parte de las cantatas. Los cambios respecto al género musical son incluso más acentuados que en su **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**, y de hecho el modelo del que ha partido Alberti parece ser otro, como veremos, apareciendo en **Invitación a un viaje sonoro** por tanto ese nombre de “cantata” como referente del carácter fronterizo de la obra y evocación del impulso músico que mueve la inspiración del poeta. Así será siempre la trasposición de la música a versos en esta pieza, y en general en toda la obra de Alberti: “no como descripción, ni como interpretación (entendida ésta como explicación o pseudo-explicación de la obra), sino como creación autónoma”<sup>78</sup> que pretende expresar con medios propios de la poesía el efecto artístico de la música. No hay casi nunca en **Invitación a un viaje sonoro** una recreación directa, objetiva, de la música o el compositor recordado, sino mucho más frecuentemente una evocación donde el desencadenante argumental, a veces puramente inexistente, no tiene un carácter explicativo sino que trata de reinventar con la palabra “a partir de motivos apenas sugeridos”<sup>79</sup> las músicas que se intenta representar poéticamente “después de escuchadas y estudiadas por mí con la más profunda atención, ciñéndose, en lo posible, al acento musical de cada estilo”,<sup>80</sup> como afirma el propio autor. Este procedimiento no explicativo sino sugeridor determina todo el carácter de la pieza y alcanza su cima en diversas poesías de pura música verbal donde la inconcreta significación y los apabullantes recursos prosódicos convierten los poemas en la “impresión verbal más

---

<sup>78</sup> Ricardo Gullón: Op. cit., p. 251.

<sup>79</sup> Emilia de Zuleta: Op. cit., p. 355.

<sup>80</sup> *Vide* Nota 57.

rítmica, exacta, a veces aérea y casi inaprensible, de las obras<sup>81</sup> musicales, como sucede en su recreación del rondó mozartiano, cuyo aire de danza se evoca con un ritmo cortado, de metro corto y frase breve, hecho como a instantáneas, de reiterada rima aguda, y donde el sentido apenas lógico se resuelve en pura musicalidad:

Él vio.  
Yo lo vi.  
El aire en un pie,  
la flor en un tris.

Él no dijo no,  
yo, ni no ni sí.  
La flor en un pie  
y el aire en un tris.<sup>82</sup>

Como indica su propio título, **Invitación a un viaje sonoro** se estructura como un doble recorrido, en el que los versos albertianos se alternan con obras significativas de la historia de la música, que es a la vez temporal y geográfico, recorriendo desde la Castilla romancera del siglo XIV los salones musicales de la Europa barroca y neoclásica, para, tras un breve interludio por la Rusia del XIX, retornar finalmente a la España universalizada de los compositores cultos que, como Falla, Ernesto Halffter o Joaquín Nin, han abrevado sus músicas en el manadero eterno de lo popular. El dato que de manera inmediata se impone en una primera lectura o audición de la obra es el carácter cronológico perfectamente histórico con que se estructuran las partes de la cantata, estampas temporales que se suceden sin solución de continuidad, caracterizadas por la música pero a veces también por la poesía, ya que Alberti adapta su estilo al del viejo romancero fronterizo o al del villancico preclásico hecho en glosas cuando se trata de retratar artísticamente esas épocas. El procedimiento paralelístico, de clara estirpe cancioneril, las repeticiones, a menudo agrupando palabras por familias (pavana/pavo/pavonearse, en el poema a Diego Pisador) que el poeta agranda con nuevas aportaciones (paviapapola), la rima interna y la aguda, son los más reiterados procedimientos literarios en unos poemas que muy a menudo buscan hacerse pura representación musical. Sólo dos poemas, “Invitación a un viaje sonoro” 1 y 2, que abren las dos partes en que se divide el espectáculo, y un *ritornello* final en octosílabos, que lo cierra, quedan fuera de esta estructura temporal y geográfica. Son los versos dedicados propiamente al laúd, cuya historia comienza evocando el primer poema

---

<sup>81</sup> *Vide* Nota 57.

<sup>82</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 184.

de **Invitación a un viaje sonoro** como un instrumento situado casi fuera del tiempo (“En el principio fue el laúd...”<sup>83</sup>) debido a su larga y milenaria historia, que se remonta al pan-tur de Mesopotamia habiendo sufrido innumerables modificaciones durante su existencia. También sabe Alberti que desde su entrada en la península en manos de tañedores árabes

... pasó la mar, abriendo su susurro  
de hojas dulces los mirtos y arrayanes  
de Granada, de Córdoba y Sevilla....

el laúd ocupó un importante lugar en las manifestaciones musicales tanto cultas (“Mano de reyes...”) como populares (“...mano de soldaderas y juglares...”), lo mismo que conoce su rica vida de divergencias y convergencias con otros instrumentos de cuerda del renacimiento y el barroco (vihuelas, guitarras, violas, salterios, virginales, espinetas), y el papel que éstos jugaron en la invención de los instrumentos de tecla (clavicordios, claves, pianos). Alberti conoce también del marcado carácter nacional del instrumento: “Su primer puerto fue una mano: España”, donde se perfeccionó y se le dio la afinación por cuartas justas desconocida en otros lugares, y donde su presencia es constante bajo diversas formas a lo largo de la historia musical del país. La coda de este largo y solemne poema, casi el único escrito en arte mayor de toda la obra, es una descripción evocativa de las partes que componen el laúd, vivificado el instrumento por metáforas naturales: la caja es un pecho y un pozo, las cuerdas “cuatro alas” o el cordal “un pájaro”, instrumento completado por el impulso humano de “una mano con péñola a las cuerdas” que abre en una rosa los labios del laúd y arranca el viaje.

Poema sin duda singular no sólo porque enmarca el recorrido del laúd por el tiempo y el espacio, sino especialmente por la propiedad musicológica con que Alberti maneja conceptos históricos y constructivos del instrumento, con el corolario de un vocabulario específicamente musical y técnico (caja, cordal, mástil, clavijero, etc.) que alcanza su mejor expresión en el castizo término “péñola”, forma usual de nombrar la púa o plectro en la literatura del Siglo de Oro y en los tratados musicales de la época y sus libros para vihuela, con el que Alberti quiere insistir en la personalidad española del instrumento. El segundo poema en cambio, mucho más breve y escrito en heptasílabos sin rima, es una pura insistencia en el carácter viajero del instrumento, donde acaso se escuche lejana una velada referencia “presente, aunque distante”,<sup>84</sup> a la España peregrina que, como el laúd,

---

<sup>83</sup> Op. cit., p. 159, donde remiten todas las citas del poema.

<sup>84</sup> Op. cit., p. 188, donde remiten todas las citas del poema.



“sigue abierta al viaje”. Finalmente, el *ritornello* octosílabo que cierra la obra, es una afirmación de la pervivencia de la vida incluso cuando se ha apagado la luz del entendimiento humano, el verso, y la barca del laúd, la música, se hunde en la noche. Por lo demás, la estructura de **Invitación a un viaje sonoro** queda claramente delineada en ese doble recorrido ya mencionado, que comienza en una Península Ibérica de moros y cristianos que Alberti ilustra con un romance fronterizo donde resuenan muchos de los tópicos del género, y para la que se elige como acompañamiento una “Fantasía” anónima del siglo XIV, música antigua española cuya existencia el poeta, aunque no sepa música, conoce de sobra por haber buscado en esas fuentes de la añeja literatura musical inspiración poética para sus libros juveniles de poesía y teatro, y que tal vez en algunas ocasiones pudo escuchar en conciertos en la Residencia de Estudiantes y otros foros culturales durante los años veinte, en un momento en que el *ritorno all'antico* experimentaba un verdadero auge. A quien sin duda conocía bien el poeta es al siguiente músico, Juan del Encina, compositor, poeta y dramaturgo de notoria importancia en los orígenes del teatro español, actividades que más que incompatibles resultaban complementarias en el siglo XV, a quien Alberti nombra en sus conferencias sobre la lírica popular de los años treinta y en esta época en algún breve ensayo sobre el teatro clásico español.<sup>85</sup> Su inclusión en el libreto de **Invitación a un viaje sonoro** resulta por tanto lógica, y más que recrearlo el gaditano lo glosa en una composición octosílabo con reminiscencias de la antigua cantiga de estribillo o del viejo villancico, que tanto asoman en los más antiguos cancioneros, recreación libre de una estrofa usual en la época referida, que toma el estribillo directamente de Encina y donde con mucha más claridad se observa, como por transparencia en el pretexto argumental que canta la muerte de Isabel la Católica, una referencia al destino errante de los republicanos españoles: “El mar se puebla de gente./ Vivir sólo es navegar”,<sup>86</sup> tema que de manera sutil mueve muchos de los acordes de esta cantata para verso y laúd.

El siguiente puerto del laúd todavía es español, el siglo XVI de Diego Pisador, imperio de los vihuelistas y edad de oro de la danza cortesana y el baile popular, que merece de Alberti una amplia composición en dos partes. La primera es casi pura celebración del apogeo coreográfico en que se expresaba la vida social del Siglo de Oro, con una breve introducción o estribillo en decasílabos asonantes, el mismo metro que clásicos como sor Juana Inés de la Cruz usaron para las letras de sus espiñetas y

---

<sup>85</sup> Rafael Alberti: *Estudio Preliminar* al volumen colectivo **Poetas Dramáticos Españoles**, Clásicos Jackson, Vol. XXIX, Buenos Aires: W. M. Jackson Inc. Editores, 1949.

canarios,<sup>87</sup> para seguir luego con una tirada octosílaba que es una mera relación de los bailes de la época que Alberti parece conocer bien, y ante cuyos resonantes nombres se abstiene de realizar ninguna intervención literaria, ya que la mera enumeración de los mismos cobra para el escritor valor poético:

Bailen el escarramán,  
la españoleta, la zambra,  
la gibadina, el polvillo,  
la atrevida zarabanda,  
la perra-mora, el canario,  
la chacona, la gallarda...<sup>88</sup>

La escritura de letras para los bailes de la época, adaptando sus versos al aire musical característico de cada danza, fue una constante entre los escritores de la época áurea, y ellos mismos agruparon a veces bajo el nombre de bailes sus composiciones, como también lo han hecho así editores modernos, algo lógico atendiendo al talante musical de una gran parte de la poesía de la época. La presencia de los que nombra Alberti y de otros muchos es constante en la literatura clásica, no sólo en Lope de Vega, de cuyos bailes como ya sabemos partió el gaditano para algunas coplas de sátira política en los años treinta. El propio Cervantes termina su entremés **El rufián viudo** con una relación de bailes que prefigura la que aparece en **Invitación a un viaje sonoro**:

Muden el baile a su gusto,  
que yo lo sabré tocar:  
el canario o las gambetas,  
*o al villano se lo dan,*  
zarabanda o zambapalo,  
*el pésame de ello* y más,  
*el rey don Alfonso el Bueno,*  
gloria de la antigüedad.<sup>89</sup>

Luis Vélez de Guevara, de uno de cuyos versos parte Alberti en la segunda parte del poema, la citada sor Juana, Calderón, por supuesto Lope de Vega, que llega a escribir una comedia sobre el tema, **El maestro de danzar**, afirmando la primacía del baile sobre las demás artes (“Verdad es que es el danzar/ el alma de la hermosura”) y Quevedo, por citar sólo algunas de las preferencias clásicas confesadas por Alberti, cultivaron el género con asiduidad y participaron activamente en una rica floración de “textos poético-musicales en

<sup>86</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 166.

<sup>87</sup> Tomás Navarro Tomás: **Métrica española**, Barcelona: Labor, 1983, 6ª, pp. 280-281.

<sup>88</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., pp. 167-168.

<sup>89</sup> Miguel de Cervantes: **Obras Completas**. Recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid: Aguilar, 1975, tomo I, p. 676.

los que las redes de la intertextualidad forman un tejido inextricable”,<sup>90</sup> ya que, por un lado, las danzas son una actividad social transversal, que practican desde los más altos señores al último rufián, y por otro, se desarrollan en escenarios diversos (danza litúrgica, cortesana, popular, en el teatro, en familia), lo que hace de los bailes un privilegiado lugar del encuentro cultural y de clases, donde el poeta y el músico cultos conversan con la tradición oral y gentes de distinta condición, como bien sabe Alberti, siguen un mismo paso al son de los laúdes

... dama y pastores con las vihuelas.  
Dance el villano, baile la dama,  
los caballeros con las zagalas.<sup>91</sup>

Los distintos intercambios que la danza hace posible son evocados por Alberti con ingeniosos juegos de palabras repetidas que con cambios mínimos dan cuentas de las confusiones de clase y préstamos artísticos que caracterizaron la vida de los bailes, haciendo de ellos, como de villancicos y romances, un “depósito de la memoria poético-musical colectiva”.<sup>92</sup> En el plano textual, los bailes se constituyen así en una suerte de palimpsestos que dan lugar a tópicos, como estribillos reiterados, y lugares comunes, como la personificación de las danzas, que aparecen una y otra vez en este tipo de composiciones.

El texto reutilizado –el genotexto- contrahecho o recordado de paso, o simplemente su resonancia, connota con fuerza, carga de un nuevo o añejo sentido al texto centralizador que es la nueva composición poético-musical que tenemos ante los ojos o se nos ofrece en audición. El resultado son unos textos potenciados, una comunicación enriquecida, un mensaje poético y musical de multiplicado poder evocador.<sup>93</sup>

Nada distinto a lo que aquí nos ofrece Alberti, que en los cuarenta versos de las dos partes de este poema dedicado a Pisador demuestra un profundo y sorprendente conocimiento de los bailes antiguos españoles y de la amplia tradición literaria que arrastran, y que, de hecho, se presenta como un continuador de esa línea de poesía musical de tan nobles antecedentes clásicos, ya que desde el comienzo de su poema recurre a estribillos tópicos de enorme difusión: “Baile la Corte, dance la aldea...”,<sup>94</sup> y también a un verso de Vélez de Guevara (“Los pavos hacen la rueda”) para el estribillo que abre y cierra la segunda parte del poema. Este segundo fragmento quiere ser, en realidad, una pavana, composición de la que habla Pisador en su **Libro de música** de 1536, y que en su forma clásica combinaba el arte

---

<sup>90</sup> María Cruz García de Enterría: “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales”, M<sup>a</sup> A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero (eds.): **Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750**, Valladolid: Quinto Centenario de Tordesillas, 1997, p. 169.

<sup>91</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 168.

<sup>92</sup> María Cruz García de Enterría: Op. cit., p. 176.

<sup>93</sup> Op. cit., p. 184.

mayor con el hexasílabo,<sup>95</sup> convención que Alberti no sigue, ya que a la manera de los muchos más populares bailes de Lope o Quevedo, prefiere redondillas de rima abrazada, mucho más usada en danzas como la gallarda y la españoleta, aunque no era inusual dar a los bailes “letras de distinto metro, las cuales correspondían sin duda a diferentes versiones musicales del mismo baile”.<sup>96</sup> En todo lo demás el gaditano actúa en esta segunda parte del poema como un poeta de cancionero o libro de vihuela, asumiendo plenamente la tradición que éstos entrañan con su glosa del tópico que expresa Guevara respecto al nombre de la pavana, “así llamada, según Covarrubias, por las contenencias que tiene de pavo real, que se va contoneando y echa la rueda”:<sup>97</sup>

El pavo se pavonea,  
pavo y galán caballero.  
Desde la cola al sombrero,  
toda flor le colorea...<sup>98</sup>

Las innumerables resonancias musicales y literarias de este poema en dos partes y del músico elegido para acompañarlo, uno de los más notorios vihuelistas y tratadistas del Renacimiento que apunta con mucha más claridad que el nombre de “cantata” al modelo de que parte Alberti, nos ha llevado a detenernos con cierta profundidad en esta *pavana* albertiana donde canta con claridad el “multiplicado poder evocador” que caracteriza su trasposición poética de la música, y mucho más cuando el hilo sonoro lleva a poeta a sumergirse en los viejos libros de la tradición española. No siempre será así en **Invitación a un viaje sonoro**, y ello determinará también un cambio de registro poético al dejar la península y adentrarse en los salones del barroco y neoclasicismo europeos, mudanza que impone al verso un cierto distanciamiento, que parte para la evocación de un dato culturalista mucho menos vívido donde la gracia musical y poética tiene algo de artificioso, porque su lunar es “pintado”,<sup>99</sup> y la gracia clásica apenas llega a “Diana mentida”; un “bailes de máscaras” con muchas menos connotaciones vitalistas y que recrea un mundo mucho más construido artísticamente en el que la “Grácil Gracia graciosa” resulta “encantadoramente/ ridícula”.

---

<sup>94</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 167.

<sup>95</sup> Tomás Navarro Tomás: Op. cit., p. 226.

<sup>96</sup> Op. cit., p. 295, Nota.

<sup>97</sup> Aurelio Capmany: “El baile y la danza”, F. Carreras y Candi: **Folklore y costumbres de España**, Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, 1944, t. II, p. 232.

<sup>98</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 168.

<sup>99</sup> Op. cit., p. 170, donde remiten todas las citas del poema.

“Francia” es el título del poema del que hemos sacado las citas que pintan ese arte artificioso, tal vez el más solemne de la obra, el menos bailable, escrito en largos alejandrinos sin rima como pórtico a dos composiciones poética y otras dos musicales que evocan las figuras de Jean Baptiste Lully y Jean Philippe Rameau. El primero por medio de un poema que hace alusión directa al tema mitológico que el músico desarrolla en tantas de sus óperas y cantatas, como otros muchos compositores de su época, tema recreado por Alberti en una estrofa octosilábica de tres versos sin rima, con el último verso completo pero dispuesto a la manera del pie quebrado, que se repite con absoluta regularidad en toda la composición excepto al final, donde se añade un auténtico pie quebrado con un verso trisílabo. Este paralelismo está acentuado por ser igual el primer verso y el comienzo del segundo en cada estrofa siempre en frase interrogativa: “¿Conoces mi corazón,/ disfraz...”,<sup>100</sup> bajo continuo paralelístico que constituye el centro rítmico de este poema, con el que Alberti busca dar correspondencia verbal a una música de corte y a un músico marcadamente cortesano en el que encuentra un sentimiento artificialmente humano que oculta el corazón tras un antifaz mitológico. Distinta será su representación poética del minué de Rameau, música que es un claro ejemplo del carácter aéreo, inaprensible, del arte sonoro, de su forma inimitable que Alberti hace corresponder con dos conceptos esenciales que aparecen a menudo en la obra del escritor asociados a la música. La gracia y el viento bailan en este minué sin asunto que reproduce también en su métrica la cualidad alada de la música, su levedad material: tres estrofas de cuatro versos de seis sílabas sin rima, aunque las tres y el pareado final están armonizados por la repetición final de las mismas palabras pero en distinto verso. Poema incorpóreo, hecho de brisa y gracia: puro ritmo que reproduce la melodía sin la más mínima mención anecdótica a la música o su autor.

Así también será en el siguiente puerto del laúd, Inglaterra, país que igualmente merece de Alberti un poema introductorio, pero que en este caso no parte de ninguna referencia cultural, como sucedía cuando el poeta quería caracterizar ese arte fingido y despreocupado del rococó, sino que la evocación del país y sus músicos es introducida por un poema de un paisajismo adusto, acre, sin colores, contrapunto natural de la situación humana angustiada de una innominada señora “perdida, perdida”,<sup>101</sup> “llorando”, “muriendo”, otra *encerrada* más, ésta en “la Torre de Londres”, de las que pueblan la obra

---

<sup>100</sup> Op. cit., p. 171.

<sup>101</sup> Op. cit., p. 175, donde remiten todas las citas del poema.

albertiana. Con un sustrato métrico de canción trovadoresca, “Inglaterra” tiene en la repetición su principal recurso, no sólo de la métrica y la estructura sintáctica de cada estrofa, sino sobre todo léxica (“... a la Torre de Londres,/ que en la Torre de Londres...”). Con la combinación de los mismos pocos elementos en las tres partes de la composición, casi a la manera constructiva de la música, Alberti logra un poema que evoca el arte sonoro a través de la combinatoria ordenada que lo rige, y añade además una connotación literaria que de inmediato remite a la literatura musical. Las repeticiones y paralelismos, la asonancia, el aura de misterio que envuelve la lejana tragedia de la mujer con la que se acompasa el ritmo doliente de la naturaleza, recuerdan sin duda el aire cancioneril de muchos de sus poemas juveniles y al murmullo sonoro de sus viejas melodías. Con ellas caracteriza Alberti a Henry Purcell, al que tras la introducción inglesa presenta de forma brevísima, con un casi dístico, de nuevo sin rima, que sí hace una referencia anecdótica objetiva a la música por medio de una potente imagen poética: el de unos virginales, instrumentos de cuerda de la familia del laúd que ya se citaban en el poema introductorio de **Invitación a un viaje sonoro**, tañidos por la lluvia y generando una música melancólica que es “Gracia llorando en la niebla”.<sup>102</sup>

El segundo músico inglés de la obra es William Croft al que Alberti dedica una composición también en dos partes, pero claramente trabadas, amplio poema que vuelve a uno de los aspectos de la música con los que el escritor más cómodo se siente, el de los bailes antiguos, que recordemos le sirvieron de modelo para sus primeras tentativas teatrales y de los que también habla por extenso en sus conferencias sobre la lírica tradicional y popular de los años treinta. En ellas menciona a la zarabanda, sin duda una de las danzas de origen inglés de más fama en Europa hasta el XVIII, que en nuestro país Quevedo sitúa como origen de una amplia familia de bailes en su cruce con el escarramán:

Del primero matrimonio  
casó con la *Zarabanda*,  
tuvo al ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay! enfermo,  
y a *Ejecutor de vara*.<sup>103</sup>

La personificación de los bailes, como aquí hace el autor de **El Buscón**, fue un recurso muy extendido durante todo el barroco en las letras que acompañaban a la música de

---

<sup>102</sup> Op. cit., p. 176.

<sup>103</sup> Francisco de Quevedo: **Poesía original completa**. Edición, introducción y notas de José María Bleca, Barcelona: Planeta, 1981, p. 1264.

danza, y procuró amplia vida a la zarabanda de tan eufónico nombre y tanta popularidad, de la que un pliego antiguo destaca “cómo la han cantado todos por todas partes”:<sup>104</sup>

... e de tal modo este son  
entre estudiantes anda  
que, cuando toman lición,  
por dezir quirieleyson  
dizen “anda zarabanda”.

El suelto citado, que ha sido estudiado por María Cruz García de Enterría, fue impreso en Cuenca por Bartolomé de Selma en 1603 con el título “La vida y la muerte de la Zarabanda, mujer que fue de Antón Pintado y las mandas que hizo a todos aquellos de su jaez y camarada”, y es un ejemplo entre muchísimos de cómo se generalizó la personificación de los bailes y de cómo éstos adquirieron un contorno digamos biográfico identificable y repetido de una a otra composición. La historia de la zarabanda va muchas veces vinculada, como en el poema que Alberti le dedica, al movimiento trágico entre la vida y la muerte, en referencia a las innumerables prohibiciones y anatemas morales que recibieron todos los bailes pero en particular éste, ya que “sobre todos ellos había sido prohibida y condenada una y otra vez la zarabanda”,<sup>105</sup> a la que el poeta califica de “atrevida” en otro lugar de **Invitación a un viaje sonoro**.

Todos estos tópicos de la poesía bailable del Siglo de Oro son adoptados por Alberti y adaptados a la más dinámica de las composiciones que integran la obra, de rica polimetría, con versos de dos a nueve sílabas, aunque en estructuras con regularidad estrófica, en el cuerpo del poema, y octosílabos asonantes para la introducción y la coda, tal vez evocando muy libremente los zejeles y otros metros menores en que se escribía la letra de la zarabanda. En el constante cambio de ritmo métrico acaso quiere recrear el poeta los quiebros de la danza, pero lo que se hace evidente es que en este poema la cualidad intangible de la música pasa también al baile. La zarabanda que, como en los bailes clásicos, habla la mayor parte del poema en primera persona, se presenta “Lejana./ De tan suave, soy nada,”<sup>106</sup> caracterizándose por su ductilidad, por ausencia de atribución (“No soy árbol/ ni soy paloma.”) o por la metamorfosis de sus cualidades (“Pasa/ de rumor sólo a ser agua./ De dos, a ser una sola.”), dentro de una inconcreción temática que una vez más señala en la visión de Alberti a la infabilidad del arte sonoro. En ningún momento el poeta

---

<sup>104</sup> María Cruz García de Enterría: Op. cit., p. 174.

<sup>105</sup> Op. cit.

<sup>106</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 177, donde remiten todas las citas del poema.

trata de ser descriptivo y el aire de la danza es evocado por medio de un motivo diluido e inaprensible resuelto en pura afirmación del tópico clásico glosado.

La siguiente parada en el itinerario del laúd se sitúa en la Italia ya dieciochesca, aunque paradójicamente el leve motivo histórico y biográfico del músico elegido para representarla entraña un regreso español:

Scarlatti viene a España.  
Repica el sol en las ramas...<sup>107</sup>

La breve introducción, como vemos característica de muchas de las composiciones de la obra, acumula términos musicales (repicar, trinar, arpegio) aplicados a armonizar la naturaleza y termina con una genial elipsis (“... las cuerdas de las sonatas”) con la que Alberti explota a fondo las posibilidades poéticas de una evocación directa, nombrándola por sus términos, de la música, figura en la que el poeta vuelve a expresarse con lo que a lo largo de estas páginas estamos llamando propiedad musicológica que demuestra sus conocimientos históricos sobre este arte, ya que con agua (“Trémulos vidrios...”) se templaban o afinaban las cuerdas de los instrumentos que las llevaban. Íntimamente dependiente de esa metáfora, el cuerpo del poema desarrolla la cualidad acuática, transparente y fluyente, de la música de Doménico Scarlatti sin nombrarla, por medio de imágenes irracionales centradas en el líquido elemento, cuyo nombre “agua” abre cada una de las seis estrofas de tres versos y metro hexasílabo que forman el poema, a la manera de los primitivos villancicos y endechas en que Gil Vicente y Lucas Fernández remansaron la tradición trovadoresca.<sup>108</sup> La rima en todo el poema es homónima, repitiendo la misma palabra al final del segundo y tercer verso de cada estrofa, lo que una vez más señala hacia los recursos paralelísticos y repetitivos como los principales de que se vale el poeta para representar literariamente la música. De nuevo estamos ante un poema sin contenido anecdótico, ante una ligera representación del agua y otros líquidos afines (lluvia, llanto, sangre) cuyo murmullo evoca la música creada, y otra vez Alberti recurre a un proceso de concentración expresiva valiéndose de muy pocos elementos que combina insistentemente de una a otra estrofa. Apenas veinte palabras, descontados artículos y preposiciones, conforman el vocabulario de este poema cuyo significado queda disuelto en una repetición casi obsesiva donde fluye la cantarina música de Scarlatti:

Agua por la risa.  
Risa, risa, risa.

<sup>107</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 180.

<sup>108</sup> Tomás Navarro Tomás: Op. cit., p. 230.



Por la risa, risa.<sup>109</sup>

Casi los mismos recursos, como apuntamos más arriba, usa el gaditano para el poema final de la primera parte de **Invitación a un viaje sonoro**, “Austria”, protagonizado por “Mozart: la Gracia que vuela” y el “Rondó: la espuma con alas”, lemas que encabezan la composición y que no encontramos en otras de la obra. Más que nunca aplicadas a este poema cobran pleno significado las palabras de Manuel Durán cuando señala el seguro instinto que guía la musicalidad de los versos albertiano: “A veces repite ciertas palabras, no por casualidad, sí para crear con ellas un vocabulario poético, un ambiente, un pequeño mundo. Lo mismo ocurre en el caso de Mozart”,<sup>110</sup> evocado en este rondó que baila el viento por las repeticiones léxicas y semánticas, el pentasílabo de corto y acelerado aliento, y la acumulación de verbos, que dinamizan la representación poética del baile.

Pero hay un penúltimo e importante poema en esta primera parte de **Invitación a un viaje sonoro** que merece mención aparte. Alberti lo dedica a Johann Sebastian Bach, sin duda uno de sus músicos favoritos, cuyas corales estuvieron a punto de formar parte de la partitura escénica de su **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**, y al que dedicará otro poema años después. Y nos parece una composición singular porque por única vez en la obra el escritor recurre a una extensa anécdota biográfica referida al músico para evocarlo poéticamente, ya que hasta ahora y en adelante este recurso sólo aparece en el poema referido a Scarlatti y con mucho menor desarrollo, como una cita en el estribillo. Aquí en cambio el dato histórico ocupa toda la extensión del poema, que desarrolla el gran amor que el músico sintió por su segunda esposa Ana Magdalena, a la que dedicó un muy conocido álbum de composiciones y a la que aquí se refiere Alberti con palabras del propio Bach, que introduce literalmente en su composición como parte del texto poético, ocupando los ocho versos finales. Delante, doce heptasílabos sueltos traslucen claramente la anécdota argumental: tras dormir a su hija, el músico, “Desvelado en la noche”,<sup>111</sup> compone para ella una de las arias del cuaderno de música que Bach dedicó a Ana Magdalena. La recreación es evidente por mínimas que sean las nociones que se tengan sobre la vida de Bach, y es obvio que este registro biografista apenas pulsado por Alberti en la obra ofrece al escritor una manera distinta de evocación musical, reforzada por la propiedad histórica y musicológica de la potente imagen que abre la composición: ángeles

---

<sup>109</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 181.

<sup>110</sup> Manuel Durán: “Introducción”, Manuel Durán (ed.): **Rafael Alberti**, op. cit., p. 15.

<sup>111</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 182, donde remiten todas las citas del poema.

arrancándose las plumas para tañer los laúdes, ya que de cañones de pluma de águila se hizo el plectro desde su invención en tiempos de Al Andalus, costumbre que pervive actualmente.

Pero además, otras cuestiones suscitan interés en estos versos. Por única vez también, Alberti nos representa al artista músico enfrentado al proceso de la creación, para el que se abren los cielos (una vez más la música de las esferas como origen del sonido acordado) haciendo sonar en sus dedos las “Plumas blancas y nubes” del cuerpo inmaterial que la música posee para Alberti. Tiene Bach en este retrato un halo de divino artífice, de traductor con su música de las pitagóricas proporciones celestes, que lo convierte en el más caracterizado de todos los músicos que suenan en **Invitación a un viaje sonoro**. Años después su visita en Eisenach a la *Bachhaus* inspirará al poeta otro breve poema dedicado al compositor en el que insiste con más rotundidad incluso en la divina proporción y matemática celestial de las obras del maestro cantor, sin duda para el escritor una de las cumbres de la música, frente al que, como el propio Alberti,

... el mundo sigue arrodillado,  
traspuesto y mudo ante el sagrado  
nacer de un álgebra sonora.<sup>112</sup>

Frente al carácter heterogéneo que en temas, formas y procedimientos tiene la primera parte de **Invitación a un viaje sonoro**, la segunda se presenta mucho más trabada y breve: siete poemas, frente a los doce de aquélla, descontados los dos introductorios. El viaje del laúd prosigue en la Rusia del XIX por aproximación del instrumento con la balalaika, a la que sin embargo sólo se nombra una vez, en los dos octosílabos que sirven de introducción al poema, como sucede en otras ocasiones en la obra, tanto por la partición del poema en dos como por la referencia muy escueta a la música de forma directa. El resto de la composición no la evoca objetivamente, sino, como en el poema “Inglaterra”, por medio de un paisaje hosco, que envuelve una historia misteriosa, brumosa de músicas cancioneriles y aires antiguos, descrita en octosílabos asonantes agrupados de tres en tres con un estribillo de dos, donde la única rima propiamente dicha proviene a veces de la repetición final de la misma palabra. La música que acompaña el poema, el nocturno “Guzla” de Borodine, es evocada también en este caso no por una mención directa a ella, sino con esa estampa cancioneril en la que se interroga constantemente por

---

<sup>112</sup> Del libro de Rafael Alberti **La primavera de los pueblos**, que se publica por primera vez en **PC**, por donde citamos, p. 1064.

un asunto misterioso que no queda aclarado, y donde una vez más las repeticiones, léxicas, conceptuales, sintácticas, buscan representar el ritmo musical.

Los seis poemas restantes, dedicados al siglo XX, tienen un carácter particular e incluso formalmente repiten rasgos que no aparecen en otros de **Invitación a un viaje sonoro**. España es, como el primero, también el último puerto del viaje sonoro, con una introducción que aparece sin acompañamiento instrumental pero que sólo puede ser interpretada en clave musical, ya que musical es su asunto y sólo el lector avisado de la historia del Cuarteto Aguilar llega a desentrañar plenamente su sentido. En efecto, como reiterado homenaje durante toda la obra a su compañero laudista, Alberti representa aquí el momento en que el importante conjunto de cuerda, fundado en 1923 y de trascendental papel en la difusión y prestigio de la música para instrumentos de púa a principios del siglo XX, deja su país ante la imposibilidad de desarrollar aquí su carrera y parte hacia América, donde acabaría disolviéndose en 1935. El poeta se duele en esta composición en cuartetos de verso suelto o con algunas asonancias, personificando el dolor en los propios instrumentos musicales: “Lloren aquí los laúdes de España...”,<sup>113</sup> para representar la obligada ausencia en el escenario nacional de los Aguilar (“... por las estrellas que España ha perdido”), elemento vivificante de la vida musical, para quienes incluso llegaron a escribir expresamente obras músicos como Granados. La recreación poética se realiza por un diálogo con la historia de la música, concretamente con la trayectoria del conocido Cuarteto, transparente en el motivo argumental del poema, que además asocia al conjunto de músicos, a quienes se llama por su nombre en el poema, con el carácter viajero del laúd a través de siglos y países. Tras este pórtico, cinco poemas dedicados respectivamente a “Asturias”, “Aragón”, “Galicia”, “Castilla” y “Andalucía”, todos unidos formalmente por su tono neopopularista o meramente glosador de la copla popular, y porque, en estricta correspondencia, todas las músicas acompañantes son obra de compositores cultos que han partido también de las fuentes populares para elaborar sus piezas. El primero es Isaac Albéniz, y Alberti ilustra el tema asturiano de su “Leyenda” con una copla en parejas de octosílabos, la mayoría asonantadas, casi una cantiga de amiga, en cuyo asunto no encontramos ninguna referencia directa a la música sino simple reminiscencia del tema popular del adolescente perdido en el monte por quien llora una voz innominada, de nuevo en medio de un paisaje doliente y del aire de interrogativo misterio cancioneril que deja la anécdota sin resolver, cuyo carácter territorial acentúa el poeta con regionalismos como

---

<sup>113</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 191, donde remiten todas las citas del poema.

“pomares” o “tamboriles”. El segundo es uno de los músicos preferidos de Alberti, Manuel de Falla, de quien se interpreta la “Jota” de sus **Siete canciones populares españolas**, cuyo texto anónimo ocupa completo casi todo el poema, ya que el escritor se limita a intercalar dos breves estribillos en los que la jota, como los antiguos bailes, aparece vivificada y representada por un toro bravo que desata el potente movimiento de su danza “en donde le da la gana”.<sup>114</sup> Exactamente el mismo procedimientos de alusión directa y mínima intervención del poeta culto en la letra popular practica Alberti en la siguiente composición, homenaje a la muñeira gallega que acompaña música del propio Aguilar, donde este baile popular aparece ya directamente personificado, cantando “en el molino” o llorando “en una rama”, para demostrar su versatilidad y habilidad para expresar los gozos y dolores de los campesinos y marineros que la bailan.

Muy diferente será el procedimiento para la siguiente pieza de la obra, construida en torno a la “Danza de la pastora” de Ernesto Halffter, que Alberti hace corresponder con un poema lleno de reminiscencias intertextuales respecto a su propia obra e incluso respecto a las músicas que en otro tiempo acompañaron sus versos. Tras una breve introducción de tres octosílabos que es sólo una exhortación castellana al baile, el cuerpo del poema no es otra cosa que una composición cancioneril casi pura, que podría incluirse sin sobresalto estético en **Marinero en tierra** o **La amante**, y que de inmediato refiere al propio poema albertiano “Mi corza”, incluido en el primero de esos libros y sobre el que muy tempranamente como sabemos compuso Halffter una canción. Alberti no sólo sitúa aquí la acción en la Ávila evocada en el lema cancioneril de “Mi corza”, que el compositor puso también en su partitura, sino que insiste en el tema desdibujado y misterioso que ya hemos visto en otras composiciones de **Invitación a un viaje sonoro** cuando se quiere evocar la literatura cancioneril del siglo XV en que se basaba ese poema de su primer libro, y redundante en su fuente propia incluso métricamente, ya que también esta penúltima composición de su cantata para laúd está escrita, igual que “Mi corza”, como canción paralelística combinando versos de siete y cinco sílabas con absoluta regularidad estrófica. Alberti retorna tanto a su poema como a la famosa canción que el músico compuso sobre ella, en un refinado juego de autorreferencias con el que el propio poeta parece querer situarse como parte del arte musical que se evoca en esta obra.

El último poema de **Invitación a un viaje sonoro**, antes del *ritornello* final ya comentado, se dedica a la “Andalucía” esencial de que se nutre la “Granadina” de Joaquín

---

<sup>114</sup> Op. cit., p. 196.

Nín que termina la cantata, a la que Alberti, como a la jota y la muñeira, personaliza trazando su geografía y su extensión por muchas cunas del cante, presentándola como propia de las dos Andalucía, la interior y la del litoral. A la manera de Manuel Machado o Villalón, Alberti busca aquí representar literariamente la copla popular nombrándola directamente, recreándola en un tono marcadamente popularista e incluso reproduciendo su métrica, ya que los ocho octosílabos sueltos del poema pueden leerse como dos granadinas agrupadas, donde el poeta se acomoda al metro tradicional de este cante, que consta de cuatro versos literarios sin ritmo métrico, aunque musicalmente sean seis al repetir en el cante el primero y el último.<sup>115</sup> Incluso es posible relacionar esta composición con las funciones de folclorista e investigador de la copla popular que hemos visto ejercer al poeta en otros momentos de su vida, por la propiedad con que señala la extensión geográfica del cante. Colocado como cierre de **Invitación a un viaje sonoro**, este poema remansa también, al situarse en la Andalucía idealizada que de forma más concreta y casi corpórea representa el extrañamiento del poeta exiliado, uno de los temas que de forma sutil ha venido pulsando las cuerdas del laúd durante todo su viaje: la nostalgia de España, de cuya tradición literaria y musical surgen tantos de los motivos poéticos y procedimientos evocadores de la obra, y que aquí suena en un tañido final de la más afamada campana andaluza que dobla por el país perdido y deja un eco de elegíaca tristeza vibrando en la última página de **Invitación a un viaje sonoro**:

Andalucía del mar,  
Andalucía de tierra.  
Doblen por ti las campanas  
de la Torre de la Vela.<sup>116</sup>

Hay sin duda muy pocas obras literarias del siglo XX hispánico donde el compromiso entre música y poesía, que apunta a su carácter complementario en un arte interdisciplinar, dirija la organización estructural como sucede en esta cantata albertiana, espléndido catálogo en el que el escritor ofrece sus distintos modos literarios para la evocación musical. Respecto a los instrumentos propiamente lingüísticos, prosódicos, retóricos y métricos, ya hemos señalado que los procedimientos paralelísticos y la repetición son los preferidos del poeta para representar el ritmo de las melodías que se quiere aludir o reproducir. Además hay que destacar la ausencia casi total en **Invitación a un viaje sonoro** de los versos de arte mayor, que sólo aparecen en tres poemas de la

---

<sup>115</sup> Eduardo Martínez Torner: "La canción tradicional española", F. Carreras y Candi: Op. cit., t. II, pp. 45-46.

<sup>116</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 201.

cantata, mientras que campean por sus páginas los metros cortos, a menudo de origen antiguo, en muchos casos no ceñidos al patrón métrico, sino recreados por el escritor con la misma libertad con que reinventaba la tradición popular y culta en sus libros juveniles. También falta casi siempre la rima en este viaje, muchas veces sustituida por el ritmo acentual y la asonancia.

Así como estos procedimientos formales se reiteran a lo largo de la obra en casi todas sus partes, en el plano temático resultan algo más variados, aunque también se repiten muchos esquemas en los diversos poemas. La manera de evocación anecdótica del arte sonoro es gradual según los poemas, y arranca en primer lugar de una mención directa a la música, nunca pura o abstracta sino siempre partiendo de un instrumento musical, un baile o un compositor, que ocupa todo el espacio significativo de la composición, y que encontramos por ejemplo en el poema que abre la obra, en el referido a Diego Pisador o en los que dedica a Bach y a el Cuarteto Aguilar. En otros muchos poemas en cambio Alberti da un paso más y la referencia objetiva a la música la podríamos calificar de indirecta, ya que realiza una muy breve mención, generalmente en la introducción que suelen llevar muchos poemas, para luego centrarse en el cuerpo del poema en un asunto que en nada, o sólo muy sutilmente, se relaciona con esa leve referencia. Así sucede en la brevísima mención a Purcell, en “Rusia”, en “Castilla” y especialmente en el dedicado a Scarlatti, donde los múltiples caminos de evocación directa que abre la introducción al poema, mencionando al propio compositor así como términos y géneros musicales, no se concretan luego en el cuerpo de la composición, que es una celebración del agua sobre la que, sin embargo, se quedan gravitando, como notas lejanas que se alejan, esas leves menciones musicales que de alguna manera guían la indeterminada significación del poema.

Recreación llamamos a un tercer paso, el más usual de la obra, que lleva al límite este procedimiento sugeridor, y no de expresión directa de la música, consistente en realizar composiciones, generalmente sin asunto o donde éste aparece borroso, fragmentario, que en ningún caso presentan la más mínima alusión directa o indirecta a la música. También en la recreación hallamos una doble manera de realización del poema. Por una parte están los poemas que podríamos llamar paisajísticos, porque evocan la música recreando su lugar de procedencia, generalmente por medio de recursos temáticos cancioneriles y sus anécdotas difuminadas, sin solución, que de inmediato llevan al lector u oyente a la referencia musical de los cancioneros y sus vihuelistas, y al aire musical de la primera poética del autor en el plano intertextual. A este grupo pertenecen poemas como la “España” de los siglos XIV y

XV, “Inglaterra” o “Asturias”. Por otro lado, están los poemas que directamente podemos llamar musicales puesto que se presentan como una pura música verbal, con un asunto prácticamente inexistente en “Rameau”, en “Mozart”, donde un vocabulario mínimo intentar representar en sus combinaciones el ritmo de la música evocada.

En todos los casos, sobre todo en las menciones directas e indirectas, las soluciones poéticas que adopta Alberti están realizadas sobre la base de la propiedad musicológica, demostrando en muchas ocasiones conocimientos más que notables en este campo. El escritor no parte casi nunca de una pura representación subjetiva de la música, siempre hay algún lazo que incluso de forma oblicua, como sucede en los poemas paisajísticos, remita al contenido musical o, en el caso de los poemas que hemos llamado musicales, a la propia forma de los sonidos acordados, representada por el ritmo de los versos. Precisamente esta manera inefable, inaprensible, que usa Alberti cuando se trata, no de aludir, sino de representar la música, nos lleva a plantear el concepto que de ella tiene el poeta, constantemente vinculada a lo largo de **Invitación a un viaje sonoro** a la gracia y al viento o aire. Correlativamente, la inmaterialidad del arte sonoro aparece muchas veces asociada a familias léxicas que significan “lo tenue, lo amarillo,/ lo pálido, lo amable”.<sup>117</sup> flores, plumas, nubes, rumores, risas, alas, mástiles con vela desplegada, y el agua, que representa el carácter fluyente, la realización en el tiempo, inaprensible, del arte musical. Gracia es el término que una y otra vez representa a la música a lo largo de las páginas de **Invitación a un viaje sonoro**, concepto que, como ha estudiado Concha Argente, Alberti utilizará “cada vez que quiera señalarnos la plenitud del arte”,<sup>118</sup> que expresa como ninguna otra disciplina el sonido acordado. Ese sentido perfecto y armónico del arte también aparece asociado, no desde luego con la música contemporánea y atonal, sino con marcada preferencia hacia la música antigua y compositores cuyas dotes han quedado acreditadas a lo largo de la historia de la música, representando a ésta en el sentido más clásico. Los únicos compositores contemporáneos que aparecen en **Invitación a un viaje sonoro**, amén de ser todos españoles, lo hacen con obras que de una u otra manera entroncan con la corriente nacionalista que domina la música española desde fines del XIX, partiendo de motivos populares que pueden ser citados directamente en la partitura o depurados por el músico culto. Ni experimentalismo ni vanguardismos extremados, que por otra parte han desaparecido ya para siempre de la voz poética albertiana, sino una imagen grácil, antigua

---

<sup>117</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, op. cit., p. 188.

<sup>118</sup> Concepción Argente del Castillo: Op. cit., p. 203.

pero eterna, cuya forma de arte ideal descansa en la inmaterialidad de su expresión. Esa imagen es determinante de la apertura del poeta hacia la música y explica la elección de esta disciplina como el terreno donde el escritor podrá, desplegando por acercamiento a ella sus conceptos sobre las correspondencias artísticas, desarrollar un proceso de autorreflexión sobre su propia poética.

Sin duda tiene razón García Montero cuando afirma que la música aquí, como la pintura en su siguiente libro, funciona como una de esas “regiones cerradas de pureza, que le sirven a Alberti como territorios de identificación, tablas donde agarrarse en el naufragio”<sup>119</sup> del exilio. La imagen de la música como un “referente ideal, cerrado, perfecto”,<sup>120</sup> que resume la aspiración del escritor a la pureza del arte no puede quedar sin embargo al margen de la preocupación esencial de Rafael Alberti en esos años, y la nostalgia de España se imbrica sutilmente muchas veces en los versos de la obra, como detalladamente hemos visto en nuestro análisis de **Invitación a un viaje sonoro**. Esa continuidad española en el proyecto, que igualmente encontramos estos años en otras muchas actividades de Alberti y de todos los demás artistas exiliados, rehuye en absoluto el tono de la consigna política directa para centrarse en creaciones de marcado aspecto artístico, muy elaboradas formalmente y casi siempre entroncadas en la tradición cultural del país perdido, de la que los exiliados se sienten herederos y legítimos representantes. Muchos poemas de **Invitación a un viaje sonoro** responden a estos esquemas, pero es sobre todo la estructura de conjunto de la obra y el modelo sobre el que está elaborada los que apuntan con nitidez a esa nostalgia que, “como un *bajo obstinato*”,<sup>121</sup> marca tantas de las obras del autor en este momento y se concreta aquí en la reivindicación de toda esa tradición clásica de poesía musical y bailable, a la que Alberti está sin duda rindiendo homenaje, y presentándose como parte de ella. Por eso su modelo musical no es desde luego la cantata a la que hace referencia su subtítulo, ni siquiera la literatura cancioneril en general, sino muy concretamente los libros de vihuelistas del siglo XVI, que el gran musicólogo Martínez Torner denomina “inapreciable colección de obras, verdadero tesoro de la música española”,<sup>122</sup> cuya estructura sigue muy de cerca el poeta. Abundan en ellos las *fantasías* instrumentales, como la anónima que abre **Invitación a un viaje sonoro**,

<sup>119</sup> Luis García Montero: “La poesía de Rafael Alberti”, Introducción en Rafael Alberti: **Obras Completas. Tomo I: Poesía 1920-1938**, Madrid: Aguilar, 1988, Vol. I, p. c.

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> Eduardo González Lanuza: **Rafael Alberti**, op. cit., p. 43.

<sup>122</sup> Eduardo M. Torner: “De la música vieja española. Los vihuelistas del siglo XVI”, **Abc**, Madrid, 14 de febrero de 1931, p. 13.



alternadas con romances y villancicos populares para canto y vihuela, inspirados en el cancionero tradicional o popular, como tantas veces sucede en esta obra albertiana. Además encontramos “en los libros de vihuela *Gallardas, Folías, Zarabandas, Pavanas* y tantos otros bailes nombrados en nuestra literatura del Siglo de Oro”,<sup>123</sup> composiciones que varias veces usa Alberti como modelo directo, pero sobre todo, “aparte de estos bailes y canciones que pudiéramos llamar arte menor, ofrecen los vihuelistas abundante número de obras de música pura, compuesta para oídos selectos. Alguna de ellas lleva esta indicación: *Tañer de gala*”,<sup>124</sup> de donde sale la alternancia de música y palabra en su **Invitación a un viaje sonoro**. Su retorno a la tradición cultural española, que en estos años se produce en su obra de forma incesante, se expresará muchas veces en obras musicales porque musical es su comprensión de la misma, y en este caso es esa continuidad el viento que mueve la barca del laúd, así como la que determinará muchos de los numerosos proyectos con la música que el escritor emprende en estos años.

Con este amplio análisis de la obra insistiendo en sus aspectos musicales, que como hemos visto en muchos casos explican los procedimientos literarios usados por el autor aclarando sus metáforas o dándole el pie del estribillo antiguo para hacer bailar sus palabras, hemos intentado destacar el importante papel de esta pieza en la trayectoria artística y vital del poeta, que vuelve con ella a los espectáculos *de arte* con música y poesía en los que participó hasta los primeros años treinta, y que después arrinconaría en favor de una nueva función combativa del arte sonoro o una fuerte ideologización de la música culta. El compromiso ahora no aparece nunca en estas colaboraciones musicales en primer plano, sino transmutado en el sentimiento de pérdida que produce el exilio. Muchas veces para expresarlo Alberti usará estos años un cauce musical, e **Invitación a un viaje sonoro** se convierte en el pórtico de numerosas actividades del poeta en esos años en el campo de la música, lo que seguirá favoreciendo su amistad con los compositores.

El primero que nombra Aitana Alberti en su repaso musical de aquellos años argentinos es Julián Bautista,<sup>125</sup> indicando con claridad cómo el contexto vital del destierro

---

<sup>123</sup> Op. cit., p. 14.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Dimos por primera vez noticia de las colaboraciones entre ambos artistas en 1999, dentro de las sesiones del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: *Sesenta años después. La cultura del exilio republicano español de 1939* (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999), y a la vez insistimos en la importante relación entre Alberti y Bautista en la conferencia que sobre el mismo asunto impartimos en la Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María el 15 de diciembre de 1999. De aquella ponencia congresual, “Rafael Alberti, Julián Bautista y el *Cantar de Mío Cid*: Una cantata inacabada”, publicada en Alicia Alted y Manuel Lluisa (dtres.): **La cultura del exilio republicano español de 1939**, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, pp. 251-261, y de la citada conferencia (inédita) extraemos unas pocas ideas

marcó el acercamiento entre el músico y el poeta, y a la postre determinaría rotundamente la mayor parte de las numerosas colaboraciones entre ambos: “Al exilio argentino llegaría también el eminente Julián Bautista -tímido, callado, forzado a encasillarse, para sobrevivir, en la música de películas y en la enseñanza-”.<sup>126</sup> La amistad entre los dos artistas fue intensa y mantenida, probablemente porque hundía sus raíces en las duras circunstancias vitales de la guerra que tanto acentuaron los lazos de camaradería entre los creadores republicanos en sus labores de arte y propaganda. En efecto, Bautista había sido uno de los músicos más comprometidos de su generación en la defensa de la legalidad republicana contra el fascismo con su participación activa en los nuevos organismos musicales que el gobierno de Madrid puso en marcha en plena guerra civil para la reforma de la organización musical del país, miembro desde junio de 1937 del Consejo Central de la Música del Ministerio de Instrucción Pública,<sup>127</sup> y uno de los principales artífices en 1938 de su órgano de expresión la revista **Música**, cuya creación como sabemos animó el propio Alberti, y donde Bautista publicó numerosos artículos, reseñas y partituras. Encarcelado tras la guerra civil, fue liberado por mediación de las autoridades de Bélgica, país donde en 1938 obtuvo el Premio Internacional del Quator Belge à Clavier y en el que permaneció transitoriamente antes de emigrar a América en los primeros años cuarenta, momento del que data su reencuentro con Alberti. La relación entre ambos no debió ser sólo de camaradería artística en un contexto político, sino íntima y personal, ya que como hemos visto la hija del poeta recuerda las visitas del músico a la casa familiar, junto al también compositor exiliado Jaime Pahissa, y sus colaboraciones pronto se extendieron a los dos miembros del matrimonio Alberti, insistiendo en el trato habitual de toda la familia con Bautista.

La primera colaboración hay que situarla ya en los primeros meses de 1944, cuando se comienza a gestar en Buenos Aires la filmación de la película **La dama duende**, basada en la obra calderoniana, en la que aparece claramente esa continuidad española que caracteriza la labor de tantos artistas exiliados de todas las disciplinas, ya que la mayoría de sus artífices fueron republicanos del destierro. A María Teresa León le fue encargado el guión:

---

para las páginas que siguen, en las que reelaboramos completamente aquellos trabajos. Utilizamos también algunos argumentos que ya expusimos en nuestro artículo “María Teresa León y el cine”, G. Santonja (ed.): **Homenaje a María Teresa León en su centenario**, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 243-255.

<sup>126</sup> Aitana Alberti: Op. cit.

Sucedió que un día Luis Saslavsky, director de cine, tal vez el más dotado de América, me dijese: María Teresa, ¿te gustaría hacer conmigo una película? Tema español. Yo le contesté: ¿Tema español?, sí, y de este modo puedes aprovechar a los excelentes actores españoles que blasfeman en la Avenida de Mayo delante de una taza de café, hablando todavía de la guerra.

Poco tiempo después tenía sobre mi mesa el guión de **La dama duende**. La protagonista, me dijo Luis, será Delia Garcés.<sup>128</sup>

Actores, técnicos cinematográficos, el decorador y por supuesto el autor de la partitura de la película y director de la orquesta que interpretaba las ilustraciones sonoras, Julián Bautista, todos eran españoles, muchos de ellos mencionados por la autora en su **Memoria de la melancolía**, donde recuerda que “Era tan real todo aquello para los actores desterrados de España, que nos asombraba regresar a Buenos Aires todos los atardeceres”.<sup>129</sup> La música juega un importante papel en este filme, cuyo director Luis Saslavsky se propuso con él un gran espectáculo cinematográfico “como jamás se había hecho en Argentina”.<sup>130</sup> Escenas de espadachines, grandes movimientos de masas, cuidadas coreografías para amplios cuerpos de bailes y escenas cantadas hicieron de la película un éxito “que aún después de tantos años sostiene su prestigio, asomándose de cuando en cuando a la televisión”.<sup>131</sup> Según consta en los títulos de crédito, el “Argumento de Rafael Alberti y María Teresa León” está basado en la comedia calderoniana, pero muy libremente, ya que según la escritora el director de la cinta “dijo que no le gustaba el siglo XVII calderoniano sino el XVIII goyesco y que había que reinventarlo todo. Así lo hice, alegrando las escenas con cantos y bailes”,<sup>132</sup> cuya elaboración junto al músico parece que fue la principal tarea de Alberti en la película, incorporando “a la trama diversas canciones en la línea neopopular de la que era maestro”.<sup>133</sup>

Casi el mismo elenco de artistas participaría dos años después en otra importante colaboración de los Alberti para el cine, con el guión de la película **El gran amor de Bécquer**, cuya banda sonora corrió de nuevo a cargo de Julián Bautista, que renueva así su trato con el poeta y la escritora. La música tiene en este filme un papel tan principal como en el anterior, aunque se manifiesta de distinta manera. Si en **La dama duende** aparecía como uno de los factores potenciadores del espectáculo cinematográfico, aquí está mucho más sutilmente entramada con el argumento cinematográfico y aparece representada de

---

<sup>127</sup> Robert Marrast: **El teatro durant la guerra civil espanyola. Assaig d'Història i Documents**, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre-Edicions 62, 1978, p. 241.

<sup>128</sup> **MM**, pp. 260-261.

<sup>129</sup> **MM**, p. 261.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

muy diversos modos en la pantalla para caracterizar al personaje y su entorno, en una visión claramente musical del mundo becqueriano que sin duda parte del complejo juego de intertextualidades que la película manifiesta respecto a otras representaciones que del poeta sevillano nos ha ofrecido Alberti a lo largo de su carrera literaria. En efecto, basta recordar “los vales del cielo”<sup>134</sup> de su “Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer” en **Sobre los ángeles**, o la imagen sonora, “el arpa olvidada de ese siglo”,<sup>135</sup> con que lo evoca en sus conferencias sobre la lírica popular, para apreciar la interpretación musical que Alberti realiza del romántico, y que muy a menudo, sin duda en complicidad con el músico, se traslada a la imágenes cinematográficas. En **El gran amor de Bécquer**, que relata con arrebatado lirismo fílmico la imaginaria historia de amor del poeta por Julia Espín, la música no sólo es fondo sonoro para la acción, también aparece directamente representada, en las lecciones de música de las dos hermanas protagonistas o en la presencia del músico Giacomo Rossini como el personaje del padrino de las mismas, e incluso de una manera mucho más sutil en algún detalle escenográfico bajo forma de instrumento musical, como en la importante escena final de la muerte del protagonista, donde un arpa solitaria, naturalmente, del escenario “en un ángulo oscuro”, recuerda la cualidad musical de la voz poética de Bécquer. Aunque el grueso del guión debió corresponder otra a vez a María Teresa León, que publicaría ese mismo año de 1946 en que se estrenó la película una amplia biografía del sevillano,<sup>136</sup> no hay duda que la mirada musical de Alberti sobre el poeta sevillano contribuyó a conformar la estética del filme, y anudó con más fuerza sus lazos de amistad con Julián Bautista.

El cine sirvió también de contexto para la tercera colaboración entre Alberti y el compositor que podemos reseñar en estos años, aunque la nueva película que emprenden juntos en 1949 tiene un carácter muy diferente de las dos anteriores, ya que **Pupila al viento** es un cortometraje experimental dirigido por Enrico Gras y Danilo Trelles, con texto del poeta, su propia voz como recitante junto a María Teresa León, y música de Bautista, donde la relación entre literatura, cine y música transita caminos muy diferentes a los del cine comercial. La correspondencia entre palabra, sonido e imagen es mucho más

---

<sup>133</sup> Aitana Alberti: “La arboleda compartida. La dama duende”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 267, Madrid, 13 de diciembre de 1996, p. 19.

<sup>134</sup> Rafael Alberti: **Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos**. Edición de Brian C. Morris, Madrid: Cátedra, 1981, p. 127.

<sup>135</sup> Rafael Alberti, “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, (Conferencia), **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 89.

<sup>136</sup> María Teresa León: **El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer (Una vida pobre y apasionada)**, Buenos Aires: Losada, 1946.

acentuada en este poema fílmico sin ningún argumento convencional que el documentalista brasileño Enrico Gras grabó para la promoción turística del paraje uruguayo de Punta del Este, donde los Alberti tuvieron su primera casa en el continente americano, y donde sin duda debió visitarlos el compositor en busca de inspiración para su música, escrita para ilustrar un largo poema albertiano. El texto, que Rafael Alberti publicaría en 1961 en su libro **Poemas de Punta del Este** con el subtítulo de “Palabras sintónicas para un filme de Enrico de Grass sobre Punta del Este”,<sup>137</sup> abunda en recursos cuya musicalidad lleva a pensar en una íntima colaboración entre ambos artistas. Como en el propio filme, no hay argumento en este extenso poema de riquísima polimetría, sin apenas determinación estrófica fija ni rima, donde, como en los poemas paisajísticos de **Invitación a un viaje sonoro**, el escritor enhebra una serie de imágenes sucesivas en torno a la metáfora de un faro hecho “pupila al viento”, asimilada ésta a elementos del paisaje como caracoles y flores, en medio de una naturaleza en movimiento incensante que rige el viento. La apertura interdisciplinar de Alberti es aquí doble ya que, como señala Zuleta, su objetivo se ancla en una doble evocación: “trasposición de la imagen dinámica al plano verbal, y utilización de la palabra en su dimensión musical, por sus valores sugestivos”.<sup>138</sup> Tan al dictado de la música escribe Alberti en algunos momentos de este poema que no sólo explota magistralmente los recursos de la musicalidad verbal, de nuevo con las repeticiones como principal recurso, sino que su lenguaje se hace pura música para corresponderse a la partitura y la imagen fílmica:

El reloj del tiempo,  
do si la sol fa,  
sol fa mi re do.<sup>139</sup>

En correlación con este carácter casi experimental del poema, se trata además de la más contemporánea musicalmente de las colaboraciones albertianas del momento, ya que la partitura de Bautista, sin caer en las corrientes atonales más extremas, aprovecha muchos recursos del discurso musical moderno, rehuendo completamente el tono descriptivo y paisajista a que se prestaba el asunto. Los tres artistas parecen en este bello filme trabajar al unísono en la búsqueda de una estructura artística cinematográfica casi autónoma con escasos antecedentes en su propia cultura hispana, y cuyo referente más inmediato hay que buscar en los filmes vanguardistas de los años veinte, como los cortos de Man Ray en los

---

<sup>137</sup> Libro de Rafael Alberti publicado por primera vez en **PC**, por donde citamos, p. 797.

<sup>138</sup> Emilia de Zuleta: Op. cit., p. 370.

<sup>139</sup> **PC**, p. 798.

que tanto abundan las metamorfosis de las imágenes naturales, como sucede en **Pupila al viento**. Tono muy distinto iba a tener la que hubiera sido sin duda la más importante colaboración entre ambos artistas, emprendida en los últimos años de la década de los cuarenta y que quedó inacabada.

Con **Cantar de Mío Cid. Cantata heroica en tres episodios**, texto de Rafael Alberti y música de Julián Bautista, estamos sin duda ante la que hubiera sido la más destacada participación musical del poeta en estos años y desde el comienzo de su carrera, ya que se trataba de una amplia obra, donde por primera vez se ceñía el gaditano a las convenciones genéricas de la cantata, ya sin el pretexto teatral de **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos** ni la coartada culturalista de **Invitación a un viaje sonoro**, sino expresamente escrita para el canto, como evidencia la plantilla de intérpretes que encontramos entre los borradores: Mío Cid, bajo; Doña Jimena, mezzosoprano; Una niña, soprano; Pregonero 1º, barítono; etc.<sup>140</sup> Por otro lado, supone la expresión extrema de esa continuidad cultural con la tradición española que tanta importancia tiene en el impulso creador de Alberti en estos años, al igual que sucede con los demás artistas e intelectuales republicanos. El músico y el poeta coinciden estética e ideológicamente con esta cantata en su retorno a una obra señera de su pasado cultural de la que extraen argumento y procedimientos artísticos que intentan vivificar desde el presente, levantando un espejo antiguo y nuevo en que reflejar su condición de exiliado. En este sentido, la vuelta a los mitos nacionales fue una constante entre los artistas españoles desterrados, y de entre ellos con seguridad fue el Cid el preferido de Alberti en el rescate de una tradición con la que identificarse, a la que vuelve desde su primera obra de exiliado. **Entre el clavel y la espada** tituló Alberti su primer libro fuera de tierra española, escrito en “Francia, el mar, la Argentina, 1939-1940”, cuya sección sexta, llamada “Como leales vasallos”, es una paráfrasis de la historia de Rodrigo Díaz en el momento de su destierro de Castilla. Alberti encabeza y cierra cada uno de los ocho poemas que componen la sección con una cita del poema medieval, siempre escogiendo los versos más tristes y dramáticos del texto, los que expresan el dolor o la “rencura mayor” que sufren los republicanos españoles, como debieron sufrir los infanzones castellanos. No hay rastro aquí de la grandeza del héroe, el Cid es un hombre despojado a quien amarga la boca el mismo sabor que al poeta:

... gusto a león exprimido,

---

<sup>140</sup> Todos los materiales sobre esta cantata inédita de Alberti se encuentran en el legado del compositor, depositado en la Biblioteca Nacional de España, legajo M. BAUTISTA/51, donde remiten todas las citas que de la obra realizaremos en la páginas siguientes.

sabor a sueño,  
sabor a llanto,  
gusto a solo vientre hueco,  
a hombre arrancado de cuajo.<sup>141</sup>

En otro lugar<sup>142</sup> hemos señalado cómo muchos escritores e intelectuales del exilio republicano, desde León Felipe, Américo Castro y Salvador de Madariaga hasta Ángel Lázaro, Eduardo de Ontañón o José Rubia Barcia, eligieron el mito cidiano como espejo en el que proyectar su reflexión sobre el destierro, pero, dentro del contexto literario y vital que rodea la cantata, es preciso sobre todo mencionar las aportaciones que esos años realizó María Teresa León, autora de una de las biografías del Cid<sup>143</sup> que con más hondura indaga en la figura humana del héroe, publicada en Argentina en 1954 casi a la vez que su esposo trabaja junto a Bautista en la cantata musical, donde la escritora se propone arrancar a Rodrigo Díaz de Vivar del seno de la leyenda para devolverlo a su condición de hombre histórico y ejemplo de comportamiento. Pocos años después seguiría otra biografía lírica sobre la esposa del héroe,<sup>144</sup> lo que de forma continuada en el entorno familiar y artístico del poeta mantiene viva su identificación con el primer desterrado de la literatura española.

Igualmente en la obra del compositor la vuelta a maneras estilísticas antiguas y a temas de la tradición caracterizará su producción de estos años, aunque no tan dentro de la órbita del poema medieval, y dos de las composiciones que nos legó en este periodo del exilio merecen un comentario algo más detenido por sus evidentes relaciones temáticas y formales con la obra desconocida que presentamos. La primera, el ciclo de canciones **4 Poemas Gallegos**,<sup>145</sup> tiene algo de precedente de **Cantar de Mío Cid**, por su retrato de personajes medievales y por su estilo musical, en el que “los elementos de origen vernáculo se encuentran asimilados al lenguaje del compositor”.<sup>146</sup> El texto además de estas canciones es de Lorenzo Varela, antiguo colaborador de Alberti en la Alianza de Intelectuales Antifascistas y uno de los responsables de su revista **El mono azul**, lo que reafirma el velado matiz político de reivindicación de la tradición española que plantean con estas

---

<sup>141</sup> Rafael Alberti: **Entre el clavel y la espada**, Buenos Aires: Losada, 1969, 2ª, p. 131.

<sup>142</sup> “El segundo destierro del Cid. Rodrigo Díaz de Vivar en el exilio español de 1939”, G. Santonja (ed.) **El Cid. Historia, literatura y leyenda**, Madrid: Fundación España Nuevo Milenio, 2001, pp. 131-146.

<sup>143</sup> M<sup>a</sup> Teresa León: **Rodrigo Díaz de Vivar. El Cid Campeador**, Buenos Aires: Peuser, 1954.

<sup>144</sup> M<sup>a</sup> Teresa León: **Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes**, Buenos Aires: Losada, 1960.

<sup>145</sup> **4 Poemas Gallegos**, 1946. Para tenor y conjunto de viento –flauta, oboe, clarinete- y cuerda –viola, cello y arpa-. María Pita e tres retratos medievales: 1. María Pita. 2. O Touro. 3. A Rey Xardo. 4. María Balteira. Texto de Lorenzo Varela

<sup>146</sup> Alicia Terzian de Atchabahian: “Homenaje a Julián Bautista”, **Clave. Voz de la juventud musical uruguaya**, Montevideo, agosto-septiembre de 1962, p. 26.

obras poético musicales los artistas de los círculos cercanos al poeta portuense. La segunda obra de Bautista que guarda directa relación con la cantata inacabada es **Romance del Rey Rodrigo**<sup>147</sup>, para coro a capella y dos solistas femeninos, con texto extraído del romancero español, adaptado y ordenado por el propio compositor, que en gran parte mantiene las trazas formales e ideológicas fundamentales de su incompleta colaboración con Alberti, y para la que seguramente el compositor usó los bocetos musicales de la cantata, ya que no hay rastro de ellos en el legado del músico. De esta consecuencia en la carrera de Julián Bautista de su trato con el poeta dijo en su momento la crítica musical que se trata de “obra admirable a la vez arcaica y moderna. En ella Bautista se recrea con sensibilidad profunda y asimilada al contenido de la obra”,<sup>148</sup> lo que nos permite hacernos una idea del tono musical que debía tener la inacabada cantata.

El músico y el poeta coinciden pues en sus procedimientos y preocupaciones ideológicas que allanan su acercamiento a la materia cívica, dentro de un rico contexto cultural y vital que amplifica el significado de esta cantata de largo aliento, que debió constituir un proyecto importante, bastante comentado en su época, y en el que sus autores debieron trabajar largo tiempo, como atestiguan los numerosos materiales literarios que del mismo han pervivido. La fecha de escritura de la cantata hay que situarla entre los años finales de la década de los cuarenta y los primeros de la siguiente, ya que en 1950 Roberto García Morillo anuncia como próximas obras de Julián Bautista un **Tercer Cuarteto de Cuerda** y “una canta[ta] sobre el Cid con texto de Rafael Alberti”,<sup>149</sup> y lo mismo sostiene G[loria] M. Swanston<sup>150</sup> en su catálogo analítico de las obras de Julián Bautista. El proyecto debió mantenerse durante algunos años, ya que la relación entre los dos artistas sigue siendo intensa a comienzos de los cincuenta. Como última prueba de la profunda amistad entre ambos, citemos que el 16 de diciembre de 1952, el poeta envía a su amigo compositor una especie de postal de autofelicitación, ya que ese día celebraba Alberti su cumpleaños, en la que escribe esta redondilla desconocida:

---

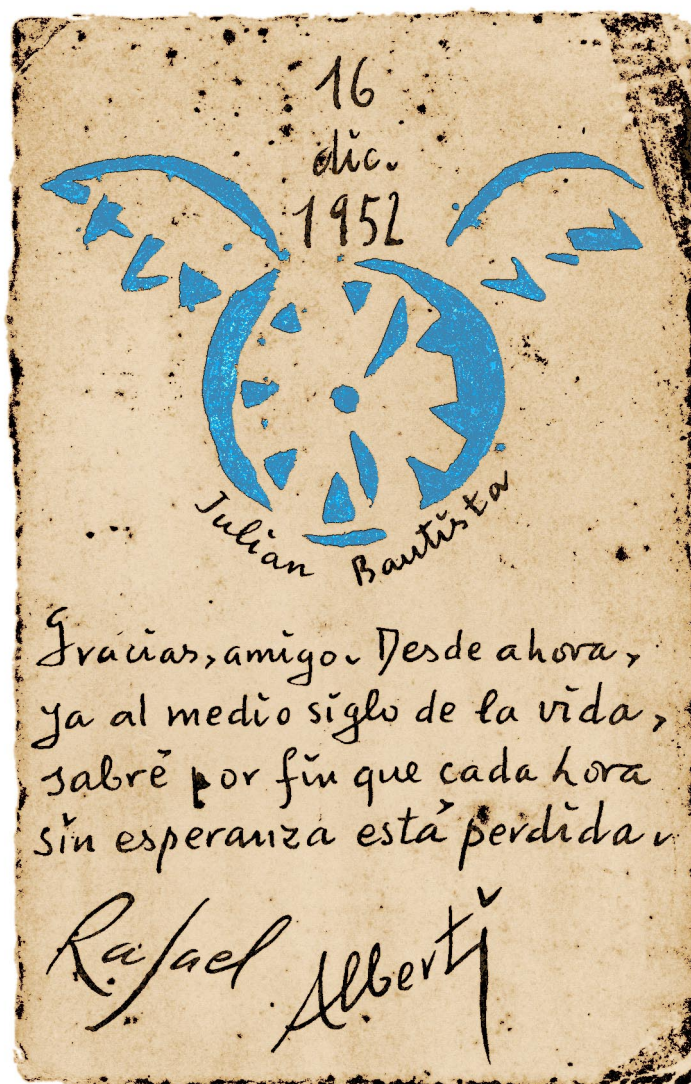
<sup>147</sup> **Romance del Rey Rodrigo**, 1956. Obra para coro a capella mixto, con dos solistas femeninos. Estrenada el 3 de agosto de 1956 en el Teatro Cómico de Buenos Aires por el Conjunto de Madrigalistas de la Asociación de Conciertos de Cámara, bajo la dirección de Pedro Valenti Costa, con Dora Bilevich y Emilse Zurberti como solistas. Premio a la mejor obra de cámara de autor extranjero estrenada en Buenos Aires en el curso del año 1956 otorgado por el Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires. Partitura editada por Ricordi Americana en 1957.

<sup>148</sup> Alicia Terzian de Atchabahian: Op. cit.

<sup>149</sup> Roberto García Morillo: “Julián Bautista en la música española contemporánea”, publicación del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Sacamos la cita del programa de las conferencias sobre música vocal de cámara, dadas por Julián Bautista a las 18:15 horas de los días 4 de septiembre y 2 de octubre de 1951 en el Círculo de Periodistas de Buenos Aires. Folleto de la Biblioteca Musical Verdi, s/a, s/p. Legado Julián Bautista, Biblioteca Nacional de España.

<sup>150</sup> G[loria] M. Swanston: **Julián Bautista**, Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1972, 50 p. + 1 hoja, inédito.





Postal dibujada por Rafael Alberti para Julián Bautista. (Legado Julián Bautista, Biblioteca Nacional de España).

Gracias, amigo, desde ahora,  
ya al medio siglo de la vida,  
sabré por fin que cada hora  
sin esperanza está perdida.<sup>151</sup>

Entre el cambio de década y mediados de los cincuenta pues, cuando Bautista desecha definitivamente el proyecto y lo sustituye por **Romance del Rey Rodrigo**, hay que fechar los diversos trabajos que han llegado hasta nosotros de la obra inconclusa, limitados exclusivamente a la parte literaria del proyecto, ya que ninguna de las partituras que hemos podido examinar en el legado del compositor se refieren a la cantata del Cid. Contra lo que

se ha publicado en más de una ocasión,<sup>152</sup> Julián Bautista nunca llegó a terminar esta cantata, que como afirma su mejor estudiosa, “fue una obra en preparación que quedó inconclusa”<sup>153</sup> y que no ha dejado rastro musical, ya que como hemos dicho creemos que el compositor usó sus materiales sonoros para su posterior **Romance del Rey Rodrigo**.

Las numerosas anotaciones que contienen los manuscritos de la cantata son tanto de Alberti como del propio Julián Bautista, lo que demuestra que existió una dialéctica entre música y poesía a la hora de su gestación, y que el escritor tuvo en cuenta las condiciones particulares de un texto escrito para la música. De ahí que elaborara varias veces sus trabajos literarios para esta colaboración musical, y que los diversos manuscritos y textos mecanografiados que hoy tenemos tornen complicada la fijación textual de esta cantata, que dado su carácter inédito resulta imprescindible transcribir aquí para fundamentar las afirmaciones que sobre ella estamos realizando. En el legado del compositor existen tres textos con la letra de la cantata inconclusa: dos de ellos, que llamaremos A1 y A2, son en realidad el mismo, uno manuscrito que creemos de Alberti y otro su transcripción mecanográfica, por lo que lo denominaremos esta versión simplemente A.. Es la más amplia de las dos que conservamos del proyecto, y ofrece prácticamente completos los dos primeros de los tres episodios de que debía constar la cantata, aunque el papel del escritor resulta en esta versión subsidiario del texto primitivo del **Cantar** medieval, que protagoniza en su forma original repleta de arcaísmos lingüísticos casi toda la letra de la cantata. Alberti en esta versión se limita a seleccionar diversos fragmentos del texto del siglo XIV y a escribir un comienzo de quince versos y otros breves fragmentos, generalmente puestos en boca de los Recitantes, que sirvan de hilazón a las diferentes escenas extraídas literalmente del antiguo canto cidiano. En sus estrofas propias, aunque mantiene el tono antiguo en lo posible, Alberti escribe en español actual, lo que provoca cierta incongruencia estilística dentro del castellano antiguo que mantiene en general este texto A, razón que probablemente llevó a los autores a desechar este primer

---

<sup>151</sup> Tarjeta pintada y manuscrita de Rafael Alberti a Julián Bautista, fechada “16 dic. 1952”. Archivo Julián Bautista, Biblioteca Nacional de España, legajo M.BAUTISTA/57.

<sup>152</sup> Algunos autores dan por compuesta “La Cantata del Mio Cid”, por ejemplo Marc Honegger en su **Diccionario de la música** (Madrid: Espasa Calpe, 1988, Tomo I, p. 85) afirma que Bautista compuso esta obra en 1947, para solos, coro y orquesta, y manuales más recientes, como el insustituible **Diccionario de las vanguardias en España** (Madrid: Alianza, 1995, p. 92) la consideran también terminada. La más completa monografía que hemos conseguido localizar sobre el músico es el ya citado trabajo inédito de G[loria] M. Swanston **Julián Bautista**, que realiza un catálogo analítico de las obras del compositor, afirmando que la cantata quedó inconclusa (p. 4), y lo mismo reitera en la página 42 del trabajo, donde explica que el proyecto contaba “con texto de Rafael Alberti”.

<sup>153</sup> G[loria] M. Swanston: Op. cit., p. 4.

acercamiento a la obra, cuyos trabajos sin embargo debieron estar muy avanzados, ya que se conservan de él dos episodios completos. El primero, titulado “El destierro”, narra la salida del Cid y sus mesnadas de sus tierras, su llegada a Burgos donde nadie los recibe y su despedida de Jimena en el convento de San Pedro de Cardena. Sus personajes, además de los recitantes 1º (mujer) y 2º (hombre), son Mío Cid Ruy Díaz, Doña Jimena, Niña y el Arcángel San Gabriel, además de un coro de vasallos, otro de monjes y un coro mixto recitante otras veces cantante. En el segundo episodio, “Valencia”, que relata la toma de la ciudad por el Cid, la llegada a ella de su esposa e hijas y su renovada victoria frente al rey Búcar que pretende reconquistarla, el escritor se muestra algo más personal, tomando con su propia voz el relato de la historia cidiana en más ocasiones, aunque como pasaba en el episodio anterior son los fragmentos literales del cantar medieval los que ocupan la mayor parte de la letra de este episodio segundo, cuyos protagonistas son, además de los dos recitantes, el Cid y Jimena, dos pregoneros y un Moro viejo, junto a un coro de Moras y Moros de Valencia y el mismo coro mixto del primer episodio.

El resultado de esta primera redacción no debió satisfacer al músico, que constantemente indica en los márgenes del manuscrito: “Traducir al romance moderno”, ya que el diferente ritmo prosódico de ambos estados de la lengua tal vez dificultaba la armonización homogénea del material textual, y sin duda ponía trabas a la completa comprensión de la anécdota narrada en la cantata, hechos que llevaron a los autores a dar un segundo paso en su adaptación del material antiguo. Por eso, junto a esta primera versión, encontramos una segunda redacción del texto, que llamaremos B, mecanografiada pero con numerosísimas correcciones manuscritas del escritor y algunas anotaciones del músico, y limitada sólo al primer episodio de los proyectados, donde el método constructivo resulta completamente diferente y la labor creadora del propio Alberti pasa al primer plano del texto. En efecto, en esta versión han desaparecido absolutamente las citas literales del **Cantar de Mío Cid** original, sustituidas por un proceso de recreación de las formas pasadas, con suaves arcaísmos gramaticales y léxicos, y sobre todo reconstruyendo una suerte de verso épico, sin excepción de 16 sílabas, dividido en dos hemistiquios octosílabos. Como en el **Cantar** original, no hay estrofas definidas en el texto que estudiamos, y los versos se agrupan en series con predominio de la asonancia, alternándose con breves tiradas rimadas. Alberti, aunque señala en una de las portadillas que se conservan que el texto está “basado en el romance popular”, se ciñe casi en exclusiva al texto fundacional de la lírica hispánica, al poema medieval. Sobre ese material existente

Alberti aplica el mismo procedimiento que dramaturgos clásicos como Guillén de Castro realizaron sobre la materia cidiana en obras como **Las mocedades del Cid**, donde “poesía y verdad se funden y confunden constantemente”,<sup>154</sup> como sucede “en las obras de nuestro teatro clásico”. Así como el dramaturgo refunde y dramatiza diferentes crónicas, romances y leyendas, alterando sus formas cuando así lo exigía la acción dramática, Alberti usa el **Cantar de Mío Cid** como una materia magmática, altera el orden de los versos o aprovecha fragmentos de algunos en un proceso de concentración expresiva que dinamiza dramáticamente la acción demasiado estática del romance medieval, adaptando el texto antiguo tanto a una estructura musical recitante como al gusto del público contemporáneo.

Los materiales ofrecen pues dos momentos distintos y posiblemente sucesivos de la escritura de la cantata, del que sólo el segundo parece que proporcionó a los autores el tono adecuado, aunque las dificultades de adaptación del texto medieval en una cantata moderna de amplios vuelos, obra ambiciosa en tres episodios cuya detallada trama argumental tal vez ofrecía poco apoyo para la continuidad musical, sin duda influyeron en el abandono final del proyecto. Aunque este texto B, que a continuación transcribimos, ya realiza una amplia poda de materia argumental respecto al manuscrito A, la acción sigue resultado tal vez demasiado pesada para los conceptos abstractos e ideas generales o personajes simbólicos que caracterizan los textos del género musical. Transcribimos antes de retomar el hilo de esta argumentación el texto B, que consideramos el más maduro y el que realmente se aproxima a la intención artística del músico y el poeta, cuyo conocimiento resulta imprescindible para que el lector pueda constatar las afirmaciones que aquí estamos realizando. Ofrecemos pues un texto cuyo original aparece mecanografiado, pero con numerosas tachaduras y anotaciones manuscritas, que a veces las sustituyen y otras completan algo más la parte escrita a máquina. Nuestra transcripción no ofrece el texto depurado: van en versales las partes mecanografiadas, en cursiva las escritas a máquina pero tachadas, en negrita las correcciones manuscritas del poeta, y en negrita cursiva las anotaciones del músico, que nos parece pertinente conservar en esta transcripción porque demuestran claramente el carácter dialéctico de la colaboración entre ambos artistas, y cómo el poeta retoca su texto muchas veces según las indicaciones del compositor, lo mismo que éste busca dar con su música correspondencia al tono de lo narrado por el

---

<sup>154</sup> Rafael Alberti: *Estudio Preliminar* al volumen colectivo **Poetas dramáticos españoles**, op. cit., p. XII.

escritor. Reconstruimos una lista de personajes, en algunos casos con los papeles musicales asignados, que no consta en el manuscrito B.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Insistimos en que todos los materiales textuales referidos a la cantata inacabada, incluido el texto que transcribimos a continuación, se encuentran en el Legajo M.BAUTISTA/51 de la Biblioteca Nacional de España.

CANTAR DE MÍO CID  
CANTATA **HEROICA**  
EN TRES *PARTES* **EPISODIOS**

TEXTO DE  
RAFAEL ALBERTI  
Basado en el ROMANCE POPULAR

- 
- I - EL DESTIERRO  
II - VALENCIA  
III - MUERTE DEL CID
- 

MÚSICA DE  
JULIÁN BAUTISTA

---

Recitante 1º (mujer)

Recitante 2º (hombre)

Solistas

Mío Cid (Bajo)

Doña Jimena (Mezzosoprano)

Una niña (Soprano)

Alvar Fáñez

Abad

Coro mixto recitante (otras veces concertante)

Coro de vasallos

Coro de vecinos

Coro de monjes

Coro de damas

[1. INTRODUCCIÓN]

RECITANTE 1

En el nombre de Santiago y del Señor celestial,  
rey de los reyes y Padre de toda la humanidad,  
aquí comienzan las nuevas de Mío Cid de Vivar.

*Fanfarria.*

RECITANTE 2

Aquí comienza el Cantar de Mío Cid Campeador,  
que en buen hora ciñó espada y que en buen hora nació,  
ganador de cien batallas por gracia del Creador.

-----

RECITANTE 1

Muy sañudo estaba el rey contra Mío Cid Ruy Díaz,  
ese buen rey don Alfonso de León y de Castilla,  
cuando tornó con las parias del rey moro de Sevilla.  
Ni los dones que le trae pueden calmarle la ira.

RECITANTE 2

Al rey moro de Granada Mío Cid vencido había,  
venciendo a los ricos hombres que junto a él combatían,  
arrancando un gran mechón de la barba a Don García,  
ese mal conde que al Cid ya nunca perdonaría.

RECITANTE 1

Malos mestureros mueven al rey Alfonso la envidia.

RECITANTE 2

¡Mal vasallo tenéis, rey! –Garci Ordoñez le decía.  
Si a mí me arrancó la barba, el reino *a ti vos* arrancaría.

RECITANTE 1

Don Alfonso a Mío Cid cartas reales le envía.  
Cartas le manda diciéndole que saliese de Castilla.  
Y el plazo para que salga ha de ser de nueve días.



ESCENA I

RECITANTE 1

*Mandó a buscar sus parientes, a sus vasallos y amigos.  
Cuando los tuvo delante, el Campeador les dijo.*

CID

¡Oíd, parientes y amigos! ¡Escuchad, fieles vasallos!  
A los que conmigo vengan, Dios les otorgue buen pago.  
También a los que se queden, contentos quiero dejarlos.  
**¿Decidme, qué respondéis? Alvar Fañez, primo hermano.**

RECITANTE 2

*Habló entonces Alvar Fañez, de Mío Cid primo hermano.*

ALVAR FAÑEZ

Con vos nos iremos, Cid, por yermos y por poblados.  
**Nunca os hemos de faltar mientras que salud tengamos.**

RECITANTE 1

*Todos los demás también asienten de muy buen grado.*

CORO DE VASALLOS

Nunca os hemos de faltar mientras que salud tengamos  
Nuestras mulas *gastaremos con vos y nuestros caballos.*  
**, Mío Cid. Mío Cid, nuestros caballos.**  
**Aquí están nuestros dineros. Nuestros vestidos de paño.**  
**Siempre queremos serviros como leales vasallos.**

RECITANTE 2

De Vivar se sale el Cid, sin al rey besar la mano.  
Allí deja sus palacios yermos y desheredados.  
De los sus ojos el Cid, tan fuertemente llorando  
vuelve hacia atrás la cabeza y se quedaba mirándolos.

RECITANTE 1

Y habló, como siempre habla, tan justo y tan mesurado

**Carácter: plegaria**

CID

**¡Adiós, halcón de casa ! ¡Adiós azores mudados!  
¡Estancias vacías ! ¡ Puertas, abiertas, sin candados!**

¡Bendito seas, Señor, Padre que estás en lo alto!  
Contra mí tramaron esto mis enemigos malvados.

RECITANTE 2

*Nuevamente le responden los suyos de muy buen grado. Suprimir*

CORO DE VASALLOS

Siempre os serviremos, Cid, como leales vasallos. *Coro. Alargar un poco.*

RECITANTE 1

Y Mío Cid con su gente a Burgos se ha encaminado. *(Se puede alargar.)*

*Música sola. (Carácter: paisaje, al principio poco a poco caminando y crescendo, hasta tomar en cierto modo un carácter marcial. Estudiar posible intervención de coros; gente que se va sumando a sus mesnadas, para obtener una cierta vivacidad rítmica.)*

E S C E N A II

RECITANTE 1

Ya por la ciudad de Burgos entró Mío Cid Ruy Díaz.  
Sesenta pendones lleva detrás de su compañía.  
Las mujeres y varones, todos a verle salían.

*Cortejo (música sola.)*

RECITANTE 2

Llorando de los sus ojos, esta razón repetían. [¿] *Suprimir? Con el fin de alargar la música con el coro.*

CORO DE VECINOS

Si tuviese buen señor, ¡ qué buen vasallo sería !

RECITANTE 1

De grado lo albergarían, pero ninguno lo osaba,  
que a Ruy Díaz de Vivar le tiene el rey mucha saña.  
Se dirige Mío Cid en busca de su posada.  
Cuando a la puerta llegó se las encuentra bien cerradas

RECITANTE 2

**Sacando el pie del estribo, Mío Cid las golpeaba.**

*Las gentes de Mío Cid a grandes voces llamaban.*

**Mientras que toda la gente**

CORO DE VASALLOS

¡ Abrid las puertas al Cid !

ALVAR FAÑEZ

¡ Abridlas, que el Cid lo manda ! [¿] *Todo por el coro? Tal vez convenga alargar un poco.*

RECITANTE 1

*Sacando el pie del estribo, Mío Cid las golpeaba.*

CID

¡ Abrid las puertas, que el Cid viene pidiendo posada !

RECITANTE 2

Sólo una niña se atreve a decirle estas palabras. ([¿] *Alargar?*)

**Carácter: Romance. Cantar de la niña.**

NIÑA

Campeador, que en buen hora naciste y ceñiste espada,  
el rey lo ha vedado, anoche a Burgos llegó su carta.  
No nos atrevemos, Cid, a darte asilo por nada.

CID

Bien sé que del rey Alfonso ya no puedo esperar gracia. [¿] *Alargar?*

NIÑA

Seguid y que siempre os guíe Dios con sus virtudes santas.

RECITANTE 1

Mío Cid, fuera de Burgos, ya del caballo se baja,  
las tiendas mandó plantar y en el arenal posaba.

**Música sola: Paisaje.**

E S C E N A III

RECITANTE 1

Mandó levantar las tiendas Mío Cid el desterrado,  
y a San Pedro de Cardaña cabalga con sus vasallos.  
Va a despedir a Jimena, su mujer, esa hijadalgo.

RECITANTE 2

Quieren quebrar los albores y aprisa cantan los gallos,  
cuando a San Pedro llegó Mío Cid el bienhadado.  
Con luces y con candelas los monjes salen al patio.

¡ Con qué alegría le habla ese buen abad Don Sancho !

ABAD *Abad y coro de monjes*

Gracias a Dios que seréis, Mío Cid, por mí hospedado.

CID

Agradecido de vos estoy, buen abad Don Sancho.

Mujer y niñas os dejo, tomadlas a vuestro amparo.

ABAD

Yo os prometo, Mío Cid, cumplirlo de muy buen grado.

CORO DE MONJES

No ha de faltarles la ayuda de Aquel que vive en lo alto. *Alargar un poco.*

**Serviremos a las tres como a vos vuestros vasallos.**

RECITANTE 1

Con sus dos niñas pequeñas doña Jimena ha llegado.

**Las damas que la servían también tras ella han entrado.**

A cada niña la lleva una dueña entre sus brazos.

RECITANTE 2

Doña Jimena ante el Cid las dos rodillas ha hincado.

Llorando de los sus ojos, quísole besar la mano.

*Carácter: Recitativo, triste. Cantar de Doña Jimena y coro de damas.*

DOÑA JIMENA

Aquí ante vos me tenéis, Mío Cid y a vuestras hijas;

infantas son, Mío Cid, muy chiquitas todavía.

Dadme, Mío Cid, consejo, por Dios y Santa María.

RECITANTE 1

Con ellas también lo piden las damas que le servían.

CORO DE DAMAS

Dadnos consejo, por Dios, ¡ oh buen Mío Cid Díaz !

**Consejo para las damas que honradamente os servían.**

RECITANTE 2

En sus brazos Mío Cid a sus dos niñas subía.

Se las llega al corazón y fuertemente suspira.

*Carácter: Un poco dramático. Cid, Jimena y coros.*

CID

Ya veis, mujer, que tenemos que separarnos en vida.

A vos os toca quedaros y a mí me toca la ida.

DOÑA JIMENA

Siempre nos ayudará la Virgen Santa María.

CID

Quiera Díos que con mis manos pueda casarlas un día  
y a vos os pueda servir lo que me quede de vida.

**DOÑA JIMENA CORO DE MONJES Y DAMAS**

¡ Adiós, Mío Cid, adiós !

ABAD

**Que así sea, Mío Cid, ¡ Adiós, noble espada tan cumplida ! Ver si se puede  
suprimir esto e indirectamente a los coros de damas y monjes.**

ALVAR FAÑEZ

*Todos los llantos de hoy se volverán alegría.*

**Que los llantos que dejáis se vuelvan pronto alegría.**

CORO DE DAMAS

¡ Dios os valga !

CORO DE MONJES

¡ Santiago vaya en vuestra compañía !

RECITANTE 2

Las campanas de San Pedro a todo clamor tañían  
porque Mío Cid se marcha desterrado de Castilla.

*Música sola – (Coro)*

*Carácter: cierta grandiosidad y dramatismo dentro del carácter: Lamentaciones, etc.  
¿Final fortísimo?*

**Fin del primer episodio.**

Vemos cómo Alberti reescribe verdaderamente la historia del Cid, dramatiza las acciones del poema épico y convierte en vivos diálogos la narración estática del romancero, crea nuevos personajes y, en definitiva, realiza del texto medieval una adaptación en toda regla que en nada contradice el espíritu original, y sí en cambio hace más accesible la epopeya del héroe, espejo de los españoles desterrados, al público contemporáneo. El punto de partida indudable usado por Alberti es el texto fijado por Ramón Menéndez Pidal, respetando los personajes que aparecen en el mismo, pero crea dos nuevos, los recitantes uno y dos, que son los encargados de relatar la acción antes de que aparezcan los personajes históricos, que a partir de cierto punto se encargan de narrar su propia historia. Los dos recitantes son una presencia constante en los diversos acercamientos del escritor al género cantata y juegan un papel fundamental no sólo a lo largo del texto que estamos presentando, donde aparecen como narradores y comentaristas externos de la acción, ya que los encontrábamos en su cantata de 1938 y volverán a aparecer en nuevos proyectos musicales de Alberti en los años siguientes. Respecto a la estructura de la obra inédita que analizamos, tras el prólogo en el que los recitantes presentan al héroe y los motivos de su destierro, en el manuscrito B transcrito aparecen nítidamente delimitadas las tres escenas que forman este primer episodio, único que ha quedado de los tres que debían componer la cantata, donde el autor retoma las trazas argumentales esenciales de su primera versión A: salida del Cid de sus tierras, llegada a Burgos, donde no encuentra cobijo, y despedida de Jimena en San Pedro de Cardeña. En casi toda la obra son los personajes (el Cid, Jimena, Alvar Fáñez) los encargados de narrar su propia historia, cuando no los coros (de vecinos, de vasallos, de damas), con los que el autor otorga dimensión humana y colectiva a los hechos narrados con distancia épica en el cantar medieval. Alberti se aleja de la pretendida visión objetiva o histórica del romance para adentrarse en el “juego íntimo de los sentimientos”,<sup>156</sup> y pone en marcha una retórica de la emoción desencadenada en los personajes a causa del exilio y el deseo del retorno.

La música juega en este trazado albertiano un papel de contrapunto esencializador y universalizador del asunto, amén de potenciar el aspecto artístico de la obra, como hemos visto sucede en otras colaboraciones musicales del gaditano. Sin duda, se trató de una fuerte apuesta de Alberti en el contexto de este tipo de participaciones interdisciplinares, en las que el escritor colabora sin cesar durante estos años, que le permitió trabajar estrechamente junto al compositor y aprender del proyecto frustrado para sus inmediatos

---

<sup>156</sup> Rafael Alberti: *Estudio Preliminar* al volumen colectivo **Poetas dramáticos españoles**, op. cit., p. XXVIII.

textos para la música, además de incidir en el posible papel de estos espectáculos musicales en la diversificación de actividades que el poeta lleva a cabo desde su llegada a América para paliar sus penurias de exiliado. Pero son sin duda el aspecto ideológico y la anécdota mítica elegida por los dos artistas, su recreación de las formas de la tradición cultural para expresar la abierta herida del exilio, los que otorgan a esta cantata inacabada una singular importancia en la producción albertiana del destierro. Respecto al tema central que aquí nos interesa, el de las relaciones del poeta con el arte sonoro, permite además la obra confirmar nuevamente la importancia que en este momento adquiere para el autor esta vertiente de colaboración musical de su carrera, modo artístico elegido por Alberti para una pieza importante donde coinciden las líneas esenciales formales y temáticas de su poética durante el exilio, que mantiene vivas e intensas sus relaciones con el mundo de la música.

Fue en aquel ambiente de amistades y participaciones musicales, de nostalgia compartida por el país perdido, cuando surge su encuentro con el compositor de origen ruso nacionalizado argentino Jacobo Fischer, a quien seguramente conoció en sus colaboraciones con la Sociedad Hebraica Argentina, que canalizó en esos años parte importante de la hoy olvidada contribución de la comunidad judía argentina en la acogida de los vencidos republicanos españoles, jugando un papel providencial para los Alberti en aquellos primeros días americanos como inmigrantes indocumentados:

Al cabo de pocos meses de estar allí, sin volver a Buenos Aires, conociendo muy poco Buenos Aires, sólo unos días, nuestros amigos, sobre todo judíos argentinos que se portaron extraordinariamente bien con la emigración española... He de destacar a los que componían la Sociedad Hebraica, porque a toda esa gente la quiero mucho y tengo muchos amigos todavía allá. Fueron ellos pues, con ese talento extraordinario para meterse en todas partes y tener influencia en todo, los que nos sacaron una cédula de identidad con el sello de la policía y todos los requisitos (...), nuestros primeros papeles americanos.<sup>157</sup>

Con el fondo de esta solidaridad e intenso contacto humano con la comunidad judía argentina, Alberti emprende estos años diversas actividades culturales, como conferencias o la cantata que enseguida analizaremos, que si por un lado expresan homenaje y agradecimiento a sus amigos judíos, por otro le permiten pulsar un nuevo registro de su voz poética retornando a la tradición hebrea española, como hará en algunos poemas, y reivindicando a algunas de sus figuras como Fray Luis de León. La obra que más claramente expresa este estado espiritual y artístico del poeta respecto al pueblo israelita es la cantata **Salmo de alegría por el Nuevo Estado de Israel**, uno de sus más importante y olvidados logros musicales, cuyo texto escribe en 1948, estrenada en 1951 con música de

---

<sup>157</sup> José Miguel Velloso: **Conversaciones con Rafael Alberti**, Madrid: Sedmay Ediciones, 1977, p. 88.

Ficher, compositor que volverá reiteradamente a versos albertianos para sus piezas musicales, y con quien la amistad del poeta debió mantenerse hasta bien entrada la década de los cincuenta. Judío nacido en Odessa, a orillas del Mar Negro, y emigrado a Argentina en 1923, Jacobo Ficher era en aquellos momentos de su encuentro con el poeta uno de los principales músicos del país, miembro del “Grupo Renovación” junto a Juan José y José María Castro, Gilardi y J. Carlos Paz, y precursor de la enseñanza musical y las obras contemporáneas en el país, cuyo principal papel en el ambiente musical argentino sin duda amplificó esta colaboración musical del poeta.

El texto de Alberti no fue recogido luego en ninguno de sus libros ni en sus poesías completas, a pesar de tratarse de una amplia composición que en nada desmerece la calidad poética acostumbrada en el autor. Escrita expresamente para la música, la letra de la cantata dice así:

“Salmo de alegría por el nuevo Estado de Israel” (1948)

Alabarte he con todo mi corazón...  
David, *Salmo 188*

He aquí por fin - ¡hosanna! - la tierra prometida,  
la cuna de la sangre, ganada con la vida.

El nuevo hogar antiguo que en el trueno alborea:  
Akaba, el Carmel, Néguev, Scharón, Galilea.

La misteriosa lámpara que alienta en las visiones,  
peregrina del sueño de las generaciones.

La estrella que una noche cerró en cada ventana  
y hoy la retorna abierta la luz de la mañana.

Israel de los llantos, Israel de las penas.  
Paraíso encontrado, libre y ya sin cadenas.

Jardín para los tristes, sol de los desterrados,  
madre de los perdidos corazones hallados.

Frente para la angustia delgada de fatiga,  
pecho para la lágrima que subirá en espiga.

Mano para la dura mano de las labores,  
pies para los doblados ojos sin resplandores.

Lengua para los labios consumidos sin fuente,



vientos del alma, río de palabra ferviente.

Valle de la victoria, monte del triunfo, altura  
conquistada en la noche de tanta desventura.

Pradera del reposo, panal del corazón,  
pañuelo de los largos lamentos de Sión.

Joven escudo al brazo de los verdes varones.  
Israel, primavera de las nuevas naciones.

Arco iris cantando después de la tormenta,  
arca de paz, la quilla todavía sangrienta.

David de la hermosura,  
duro pastor pequeño,  
Israel, que a un mal sueño  
cortaste la estatura.

¡Oh niño de firmeza,  
divino hondero fuerte,  
Israel que a la muerte  
cortaste la cabeza!

Aunque ocultes la espada  
no empañes sus destellos.  
Sacude los cabellos  
y arrecia la mirada.

Extiende los manteles,  
parte tu pan, tranquilo.  
Pero sostén en vilo  
y en vela los laureles.

Que en hogar la brasa  
no esté nunca desierta.  
Pero mantén alerta  
la llave de la casa.

Que tu estrella encendida  
siempre en el alto muro,  
al enemigo oscuro  
quebrante en su guarida.

Que las sombras espesas  
en su derrumbamiento  
lo ahoguen, que ni el viento  
recuerde sus pavesas.

Sé feroz, inhumano,  
una vez solamente.  
Mas con el inocente  
pueblo agareno, hermano.

Forma una muchedumbre  
de flores una rama.  
Diversa, arde la llama  
en una misma lumbre.

Y puede una pradera  
juntar dos temporales,  
y sobre dos panales  
nacer una bandera.

Oye, Israel, escucha: hoy por ti desempaña  
sus ojos un poeta desterrado de España.

Destierra de su voz los crespones, destierra  
de sus amargos pozos el grito de la guerra.

De su profunda noche saca a la luz del día  
y de sus duras arpas un salmo de alegría.

Alabado Israel con la garganta entera:  
a son de alma, a son de lengua verdadera.

Alabado Israel con todo encendimiento:  
a son de cuerda, a son de las bocas del viento.

Alabado Israel con salterios dichosos.  
Sobre sus siglos tristes nazcan los luminosos.

Alabado Israel con címbalos sonantes.  
Bajo sus pies se borren los caminos errantes.

Alabado Israel con flautas y panderos.  
Por sus viejos soldados, sus nuevos guerrilleros.

Alabado Israel con tubas y timbales.  
Por su sangre, hoy corriente de claros manantiales.

Alabado Israel con vihuelas doradas.  
Por sus frentes caídas, hoy torres levantadas.

Alabado Israel con arpas y laúdes.  
Por su estrella cantando sobre las juventudes.

Alabado Israel, alabado, alabado.

Por su hermosa ancianía, nuevo albor conquistado.

Alabado sin odio, alabado sin ceño,  
en la vida, en la muerte, en la aurora, en el sueño.

En su noche cerrada, abierta en mediodía.  
¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría!<sup>158</sup>

El poema, escrito en una combinación de dísticos alejandrinos y redondillas heptasílabas de rima consonante, en las que suenan claramente las cuartetos del “primer gran poeta hebraico-español que se expresara en castellano, Don Sem Tob”,<sup>159</sup> es una celebración del final del exilio para el pueblo judío más que de la propia creación del estado israelita, asunto con el que Alberti se sentiría profundamente identificado al proyectar su propio destierro sobre el ancestral exilio de los hijos de Sión. En varios textos de estos años, con los que esta cantata está muy relacionada, Alberti insistirá en esa identificación: “Nosotros, españoles también de una injusta diáspora, mecidos en la misma cuna que aquellos hijos de Israel...”,<sup>160</sup> dirá en la Sociedad Hebraica Argentina en una conferencia sobre los antiguos poetas hispanohebreos, cuya tradición lleva Alberti hasta Fray Luis, que tantas veces aparece en estos años en los textos del escritor, Teresa de Ávila y Juan de la Cruz. Y en su poema “Retorno de Yehuda Halévi, el castellano” habla de igual a igual al poeta errante de Sefarad: “Yo también como tú siento en mi día/ el misterioso llamamiento, el aura/ invitadora del viaje...”.<sup>161</sup> Hay por tanto, además de una común situación que permite al poeta “sentirse un hermano de aquellos sefarditas que perdida su España han suspirado siempre por su vuelta”,<sup>162</sup> una tradición literaria en la que el poeta puede apoyarse, con fuerte impronta en su texto.

En primero lugar conviene destacar de esta letra su tono general, muy alejado del de su fracasada cantata junto a Julián Bautista e incluso de su más distante **Cantata de los**

---

<sup>158</sup> Rafael Alberti: “Salmo de alegría por el nuevo estado de Israel”, **Davar. Revista literaria**, 18-19-20, Buenos Aires: Sociedad Hebraica Argentina, octubre-diciembre de 1948, pp. 35-39.

<sup>159</sup> Rafael Alberti: “Aroma y alabanza de la poesía hispanohebra” (Conferencia), **Olvidos de Granada**, 15, Granada: Area de Cultura de la Diputación Provincial, febrero de 1987, p. 9.

<sup>160</sup> Op. cit., p. 14.

<sup>161</sup> Rafael Alberti: **Retornos de lo vivo lejano**, Buenos Aires: Losada, 1952, p. 118.

**héroes y la fraternidad de los pueblos.** No hay aquí ningún desarrollo dramático o argumentativo, los conceptos mucho más generales de **Salmo de alegría por el Nuevo Estado de Israel** aparecen expresados muy a menudo por una imagen visionaria (“La misteriosa lámpara que alienta en las visiones...”) que rehuye lo narrativo y se presta a una más libre interpretación musical. Aunque bajo el nombre de “salmo”, Alberti se acoge aquí por primera vez con rigor en su carrera a las determinaciones genéricas de la cantata, en la que dos voces musicales (solistas -a veces recitantes, otras sólo cantantes- y coros) dialogan con o sin acompañamiento musical, por lo que propiamente se puede llamar cantata a esta pieza desde el punto de vista musical, aunque falten los personajes que suelen encarnar en las cantatas los conceptos expresados, y aunque no lo hará así el autor en ningún momento. Tres partes se distinguen claramente en el texto, marcadas también por la alternancia métrica, con la que probablemente Alberti está distinguiendo la interpretación de las partes por solistas, por un lado, y coros, por otra. La primera parte, en trece dísticos alejandrinos, celebra con retórica bíblica el encuentro de una patria para los judíos errantes evocando sutilmente la persecución que siempre sufrieron. La segunda parte guarda relación, y no sólo por el metro corto, con una de las más importantes obras legadas por la tradición judía española a la literatura en castellano, los **Proverbios** de Sem Tob, ya que así como el rabino de Carrión de los Condes se propuso ofrecer una serie de consejos morales al rey Pedro el Cruel, el poeta de El Puerto aconseja al nuevo país que se mantenga alerta y que muestre respeto por quienes en aquellos momentos del establecimiento del estado israelita poblaban Palestina, “el inocente/ pueblo agareno...”, defendiendo la posible convivencia: “Diversa, arde la llama/ en una misma lumbre”. De nuevo en alejandrinos, la tercera parte del texto es biográfica y musicalmente la más original, ya que en ella el escritor, “un poeta desterrado de España”, se introduce a sí mismo como materia del poema, saliendo de la “profunda noche” en que lo encerró el destierro para sumarse a la celebración, y sacando “de sus duras arpas un salmo de alegría”. No sólo por la imagen musical que usa para referirse a su labor, representada en el arpa, por diversas razones esta parte del poema tiene algo de meta-artística, ya que el autor hace referencia directa en la materia poética a la propia cantata musical compuesta en homenaje al señalado hecho histórico. La música, directamente aludida en el texto, “a son de cuerda, a sonos de las bocas del viento”, es la que permite realizar el cántico de forma total “con todo encendimiento”, y de ahí que prácticamente toda una orquesta desfile por los versos restantes: salterios, címbalos, flautas,

---

<sup>162</sup> Rafael Alberti: “Aroma y alabanza de la poesía hispanohebra”, op. cit., p. 13.

panderos, tubas, timbales, vihuelas, arpas y laúdes, instrumentos que en muchos casos pudieron sonar mientras los nombraba el canto, ya que sin duda se encontraban en el conjunto orquestal acompañante. A la musicalidad de la rima y las repeticiones, que marcan el ritmo prosódico de la obra, Alberti añade estas menciones directas a los instrumentos que acompañaban sus palabras, expandiendo las resonancias de la analogía entre música y palabra que el poeta sabe bien cómo establecer.

En 1949 aparece fechada la cantata como opus 69 en el catálogo del compositor, obra para solistas, coro y orquesta, que se estrenó el 5 de noviembre de 1951 en el Teatro Metropolitan de Buenos Aires y recibió una acogida bastante favorable, en la que la crítica destaca los valores del poema albertiano: “Es indudable que el texto permite, por la frescura de sus giros, un comentario musical ágil y movido, que el compositor trazó con la habilidad profesional que siempre observamos en sus obras”,<sup>163</sup> escribió el crítico del diario **Clarín**, mientras que el de **Hoy** señala la importancia de la letra, que ha guiado la labor del compositor, y la hondura de su humanismo:

Las fuentes de inspiración a que ha recurrido Jacobo Ficher son claras y precisas. Un poema de elevado acento lírico, un canto pleno de optimismo construido con un puro y vibrante sentimiento solidario de luchador por la libertad. Sobre los escombros de un mundo deshecho, un mensaje de alegría, de paz y de advertencia. Un saludo pleno de humanidad, un abrazo fraternal del hombre al hombre.<sup>164</sup>

A pesar de su repercusión y buenas críticas, motivos políticos llevaron a Alberti a no recoger luego en ninguno de sus libros el poema, que tampoco consta en las dos ediciones que en 1961 y 1988 se realizaron de su *opera omnia*<sup>165</sup> “probablemente por indicaciones del propio poeta, sobre todo a partir del divorcio entre el estado de Israel y el mundo comunista, que comenzó con la llamada por Stalin *conspiración de los médicos*, continuó con la guerra árabe-israelí de 1956 y se hizo total con la guerra de los Seis Días”.<sup>166</sup> Y sin embargo, muchos años después el portuense se despedirá de la composición musical con otro “Salmo de alegría”, escrito en gran parte sobre el guión de su colaboración con Ficher y acogido también desde su propio título a la tradición hebrea española.

En cualquier caso, en el momento de su escritura y estreno la obra acentuó el buen rumbo de la amistad y colaboraciones entre el músico y el poeta, que se mantuvieron en los

---

<sup>163</sup> Citado por Boris Zipman: **Jacobo Ficher**, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1966, p. 43.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> Además de la de la revista **Davar**, por donde citamos, hemos recogido otras publicaciones del poema en Mordechai Cohen (comp.): **Tor hazahav. La Edad de Oro de la Poesía Judeo-Española. Antología**, Israel: Organización Sionista Mundial, 1976, libro del que conocemos una reimpression en 1987, y en Jacobo Israel Garzón: “Temática judía en la obra de Rafael Alberti”, **Raíces. Revista judía de cultura**, 42, Madrid: Sefarad Editores, primavera de 2000, pp. 33-40.

años siguientes, durante los que el compositor se mostró incluso prolífico respecto a los textos del gaditano. En 1953 Ficher escribe dos importantes ciclos, **6 Canciones del Paraná** y **4 Baladas del Paraná**, sobre el libro más musical del exilio albertiano, **Baladas y canciones del Paraná**, que por aquella época atrae también a Isidro Maiztegui quien pone en música “Canción 17” de la sección *Baladas y canciones de la Quinta del Mayor Loco*. Al año siguiente Ficher partirá de nuevo de versos albertianos para sus “Tres coros a capella”, y otra vez en 1956 recurrirá al portuense en “Rapsodia”, curiosa obra para coro y cuarteto de saxofones. Prueba de la intensa e íntima relación entre ambos la encontramos el 9 de agosto de ese año, cuando con motivo del sesenta aniversario del compositor, Alberti dedica un soneto al autor de la música de su cantata, tampoco recogido nunca en libro, “Al maestro Jacobo Ficher, en la flor de su edad”,<sup>167</sup> sobre la unión e identidad expresiva de música y palabra:

El aire se serena  
y viste de hermosura y luz no usada ...  
Fray Luis de León

Maestro, buen maestro Jacobo: ¡qué bien suena  
así tu bello nombre maestro! Se diría  
que un címbalo sonante, que una música plena  
nos canta, al repetirlo, un salmo de alegría.

Y eso es tu vida: un salmo, una fuerte armonía  
que de tu corazón la luz desencadena.  
Yo la escucho más grande, más pura en este día  
cuando ya por cabellos luces una azucena.

Que nunca, buen maestro, prives tu mar sonora,  
rica de cielos hondos y planetas de altura,  
del misterioso y claro sol de la poesía.

Nada sube al poniente, todo vuela a la aurora.  
Ya en los aires no usados, vestidas de hermosura,  
se han abierto dos flores: tu canción y la mía.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Jacobo Israel Garzón: Op. cit., p. 34.

<sup>167</sup> Sí aparece en la sección “Poemas diversos” en Rafael Alberti: **PC**, p. 767, por donde citaremos, y en Rafael Alberti: **Obra Completa. Tomo III: Poesía 1964-1988**. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid: Aguilar, 1988, p. 792. Incluyó también el poema Boris Zipman en su citado libro, p. 7.

<sup>168</sup> Primera impresión del poema en **PC**, p. 767.

El poema es, realmente, un pequeño muestrario de los tópicos sobre los que gira el concepto albertiano de la música en su relación con la manera de expresarla literariamente durante estos años. Comenzando por Fray Luis de León, a quien Alberti vuelve una y otra vez siempre que quiera relacionar ambas artes por la cualidad musical de su escritura, pero también por el fundamental recurso a la repetición (hasta tres veces llama “maestro” a Ficher en el primer cuarteto) cuando quiere evocar los procedimientos constructivos del arte sonoro, y la identificación de éste con la idea de armonía. Los tercetos plantean directamente la relación interdisciplinar pintándonos el paisaje del espacio donde ambas artes pueden complementarse: la música es un mar cuyas mareas son regidas por el movimiento armónico de los planetas (principios de inspiración diversos) en el cielo (la música de las esferas), pero entre todos ellos es la poesía el astro rey, el que mejor puede acompañar en su camino al arte músico. Fundidos sol y mar en el momento de la aurora, descrito con términos que proceden directamente de Fray Luis, es en ese instante cuando se abren las dos flores paralelas de Ficher y Alberti, la música y la poesía. Con este casi manifiesto a favor de la complementariedad posible entre ambas artes parece que comienza una etapa de cierto alejamiento entre los dos artistas, tal vez por los motivos políticos aducidos, y aunque Ficher querrá volver años después a textos albertianos no parece que encontrara en el poeta gran receptividad, a juzgar por la carta que en enero de 1968 envía el compositor a Alberti: “ésta es ya la tercera que le mando pidiendo autorización suya para imprimir dos obras corales sobre poesías tuyas. ¿Qué pasa? ¿No quiere usted contestar a mis cartas? ¿Está, por alguna razón que yo ignoro, enojado conmigo?”.<sup>169</sup> Aunque parece que las obras estaban compuestas, ya que el permiso era para su publicación, no nos constan en el catálogo del compositor más piezas sobre textos albertianos que las mencionadas, por lo que es probable que se hicieran realidad los peores presagios expresados por el músico en su misiva: “Si no me contesta esta carta no le escribiré más, pensaré que se han roto todas las relaciones conmigo. Para mí no es agradable este pensamiento, sobre todo tratándose de un poeta de su categoría y un amigo que estimo mucho”.

Pero si algunos amigos músicos iban quedando en el camino de la vida, otros reaparecían tras la diáspora del primer momento del exilio, y con un antiguo camarada en las luchas artísticas e ideológicas emprenderá Alberti en 1950 otra importante obra musical,

---

<sup>169</sup> Carta de Jacobo Ficher a Rafael Alberti, fechada: “21 de enero de 1968”. Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, documento: A-391-125.

**Cantata por la paz y la alegría de los pueblos**, que en muchos aspectos continúa el ciclo de cantatas con que se cierran para el poeta los años cuarenta. Salvador Bacarisse, que en 1935 había puesto en música **Tres Nanas de Rafael Alberti**, estuvo como Bautista entre los colaboradores del Consejo Central de Música y de su revista, y participó incluso más activamente en la propaganda musical republicana, llegando a escribir la música del “Canto a la marina” sobre letra de Luis de Tapia. Pero al contrario que el músico citado y el propio poeta, Bacarisse permaneció en Europa durante su exilio, que se desarrolló en Francia hasta su muerte. Desde el final de la guerra civil no había vuelto a ver a Alberti, con quien se reencuentra epistolarmente con una carta fechada en París el 5 de julio de 1950 que merece la pena reproducir por extenso porque aclara sin lugar a equívocos los orígenes de la nueva obra citada y el impulso músico que guía la mano de Alberti en su nuevo texto, escrito expresamente a petición del compositor, a cuyas instrucciones se va a ceñir el poeta rigurosamente:

Querido Alberti:

Nuestro común amigo y camarada Benigno me ha dado tu dirección y por ella la posibilidad de enviarte un cordial saludo y hablarte de mi proyecto en el que pienso hace tiempo.

Se trata de aportar nuestra contribución “profesional” con una obra lírica que presentaríamos al Congreso anual organizado por el Comité Mundial de Partidarios de la Paz (por ejemplo al de 1951 si presentamos la obra antes del primero de enero; o al de los premios Stalin por la Paz. Los detalles de estos concursos figuran en el nº 6, enero de 1950, de *Partidarios de la Paz*[ ]).

La obra podría ser una especie de cantata u oratorio, toda cantada o cantada y declamada si el texto lo exigiera, con la participación de cantantes solistas, coros, orquesta y recitante (en su caso, para ser ejecutada en concierto[ ]) sobre el tema fundamental de la Paz, pero, si te parece, con las peculiaridades españolas que te imaginas.

¿Qué te parece? Si, como deseo, estás de acuerdo, convendría que empezaras a trabajar enseguida y que me mandarás un plan, y los primeros textos cuanto antes.<sup>170</sup>

Conviene detallar en lo posible las circunstancias que están en el origen de la cantata porque ellas explican en parte el resultado artístico final y su profundo carácter musical, incomprendido, nos parece, por la mayor parte de los estudiosos del teatro albertiano precisamente por falta de atención al contexto sonoro imprescindible para la plena inteligencia de **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos**, lo que ha llevado a consideraciones erróneas al creer que nunca fue estrenada o, incluso, que su partitura es desconocida. Predominan de esta obra los estudios ideológicos, mientras que se ha prestado menos atención al aspecto formal, tan determinado musicalmente, aunque, como ya advirtió Monleón, resulta “difícil, a través de un simple texto, sin algo tan cofundamental

<sup>170</sup> Carta de Salvador Bacarisse a Rafael Alberti, fechada: “París, 5 de julio de 1950”. Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, documento: 243-F.



como la música, juzgar una Cantata”.<sup>171</sup> Queda claro, pues, que como otras veces sucede en su carrera, Alberti escribe expresamente a instancias del músico, y que su respuesta a la petición de su viejo amigo madrileño fue inmediata y entusiasta, a juzgar por la nueva carta que apenas un mes después le envía Bacarisse desde París:

Querido Alberti:

Acabo de recibir, con gran alegría, tu carta, que es la carta del poeta que yo necesito. Como yo me decía ¿dónde están los poetas? Porque yo he escrito mucha música estos años, pero aún hubiera escrito más si hubiera tenido textos. (...)

Respecto a la Cantata, estoy de acuerdo contigo en que esté escrita en verso sencillo y, como tú dices, casi libre, sería popular y de fácil traducción. Varias voces principales pueden ser hasta cuatro o cinco, dos de mujer, dos o tres de hombre, si así lo refiere el texto, pero puede ser una también. Desde luego con coros, que puede ser uno solo o dos, reflejando ideas y símbolos diferentes. Duración: ten en cuenta que la música alarga a los textos. Una hora, con mucho, me parece bien.

De Bautista hace tiempo que no tengo noticias. De Remacha[?] nada más que una carta en estos diez años. De Casal Chapí nada.<sup>172</sup>

El plan estructural que le anticipa el compositor, que evoca también a amigos comunes del campo de la música, será llevado a cabo a rajatabla por Alberti, que enseguida debió comenzar la redacción de la obra, cuya partitura inicia Bacarisse el 1 de septiembre de ese mismo 1950. Cuando a comienzos de noviembre Alberti vuelve a Europa por primera vez desde el comienzo del exilio ya trae en la maleta “un borrador de mi *Cantata de la Paz*”,<sup>173</sup> y entre el comienzo de su gestación y su terminación median seis meses escasos.

La íntima colaboración entre ambos artistas de la que es producto **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos** vuelve a ser señalada por Alberti en 1966, al presentar la primera publicación de la obra, indicando junto a este impulso personal de la colaboración amistosa una circunstancia histórica que resulta tan determinante para la realización de la obra como el propio reencuentro con el músico: “La escribí en 1950, en un momento agudo de la *guerra fría*, en colaboración permanente con el gran compositor español Salvador Bacarisse, muerto, desterrado, en París, unos años después”.<sup>174</sup> Efectivamente, ya la propuesta del músico apuntaba al mundo político y cultural comunista como referente de la cantata, en el contexto de una “*guerra fría* cultural y literaria”<sup>175</sup> cuyas repercusiones sobre el texto albertiano ha estudiado con detalle Manuel Aznar. En el panorama de la contienda ideológica internacional que las dos grandes potencias, Estados Unidos y la Unión

---

<sup>171</sup> José Monleón: **Tiempo y teatro de Rafael Alberti**, Cádiz: Diputación Provincial-Fundación Rafael Alberti, 1990, p. 278.

<sup>172</sup> Carta de Salvador Bacarisse a Rafael Alberti, fechada: “París, 4 de agosto de 1950”. Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, documento: 244-F.

<sup>173</sup> Rafael Alberti: **El poeta en la calle**, edición al cuidado de Aitana Alberti, Madrid: Aguilar, 1978, p. 581.

<sup>174</sup> Op. cit., p. 913.

Soviética, libran tras la segunda gran guerra, el movimiento comunista trata de compensar la ventaja militar que da a los americanos la bomba atómica impulsando un movimiento pacifista en todo el mundo que sirviera de freno al intento de una posible agresión nuclear directa contra la URSS. Hasta la llegada de la disuasión y el equilibrio del arma atómica, el impulso propagandístico de este movimiento, cuyo mayor auge hay que situar entre 1948 y 1952, se convirtió en la tarea central del mundo comunista, que consiguió además, por la superioridad moral con que se presentaba el mensaje de la paz frente al de la guerra, la colaboración de muchos intelectuales y artistas no afiliados a los partidos comunistas, como el escritor católico tan amigo de Alberti José Bergamín, que fue nombrado ese mismo año de 1950 miembro de Consejo Mundial de la Paz. “La difusión de todas estas iniciativas pacifistas en la prensa de nuestro exilio republicano fue, particularmente en México, permanente y masiva”,<sup>176</sup> y la implicación directa del gaditano con una postura activista en el movimiento por la paz marcha en paralelo a la redacción de su cantata: “A fines de 1950, fui en compañía de José Bergamín, como delegado por los españoles residentes en el Río de la Plata, al II Congreso Mundial por la Paz, que habría de celebrarse en Sheffield, una ciudad cerca de Londres”,<sup>177</sup> aunque la prohibición de entrada a muchos participantes, entre ellos Alberti, por parte de las autoridades británicas obligó a trasladar las sesiones a Varsovia, donde finalmente tuvieron lugar del 16 al 22 de noviembre. Allí tuvo ocasión el poeta de escuchar algunas obras musicales que grandes creadores internacionales habían dedicado al mismo tema de su cantata, como “la bellísima canción de la Paz compuesta por Chostakovich”,<sup>178</sup> que reafirmaban la importancia artística y política de la opción musical con la que el escritor se ha comprometido, y también canciones populares sobre el mismo asunto con que fueron recibidos los delegados al Congreso por jóvenes checoslovacos a su llegada a Praga: “¡Paz, paz, paz! Repetía el estribillo de los cantos”.<sup>179</sup> Este tipo de obras poéticas y musicales sobre el tema atrajo igualmente en 1955 al ya mentado Bergamín, que en **La sangre de Antígona**, libreto operístico también con partitura de Bacarisse, usa el mito clásico “para tematizar la Guerra Civil española y sus terribles consecuencias”,

---

<sup>175</sup> Manuel Aznar Soler: “Rafael Alberti y la *guerra fría* teatral: la *Cantata por la paz y alegría de los pueblos*”, F.J. Díez de Revenga y M. de Paco (ed.): **Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti**, Murcia: Fundación Cajamurcia, 2003, p. 390.

<sup>176</sup> Op. cit., p. 396.

<sup>177</sup> Rafael Alberti: **El poeta en la calle**: Op. cit., p. 577.

<sup>178</sup> Op. cit., p. 588.

<sup>179</sup> Op. cit., p. 586.

presentando la obra “como llamamiento a la paz al igual que años atrás el texto de la **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos**”.<sup>180</sup>

“Éste es el contexto histórico-político de guerra fría y de amenaza nuclear que explica la escritura en 1950 por parte de Alberti de su **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos**”,<sup>181</sup> reforzado sin duda por su largo historial de participaciones musicales y sus muy recientes colaboraciones con Ficher y Bautista. En diversas ocasiones ha señalado la crítica<sup>182</sup> su parecido con su cantata de 1938, haciendo notar que el escritor “conserva la estructura formal”<sup>183</sup> de ésta y el uso, como señala Gregorio Torres Nebrera, de personajes alegóricos, como sucedió siempre en la historia de este género vocal. El aspecto sin embargo en el que más se diferencia es precisamente el musical, ya que si **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos** estaba escrita para actores y posee un fuerte componente dramático, aquí los personajes son ya directamente interpretados por cantantes, y de escenificarse sólo podría hacerse “como una pequeña ópera-ballet”<sup>184</sup> más cerca del drama lírico que del teatral. Alberti se acoge a las convenciones del género musical, y por más que salvaguarde el sentido señalando que “La audición perfecta del texto es absolutamente necesaria”,<sup>185</sup> también indica que incluso prosódicamente “el ritmo a que ha de sujetarse el texto hablado va señalado en la partitura”.<sup>186</sup> Se trata así de su primera cantata pura, cuyo referente inmediato hay que buscar en su frustrado proyecto sobre el Cid. La obra, opus 58 en el catálogo de Salvador Bacarisse, se termina de componer el 30 de noviembre de 1950, según consta en partitura,<sup>187</sup> para dos recitantes (hombre y mujer), solistas (soprano, contralto, tenor, barítono), coros (de sopranos, contraltos, tenores y bajos para el Coro de la Paz; de tenores y bajos para el de la Guerra; coro recitante de hombres y mujeres; coro de niños) y orquesta, además de bailarines y figurantes. Aunque el propio Alberti escribió que “Nunca pudo estrenarse”,<sup>188</sup> lo cierto es

---

<sup>180</sup> Christiane Heine: “El compositor madrileño Salvador Bacarisse y su relación con Federico García Lorca: El enigma de un poema inédito”, A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes y J. Varo Zafra (coords.): **Federico García Lorca, clásico moderno. 1898-1998**, Granada: Diputación de Granada, 2000, p. 379.

<sup>181</sup> Manuel Aznar Soler: Op. cit., p. 398.

<sup>182</sup> Gregorio Torres Nebrera: **El teatro de Rafael Alberti**, Madrid: SGEL, 1982, p. 218; Hub. Hermans: **El teatro político de Rafael Alberti**, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, p. 222.

<sup>183</sup> José Monleón: Op. cit.

<sup>184</sup> Rafael Alberti: **Cantata por la Paz y la Alegría de los Pueblos**. Primera edición de la obra en **El poeta en la calle. Poesía civil. 1931-1965**, Paris: Editions du Globe, 1966, pp. 221-244. Citamos por la primera edición española en **El poeta en la calle**: Op. cit., p. 915.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Christiane Heine: **Catálogo de obras de Salvador Bacarisse**, Madrid: Fundación Juan March, [1990], p. 151.

<sup>188</sup> Rafael Alberti: **El poeta en la calle**: Op. cit., p. 913.

que al menos algunas partes de la cantata llegaron a interpretarse en presencia del autor, que admite conocer algunos fragmentos “admirables, llenos de patetismo, mordacidad, alegría, júbilo”.<sup>189</sup> La mejor estudiosa de la obra de Bacarisse, Christiane Heine, afirma que la primera audición de la pieza se llevó a cabo en “1955 o 1957 en Rusia, en lengua rusa”, señalando que durante los viajes realizados esos años a la URSS Alberti aprovechó la ocasión “para estrenar la Cantata por propia iniciativa”.<sup>190</sup> De esta interpretación se conservan dos fragmentos<sup>191</sup> grabados, aunque con escasa calidad, en el legado Bacarisse depositado en la Biblioteca de Música Española de la Fundación Juan March de Madrid,<sup>192</sup> donde se guardan también dos partituras completas de la obra (una autógrafa del compositor y otra también manual de copista en ejemplar encuadernado), que no está editada.

Respecto al texto de Alberti, los citados estudiosos teatrales coinciden en señalar los dos polos opuestos, Paz/Guerra, Vida/Muerte, sobre los que se articula la débil trama argumental “concebida como un ballet escénico en el que se escenifica la alegórica batalla”<sup>193</sup> entre los dos extremos antagónicos, con la victoria final de la paz. Este “maniqueísmo moral”<sup>194</sup> se expresa en el texto con oposiciones léxicas constantes que caracterizan ambos bandos (luz/sombra, día/noche, abeja/zorro, flor/cardo), “símbolos harto unívocos, que llegan a reforzar alegóricamente la diferencia musical entre ambos grupos”.<sup>195</sup> En efecto, en perfecta correspondencia con este planteamiento de opuestos, las voces femeninas con los registros más altos se vinculan al campo positivo de la paz, y las masculinas al de la guerra, que acentúa su voz oscura con los bajos y barítonos de su coro. En torno a este baile de contrarios, que Nebrera ha relacionado acertadamente con las contiendas medievales y Aznar Soler con las danzas de la muerte de la misma época con el sentido inverso de una danza de vida, el autor va enhebrando diversos motivos que en algunos casos relacionan **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos** con otras obras suyas musicales de los años inmediatamente precedentes. El recuerdo de la patria perdida, como en **Invitación a un viaje sonoro** y la inacabado trabajo sobre el Cid, abre la primera

---

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> Christiane Heine: Op. cit.

<sup>191</sup> Hemos incluido la grabación en la versión digital de esta Tesis Doctoral, que se entrega junto a la edición en papel de la misma, dentro del Catálogo de composiciones musicales recogido en el Apéndice I.

<sup>192</sup> Archivados en una cinta de cassette con la signatura: C 927/A. Agradecemos a la profesora Ch. Heine que nos haya proporcionado copia de este documento sonoro.

<sup>193</sup> Gregorio Torres Nebrera: Op. cit.

<sup>194</sup> Manuel Aznar Soler: Op. cit., p. 412.

<sup>195</sup> Hub. Hermans: Op. cit.

página de la cantata, donde se nos presenta la tragedia española como preámbulo de la guerra mundial que de inmediato arrasaría Europa. Pero 1945, año del triunfo sobre la guerra provocada por los totalitarismos fascistas, marca un momento de júbilo que el autor evoca con un tono muy similar al de su reciente **Salmo de alegría por el Nuevo Estado de Israel**, incluso con alguna imagen prácticamente literal (“Extiende el mantel, hermana...”<sup>196</sup>) que de inmediato remite a ese otro texto musical (“Extiende los manteles,/ parte tu pan...”). Ese júbilo bailable queda interrumpido por una mención a la amenaza nuclear, que da paso a la Guerra y su lugarteniente la Muerte al frente del ridículo ejército de su coro: “figuras caricaturescas de banqueros, mercaderes, etc., algunos disfrazados de cañones, aviones; otros, con máscaras representando dólares y libras esterlinas”.<sup>197</sup> Antes de la coreográfica batalla final se van incorporando a las huestes de la Paz nuevos defensores: los republicanos españoles, los soviéticos, la nueva China y otros, que acaban hundiendo a sus enemigos en una gran zanja. Los recursos de la prosodia y la retórica que predominan en el texto también habían sido ensayados por el autor con anterioridad en escritos de índole musical o evocadores de este arte. Caracteriza la cantata métricamente su gran variedad, con alternancia casi en la misma cantidad de metros mayores y menores, a veces éstos de sólo dos sílabas. En alguna escasa ocasión la música se evoca en un recuerdo neopopularista donde suena la seguidilla popular:

¡Ay rama clara,  
fuente serena!  
Beber agua en tus ojos  
siempre quisiera.<sup>198</sup>

Pero fundamentalmente el ritmo de la musicalidad verbal se va expresar aquí de nuevo por las repeticiones y paralelismos léxicos y sintácticos que, además de incidir machaconamente en el mensaje pacifista, colocan a la palabra en la misma posibilidad combinatoria infinita de la música:

Malditos.  
Malditos.  
Malditos.  
No estamos muertos.  
Cada mañana con más furor nacemos.  
No estamos muertos.  
No es el olvido la paz de nuestro sueño.  
No estamos muertos.

---

<sup>196</sup> Rafael Alberti: **El poeta en la calle**: Op. cit., p. 918.

<sup>197</sup> Op. cit., p. 926.

<sup>198</sup> Op. cit., p. 931.

Marchemos.  
Marchemos.  
Marchemos.<sup>199</sup>

La obra como vemos se sitúa para el autor en una importante encrucijada ideológica y artística, pero también amistosa e interdisciplinar, ya que será el comienzo de una renovada amistad con Bacarisse que en poco tiempo daría lugar también a nuevas colaboraciones. Ya en una de las cartas citadas el compositor se muestra completamente abierto a otros proyectos comunes literarios y musicales de los varios que en aquel momento parece que rondaban las ideas del poeta:

Por lo tanto estoy dispuesto a trabajar contigo en lo que quieras confiarme: la Cantata de la Paz, los diez momentos de la Historia de España o *La Gallarda*. (...) [i]Yo no soy Falla! Por un lado, desgraciadamente, porque su talento era mucho, pero por otro lado afortunadamente trabajo casi tan de prisa como los “operísticos del siglo XIX”.<sup>200</sup>

El reencuentro entre el músico, que como vemos por sus cartas reclamaba insistente colaboración a los poetas, y el escritor, siempre abierto a estas aventuras interdisciplinares, propició que éstas se extendieran incluso más allá de la propia figura de Rafael Alberti a todo su círculo, y de hecho cinco años después la siguiente colaboración del compositor no será con el autor de la cantata, sino con su hija Aitana, aún adolescente pero ya precoz escritora, de la que Bacarisse pone en música en 1955 su poema “En los profundos valles de la tierra”, cuya partitura recibieron los Alberti con intensa emoción:

Mi queridísimo Bacarisse:  
Emocionados, y más que emocionados, con tu canción para Aitana. No sabemos -¡ay!- nada de música, pero ya tenemos una gran amiga cantante -Marisa Landi- que la incluirá en sus programas. Antes, desde luego, la vamos a oír en casa de un amigo. Y te escribiremos de nuevo. No sabemos cómo darte las gracias.<sup>201</sup>

Además del lamento del poeta por su incompetencia musicológica, hay otras cuestiones interesantes en esta breve carta escrita desde Argentina en octubre de 1955, en la que la familia anuncia un próximo viaje a Europa, durante el cual el poeta está dispuesto a poner en marcha el estreno de la común **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos**: “Voy decidido a seguir el rastro de nuestra desdichada Cantata y no voy a cejar hasta que se estrene. Todo esto ha sido un poco vergonzoso”.<sup>202</sup> Circunstancias que no podemos precisar interfirieron la llegada a teatros y salas de concierto de la obra, cuyo estreno debió

---

<sup>199</sup> Op. cit., p. 927.

<sup>200</sup> Carta de Salvador Bacarisse a Rafael Alberti, fechada: “París, 4 de agosto de 1950”, op. cit.

<sup>201</sup> Carta de Rafael Alberti a Salvador Bacarisse, fechada: “Buenos Aires, 21 octubre, 1955”. Legado Salvador Bacarisse, Biblioteca de Música Española de la Fundación Juan March de Madrid. Agradecemos a la profesora Heine que nos haya proporcionado copia de este documento.

<sup>202</sup> Op. cit.

estar previsto en los años anteriores seguramente en alguna de las actividades culturales organizadas en el citado contexto de guerra fría cultural dentro del bloque socialista. En cambio sí llegó a realizarse plenamente y a estrenarse con todos los honores la siguiente obra en la que se mantiene el intenso contacto entre ambos artistas durante estos años, aunque no se tratara en este caso de una colaboración directa, ya que el texto al que se acerca musicalmente Bacarisse estaba escrito desde años antes.

Entre enero y febrero de 1958 el músico compone la partitura orquestal para el estreno francés de la obra teatral albertiana de 1940 **El trébol florido** en traducción francesa de R. Marrast y P. Belem, “música escénica (...) que subraya algunas escenas del primer y del tercer acto. No está muy claro el papel de la orquesta. (...) Los papeles de los protagonistas principales -Aïtana y Alcyon- como los de Les Masques y de Les 3 Veillards incluyen partes cantadas”.<sup>203</sup> La obra, opus 108a en el catálogo de Bacarisse, se representó desde el 10 de marzo de 1958 en el Théâtre du Tetre de París, con el acompañamiento orquestal, sin determinar conjunto, los cantables mencionados y pantomimas-ballet de Gisèle Franceschi, bajo la dirección de Marc Renaud. Dos transcripciones, una en proyecto con correcciones y otra en limpio, se conservan en el Legado Bacarisse de esta música escénica, de la que el compositor realizó también una reducción para piano que, con el título de **Ilustraciones musicales para el argumento radiofónico de la obra de R. Alberti El trébol florido**, opus 108b, fue emitida por la misma época por la Radiodiffusion Télévision Française acompañando una versión radiada del texto. El diálogo que entre ambos artistas y artes abrió **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos** se mantuvo fluido durante el resto de la vida del compositor, como demuestra el hecho de que sea precisamente una pieza sobre versos albertianos, la “Canción del hombre nuevo” para canto y piano, la que cierra en 1963 su catálogo, y la que queda probablemente como última obra del músico, fallecido en agosto de ese mismo año.<sup>204</sup>

La predilección de Bacarisse por Alberti no es sólo significativa de la amistad del poeta con los compositores, sino también de la imagen musical que de él tienen muchos de sus compañeros de generación dedicados al arte sonoro, que no dudan en recurrir al gaditano como autor de los textos de sus proyectos musicales, como en estos mismos años de intensa colaboración con Bacarisse hace otro muy antiguo y grande amigo del autor de

---

<sup>203</sup> Christiane Heine: Op. cit., pp. 233-234.

<sup>204</sup> Para las relaciones entre Alberti y Bacarisse debe verse también el artículo de Christiane Heine: “Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti”, **Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada**, 26, 1995, pp. 265-296.

**Marinero en tierra**, dos de cuyas canciones ya había puesto en música el compositor al que vamos a referirnos, que acumulaba además una larga lista de proyectos teatrales no realizados junto al poeta. Ernesto Halffter, uno de los pocos músicos del 27 que permanecieron en España tras la guerra civil, trata en 1956 de retomar sus antiguas colaboraciones con Alberti, para lo que le escribe en agosto de ese año desde Madrid, proponiéndole reanudar la vieja amistad con una nueva cantata u oratorio, género musical con el que de diversos modos es constante la relación del escritor en esta etapa de su carrera:

Aunque no hemos tenido noticias directas durante tanto tiempo, no he dejado de seguir tus éxitos y recordarte con el cariño y la amistad de siempre.

Creo que se nos presenta una espléndida ocasión para colaborar de nuevo en algo que a continuación te expongo detalladamente:

Se trata de componer un oratorio representable tipo “Jeanne d’Arch au bûcher” de Claudel-Honegger o del [“Martirio de San Sebastián”], D’Anunzio-Debussy, sobre nuestra Santa Teresa de Jesús.

Me parece que lo que habría que resaltar de esta santa son sus características, que la hacen arquetipo femenino de la raza. Estimo, y creo que estarás de acuerdo, en que se debe acentuar su profundo amor a la naturaleza y en general a todo lo joven y bello. Pero por encima de todo deseo que realices una creación personalísima, muy tuya, sobre esta gran figura española.<sup>205</sup>

Ofrece el músico todo tipo de detalles concretos sobre la prevista colaboración, que interpretaría Aurora Bautista y se estrenaría en el Teatro de la Zarzuela, escenario de algunos de los mayores éxitos escénicos de Alberti durante la guerra civil, por la compañía teatral de José Tamayo, artistas “que están dispuestos a volcarse materialmente con todo entusiasmo por montar con todas las garantías máximas, artísticas y técnicas que nuestra obra necesite: decorados, coros, orquestas, etc.”<sup>206</sup> La presencia de profesionales teatrales pero también de conjuntos corales y orquestales lleva a pensar de nuevo en un espectáculo fronterizo, de tan reiterada presencia en la carrera albertiana, como tono para este desconocido y nunca realizado proyecto, que, en cualquier caso, abrió la puerta a la renovación de la amistad entre Ernesto Halffter y Alberti, con lejanas y profundas raíces en la juventud madrileña de la generación, y que ahora se reanuda epistolarmente como prólogo a su reencuentro unos años después en Roma.

Pero no son sólo los viejos conocidos los que en esos momentos reclaman textos albertianos desde el ámbito de la música culta en España. Constituido en 1958 en Madrid, el grupo “Nueva Música”, que supuso el más importante esfuerzo de renovación musical por parte de las nuevas generaciones de compositores con aportaciones de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Manuel Carra, Enrique Franco, Gerardo Gombau, Antón García

---

<sup>205</sup> Carta de Ernesto Halffter a Rafael Alberti: “Madrid, 18 de agosto 1956”. Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, documento: 264-1F.



Abril y Alberto Blancafort, también eligió para su primer proyecto un pretexto albertiano: un ciclo sobre la sección “Navidad” del libro **El alba del alhelí**, cuyos catorce villancicos son puestos en música por los citados compositores, estrenándose en Madrid en diciembre de 1959. Entusiasmado con la iniciativa, el poeta responde desde su exilio:

Mis queridos amigos:

¡Qué inmensa alegría! Los jóvenes músicos españoles se acuerdan de mí; sin conocerme, de mí, lejos de España, va para 21 años. Tienen ustedes a su disposición toda mi obra poética. Siempre mi poesía estuvo muy ligada a los compositores: los dos Halffter, Durán, Esplá, Bacarisse, Pittaluga... Faltaba don Manuel de Falla, que murió sin poder cumplir una antigua promesa: poner música a una canción de mi *Marinero*. Ahora, ustedes. ¡Qué honor! ¿Cómo no estar alegre? Cuenten con todos los permisos que quieran para la publicación y grabación discográfica de mis versos. Espero con impaciencia un ejemplar del ciclo navideño de *El alba...*

Les abraza realmente emocionado su gran amigo. Rafael Alberti.<sup>207</sup>

Mientras desde su viejo continente antiguos amigos y nuevos compositores reclaman su colaboración, en América las actividades musicales del escritor, aunque sigan existiendo, dejan de ocupar un primer plano en la actividad creadora de Alberti, que no volverá tras **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos** a escribir expresamente para la música hasta muchos años después. Una de sus colaboraciones más interesantes la hemos podido documentar gracias a una carta del propio poeta a su también amigo de juventud el compositor Rodolfo Halffter, exiliado en México, quien en 1960 concluirá su ciclo **Marinero en tierra**, continuación de su lejana canción de juventud que tanto lo unió al poeta gaditano: “Querido Rodolfo Halffter: [¡]La primera vez que te escribo en 20 años! Horror. Sé de ti y de tus grandes éxitos...”<sup>208</sup> escribe Alberti al compositor. Por la misiva sabemos que en la primavera de 1961 el poeta interpretó el papel del Recitante en el estreno argentino de la obra de Maurice Ohana **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**, sobre texto de García Lorca, en la que actuó bajo la dirección de Jacques Bodmer, interpretación de la que creemos que se realizó una grabación discográfica de la que no hemos podido localizar ejemplares. Siempre marcado por la ausencia del poeta de Granada, Alberti trata de extender a México el homenaje que la interpretación de la obra supuso en Argentina: “Como este año se cumplen veinte de la muerte de García Lorca, sería estupendo que Bodmer pudiera dirigirla ahí en México. Tú, seguramente, podrás influir para que esto se haga”, pide a Rodolfo Halffter. Aunque sólo contemos con el dato sin poder precisar otros sobre esta actuación albertiana en una pieza musical, nos parece

---

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Reproduce esta carta Enrique Franco: “Recuerdo triste de lo vivo lejano”, **El país**, Madrid, 29 de octubre de 1999, p. 53.

importante reseñarlo porque demuestra la apertura musical del escritor, tanto hacia piezas complejas del repertorio contemporáneo cuya difusión propicia, caso de este casi oratorio de Ohana que combina la música pura con el recitado del texto lorquiano, como hacia su propia intervención en obras musicales, que ya otras veces hemos visto en salas de concierto y teatros, y que en adelante, cada vez con más frecuencia, volveremos a encontrar en escenarios musicales de todo tipo. Desaparecido Lorca, cuya omnipresencia en esta pieza musical que evoca su muerte a través de la del torero debió servir además de acicate emocional para el escritor a la hora de resolver su participación en la audición, Alberti nos sigue pareciendo el poeta más decidido de su generación para lanzarse a estas aventuras artísticas musicales, valentía que no pasó desapercibida a Ohana, quien, como veremos, reclamará años después una nueva participación del portuense en la obra.

También fragmentariamente conocemos otras relaciones musicales de Alberti en estos años finales del exilio argentino, que en algunos casos dieron lugar a proyectos que tampoco se concretarían. En América volvería a encontrarse con la hermana de *La Argentinita*, Pilar López, a la que Alberti trató casi niña durante los años treinta y cuya presencia reaviva en el escritor antiguos recuerdos de iniciativas musicales en que participó: “Apareció en Argentina de bailaora, con toda la herencia de su hermana, con toda la herencia de Ignacio [Sánchez Mejías] y nuestra, porque aquella primera compañía se formó a nuestra sombra, a la sombra de unos cuantos poetas...”<sup>209</sup> Tal vez a través de esta figura de la danza española que llegaba a los teatros argentinos tan cargada de evocaciones para el poeta pudo éste conocer a otra famosa figura española, entonces residente en Buenos Aires, muy amiga de la bailaora. De su trato y amistad con la muy conocida cantante y actriz Magdalena Níle del Río, Imperio Argentina, que le compró al poeta y renacido pintor su cuadro “El cometa Haley”, quedó la intención de colaborar juntos en una dramatización de **El concierto de Aranjuez**, la conocida obra del maestro Rodrigo, que en carta a la artista afirma que “Conozco a Alberti, naturalmente, y estaría encantado y muy orgulloso de que escribiera algo para Vd. y para el *Concierto*”,<sup>210</sup> incluida tal vez una letra para cantarlo en un momento en que la popular música aún no contaba con ella. Amistades y encuentros acaso breves se prodigaron en este final argentino de la década de los cincuenta con

---

<sup>208</sup> Carta de Rafael Alberti a Rodolfo Halffter, fechada: “Buenos Aires, julio 1961”. Dejamos constancia de nuestra gratitud hacia doña Emilia Salas viuda de Rodolfo Halffter, que nos proporcionó copia de este documento conservado en el archivo familiar del compositor.

<sup>209</sup> José Miguel Velloso: Op. cit., p. 255.

intérpretes de la música y la danza, prolongación del ambiente musical que durante toda su vida rodeó al escritor, quien dejará constancia de estas relaciones en una serie de poemas sueltos incluidos en diversos libros y antologías en los que el poeta expresa su homenaje a estos concertistas o bailarines capaces de “revelar a la tierra la música del cielo”.<sup>211</sup> En la sección “Poemas diversos (1945-1959)” de sus primeras poesías completas en 1961 encontramos, además del comentado poema que dedicó a Jacobo Fischer, algunos de estos homenajes, explícitos ya desde los propios títulos de los poemas: “Pablo Casals”, “A Nicanor Zabaleta, arpista” y “A Micaela Flores Amaya, La Chunga”, a los que habría que sumar el dedicado en 1964 en su libro **Abierto a todas horas** a “(Ángel Pericet, bailarín)”,<sup>212</sup> poemas que parecen confirmar la preferencia del escritor por los instrumentos de cuerda y por la danza entre las facetas de la música, y donde vuelven a expresarse los conceptos fundamentales que una y otra vez se repiten cuando Alberti quiere evocar el arte sonoro. El aire (“Si se muriera el aire/(...)/ de nuevo volvería/ de tus manos, ¡oh, buena luz!, el aire”,<sup>213</sup> dice al arpista Zabaleta) y la gracia (calificando a la bailaora como “El primor/ la gracia de los primores...”<sup>214</sup>) son de nuevo sinónimos del sonido acordado y el movimiento armónico, brisa y quiebro que se vuelven música celeste en el tañido de Casals.

Como hemos visto, los años argentinos han sido pródigos de presencias musicales en la vida de Rafael Alberti, con la participación del escritor en numerosas actividades, siempre en el ámbito de la música culta, y textos escritos para una partitura o en íntima colaboración con los compositores, tareas que si en el ámbito vital pueden considerarse parte de la diversificación profesional con que el escritor afronta las dificultades económicas del exilio, en el plano propiamente artístico deben entenderse como muestra de la reflexión estética del poeta sobre su propia obra, para la que a veces, como sucede en sus cantatas o en **Invitación a un viaje sonoro**, busca la presencia sonora como forma de completar el mensaje artístico. Así, la música no es sólo para el poeta en estos años puro acompañamiento, sino parte esencial de una palabra cuyas resonancias expanden los ecos sonoros, y el diálogo con ella marca la poética albertiana de esta época con un tono neopopularista que, como un bajo continuo, suena en mayor o menor medida por todos sus libros desde el primero en América. Pero el continente que los acogió en su destierro,

---

<sup>210</sup> Carta de Joaquín Rodrigo a Imperio Argentina fechada: “Madrid, 19 1 1959”. Archivo Imperio Argentina. Agradecemos profundamente a don Juan de Loxa, director del Patronato García Lorca de la Diputación Provincial de Granada, que nos haya proporcionado copia de este documento.

<sup>211</sup> Verso albertiano del poema “Pablo Casals”, publicado en 1961 en **PC**, p. 758.

<sup>212</sup> Rafael Alberti: **Abierto a todas horas**, Madrid: Afrodísio Aguado, 1964, pp. 59-60.

<sup>213</sup> **PC**, p. 758.

donde empezaban a despuntar las sangrientas dictaduras militares de los años sesenta y setenta, se tornaba inseguro para los Alberti, al punto de que, tras un registro en su casa y la detención de su amigo Miguel Ángel Asturias, el poeta llega a preferir ante el acoso policial “que me detengan y me manden a España, al presidio de Ocaña o a cualquier parte, pero aquí no me voy a quedar”.<sup>215</sup> Con sigilo, “avisando a poquísima gente”, la familia emprende el retorno a su viejo continente para establecerse en Italia, aunque antes pasará en Rumanía unos meses donde el escritor, ejercitando de nuevo aquella incipiente vocación folclorista que apuntaba en los años treinta, tendrá ocasión de reflexionar sobre las raíces populares que tanto vivifican su estilo poético del exilio.

Resulta curioso que si en veinticuatro años de vida en Argentina Alberti no mostrara interés apenas por el folclore local, sus viajes por otros países y retorno europeo estarán situados muchas veces en esta perspectiva neopopularista que indaga directamente en las canciones anónimas o intenta representar en su poesía las de los países visitados asimilándolas a los cantares de su propia tradición española con procedimientos cancioneriles y populares usuales en su obra. “El 28 de mayo de 1963, Rafael y María Teresa llegan a Europa. Pasan el verano en Rumanía, adonde acuden con frecuencia desde que tienen pasaporte, invitados oficiales para realizar traducciones de poesía rumana, desde las canciones populares hasta Eminescu”.<sup>216</sup> Ese mismo año editan en Argentina una selección de doinas y baladas populares rumanas, traducidas y prologadas por ellos mismos y seleccionadas entre las “sesenta mil” registradas en “el Instituto Folklórico de Bucarest”<sup>217</sup> que seguramente visitó el poeta en estas labores de recopilador y traductor folclorista. Tanto o más interesante que las versiones al español de estas canciones anónimas rumanas resulta el comentario preliminar que las acompaña, donde reaparecen algunas de las ideas expresadas por el escritor en sus conferencias de los años treinta sobre folclore y tradición, como la pervivencia de estos cantares gracias a “el mismo proceso de aislamiento y atraso industrial que conservó los viejos romances españoles”.<sup>218</sup> Pero nos interesa destacar sobre todo la caracterización completamente musical del folclore que realiza esta presentación, uniéndolo indisolublemente a los instrumentos que acompañan la palabra y al carácterailable de estas coplas: “tapiz de música y poesía”, cuyo talante sonoro forma parte de su

---

<sup>214</sup> Op. cit., p. 770.

<sup>215</sup> José Miguel Velloso: Op. cit., p. 186, libro donde Alberti narra pormenorizadamente el ambiente persecutorio de sus últimos meses en Argentina, pp. 178-186.

<sup>216</sup> Manuel Bayo: **Sobre Alberti**, Madrid: CVS Ediciones, 1974, p. 89.

<sup>217</sup> María Teresa León y Rafael Alberti: Prólogo en **Doinas y Baladas populares rumanas**. Traducción y prólogo de María Teresa León y Rafael Alberti, Buenos Aires: Losada, 1963, p. 7.

propia esencia, y cuyas músicas acompañarán sin remedio las traslaciones que el autor culto realice a la poesía literaria de esta voz popular. Por eso el modo neopopularista de Alberti tan importante y característico en su carrera indica ya desde sus primeros libros juveniles una comprensión musical de la tradición oral, que es además, según Alberti, expresión verdadera de las posiciones populares, ya que en ella “ha quedado registrada la vida de un pueblo”,<sup>219</sup> convirtiéndose así en una suerte de “conciencia nacional cantada”.<sup>220</sup> A partir de 1955, recuerda el poeta, “pude viajar otra vez por la Unión Soviética y recorrer los países del Este europeo y la China de entonces”,<sup>221</sup> países a los que a menudo se acerca Alberti a través de sus cancioneros populares que le permiten una comprensión directa del sentir de las masas, objetivo que guía el sentido de alguna manera político de estos viajes. De ahí también que la representación en sus versos de esos países se haga muy a menudo bajo moldes neopopularistas, en algún caso extremo con el poeta asumiendo sin tapujos la condición de cantor folclórico y ofreciendo “Una doina para Rumanía”,<sup>222</sup> y otras muchas veces recreando desde el cancionero español sus paisajes extranjeros, como sucede en muchos poemas de sus libros **La primavera de los pueblos** y, sobre todo, **Sonríe China**, escrito éste en colaboración con su esposa, donde son constantes el metro corto y otros recursos cancioneriles y musicales tan propios de la poética albertiana, que no volveremos a detallar aquí.

La visión de Alberti, según la cual la copla popular representa la voz auténtica del paisaje y de la gente que lo puebla, se tornará dolorida cuando mire hacia España, cuyo *quejío* flamenco simbolizará para el poeta la imagen del país, y será la mejor expresión de los sentimientos encontrados que el exiliado experimenta respecto a él. Su propia patria perdida aparecerá así con fuerza estos años ya italianos siempre que suene su folclore más característico, identificando nuevamente la copla popular con la esencia verdadera del país que la genera:

Ha cantado junto a nosotros. Ha cantado con los ojos cerrados, apretando los puños como diciéndonos: Traigo esto de allá. Te lo mandan todos. Traigo esto de aquel lugar tuyo, Rafael, donde tal vez no volverás. Es mi voz. La voz que estás siempre esperando. La que se escucha con el centro del pecho. Te traigo muchas cosas que te dejaste, que os dejasteis olvidadas. Porque sin daros cuenta olvidáis o reemplazáis las cosas. La voz que traigo está sentada de otra manera. Traigo el grito. Te digo que somos irremplazables en la manera de decir el llanto, el amor, la esperanza, la angustia, la

---

<sup>218</sup> Op. cit., p. 8.

<sup>219</sup> Op. cit., p. 7.

<sup>220</sup> Op. cit., p. 8.

<sup>221</sup> Rafael Alberti: **El poeta en la calle**: Op. cit., p. 331.

<sup>222</sup> Op. cit., p. 350-351.

desolación, la rabia. Eso se hace con palabras sorbidas, truncadas, rotas o interminables. Te encuentras con ellas y caes a sus pies. A los pies del cante.<sup>223</sup>

Imágenes españolas del amigo poeta asesinado y cantares nostálgicos producirá esos años en el escritor su encuentro con varios intérpretes flamencos, un bailaor y dos cantaores, a los que dedicará tres poemas muy diferentes al que poco años antes escribiera para una intérprete del mismo género, La Chunga. Parece que el cante, en un exilio geográficamente más cercano a España, reaviva en el poeta recuerdos dolorosos y dramáticos que se vinculan a esa forma musical de la poesía popular.

El bailaor citado es Antonio Gades, “que durante años no había pensado más que en dos cosas: conocer a Picasso y a Rafael Alberti. Los encontró juntos”<sup>224</sup> en 1961, durante la celebración del octogésimo cumpleaños del pintor, encuentro del que ha dejado una emocionante memoria escrita María Teresa León. Desde entonces sus relaciones con el poeta fueron, aunque esporádicas, mantenidas, y Alberti tendrá ocasión después muchas veces, sobre todo a partir del final del exilio, de tratar con este importante intérprete y coreógrafo de la danza española, que además compartía militancia comunista con el escritor. El poema que éste dedica a “Antonio Gades, bailaor” se sale de los caminos que habitualmente transita Alberti en sus representaciones poéticas de la música, y vale la pena, como insinuábamos arriba, compararlo con el dedicado a La Chunga, sin atisbos de dramatismos y donde el baile flamenco aparecía como una “Alada brisa salada”.<sup>225</sup> Aquí en cambio la representación poética del artista produce en Alberti una evocación española transida de autobiografía y dolor:

Antonio Gades: te digo  
lo que yo,  
te lo diría mejor  
Federico.<sup>226</sup>

Como un zapateado triste y monótono, los dos últimos versos se repiten cerrando cada una de las cinco estrofas del poema, punteándolo dramáticamente con la imagen del autor de **Poema del cante jondo**, cuya voz ya nunca volverá a sonar (“Pero él ya no está...”<sup>227</sup>). El baile arrastra aquí sentimientos amargos (“Que tienes pena en tu baile...”<sup>228</sup>) que, al contrario de la armonía grácil con que otras veces suele representarlo el poeta, entrecortan

---

<sup>223</sup> MM, p. 94.

<sup>224</sup> MM, p. 324.

<sup>225</sup> PC, p. 771.

<sup>226</sup> Rafael Alberti: **Canciones del Alto Valle del Aniene**, Buenos Aires: Losada, 1972, p. 137.

<sup>227</sup> Op. cit., p. 138.

<sup>228</sup> Op. cit., p. 137.

el quiebro y hacen que el bailaor se rompa y se exalte “como un cuchillo”.<sup>229</sup> Pero en el exilio el flamenco, que tan profundamente representa para el poeta la imagen de España, es también, precisamente por esa identificación esencial, un consuelo nostálgico cuya música trae hasta el poeta “la fatiga de todos mis muertos” y “ese toro metido en las venas/ que tiene mi gente”,<sup>230</sup> toda la tradición y la vida española que “está presente aquí mientras tú, José Menese, cantas”.<sup>231</sup> Con este cantaor, al que el escritor dedica un intenso poema -del que hemos sacado los versos precedentes- expresando una identificación casi telúrica entre el cante y el pueblo español, también mantuvieron los Alberti un intenso contacto, como recoge en sus memorias María Teresa León, desde prácticamente los primeros años del exilio en Italia, país donde realizaba algunos trabajos en el cine el cantaor, quien años después evocará la íntima y emotiva relación que mantuvo con los círculos albertianos en la capital italiana:

Conocí a Alberti en Roma. (...) ... es un personaje que me encantó. Pero algo tendría yo también, porque me abrió las puertas de su casa y de su corazón de par en par. Él, María Teresa León y todos los que le rodeaban. Le canté seis días con seis noches. Alberti me ayudó con los problemas que tuve. Cuando se acabó la película volví a España pero siguió la amistad. Después, lo veía mucho en París. Nos reunimos una vez cuando estrenó *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Como recuerdo de mi visita a Roma me había mandado un poema.<sup>232</sup>

Con el título de “A la voz de José Menese”, dicho poema, que el escritor incluirá años más tarde en su libro **Canciones del Alto Valle del Aniene**, fue reproducido en 1967 en la contraportada de **Cantes flamencos básicos**, “posiblemente el mejor disco grabado por el artista de La Puebla de Cazalla en toda su carrera”,<sup>233</sup> donde Menese, “además de cantar con una jondura impresionante textos muy comprometidos de Francisco Moreno Galván, tuvo la valentía de evidenciar su amistad con Alberti” en pleno franquismo. Como ha dicho el crítico flamenco Alfredo Grimaldos “Eso es historia, que no se olvide”, historia del cante y de la poesía españoles de esos momentos. Algo después Alberti volverá a colaborar con Menese, no escribiéndole versos o la letra para sus coplas, sino dibujando la carpeta de un disco suyo en 1975, nueva forma de participación musical que el escritor y pintor repetiría a menudo en adelante. En realidad, se trató más bien de un homenaje del cantaor al escritor, con motivo de la publicación del libro para bibliófilos **Nunca fui a Granada**, con dibujos y lyricografías de Alberti, editado por la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, para la

---

<sup>229</sup> Op. cit., p. 138.

<sup>230</sup> Op. cit., p. 139.

<sup>231</sup> **MM**, p. 99.

<sup>232</sup> Génesis García Gómez: **José Menese Biografía Jonda**, Madrid: El País Aguilar, 1996, p. 95.

que el cantaor grabó por soleares la “Balada del que nunca fue a Granada” del libro **Baladas y Canciones del Paraná**, cante que acabaría convertido en uno de los más característicos del repertorio de Menese, quien lo interpretaría después en numerosas ocasiones.

En los dos poemas señalados encontramos una música flamenca amarga y dramática, como el cante jondo, representando la imagen de España, aunque no se hacen explícitos los motivos de esa identificación. En otro poema que poco después dedicará al cantaor Manuel Gerena la perspectiva política es mucho más acentuada, y si el cante ha de ser triste

Porque tú no estás ni estamos  
para fuegos de artificio  
cuando apenas respiramos...<sup>234</sup>

es porque la situación del país, donde “no dejan al pueblo/ más que pena y agonía”, así lo exige. En estas coplas, en realidad un auténtico manifiesto a favor del arte comprometido, el poeta se identifica con el cantaor haciendo de su labor un arma de denuncia política, objetivo que por encima de formalismos otorga valor a poemas y cantares “te salgan como te salgan”. El poema dedicado al cantaor está fechado en Roma en diciembre de 1971, época en la que hay que situar por tanto el encuentro entre ambos artistas, y, como en el caso de las otras figuras flamencas citadas, Alberti coincidirá después muchas veces en sus actividades públicas con Manuel Gerena, a quien rinde homenaje en esos versos que serán casi los últimos que el poeta escriba evocando en su poesía un asunto directamente musical o a compositores e intérpretes.

En adelante el tipo de colaboraciones musicales a que se preste el escritor será bien cediendo sus versos ya escritos para ser musicados por autores y cantantes, bien con una aportación plástica para publicaciones discográficas, bien participando personalmente con su recitado en la ejecución o grabación de piezas musicales, sobre versos propios o no. Pero ya no encontramos en estos años italianos textos suyos escritos expresamente para la música. El país de Leonardo y Miguel Ángel iba a significar para Alberti el resurgir deslumbrante de su vocación pictórica, ya muy renacida en América, campo que podía colmar las inquietudes interdisciplinares del creador, que juega en sus liricografías a dibujar

---

<sup>233</sup> Alfredo Grimaldos: “Flamenco. José Menese. Con Alberti al fondo”, **El mundo**, Madrid, 1 de noviembre de 1999, edición digital:

<http://www.El-mundo.es/diario/impresora.html?noticia=/1999/11/01.../1NO130.htm>

<sup>234</sup> Rafael Alberti: **Coplas para Manuel Gerena**, Sevilla: s. n. [Gráficas del Sur], 1972, s. p., suelto donde se editó por vez primera este poema y donde remiten todas las citas textuales que realizamos.



la palabra y a otros experimentos, donde está muy presente la plástica musical de su última pintura juvenil. Exposiciones, homenajes plásticos, carpetas de obra gráfica y nuevas técnicas de grabado ocupan al autor, que si no escribe expresamente para música, sigue despertando en los compositores el deseo de llevar sus versos a la partitura, sean viejos conocidos, amigos recientes o músicos a los que el poeta nunca ha visto personalmente.

En el primer caso se encuentra Carlos Palacio, a quien vimos durante la contienda civil de 1936 como uno de los músicos más implicados en el cancionero de la guerra y que debió tener entonces trato con el poeta, algunas de cuyas canciones incluyó, como sabemos, en su recopilación **Cantos de lucha**. Palacio, que era también militante comunista, entró en contacto de nuevo con el poeta tras el establecimiento de la familia Alberti en Italia, y es en este momento cuando siente con fuerza la llamada musical de los versos del gaditano: “como músico, es muy hermoso bañarse en la poesía de Rafael. Y yo, que he puesto música a tantos poetas, ¿por qué hasta mis 53 años, maduros y jóvenes (mi corazón late con la misma fuerza y fe que en el 36) no he encontrado a Alberti en el atril de mi piano?”,<sup>235</sup> escribe en diciembre de 1964 a María Teresa León. A finales del verano de ese año Palacio había comenzado a trabajar en un importante ciclo, **Canciones de España**, sobre doce poemas de distintos libros albertianos, de las que ha terminado tres en ese momento, que fueron grabadas en disco por la soprano Mary McKane, aunque el compositor no se muestra muy conforme con el trabajo realizado, que irá mejorando y ampliando hasta la conclusión del ciclo en 1966, siendo publicada la partitura completa al año siguiente por la Editorial Música de Moscú, y una selección de seis canciones bajo el nombre **Cantos de España** en 1970 con traducción al francés de los poemas. Por esta época el compositor busca también del poeta renovar los cantos revolucionarios con un nuevo tipo de canción política para el que pide colaboración al escritor, y con motivo del incidente de Palomares, cuando a comienzos de 1966 cayeron en una playa almeriense tres bombas atómicas de un avión norteamericano, solicita por carta que le envíe “unas breves coplas sobre ese peligro y sus autores. Haría una música popular, que se cantaría a la guitarra, y la R.E.I. [Radio España Internacional] la popularizaría”.<sup>236</sup> Aunque la relación entre ellos, sin duda la epistolar pero probablemente también la personal, continuó estos años, no nos consta que Alberti llegara a responder al requerimiento del compositor,

---

<sup>235</sup> Carta de Carlos Palacio a Rafael Alberti y María Teresa León, fechada: “París, 3 de diciembre 1964”. Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, documento: A 391-509.

<sup>236</sup> Carta de Carlos Palacio a Rafael Alberti, fechada: “París, 13 de febrero 1966”. Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, documento: A 391-513.

considerando tal vez que se ha cerrado la etapa más fecunda de sus participaciones musicales. Si el viaje de ida hacia la música, de trabajar positivamente en la creación de una obra musical, parece desechado en estos años por el escritor, no ocurrirá lo mismo con el viaje de vuelta, en el que músicos y cantantes se vuelvan hacia versos suyos que Alberti no escribió con intención musical, o soliciten su participación en iniciativas que no son del propio escritor. Tiene el poeta a estas alturas de su vida una trayectoria labrada y un prestigio internacional que sin duda lo tornan atractivo para artistas de otras disciplinas, pero tiene también una existencia llena de músicas y compositores que con seguridad aparece como referente poético para los artistas del sonido acordado.

En febrero de 1968 le pide colaboración uno de los más importantes compositores del momento, Maurice Ohana, para que interprete nuevamente al Recitante de su **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**, papel que el poeta ya interpretó y grabó en Argentina:

Mi querido Rafael:

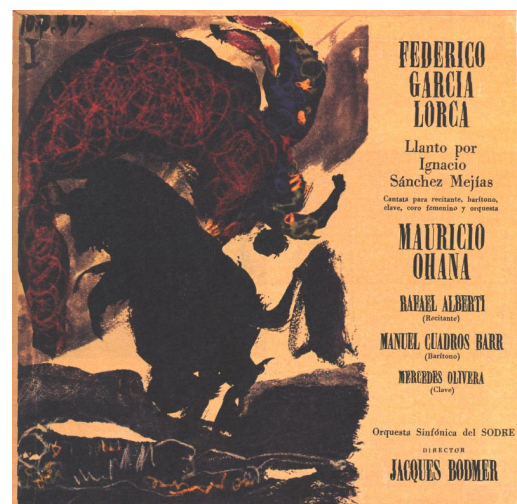
Estamos proyectando un nuevo disco del *Llanto* en cooperación con dos casas franco-españolas. Quisiera hacer una versión definitiva. Con este motivo escuchamos el otro día tu grabación de Buenos Aires; es soberbia, en cuanto a tu intervención.

¿Quisieras hacerlo de nuevo aquí en París o en Madrid? (si es posible).

Por ahora me interesa tu aceptación de principio y saberlo cuanto antes. Luego hablaremos de fechas.

Un gran abrazo cariñoso de Maurice Ohana.<sup>237</sup>

La familiaridad con que el músico se dirige al poeta, las alabanzas a su actuación en la obra musical y el mismo hecho de ser el escritor solicitado por un importante compositor para una de las piezas de temática española más destacadas del repertorio contemporáneo deja bien clara la apreciación musical que tantos representantes del arte sonoro mostraron hacia Alberti, no sólo amigos españoles por su cercanía y conocimiento del poeta, sino famosos maestros e intérpretes del panorama internacional. Alberti grabará la pieza, publicada por Editions Cercle d'Art creemos que en 1969, con la Orquesta Sinfónica del SODRE bajo la dirección de Jacques Bodmer, a la vez que su imagen musical se extiende por su nuevo país de acogida. El año antes se produce el “estreno en el teatro de la Scala, de Milán, de un ballet basado en poemas de **Sobre los ángeles**, con música de



Portada de la grabación del **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías** con Alberti como recitante. (Patronato Federico García Lorca, Diputación de Granada).

<sup>237</sup> Carta de Maurice Ohana a Rafael Alberti, fechada: “18 de febrero 1968”. Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, documento: A 391-170.

Alearco Ambrosi”,<sup>238</sup> libro que a la vez atrae a Roberto Lupi, director orquestal y profesor del Conservatorio de Florencia, quien escribe al poeta solicitando permiso para musicar el poema “El ángel de los números” y estrenarlo en la Settimana Musicale de Siena.<sup>239</sup> Y en 1971 uno de los mayores compositores del siglo, Luciano Berio, pondrá en música un poema de **Marinero en tierra** en su canción “El mar, la mar. Per soprano, mezzosoprano e 7 instrumenti”, seguramente atraído por la musicalidad poética de esos versos juveniles, aunque también otras maneras de la poesía albertiana, con su señalada connotación política, dieron pretexto esos años dentro de la música culta de aquel país a autores como Andrea Talmelli y su **Trenodia: per Salvador Allende: per violoncello e piano-forte, da una lirica di Rafael Alberti**, de 1978. Pero desde luego si algún hecho musical hay que destacar del paso del poeta por Italia, es el de su descubrimiento como *letrista* de canciones de éxito popular. Será a través de “La paloma”, poema musicado por Guastavino, del que el poeta recuerda ya numerosas interpretaciones en la radio argentina:

Pero la paloma adquirió verdadera altura cuando en Roma, durante un homenaje que se me hacía en un teatro, otro compositor argentino, Bacalov, la oyó, acompañada a la guitarra, en la voz de una bella muchacha, Deisi Lumini. Bacalov pidió permiso para orquestrarla, ofreciéndosela enseguida al gran cantante italiano Sergio Endrigo, que la estrenó con éxito ruidoso en un festival de San Remo. Y desde entonces la paloma, equivocándose siempre, remontó todos los aires, ya traducida al alemán, en la voz de Milva, y en su idioma original en la de Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Ana Belén, Nuria Espert, Montserrat Caballé... Hasta una vez, en Pekín, la oí cantar en chino por una vocecita que salía como de la corola de una flor de suavísimos tonos.<sup>240</sup>

Corrían los años finales de la década de los sesenta y se abre un período en el que no será difícil encontrar poemas de Alberti como letra de las canciones de éxito en el *hit-parade* musical de la cultura de masas, en países como Italia o Alemania, y muy particularmente en España, donde los artistas de la música suman sus voces a poetas y pintores que reclaman el final del exilio para los republicanos del 39, y el retorno de Alberti, convertido en uno de los más importantes símbolos vivos de la España peregrina. El aliento popular y melódico de tantos versos suyos dará vida, sobre todo desde los primeros años setenta, a numerosas canciones modernas de casi todos los estilos, pero entre las que van a predominar claramente las de compromiso político y social, donde encontramos a un Alberti, más poeta en la calle que nunca, en el que se inspiran muchas voces de la canción protesta. En su país esta inspiración musical que levanta la poesía albertiana sonaba ya, adelantando en música el retorno del exilio, en los últimos años de la

---

<sup>238</sup> Rafael Alberti: “Resumen autobiográfico”, en Rafael Alberti: **Obras Completas. Poesía 1920-1938**, op. cit., p. clvi.

<sup>239</sup> Carta de Roberto Lupi a Rafael Alberti, fechada: “Florencia, 3 de marzo de 1969”. Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, documento: A 390-187.

dictadura, cuando poemas como “Creemos el hombre nuevo”, con partitura de Manuel Díaz en la voz del grupo Aguaviva, o “A galopar”, puesto en música y cantado por Paco Ibáñez, se convertirían en verdaderos himnos antifranquistas, al punto de que otra de estas canciones, “aquella *Balada del que nunca fue a Granada*, (...) con la música lejana y melancólica de Paco Ibáñez, fue escuchada en su voz en toda Europa, y prohibida en España con las canciones de otros famosos cantautores de la protesta”.<sup>241</sup>

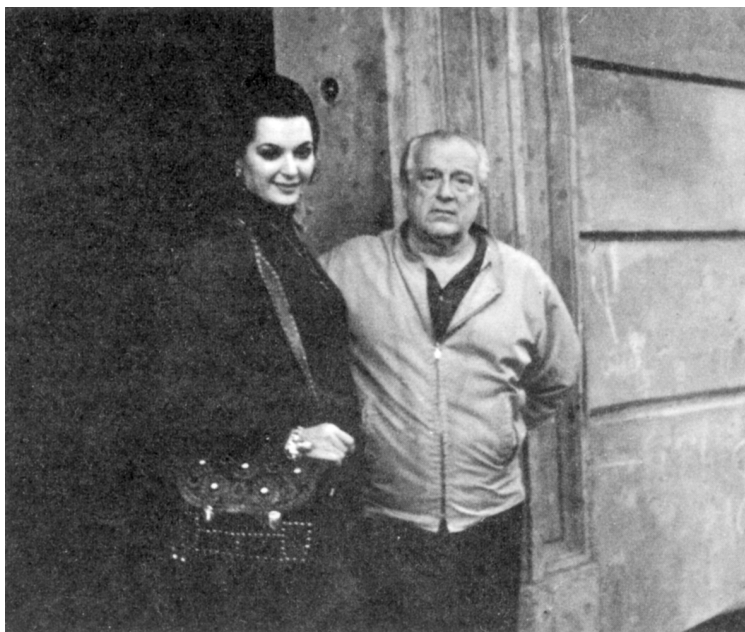


Portada dibujada por el poeta para el disco *Micaela canta poesías de Rafael Alberti* (1970).  
(Archivo Pedro Sierra, Granada).

Sin embargo la versatilidad de la poesía albertiana posibilitaba el acercamiento desde muy diferentes orillas de la música. Sin duda el proyecto español más importante de estos años lo comienza a gestar Antón García Abril para la cantante de copla Micaela Rodríguez

<sup>240</sup> LAP II, op. cit., p. 105.

<sup>241</sup> Op. cit., p. 209.



Rafael Alberti con la cantante Mikaela en Roma a comienzos de los años setenta. (Del libro de José Miguel Velloso **Conversaciones con Rafael Alberti**, 1977).

Cuesta, Mikaela, en 1967, concluyéndose con la grabación sonora y el estreno de las piezas tres años después. **Doce canciones sobre texto de Rafael Alberti** para voz y orquesta, aunque el disco llevará por título **Mikaela canta poesías de Rafael Alberti**, incluye piezas de muy distintos libros albertianos, que si no están completamente exentas de carácter político en coplas como “Los niños de Extremadura” o “Los pescadores de Cádiz”, más bien transitan por el estilo cancioneril de sus primeros versos o se fijan en torerías como “Joselito en su gloria”, tan adecuadas al género en que se van a cantar. El contacto del compositor y la cantante con el poeta, al que visitó en Roma Mikaela, en la preparación del trabajo fue sin duda intenso, porque es el propio Alberti quien dibuja la hermosa carpeta doble del disco publicado en 1970. La grabación, aunque tuvo que lidiar con la ferrea censura de la época y la incompreensión de ciertos sectores de la prensa, obtuvo bastante éxito y llegó a ser difundida en parte por la televisión franquista, como cuenta la cantante en carta al poeta, denunciando de paso la falta de libertad de expresión en la España del insilio:

En Madrid he cantado en un parque de atracciones que hay en la Casa de Campo ante unos 10.000 espectadores durante cuatro días, ha sido un gran impacto y les ha gustado mucho. En Barcelona he hecho en televisión un programa sólo para mí de media hora de duración donde la gracia ha sido que no me han dejado nombrar a Picasso pero a ti sí. He grabado más de 50 programas de radio, una rueda de prensa y después de Málaga, vuelvo a Barcelona a dar dos recitales. En fin, estoy contenta y creo que todo va bien. Aunque puedes imaginarte la lucha tan grande que he tenido con esta gente.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> Carta de Mikaela a Rafael Alberti, fechada: “Madrid, 10 de junio de 1970”. Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María, documento: A 391-516.

El éxito popular de este disco, del que conocemos una segunda edición en 1974, se repitió con otras composiciones sobre versos albertianos y reafirmó a los músicos en su reivindicación, artística pero también política, del poeta. Ese mismo 1970 el grupo

REFERENCIA AC-1-LP  
Depósito Legal: M-9.305-1970  
Director: MANOLO DIAZ



**Rompiendo moldes,**  
por Cristóbal HALFFTER  
(Ver página 3)

**Piedras rodantes**

# Cada vez más cerca

**“Ni siquiera sabemos quién nos arrojó al vacío”**

Somos hijos del instinto. — esclavos del porvenir. — prisioneros sujetos por las cadenas del pasado. — Somos las piedras rodantes. — los cantos rodados — the rolling stones, que bajan locos — por la ladera — somos trocillos metálicos de carne — que atrae el imán de la pendiente. — siempre rodando... — rodando... — cada vez más de prisa. — cada vez más cerca — del salto. — del abismo.

— del final. — del más allá. — Y ni siquiera sabemos quién nos ha puesta en la cima. — ni quién nos dio el primer impulso. — ni quién nos arrojó al vacío. — ni quién nos condenó a rodar: — somos las piedras rodantes. — los cantos rodados. — the rolling stones. — Una montaña. — Una piedra. — Una pendiente. — Un salto. — El vacío... — La nada.  
Constantino BERTOLO



Rafael Alberti 1950. (Ver página 3.)

**Vivos para dudar**  
Todos, gente de hoy. — vivos para dudar. — fuertes para creer. — Juntos para cantar.—Cantaré, cantaré... — Nuestras voces son cortos caminos que nos van llevando hacia vosotros: — vuestras fuentes nos mueven a unirnos. — son la inspiración de nuestros cantos.—Cantaré, cantaré... — Todos, gente de hoy. — Vivos para dudar. — fuertes para creer. — juntos para cantar.—Cantaré, cantaré...

M. D.

**Happening**  
Señoras y señores: — Por primera vez en la historia — de los catclismos sonórticos, — un grupo de humanos privilegiados — va a tener aquiescencia auditiva — en la más íntima y psicodélica — realidad del happening.—Se acabó la dignidad — con el surco y el riegión. — Se busca la unidad integral del conjunto, — usando la falta de unidad, el desequilibrio, — la contradicción voluntaria, la antinomia, lo feo — y romper así — con el atavismo de la composición.—El cielo es happening. — la materia y la antimateria son happening: — la televisión, la propaganda, la pornografía es happening. — La ciencia actual es happening. la ciencia-ficción es happening. — la cocotología, el jazz, la gastronomía es happening. — la poligamia es happening.—  
José Antonio MUÑOZ RIVERO



En la foto de Carlos Pardo vemos alienado al equipo titular.

**Desnudo y errante** y errante por el mundo... — mas yo te dejo mudo... ¡mudo! — Y cómo vas a recoger el trigo — y alimentar el fuego — si yo me llevo la canción?  
León FELIPE

**ULTIMA HORA**

- Una conferencia sobre Camboya ha sido propuesta por Vietnam del Norte.
- Israel rechaza la posibilidad de un Estado palestino en Cisjordania.
- Ciento cinco ahogados en el naufragio de una motora en el golfo Pérsico.
- Hoy se conmemora la muerte de León Felipe, poeta pobre, viejo y feo.

(Resumen de agencias)

Aguaviva pone una foto de Rafael Alberti, junto a otras de Lorca y León Felipe, en la portada de su disco **Cada vez más cerca**, donde se cantan dos piezas con texto del gaditano. Tres años después el cantaor Alfredo Arrebola recoge en su grabación **Cantes a los poemas de Marinero en tierra** doce canciones de ese libro interpretadas por alegrías, peteneras, livianas y otros cantes, primer disco de cante jondo que conocemos dedicado enteramente al poeta, merecedor en 1974 el Premio Nacional de Flamencología de la Cátedra de Flamenco de Jerez, y poco después cantautores como Pablo Guerrero, con su canción “Ven, Alberti”, y Luis Pastor, con la letra de Arbeloa “Villancico para Rafael Alberti”, sumaban sus músicas a las peticiones para el inminente regreso del poeta.

Ha llegado un punto en la carrera de Alberti en el que con justicia puede el poeta detenerse y, echando la vista atrás, considerar llegado el momento de un recuento sobre su propia historia musical: “La verdad es que desde mis veinticuatro años cuento con una tradición de poeta musicable. Me ponen música frecuentemente, tengo un amplio cancionero... Y es que hay una parte de mí poesía que es muy cantable, muy musical. No es que la hiciera para eso, pero los versos cortos, el ritmo, incluso el lenguaje”,<sup>243</sup> declara en prensa con motivo de la grabación en noviembre de 1976 de un disco con poemas suyos en partitura de Salomé Díaz, compositora que vuelve a insistir en la percepción musical que se tiene de la figura del poeta, imagen que a estas alturas comparte incluso la propia autora del artículo periodístico:

La elección de Alberti no ha sido casual, y esta música, compleja y fácil a un tiempo, cantable y transparente, funciona.

-Efectivamente, elegí los poemas más limpios, los que tenían un lenguaje más musical y plástico. La música fue fácil, porque al leerlos ya la sentía así. Creo que tienen la música dentro.<sup>244</sup>

La opinión del poeta sobre estas trasposiciones sonoras de sus versos no puede ser más favorable, y le dan pie para insistir en su ya larga biografía musical y en el resultado amplificador que permite para su obra este tipo de experiencias cantables: “Lorca era una persona que no sólo componía para la música, sino que sabía música y hacía y cantaba sus propias canciones. Pues bien, yo creo que tengo más canciones que él... *La paloma*, por ejemplo, la gente sigue pensando que es una canción popular, y no mía. Esto me parece muy bien”.<sup>245</sup>

Prueba del interés y hasta entusiasmo del escritor por estas adaptaciones en clave de canción popular, melódica, flamenco e incluso copla andaluza, con las que -como enseñan los clásicos y el mismo Alberti defiende- prosigue el fluido intercambio entre el poeta culto y el pueblo que según el gaditano caracteriza la literatura nacional, la encontramos en el hecho de que el propio autor colabore personalmente en muchas de las grabaciones que se realizan, sobre todo las de evidente carga política. Significativo resulta que una de sus últimas actividades en Roma, apenas dos semanas antes de volver del destierro, sea la grabación de un disco:

Quizás uno de los últimos trabajos del poeta Alberti en su exilio romano del barrio del Trastévere, haya sido poner la voz y los poemas al disco que prepara la doblemente maldita Soledad Bravo.

---

<sup>243</sup> R[osa] M[aría] Pereda: “Niños de Aluche graban un disco con poemas de Alberti”, **El país**, Madrid, 17 de noviembre de 1976, p. 30.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

En los primeros días de abril, Soledad (...) acudió a Roma para escuchar en boca de Rafael Alberti, unas soleares dedicadas por el autor gaditano a una cantante con la que el poeta se considera unido por una concepción del mundo a dos orillas.

Alberti, que vivió veinte años en Argentina y que, a veces, sueña con retirarse al Cuzco, comparte con Soledad, exiliada desde su infancia en tierras de Venezuela, esta doble nacionalidad espiritual de América y España.<sup>246</sup>

Para Soledad Bravo escribió Alberti los que son seguramente sus últimos versos dedicados a glosar la figura de un compositor o intérprete musical, que continúan casi directamente el manifiesto en defensa del arte comprometido de sus “Coplas para Manuel Gerena”. La cantante aparece en estas soleares, que con autógrafo albertiano se incluyeron en la carpeta



El poeta y la cantautora en la grabación del disco “Soledad Bravo/Rafael Alberti”.  
(Fotografía de Beatriz Amposta publicada en **El País** el 15 de abril de 1977).

del disco mencionado, como una defensora de la libertad en cuyo canto se expresa la voz colectiva de los pueblos oprimidos: “Canta, Soledad, que canta/ la libertad de los pueblos/ subiendo de tu garganta”.<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Anónimo: “Alberti y Soledad Bravo grabaron en Roma”, **El país**, Madrid, 15 de abril de 1977, p. 31.

<sup>247</sup> Con el título de “Soleares a Soledad Bravo” el poema fue publicado por primera vez, en autógrafo albertiano, en la carpeta del disco **Soledad Bravo canta a Rafael Alberti**, Madrid: CBS, 1978. El poeta lo



Precedido de todas estas músicas, el 27 de abril de 1977, Rafael Alberti, junto a su inseparable María Teresa, vuelve a España. Se cierra para el poeta la etapa más fructífera de sus colaboraciones con la música, en la que él mismo ha participado en numerosas piezas musicales, desde cantatas a espectáculos de poesía y laúd o canciones folcloristas para el cine, años de reencuentros con antiguos amigos músicos y de hallazgo de nuevos compositores y nuevos registros para la musicalización de sus poemas, cuya fecundidad melódica se resiste a ser sometida a un estilo concreto y es capaz de pulsar las más variadas modalidades de la música, desde la culta sala de conciertos al tablao flamenco y los grandes auditorios populares. La poesía de Alberti ha crecido en estos treinta y ocho años de exilio en contacto con la música marchando por la senda de nuevos géneros, como sucede en la difícilmente clasificable **Invitación a un viaje sonoro**, profundizando en su acomodo a las específicas imposiciones genéricas de cierto tipo de piezas musicales, como en **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos**, y finalmente logrando a través de la música un amplio contacto con las grandes masas, vocación colectiva presente ya en la poética del autor, acompañamiento sonoro que, como Alberti ha descubierto en los últimos años, amplifica la recepción de su poesía. A lo largo de setenta y cinco años la música ha estado presente en muchos momentos de la vida del autor marcando a menudo el ritmo de sus versos, lo que ha ido generando de manera creciente una corriente de inspiración entre compositores e intérpretes, cuyas numerosas obras musicales sobre textos albertianos han marcado esta última época de su destierro. Con mayor fuerza y de manera mucho más extendida geográficamente que antes de su exilio, las repetidas colaboraciones de Alberti en el campo del arte sonoro lo han convertido en símbolo de poeta musical, amigo de los músicos y cantantes, y centro en torno al que giran proyectos sonoros diversos, caminos todos en los que profundizará durante el tramo final de su vida ya instalado en España.

---

incluyó después, con el título “Juan Panadero canta por soleares a Soledad Bravo”, en la versión ampliada de su libro **Coplas de Juan Panadero (1949-1979)**, Barcelona: Bruguera, 1984, por donde citamos, p. 134.

#### IV. RETORNOS MUSICALES

Tras treinta y ocho años de exilio, la vuelta del poeta a su país, desaliñada y prácticamente con lo puesto, viene motivada de forma directa por su compromiso político y su postura de artista comprometido. Apenas aterrizado, su primera tarea será tomar parte activa en la campaña electoral para las primeras elecciones democráticas que se celebraban en España en cuarenta años, a las que el poeta concurría como número uno de la candidatura gaditana del Partido Comunista para el Congreso de Diputados. Ya en ese primer trabajo de su retorno español la música está presente, porque en muchos de los mítines en los que intervino la música se alió con la consigna política. Así, el 5 de junio de 1977 se calcula que 140.000 personas escuchan al conocido cantautor Víctor Manuel interpretar en presencia del poeta la canción que ha compuesto sobre algunas de sus **Coplas de Juan Panadero** en un acto celebrado en la localidad sevillana de Coria, canción que enseguida grabaría la compañera del cantante Ana Belén, y cinco días después otras 8.000 almas escuchan al poeta presentar a su amigo el cantautor Manuel Gerena en un mitin celebrado, justamente, en su localidad natal, El Puerto de Santa María.<sup>1</sup> Por medio del cante del compromiso y la canción política, el autor se identifica otra vez con compositores e intérpretes musicales, junto a los que colabora en una tarea común de señalado contenido ideológico, que a la postre acabaría colocando a Alberti, ya con setenta y cuatro años, en la *mesa de edad* con que se abrían el 13 de julio de 1977 las primeras Cortes democráticas españolas tras la dictadura de Franco. No traemos aquí esta instantánea de manera gratuita, sino como prueba de la agitación vital que experimentó el poeta durante algunos años, con viajes reiterados para deshacer su casa romana, la constante dedicación a su esposa ya en aquellos momentos aquejada de la irreparable enfermedad del olvido y la preocupación directa de la búsqueda de una forma de vida. Años en que otras preocupaciones que sus actividades artísticas marcan la vida del escritor, que no publica un nuevo libro hasta 1980, y mucho menos habrá de dedicarse en estos primeros momentos del retorno a tareas

---

<sup>1</sup> Tomamos las estimaciones de Gonzalo San Segundo en su libro **Alberti tal cual. Crónica de una campaña electoral**, Madrid: Edición del autor, 1978, p. 68.

musicales, al margen de algún encuentro ocasional con muchos de los músicos o intérpretes que hasta ahora han ido jalonando su biografía, aunque sus versos no cesarán de mover también en estos momentos la inspiración de los compositores. En 1979 el grupo Jarcha hace muy popular una nueva musicalización de su poema “A galopar”, a la vez que el afamado y muy clásico cantautor Juanito Valderrama graba en disco algunas canciones del ciclo “La húngara”, del libro **El alba del alhelí**, haciendo evidente una vez más los variados registros que dentro de la canción popular permite musicalmente el verso albertiano, aunque el predominio estos años de las canciones basadas en los versos de carácter político del autor oculte a veces el similar interés del poeta por la música de arte.

Precisamente en este campo hay que colocar la primera actividad importante de Alberti tras reincorporarse a la vida española, situada en torno a 1981, cuando el cantautor brasileño Raimundo Fagner elige el poema de **Los 8 nombres de Picasso** “Málaga”, en partitura de Ricardo Pachón, para cantarlo en su *long play* “Traduzir-se”, donde se incluyen canciones sobre versos de varios poetas españoles. La canción debió interesar al poeta, ya que cuando se encuentra con Fagner en España al año siguiente, propone al músico ampliar la aventura interdisciplinar:

Es algo hecho entre amigos que nació de un encuentro con Rafael, que me invitó a ilustrar musicalmente sus poemas sobre Pablo Picasso. Se ha convertido en un trabajo artesanal, muy simple de hacer, para el que invitamos a otros amigos como Mercedes Sosa o Paco de Lucía. Yo no conocía a Rafael, pero me hizo un comentario emotivo a una versión que hice de un poema suyo y que ya incluí en un disco anterior.<sup>2</sup>

El trabajo conjunto se inició en Madrid enseguida, según consta en la carpeta del disco editado al año siguiente, “num clima de integração mútua entre o poeta e o compositor. Rafael Alberti sensibilizou-se com a expressão musical de Fagner deu a seus poemas e convidou-o, então, a producir un disco em homenagem a Picasso”.<sup>3</sup> El resultado fue una grabación que la crítica literaria del momento consideró “muy especial”,<sup>4</sup> ya que si por un lado da pie para recordar que “existe un diálogo desde hace mucho tiempo entre la música y la poesía”,<sup>5</sup> por otro revela la condición cantable de los versos albertianos, “una de las facetas”<sup>6</sup> de Alberti como poeta en la calle, según Víctor Claudín, para quien el carácter musicable de esta poesía está determinado “con toda seguridad por el fantástico ritmo, la

---

<sup>2</sup> Víctor Claudín: “Entrevista. Raimundo Fagner y Rafael Alberti: Cuando los poemas cantan”, **Ínsula**, 455, Madrid, octubre de 1984, p. 15.

<sup>3</sup> Comentario anónimo en la carpeta del disco aludido de Raimundo Fagner **A Picasso**, Rio de Janeiro: CBS Brasil, 1982-83.

<sup>4</sup> Víctor Claudín: Op. cit.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem.

musicalidad de casi todas sus composiciones, prácticamente negando la frontera que otros señalan entre canción y poema”.<sup>7</sup> La nueva colaboración ofrece al poeta otra ocasión para hacer recuento de su propia historia musical, señalando además el carácter innato de su música verbal, que surge incluso sin proponérselo el poeta: “Nunca me he propuesto hacer canciones, sino que en muchas ocasiones me han salido poemas que contienen las condiciones para ser cantados”.<sup>8</sup> Para el citado comentarista, la apertura interdisciplinar expresa para Alberti “su creencia en la poesía como comunicación y en la hermandad de la música y la poesía”,<sup>9</sup> cercanía entre artes en la que insiste rotundamente el escritor apuntando algunas características del sonido acordado que determinan su interés por él: “admiro mucho a los músicos, incluso me hubiera gustado ser uno de ellos. Además, todas las palabras están en el diccionario, pero en cambio la música está en las cañas del campo, en el mar”,<sup>10</sup> expresando además su comprensión por todo tipo de música, incluidos los nuevos sonidos “como el rock o el punk”<sup>11</sup> que le recuerdan etapas radicales de la vanguardia, ya que él se siente “un poeta de ahora, que no estoy en contra de lo nuevo”.<sup>12</sup>

Alberti no sólo fue principal inductor del proyecto, sino que participó directamente con su recitado en la grabación en seis de los diez temas incluidos en el disco **A Picasso**, además de ocuparse del grafismo de su carpeta, lo que evidencia claramente el impulso musical que a veces guía su trayectoria. Es el propio poeta quien promueve la trasposición sonora de varios poemas de su libro **Los 8 nombres de Picasso** en un compendio artístico donde se entrecruzan poesía, música y pintura, triple imagen que es probablemente la que para el poeta representa la plenitud de su obra, y que revive las apetencias musicales de Alberti, quien enseguida va a retomar una de sus obras escritas para acompañamiento sonoro reafirmando en su idea fundamentalmente artística de la música, ya más remansadas las aguas del fervor político que determinó, también en el campo sonoro, la primera imagen española del poeta tras la vuelta. En efecto, en el nuevo paso de su biografía musical que vamos a tratar el escritor vuelve sobre un trabajo ya realizado, **Invitación a un viaje sonoro**, podándolo de sus aspectos más ideológicos e históricamente determinados, para salvaguardar sobre todo un espectáculo de arte que aspira a la pureza formal y plenitud estética, reafirmadas por Alberti con la conjunción de

---

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem. Damos corregida una errata en la cita, ya que en **Ínsula** leemos “...cantadas” en vez de “...cantados”.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Op. cit., p. 15-16.

<sup>11</sup> Op. cit., p. 16.

música y poesía. Hay sin duda en esta recuperación de su cantata para verso y laúd una reivindicación por parte del poeta de su faceta más puramente artística, tal vez ante el hastío personal por una imagen excesivamente politizada que había determinado la comprensión pública de su figura desde su vuelta a España. Así, en las presentaciones del nuevo espectáculo Alberti aparece como

...poeta, pintor, narrador, rapsoda, cantor que va por el mundo difundiendo arte “cosa tan difícil de cultivar en este siglo”, ensamblando la música y la poesía en un todo armónico, en mágica simbiosis en la que Alberti, pone y cuida la palabra.<sup>13</sup>

Esta obra había sido, como vimos, uno de los más importantes y fructíferos proyectos musicales del escritor en los primeros tiempos de su exilio argentino, le había servido de manera a veces sutil para desarrollar, bajo unas formas marcadamente estéticas cuyo carácter artístico venía subrayado por la esencialización que siempre implica la música, el tema fundamental de su obra desterrada: la nostalgia y el intento de reintegración desde la distancia en su cultura y tradición propias situándose como un continuador de las mismas tanto en estilo como en los temas. Terminado el destierro, el planteamiento inicial perdía en gran parte su sentido, lo que lleva al escritor a remodelar la obra, cambios que afectan al acompañamiento sonoro, que en esta ejecución moderna no correrá ya a cargo del laudón de Paco Aguilar y un piano sino de un cuarteto u orquesta de laúdes, y al programa interpretado, que elimina directamente algunos poemas de la versión primera y sustituye otros, modificaciones también presentes en el guión musical de la obra, que por otro lado no mantuvo en sus diversas ejecuciones públicas idéntica estructura: a veces se interpretaba la primera parte con cuarteto de laúdes y la segunda con orquesta de plectro, pero otras todo el espectáculo sólo con el cuarteto o sólo con el conjunto orquestal, forma ésta en la que se grabó en disco en 1989. Incluso se fue añadiendo con posterioridad al estreno en 1983 algún fragmento, como el dedicado a Cataluña en la segunda parte del espectáculo. Veamos al detalle los cambios entre las dos versiones de **Invitación a un viaje sonoro**.\*

---

<sup>12</sup> Ibidem.

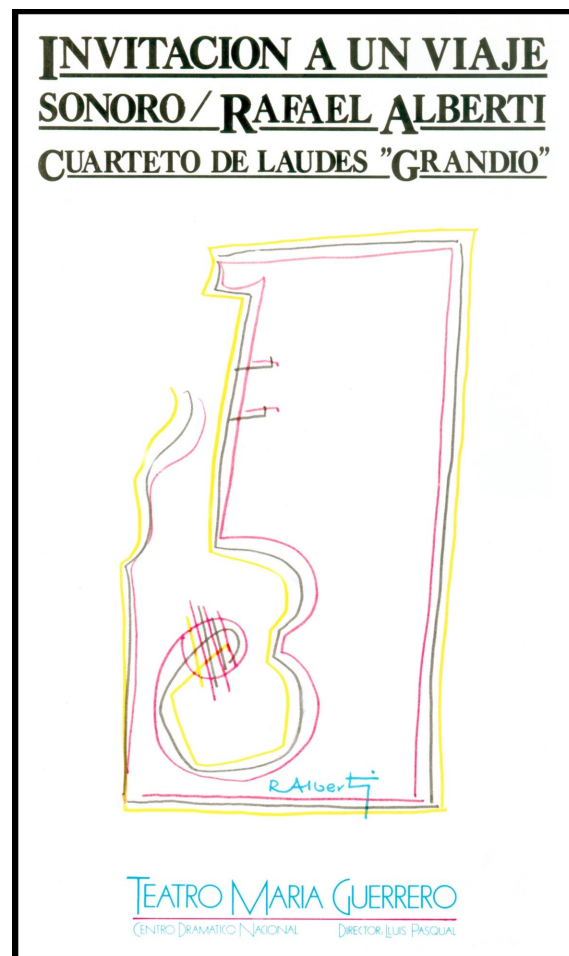
<sup>13</sup> Emilia Levi: “Rafael Alberti: Soy un trabajador incansable”, **Diario Montañés**, Santander, 17 de agosto de 1985. Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Esther Casado y Antonio Navarro, miembros del Cuarteto de Laúdes Grandío que estrenó con Alberti esta nueva versión de **Invitación a un viaje sonoro**, por habernos proporcionado copia de éste y otros artículos y materiales referidos a la gira que el poeta realizó con ellos entre 1983 y 1985, aunque los recortes no nos permitan precisar a veces la página de la publicación referida.

\* En el Apéndice II, donde recogemos el texto original de la pieza publicado en 1944, ofrecemos asimismo un cuadro comparativo de las dos versiones.



Alberti junto al cuarteto de laúdes Grandío, durante un ensayo de *Invitación a un viaje sonoro*. (Fotografía de Bernardo Pérez publicada en *El País* el 6 de enero de 1984).

Al lado cartel anunciador del espectáculo.



En todos los casos permanecen los poemas introductorios que abren las dos partes de la obra y el *ritornello* final que cierra el espectáculo. En la primera se mantienen todos los poemas y casi todas las músicas, ya que sólo la “Fantasía” anónima del siglo XIV es sustituida por una de las **Cantigas** de Alfonso X. Es en la segunda parte de este concierto para verso y laúdes donde los cambios son más significativos y afectan al signo unitario bajo el que navegaba la versión americana de los años cuarenta, comenzando por la eliminación del poema y la música que evocaban la Rusia del siglo XIX, composiciones que

abrían en la ejecución primitiva esta segunda parte del espectáculo. La supresión aparentemente supone una mayor cohesión de esta parte, ya que todo el resto de la misma se dedica a diversas regiones españolas, pero sin embargo también aquí los cambios afectan la unidad esencial de la primera redacción de la obra. Se elimina entero el número dedicado a “Asturias”, tanto el poema de Alberti como la pieza de Albéniz que lo acompañaba, sustituyéndose el primero por varias estrofas del poema “Generalife” del libro **Olvidos de Granada**<sup>14</sup> de Juan Ramón Jiménez y la segunda por otra obra del mismo compositor, la titulada “Granada” de su **Suite Española**. Se mantiene igual la parte dedicada a “Aragón”, pero a continuación se incluye una sobre “Cataluña” a partir de la muy conocida y bella canción popular “El cant dels ocells”, cuyo texto recita Alberti en traducción y glosa de Miguel Asins Arbó y cuya melodía interpreta el conjunto acompañante. Igualmente se mantienen los números siguientes “Galicia” y “Castilla”, pero se cambia el último eliminando el hermoso poema dedicado por Alberti al cante andaluz y la “Granadina” de Joaquín Nin, y en su lugar se ofrece otro poema del gaditano, “Joselito en su gloria” de su libro **El alba del alhelí**, junto a la importante pieza musical de Joaquín Turina **Oración del torero**, compuesta expresamente para el Cuarteto Aguilar en 1925, cuya inclusión, lo mismo que el poema de Juan Ramón Jiménez, desajusta en parte la muy trabada estructura compositiva de la pieza original. Sin embargo, incluso en detrimento de esta perfecta organización, el autor es capaz de adaptar su obra a otro momento y a otras condiciones musicales, en las que nuevamente trabaja de mutuo acuerdo con los músicos, lo que indica su interés por sacar adelante esta recuperada cantata, de la que el poeta ofrecerá una veintena de representaciones de la versión con cuarteto de laúdes entre 1983 y 1985: “Ahora, aquella vieja *Invitación a un viaje sonoro* que había sido compuesta en Buenos Aires, hace ya más de cuarenta años, para el gran laúd solitario de Paco Aguilar, conseguida la partitura por su sobrino Pepe, que vive hoy en Madrid, recorre los pueblos y ciudades de España, recitada por mí y acompañado por Antonio, Esther, Pedro y Caridad, un perfecto cuarteto desgajado de la orquesta Grandío de laúdes”.<sup>15</sup> Posteriormente se llevarían a cabo algunas ejecuciones más, ya sólo con orquesta de laúdes

Con esta estructura renovada estrenó Alberti la obra, ahora como “Cantata para verso y laúdes”, el 26 de mayo de 1983 en el Salón de Actos del Ateneo de Madrid, en un

---

<sup>14</sup> Juan Ramón Jiménez: **Olvidos de Granada** Facsímil de la edición de 1945 y textos inéditos del poeta. Preliminar y notas Francisco Giner de los Ríos. Madrid: Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1979, pp. 53-57 y 74-76.

<sup>15</sup> **LAP II**, op. cit., pp. 147-148.

concierto repleto de significaciones musicales, ya que se trató de un homenaje al Cuarteto Aguilar, en el que debutó el Cuarteto de Laúdes Grandío y en el que participaba la Orquesta de Laúdes Roberto Grandío, el más importante conjunto de música de plectro del país en esos momentos, y donde además se leyeron mensajes de adhesión de Maribel de Falla y Julio Cortázar, amén de contar con la asistencia de importantes figuras del mundo de la música, como el buen amigo del poeta Ernesto Halffter. La importancia del acto fue reseñada extensamente por la prensa de la época, que en algún caso va mucho más allá de una simple referencia a la musicalidad albertiana, cuya palabra “es toda ella música, auténtica imagen sonora” que hace “complementaria la cantata para verso y laúdes”.<sup>16</sup> El nuevo estreno de **Invitación a un viaje sonoro** da ocasión a Enrique Franco para destacar el contexto sonoro en que surge el 27 y el talante musical que, como a otros poetas, distingue a Alberti de la mayoría de sus compañeros de promoción literaria:

En Alberti, García Lorca y Diego puede hablarse con propiedad, aunque desde distintos ángulos, de poetas músicos.

La poética de Alberti ha sido, es y será un río para los compositores. Docenas y docenas de autores, españoles y extranjeros, han otorgado segunda naturaleza musical a los versos del gran gaditano, que poseen un doble valor musical: el real y el sugerente.<sup>17</sup>

El viaje que la pieza realiza durante los años siguientes por la geografía peninsular permite a menudo a la crítica y al propio poeta profundizar en ese campo de las relaciones interdisciplinarias del escritor con el arte sonoro, y en sus buenas aptitudes para la trasposición poética del mismo: “Poemas y sonidos se funden bien”, opina Eduardo Haro Tecglen, para quien los diversos significados de la palabra *plectro* simbolizan la identidad entre ambas artes: “*Plectro* es una curiosa palabra castellana que significa al mismo tiempo la púa con que se tocan estos instrumentos –de pulso y púa- y la inspiración de un poeta; puede hablarse en este acto del concierto del plectro de Alberti”.<sup>18</sup>

Pero será sobre todo el mismo escritor, en sus conversaciones con los periodistas que asisten a las presentaciones que en las diversas ciudades visitadas preceden a la interpretación de la cantata, quien insistirá muy a menudo en su identificación con la música, por la que confiesa sentir “una gran vocación”<sup>19</sup> y que a su juicio

“tiene que estar unida con las restantes artes[?]”. Alberti dice que es ante todo pintor, “lo soy desde siempre y me complace ser un artista que cuida las diferentes disciplinas, que me sirven para

<sup>16</sup> Antonio Iglesias: “Homenaje al Cuarteto Aguilar. Rafael Alberti y los conjuntos de laúdes Grandío”, **Informaciones**, Madrid, 28 de mayo de 1983.

<sup>17</sup> Enrique Franco: “Rafael Alberti, los laúdes de Grandío y la *Invitación a un viaje sonoro*”, **El país**, Madrid, 28 de mayo de 1983.

<sup>18</sup> Eduardo Haro Tecglen: “Recital poético-musical. Música de laúdes para Alberti”, **El país**, Madrid, 9 de enero de 1984.

<sup>19</sup> Emilia Levi: Op. cit.



distinguirme de los restantes poetas de mi generación”. En este sentido se identifica Alberti con García Lorca, “que tenía una vocación musical enorme”.<sup>20</sup>

El gaditano, para quien “la música y la poesía nacieron juntas”,<sup>21</sup> va a situar sus aspiraciones interdisciplinares en el contexto cultural de la ya muy consagrada a estas alturas Generación del 27, remitiéndose a la larga historia de colaboraciones entre música y poesía que se registra desde el principio de las civilizaciones.

Una situación que, en su opinión, continúa hasta el siglo XX, en el que, dijo, “no hay tiempo para cultivar las artes”. Rafael Alberti no está de acuerdo con la especialización que es la norma general del siglo actual. “Soy, continúa el autor de *La arboleda perdida*, el poeta más amplio de los de mi generación, a semejanza de Lorca. Federico tenía una enorme vocación con la música, tocaba el piano y la guitarra, preparó composiciones para *La Argentinita*, y esta tendencia musical se percibe en su teatro”.<sup>22</sup>

Sin duda la recuperación de este espectáculo contribuyó a reafirmar la percepción musical sobre el poeta, ya claramente delineada y nítida, como comprobaron muchos comentaristas que en estos momentos se acercaron a **Invitación a un viaje sonoro**. El corolario de estos años de intensa dedicación a la obra se expresa con palabras del mismo Alberti: “Creo que soy un poeta casi musical. Hay muchas canciones hechas con mis versos. Más de 30. Algún día publicaré un cancionero. Yo no toco nada. El piano con un dedo. Pero tengo mucho sentido musical”.<sup>23</sup>

Con **Invitación a un viaje sonoro**, que los intérpretes solían terminar ya fuera de programa con el recitado de “La paloma” junto a la música que para este poema compuso Guastavino, estuvo presente el poeta en algunas de las más prestigiosas actividades musicales del panorama nacional, como el Festival Internacional de Santander o el Festival de Otoño madrileño, recorrió todo el país, desde Cádiz al pueblo navarro de Tudela y desde Valencia a Cáceres, y alcanzó un notable éxito poético y musical como reconoce él mismo y atestiguan reiteradamente las críticas de los diarios. Tan satisfactoria resultó esta experiencia para Alberti que a finales de la década de los ochenta la prolongaría con un nuevo espectáculo poético musical de similares características, para el que el poeta escoge el mismo nombre de los recitales que durante estos años ofrece con la actriz Nuria Espert, “*Aire y canto de España*, (...) una de mis actuaciones preferidas”,<sup>24</sup> de nuevo junto a un

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Adela Gutiérrez: “Rafael Alberti viaja, cargado de música y poemas, hacia la Casona de Tudanca”, **Alerta**, Santander, 17 de agosto de 1985, p. 40.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Anónimo: “Rafael Alberti invita a un *viaje sonoro*, a través de su sonata para verso y laudes”, **El país**, Madrid, 6 de enero de 1984, p. 29.

<sup>24</sup> Rafael Alberti: **La arboleda perdida. Quinto Libro (1988-1996)**, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1996, p. 173. En adelante: **LAPIII**.

conjunto de cuerdas, que parece ser el sector instrumental por el que el escritor mostrará toda su vida una marcada inclinación.

Durante los primeros años de colaboración, Grandío era un cuarteto de laúdes que, bajo la sabiduría de Pedro Chamorro, se ha convertido en la única orquesta de instrumentos de púa profesional que existe en nuestro país, con 18 intérpretes, algunos de los cuales parecen todavía colegiales por su poca edad. El día del concierto hubo un multitudinario auditorio, que escuchó atentamente los laúdes, acompañando los poemas de Alfonso X el Sabio, romances moriscos, letrillas clásicas, hasta llegar, pasando por madrigales del siglo XVIII, a emocionadas rimas de Bécquer, poemas de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca y míos. Todos ellos alternados con la música de Luis de Narváez, Antonio de Cabezón, el padre Soler, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina, entre otros.<sup>25</sup>

Resulta obvio que la plantilla sobre la que está elaborado el nuevo espectáculo es su propia **Invitación a un viaje sonoro**, obra singular que “es algo completamente aparte del conjunto de mi poética”,<sup>26</sup> y en realidad, como ya hemos indicado, aparte de toda la lírica hispana contemporánea. Con **Aire y canto de España** también acudió el poeta a importantes citas del panorama musical español, como el Festival de la Guitarra de Córdoba, que clausura en julio de 1991 junto a la Orquesta Grandío. En su visita a la ciudad de Góngora Alberti subraya algunas características del espectáculo y su búsqueda de una perfecta adecuación entre música y poesía: “La selección de poemas se ha hecho especialmente para que casen con este concierto, por la dimensión que tienen las poesías”.<sup>27</sup> Como en las diversas versiones de su cantata para verso y laúdes, hay una búsqueda deliberada por parte de Alberti de la musicalidad verbal acompañada al sonido acordado, que en último extremo está sustentada sobre su propia poética y su noción de poesía, y remite al fondo musical que muy a menudo suena tras sus versos. “Había que controlar muy bien todo el texto para que no nos excediéramos; para que el ritmo poético concordara perfectamente con el ritmo musical”,<sup>28</sup> explicó Alberti sobre el objetivo que había guiado los trabajos preparatorios del espectáculo, en los que, como otras veces sucedió en su carrera, “han colaborado también los músicos”.<sup>29</sup>

Parece claro que con esta clase de espectáculos el escritor está apuntando a una música y una poesía de arte, ocupadas en los efectos melódicos y prosódicos en la busca de una depuración formal extrema, imagen que tantas veces hemos visto asociada a la idea

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Santiago Gómez: “Alberti: Los poetas, cuando se sientan, se mueren”, **Diario de Navarra** [?], Pamplona, 23 de agosto de 1985[?]. Insistimos en que algunas reseñas de la gira que el poeta realizó junto al Cuarteto Aguilar nos han sido proporcionadas por miembros de este conjunto instrumental, pero carecen a veces de fecha, número de página e incluso, como en este caso, del nombre de la publicación referida.

<sup>27</sup> Lucía Fernández: “Rafael Alberti: Pinto y escribo todos los días porque yo no tengo edad”, **Córdoba**, Córdoba, 7 de julio de 1991, p. 65.

<sup>28</sup> Ibidem.



Paco Ibañez con Alberti en el Teatro Romano de Mérida.  
(Centro de Documentación Festival de Mérida).



El poeta junto al cantautor acompañados por George Moustaki y María del Mar Bonet presentando un concierto en el que participaron todos ellos.  
(Fotografía de Tejederas publicada en la edición catalana de *El País* el 23 de septiembre de 1982).

albertiana de la música. Compositoras como Marina Gioconda o Elena Romero verán también así estos años al poeta en algunos ciclos de canciones sobre versos albertianos, y

---

<sup>29</sup> Ibidem.

elegirán para ellos una música pura, escrita para las salas de concierto de los ambientes musicales cultos. Sin embargo también sabemos que en muchas ocasiones Alberti se ha acompañado de la música para difundir y popularizar el compromiso ético que es insoslayable en su producción artística, y esa doble melodía del clavel y de la espada, del arte y el compromiso, aparecen unidas en la voz de un cantante juglaresco casi especializado en musicar a los poetas, y con quien el gaditano ya ha coincidido en alguna ocasión, aunque sus actuaciones conjuntas se harán ahora casi regulares, a veces con el nombre de **A galopar**.

Con Paco Ibáñez, autor de algunas de las más populares canciones sobre versos albertianos, clausura el escritor en 1986 la trigésimo segunda edición del Festival de Mérida, en cuyo teatro romano ofrecen un recital que el poeta ha recordado en sus memorias: “Yo vuelvo ahora, digo, para hacer resonar, pulsando sus columnas, la gran voz de la poesía, sus ritmos, sus saltos, sus descensos, sus cadencias, a la vez que la voz y la guitarra de Paco Ibáñez”.<sup>30</sup> De nuevo, como en **Aire y canto de España**, se trata de un recorrido por la tradición poética española, desde Jorge Manrique, Góngora y Quevedo a Antonio Machado, Miguel Hernández y, por supuesto, el propio Alberti y autores significados contra el franquismo como Celaya o Blas de Otero, cuyos poemas recitados se alternaban en este caso no con interpretaciones instrumentales, sino a veces con el mismo poema cantado por el músico, u otras canciones de éste. El escritor destaca en su libro de recuerdos las posibilidades comunicativas que para la poesía entrañan este tipo de espectáculos: “La verdad es que nada existe como soltar la poesía al viento, cantarla, modularla, llenando los oídos del alma de la gente, en medio de una plaza, junto al mar, en un lugar cualquiera. Hasta la poesía más difícil, o hermética, puede cavar, abrir un pozo resonante, en los oídos de la gente”.<sup>31</sup> El carácter popular del espectáculo resulta sin duda el aspecto que más interesa al poeta en este tipo de colaboraciones, que en el caso de sus recitales junto a Paco Ibáñez añade además un matiz que no aparecía en su recuperación de **Invitación a un viaje sonoro** o en **Aire y canto de España**: el tono del compromiso que es parte de inalienable de Alberti y sin el cual no está completa su imagen artística, tono que por otro lado prolonga la larga lista de sus poemas musicados, desde tiempos de la Guerra Civil, en clave política:

Acostumbramos a cerrar el recital con mi poema “Galope”, coreados por un público entusiasta en el que todavía está vivo el espíritu combativo de mis versos. Paco Ibáñez me pide siempre que cante con

---

<sup>30</sup> LAP II, p. 265.

<sup>31</sup> LAP II, p. 265-266.

él en este final, y yo me atrevo a hacerlo, y así galopamos todos unidos durante unos minutos sobre ese “caballo cuatralbo, caballo de espumas” que parece no detenerse jamás.<sup>32</sup>

Junto al cantautor realizó el poeta diversos recitales, cuya cronología no resulta fácil de precisar, aunque la mayor parte se concentra entre finales de los años ochenta y comienzos de la década siguiente. En sus memorias recuerda el escritor varias actuaciones, en Jaén, en el Casino de París en la primavera de 1991, y al año siguiente en El Puerto de Santa María, durante las actividades con que su pueblo natal celebra el cumpleaños del poeta. De los conciertos realizados en Madrid en mayo del 91 se editó un disco bajo el nombre de **A galopar**, que incluye una [grabación videográfica](#) en la que, efectivamente, se ve y se escucha al poeta tarareando la canción junto al cantante. Lo mismo que Alberti durante su carrera alternó la canción de arte con los cantos de lucha y las cantatas cívicas, Paco Ibáñez combinaba en sus actuaciones el romancillo gongorino y las coplas funerales de Manrique con la canción protesta sobre texto de Miguel Hernández o Gabriel Celaya, y de ahí la sintonía clara entre ambos artistas, que comparten una misma visión hasta cierto punto juglaresca del arte de la poesía donde la música juega un principal papel para la difusión de los versos y favorece su acercamiento a los grandes públicos. Al filo de los noventa años, estos recitales deben abrir para el poeta un tiempo de recuento en el que se alternan los diversos modos de sus acercamientos literarios a la música, desde sus versos musicados hasta su participación personal en la difusión de esas canciones por medio de unos recitales donde la presencia viva de un mito poético servía de indudable reclamo para los grandes públicos. Etapa final de su actividad productiva, estos años, aunque deparan aún alguna última colaboración musical, tienen sobre todo un carácter de recuento y balance, de recuperación de alguno de sus más estimados logros en este campo interdisciplinar (**Invitación a un viaje sonoro**), e incluso de retorno de algún fantasma musical, que vuelve desde el fondo del escenario de su juvenil teatro escrito para los compositores:

Oh, “La pájara pinta”, el guirigay  
que nunca terminé,  
me está llamando, quiere  
gritar, reír, completo,  
al fin el mejor día.<sup>33</sup>

Publicados estos versos en 1982, apenas cuatro después la ópera “lírico bufobailable”,<sup>34</sup> según definición del propio autor, sería llevada a la partitura por uno de los

---

<sup>32</sup> LAPIII, p. 188.

más importantes compositores del panorama contemporáneo español, Carmelo Bernaola, quien, bajo los auspicios de la compañía Eñe Teatro con Gonzalo Cañas como director y refundidor del texto albertiano, escribió una docena larga de números para el espectáculo, algunos sólo instrumentales pero la mayoría cantables. La obra se estrenó, al fin casi como había sido previsto por Alberti en 1926, convertida en un espectáculo de música y poesía, marionetas y bailarines cantantes, en julio de 1987, y con alguna contada excepción, obtuvo el beneplácito de la crítica, que en muchas ocasiones señala hacia la perfecta integración entre música y poesía lograda por el espectáculo, donde “los actores (...) interpretan y bailan al son de la música creada por Carmelo Bernaola sobre canciones populares, con un sentido muy afín al poético y juguetón de Alberti”.<sup>35</sup> De hecho una gran parte de la crítica hace notar la importancia de la parte musical en el concepto de *teatro de arte* propuesto por Alberti:

Gonzalo Cañas, con el Teatro Eñe -muñecos y actores viviendo juntos, animándose mutuamente-, ha creado una dramaturgia y una dirección de escena para la obra que la sostienen y la alargan algo. La música de Bernaola la ayuda notablemente. Si en la nadería de la farsilla está la marca indeleble de Alberti, en la música popular está el sello de Carmelo Bernaola, que siempre, o cuando puede, deja escuchar su bello sonido. Entre uno y otro consiguen ráfagas de arte.<sup>36</sup>

Durante dos años recorriendo la geografía española demostró su eficacia escénica este montaje albertiano en clave de teatro musical, género, insistimos, para el que había sido concebido por el autor durante su juventud madrileña inmersa en las vanguardias históricas, y en cuyo estreno el compositor Bernaola estuvo acompañado por algunos destacados colegas de carrera, como el músico Tomás Marco,<sup>37</sup> lo que evidencia el interés que entre los profesionales del arte sonoro despertó esta partitura sobre pretexto albertiano.

Y es que Alberti dispone ya de una abultada biografía musical y una agenda repleta de amigos compositores, intérpretes y bailaores, que lo convierten en punto de referencia para aventuras interdisciplinares y centro de atención de los músicos para emprender nuevos trabajos. Lo que el poeta ha dado a la música, la música lo devuelve ahora, integrándose plenamente junto a otras actividades artísticas en los numerosos homenajes que recibe el autor en éstos, sus años crepusculares. Uno de los más importantes, y trascendental para el tema que en estas páginas desarrollamos, tuvo lugar en julio de 1988

---

<sup>33</sup> Rafael Alberti: **Versos sueltos de cada día**, Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 36.

<sup>34</sup> Manuel Bayo: “Alberti por Alberti”, **Primer Acto**, 150, Madrid, 1972, p. 7.

<sup>35</sup> Concha Gil: “Éxito de Alberti en el estreno de *La pájara pinta*”, **Diario 16**, Madrid, 29 de julio de 1987, p. 26.

<sup>36</sup> Eduardo Haro Tecglen: “Teatro. *La pájara pinta*. Un juego brillante”, **El país**, Madrid, 29 de julio de 1987, p. 21.

<sup>37</sup> Beatriz Cortázar: “*La pájara pinta* se posó en Madrid”, **Abc**, Madrid, 29 de julio de 1987, p. 99.

de nuevo en el Festival de Mérida, donde además de actores y profesionales del teatro, que declamaron versos y escenas teatrales salidos de la pluma de Alberti, participaron la gran bailaora Manuela Vargas, el guitarrista Manolo Sanlúcar y, junto al pianista Miguel Zanetti, una de las voces más importantes que el siglo XX español ha dado al panorama operístico internacional, Montserrat Caballé, a la que el poeta había conocido el año antes y cuyo encuentro con el escritor resultará fundamental para la trayectoria musical y dramática del gaditano, ya que del mismo surge sin duda la última colaboración musical del poeta, e incluso el estreno años después de su pieza teatral **La Gallarda**, convertida *cuasi* en ópera jonda. La soprano, que aquella noche emeritense interpretó en el Teatro Romano para el escritor “En el pinar” de Obradors y “Tu pupila es azul” con la música de Turina, fue la última gran figura musical de las muchas que se cruzaron en la vida de Alberti, y, como en otras ocasiones había sucedido a lo largo de su vida al encontrarse con ellas, suscitó en el escritor una nueva colaboración musical, la última de su fecunda carrera en este campo interdisciplinar.

**Salmo de alegría para el siglo XXI** es un largo y desconocido poema albertiano, que no fue recogido por el autor en libro ni por su fecha de escritura posterior al verano de 1988 llegó a tiempo para ser recogido en la recopilación de su poesía completa de ese mismo año. Se trata sin embargo de un texto importante al menos en el aspecto musical, ya que nos parece claramente relacionado con otros trabajos suyos para la música y supone una culminación completamente coherente con su trayectoria en este campo. No es necesario recordar desde el nombre su propio **Salmo de alegría por la creación del estado de Israel** de 1948, casi cantata cuyas características formales (ausencia de personajes, acatamiento de las fórmulas propiamente musicales en detrimento del carácter dramático de otras cantatas albertianas) aparecen como el patrón sobre el que Alberti levanta su nueva pieza musical, que incluso temáticamente viene a coincidir con aquel homenaje a sus amigos hebreos y a la tradición judía española, ya que ambos textos expresan un sentido himnico de celebración por las posibilidades futuras que abren los nuevos caminos de la Historia. Este tono cívico de su nuevo **Salmo de alegría para el siglo XXI** coincide también con el mensaje fundamental expresado siempre por Alberti en sus diversas cantatas, invariablemente centradas en las preocupaciones sociales y políticas del escritor, y el canto a la solidaridad humana de su **Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos** de 1938 vuelve a sonar en esta última obra musical suya, lo mismo que la defensa pacifista que animaba su **Cantata por la paz y la alegría de los**



José Manuel Garrido, Alberti, la soprano Montserrat Caballé y el compositor Antón García Abril el día de la primera lectura de la obra **Salmo de la alegría para el Siglo XXI**. (Foto: SGAE).

**pueblos**. Vemos pues que en gran manera el escritor parte de fuentes propias para esta nueva colaboración sonora, ya que sus trabajos para la música lo han convertido en el referente más claro de entre todos los poetas de su generación para estas iniciativas interdisciplinares.

Conviene también destacar el papel de este amplio texto en el conjunto de la obra final de Alberti, ya que se trata del más musical de sus últimos trabajos, más allá del tono cancioneril de sus dos poemarios amorosos de senectud, **Canciones para Altair** y el aún no publicado íntegro **Amor en vilo**. Tampoco encontramos, como a menudo había venido sucediendo desde sus primeros versos, asuntos musicales o menciones temáticas al arte sonoro en sus últimos libros, aparte de alguna referencia puntual pero importante:

En el principio era el espacio  
y en el espacio era el silencio  
y en el silencio era la estrella

y en la estrella era la música  
y en la música era el número  
y en el número era el ángel...<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Rafael Alberti: **Fustigada luz**, Barcelona: Seix Barral, 1980, p. 13.



en la que volvemos a encontrar el concepto pitagórico y celestial, matemático puro y esencia de la forma, del arte sonoro, que nacido en las estrellas precede a la palabra e imprime movimiento al ángel sobre el que “subió el hombre”<sup>39</sup> para encontrar el camino de su amor y su sangre. **Salmo de alegría para el siglo XXI** en cambio es un texto plenamente inmerso en la música desde su concepción, que parte de un encargo realizado conjuntamente al poeta y al compositor, como ha recordado la productora teatral e impulsora del proyecto Olga Moliterno: “un día de 1987, con José Manuel Garrido, entonces director general del INAEM, y Montserrat Caballé, vamos a casa de Rafael a pedirle un salmo para el siglo XXI, al que luego pondría música Antón García Abril”,<sup>40</sup> quien también ha evocado las circunstancias que dieron lugar a la obra:

Coincidiendo con la inauguración de la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música, por invitación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Rafael Alberti y yo escribimos como homenaje a Montserrat Caballé el *Salmo de alegría para el siglo XXI*.

Este salmo hace el número cuatro de mis cantatas. (...) Por primera vez renuncio a la participación del coro, para quedarme, recogidamente, con la expresión de la voz, sumergida en una orquesta de cuerda. En el salmo he pretendido expresar el sentimiento de amor universal. Rafael Alberti repite insistentemente la palabra amor, y yo recojo este grito para intentar transmitir, a través de la música, el vuelo necesario para proclamar y convertir en acto de fe el amor como único vehículo de entendimiento y comunicación entre los hombres.<sup>41</sup>

Como género musical la obra adopta la forma de cantata para una sola voz soprano y gran orquesta de cuerdas, de nuevo la familia instrumental más cercana al poeta, expresión musical de un poco conocido texto albertiano que dice así:

Amor, amor, amor. Es la palabra.  
Es la sola palabra.  
Amor. Es la palabra.

Se va el siglo. Se va. Ciega la noche.  
Amor. El alba. Amor. El alba. El alba.

Vendrá la mar abierta. Vendrá la tierra limpia.  
El cielo sin temor. El viento en calma.  
Amor, amor, amor, en los jardines.  
Amor, amor, tendido por las playas.

Mis hermanos del Sur, llegad, subid al Norte.  
De Este a Oeste, venid, cruzad, hermanos.  
La misma mar abierta os da la mano.

---

<sup>39</sup> Op. cit., p. 14.

<sup>40</sup> Olga Moliterno: “Desde aquel 11 de septiembre de 1947...”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 24, Madrid, 17 de abril de 1992, p. 39.

<sup>41</sup> Antón García Abril: “Obras propias”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 43, Madrid, 28 de agosto de 1992, p. 38.

El mismo sol, la misma luna os cantan.

Lejos, la muerte. Un mundo sin heridas,  
sin campos incendiados de batallas,  
sin prisiones, sin sueño interrumpido.  
Amor, amor, amor. Es la sola palabra.

Tienes un nombre, mas no importa el nombre.  
Puedo llamarme como tú te llamas.  
Yo soy el nombre, sólo el nombre: Amor,  
amor, amor, amor. Soy la sola palabra.

Amor.  
Amor,  
es la sola palabra.  
Amor. Amor.  
El alba.  
El alba.  
El alba.

Vendrán de un solo sueño  
las ilusiones altas.  
Las más plenas mareas  
se alzarán siempre en calma.

Sus puertas abre el siglo ¡Atrás las sombras!  
¡Atrás la muerte! ¡Atrás! El siglo canta:  
Paz en la tierra y en los altos cielos  
y en las constelaciones más lejanas.

Amor, amor, amor. Es la palabra.  
Es la sola palabra.  
Amor. Es la palabra.

Se va el siglo. Se va. Ciega la noche.  
Amor. El alba. Amor.  
El alba.  
El alba.

Vendrán los corazones  
abiertos y anegados,  
los rostros sin temor  
la mano blanca.

Paz y alegría. Amor. Toda la tierra.  
Luz y alegría.  
El universo canta:

¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! Es la sola palabra.<sup>42</sup>

Como en su salmo a Israel, no hay aquí ningún desarrollo argumentativo sino un movimiento poético de pura afirmación que cabalga a lomos de una imagen realmente visionaria, en la que laten los problemas esenciales del mundo moderno. Así, la superación de fronteras que puede unir a los hombres de toda latitud en torno al armónico concepto de paz global, e incluso estelar llegando a “las constelaciones más lejanas”, o esa fulgurante, plástica metáfora de “la mano blanca”, que años después habrá de convertirse en símbolo mundial de la lucha contra todo tipo de totalitarismo, sea de estado o de cualquier procedencia política, religiosa o racial. Más que cualquier hilo argumental o temático, es una lírica afirmación del amor y la armonía universal lo que encontramos aquí, concepto central en torno al que se articulan otras imágenes (el alba, la luz, una Naturaleza purificada), identificadas con esa noción de humanismo universalista, que se amplifica con ellas. La repetición léxica y semántica, y en menor medida sintáctica, es de nuevo el fundamental recurso retórico de evocación musical que usa el poeta, para una obra sin rima, a veces con algunas asonancias, ni ritmo métrico determinado, aunque abunden los cuartetos de endecasílabos sueltos, que alternan con metros menores con predominio de heptasílabos.

La elaboración y estreno de la pieza aparecen claramente inmersos en el contexto profesional de la música, y de nuevo apunta, como siempre fue en su vida, a una estrecha relación del poeta con el compositor y los intérpretes que debían poner la música de sus versos. A finales de octubre de 1988 la pieza está concluida, y sus autores realizan con ella un curioso experimento, ya que la soprano a que va destinada cerró con **Salmo de alegría para el siglo XXI** las clases magistrales que en esa fecha impartió en el Auditorio Nacional de Madrid, en presencia del poeta y del compositor, que dirigió la orquesta:

La clausura tuvo un complemento excepcional: la lectura, con acompañamiento de gran orquesta de cuerda, la tan brillante Sinfónica de Madrid ensayada y dirigida por el autor, del *Salmo de alegría para el siglo XXI*, una cantata de encargo conmemorativo, con poema bellísimo de Rafael Alberti, presente y aclamado como el compositor Antón García Abril.

Propuso Montserrat que se aceptase la experiencia como algo distinto: presentar, en auténtico primer encuentro vocal, lo creado para la oportunidad. Mostrar lo que es, para que los cantantes del mañana sepan lo que es un ensayo cuando el solista se reúne con compositor y orquesta, ocasión en la que pueden suceder cosas buenas, malas, de todo.<sup>43</sup>

No debió ser malo lo que en aquel estreno sucedió, y bien conjuntadas debieron sonar las partes del músico y el poeta, ya que el crítico musical presente, Antonio Fernández-Cid,

---

<sup>42</sup> Rafael Alberti: **Salmo de la alegría por el siglo XXI**, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, s./d., s./p.

destaca los “aciertos de una obra que nos deja el deseo de la pronta audición preparada en detalle, y que hace honor a sus ovacionados autores: a Rafael Alberti, poeta que tantas veces constituyó fuente inspiradora de grandes músicos; a García Abril, llamado a iluminar con nuevas galas musas poéticas”.<sup>44</sup> El estreno definitivo tendrá lugar justo dos años después, en noviembre de 1990, dentro del concierto inaugural del Ciclo de Música Española que aquella temporada presentó la Orquesta Nacional de



Alberti, Montserrat Caballé y García Abril.  
(Caricatura de Dávila publicada en **Abc** con motivo del estreno oficial del **Salmo de la alegría para el Siglo XXI**).

España, que interpretó la obra con el compositor en la batuta y de nuevo la Caballé como solista vocal, ejecución que da pie a la crítica para plantear la complementariedad que la pieza presenta entre verso y música, y en el caso de ésta su “fidelidad al verso albertiano”.<sup>45</sup> El mismo crítico musical citado destaca la dificultad de la partitura y el éxito de haber conseguido un importante logro musical, al que contribuye ya desde su origen el propio texto albertiano:

Una introducción musical adecuada prepara la presentación de la cantante y nos introduce en el mundo poético sugerente, diríamos que musical ya, de este *Salmo* que saluda la proximidad del nuevo siglo con una alegría serena, sin excesos. (...) García Abril mantiene siempre la intensidad cálida, dulce plena de melódica distinción en la voz, pero sin abandonar el interés hacia una orquesta que apoya, destaca, subraya los momentos de misterio, de plenitud.<sup>46</sup>

El entorno plenamente musical, más que literario, en que hay que situar esta obra, con la que Alberti se despide de la composición musical, apunta otra vez a las aspiraciones sonoras del poeta, que sin complejos colabora en pie de igualdad con destacados intérpretes y compositores del mundo de la música. Su agrado con el resultado de la experiencia venía de su primera audición y se reafirma ahora en el estreno oficial: “Alberti estuvo satisfecho entonces y lo estuvo anoche. En pie devolvió complacido el aplauso que

<sup>43</sup> A[ntonio] Fernández-Cid: “Montserrat Caballé cerró sus clases con una cantata de Alberti y García Abril”, **Abc**, Madrid, 28 de octubre de 1988, p. 102.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Enrique Franco: “Fidelidad al verso albertiano”, **El país**, Madrid, 16 de noviembre de 1990, p. 49.

la cantante y el director le dedicaron desde el estrado”,<sup>47</sup> mostrándose buen catador de las virtudes musicales de la pieza, que elogia sin reservas: “Es una muy buena música y una excelente cantante, pienso que ha supuesto un gran éxito”, cortando a la periodista que le interroga sobre su “impresión en conjunto”: “En conjunto y sin conjunto, una audición estupenda –contestó radical”.

La relación del poeta con “la incomparable Montserrat Caballé”,<sup>48</sup> como él mismo la denomina, se va a prolongar enseguida en el que quedará sin duda como el más importante proyecto escénico sobre una obra propia en el que participó el autor en esta etapa final de su vida, proyecto que surge ya en el primer encuentro entre la cantante y el poeta “un día de 1987”, según ha relatado Olga Moliterno:

... no se habían conocido hasta entonces, pero surge el *flechazo* cuando Montserrat dice: “Maestro, si usted tuviera una obra...” En ese momento, y con un valor que no siempre tengo cuando estoy “en acto de servicio” (entonces era asesora del director del INAEM), contesté: “Sí, la tiene, *La Gallarda*”. Creo que el título facilitó las cosas. A esto Garrido añadió: “Creo que la música debería hacerla Leonard Bernstein”. Montserrat Caballé salió de casa de Rafael muy ilusionada.<sup>49</sup>

La recuperación de este texto teatral de 1946 en un contexto tan caracterizado musicalmente, otorgando a una soprano uno de los papeles principales de la obra, lleva a la crítica a preguntarse “¿Pensó Alberti una *Gallarda* con música?”,<sup>50</sup> a lo que una vez más en su vida responde el poeta poniendo como respaldo su trayectoria musical y sus versos suscitadores de partituras: “Mi poesía ha estado siempre paralela a la música. Muchas canciones mías han recibido música de grandes compositores franceses, españoles, italianos, argentinos... Yo creo que la música va a ser un apoyo grande para *La Gallarda*”.<sup>51</sup> El proyecto, que fue modificado “una y otra vez”,<sup>52</sup> se plantea desde el principio como una obra claramente musical, al extremo de que en el origen de esta recuperación del texto teatral estuvo su conversión en una ópera: “se propuso el nombre de Leonard Bernstein para convertir en ópera el texto. Al autor de *West Side Story* -dice Montserrat Caballé- le encantó la obra y me escribió una carta maravillosa”.<sup>53</sup> Según la promotora del futuro

---

<sup>46</sup> Antonio Fernández-Cid: “García Abril dirigió su concierto monográfico”, **Abc**, Madrid, 15 de noviembre de 1990, p. 103.

<sup>47</sup> Laura de Madariaga: “Alberti: El que viene debe ser un siglo de paz”, **Abc**, Madrid, 15 de noviembre de 1990, p. 103, donde remiten las citas siguientes.

<sup>48</sup> **LAPIII**, p. 183.

<sup>49</sup> Olga Moliterno: Op. cit.

<sup>50</sup> José Luis Rubio: “Alberti: En *La Gallarda* he volcado todo lo que yo sé”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 9, Madrid, 3 de enero de 1992, p. 36.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Olga Moliterno: Op. cit.

<sup>53</sup> J[ulio] B[ravo]: “Montserrat Caballé: Es una obra magnífica, bellísima”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 24, Madrid, 17 de abril de 1992, p. 41.

espectáculo, Olga Moliterno, en aquella respuesta de octubre de 1989 el compositor norteamericano afirmaba que “le gustaría muchísimo estar en el proyecto, pero que se encuentra gravemente enfermo. No le creímos entonces del todo y su muerte avergonzó nuestra desconfianza. A partir de entonces músicos, coreógrafos y directores ocupan mi tiempo. Hasta que llega a concretarse al proponerle a Miguel Narros, en marzo de 1991, la dirección”.<sup>54</sup> Finalmente el elegido para poner música a la pieza es Manolo Sanlúcar, según el propio Alberti, un músico “magnífico. Hace composiciones estupendísimas con una claridad y tanto acento español...”<sup>55</sup> Esta escenificación de **La Gallarda**, estrenada en Sevilla durante la apertura de la Exposición Universal el 20 de abril de 1992, que una vez más pone sobre el tapete el carácter musical de la dramaturgia albertiana en el que no podemos extendernos aquí, resulta, con palabras del propio compositor, “difícil de definir, porque sin ser una ópera ni una comedia musical, la música está presente en el ochenta por ciento de la obra, bien acompañando a los actores, o subrayando o acotando el texto”.<sup>56</sup>

Bailando en un espacio fronterizo entre artes, **La Gallarda** es, como afirma Manolo Sanlúcar, mucho más que “una obra teatral con ilustraciones musicales”, y podríamos aventurarnos a considerarla una auténtica ópera jonda, con algunos personajes interpretados por cantantes y otros por bailaros “que marcan sus versos de amor al ritmo desgarrado del arte flamenco”.<sup>57</sup> Canto, cante y baile no aparecen así en la pieza como mero acompañamiento incidental, sino que expresan musicalmente una dimensión dramática y semántica significativa, implícita ya en la dramaturgia que propone Alberti, y la prueba es que el mismo director escénico plantea estas partes cantadas y bailadas como otras “dimensiones” de los mismos personajes que interpretan los actores:

Miguel Narros concibió a este personaje femenino bajo tres dimensiones: “La parte recitativa la interpreta Ana Belén, que es una actriz espléndida y muy creativa, con grandes dotes escénicas. La parte cantada corresponde a Montserrat Caballé, que canta diez o doce canciones. La música se ha encargado a Manolo Sanlúcar, que ha hecho una partitura muy bella, una música muy en la línea española de un Manuel de Falla. Montserrat está encantada. Después, en la parte de baile, es Manuela Vargas la protagonista. Cada una de ellas refleja un aspecto de la Gallarda”.<sup>58</sup>

El extenso reparto musical del estreno, con soprano, cantaores, bailaros e incluso orquesta sinfónica, permite sin equívocos considerar plenamente teatro musical esta experiencia escénica albertiana, el último gran proyecto de su trayectoria dramática en el que el autor

<sup>54</sup> Olga Moliterno: Op. cit.

<sup>55</sup> José Luis Rubio: Op. cit.

<sup>56</sup> Julio Bravo: “Manolo Sanlúcar, del misterio del toro a la tragedia humana”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 24, Madrid, 17 de abril de 1992, p. 40.

<sup>57</sup> Rosa M<sup>a</sup> Echevarría: “*La Gallarda* ceremonia del amor y de la muerte”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 24, Madrid, 17 de abril de 1992, p. 37.

estuvo profundamente implicado, y en el que coincidía con artistas musicales, como la citada soprano, Sanlúcar y la bailaora Manuela Vargas, que en otros momentos habían tenido ocasión de homenajear al poeta con sus habilidades musicales.

Otros muchos homenajes de variados registros deparan a Alberti en estos momentos finales de su carrera compositores e intérpretes de diversa condición artística. Uno de los más importantes lo presenta el propio poeta de la mano de la cantautora Rosa León el 20 de junio de 1989. Se trata de un doble disco, en el que la cantante “ha trabajado durante meses”,<sup>59</sup> donde Rosa León interpreta veinticuatro canciones con músicas propias y de otros compositores como José María Cano, Luis Eduardo Aute o Sergio Aschero. “Éste es el disco más extenso que se ha hecho sobre mi obra, y me siento muy orgulloso de que mi poesía se utilice en la canción”,<sup>60</sup> declara Alberti en la presentación del trabajo, en el que él mismo había colaborado como recitante en varios temas y con el dibujo de su portada. “La poesía mía que se puede cantar es muy extensa, y así me lo han demostrado muchos cantantes”,<sup>61</sup> sostiene, y es la presencia de un sinnúmero de precedentes, de canciones ya hechas sobre sus versos, a veces muy famosas y aún vivas en circuitos musicales, la que lleva a la compositora a afinar mucho su proceso de selección de textos, labor en la que colaboró el poeta: “Creo que aburrir en un escenario es un pecado, y por eso he tenido mucho cuidado, procurando que cada canción sea redonda, y diferente de las demás. Mi objetivo ha sido elevar el nivel de los textos, sin que se resienta la música, respetando el ritmo del propio verso”,<sup>62</sup> afirma Rosa León al explicar los orígenes de su trasposición de los versos albertianos. No será la única participación musical importante del poeta este mismo año, ya que meses después recurren a él los organizadores de los diversos actos con que se conmemora en Cádiz y varias ciudades argentinas el cincuentenario de la llegada de Manuel de Falla al exilio, homenaje que preside el poeta ponderando la genialidad de compositor gaditano que “era un ingenio extraordinario”.<sup>63</sup> Aquel reencuentro último, evocado en uno de los capítulos finales de **La arboleda perdida**, con el autor de **El amor brujo**, con quien como sabemos mantuvo Alberti relaciones ocasionales a lo largo de su vida, le da ocasión para testimoniar una vez más su incondicional admiración por el músico, incluso más allá

---

<sup>58</sup> Op. cit.

<sup>59</sup> Beatriz Andrada: “Rosa León: El disco es como un resumen de la poesía de Alberti, la pérdida completa del paraíso”, **Diario 16**, Madrid, 20 de junio de 1989, p. 34.

<sup>60</sup> Anónimo: “Alberti: La poesía debe ser cantada”, **Abc**, Madrid, 21 de junio de 1989, p. 14.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Beatriz Andrada: *Op.cit.*

<sup>63</sup> Diego Martínez: “Alberti: La música de Falla, un hombre religioso, era erótica con mayúsculas”, **Abc**, Madrid, 28 de septiembre de 1989, p. 43.

de la muerte, como imagina el poeta al visitar la cripta de la catedral de Cádiz donde, varios metros bajo el nivel del mar, reposan los restos del universal compositor: “Sé que cuando mis cenizas sean arrojadas a mi bahía gaditana, las olas las llevarán contra los muros de su cripta y oirán largamente la música callada de su corazón sumergido”.<sup>64</sup>

Al filo de los noventa años, con una vida plena y compleja a sus espaldas repleta de logros artísticos, y acompañado del sin fin de músicas que sucesivamente durante su biografía han ido moviendo las ramas de su arboleda, Rafael Alberti comienza ya en estos años una retirada pausada que lo va alejando de la vida pública y de la misma producción creativa, aunque la poesía y la pintura seguirían siendo perennes compañeras del artista en su final retiro íntimo, ya lejos el poeta aunque presente siempre en la inspiración de los músicos. Como regalo en su nonagésimo cumpleaños se estrena en 1992 una importante y atípica pieza, debida a un joven compositor y guitarristas al que mucho debe la modernización y renovación del flamenco sinfónico en particular, y en general del nuevo cante jondo con que las últimas promociones de artistas intentan acompasar los viejos ritmos al arte de hoy. Con el título de **Concierto flamenco para un Marinero en Tierra** presenta Vicente Amigo su obra el 1 de julio de 1992 en el Gran Teatro de Córdoba, estreno promovido por el Festival de la Guitarra de Córdoba en homenaje al nonagésimo aniversario del poeta, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Cuba en orquestación de Leo Brower, que también dirigió el concierto, y con Vicente Amigo como guitarra solista. Alberti, que asistió al concierto, escribió para el programa de mano del mismo unas palabras, reproducidas luego en la grabación en disco compacto de la obra, felicitándose por la iniciativa de este concierto y señalando la adecuación de la melodía lograda a su voz poética: “A través de mis textos, Vicente Amigo, (...) ha sabido trasladar a la música todo el latido y temblor de mis versos”.<sup>65</sup>

Sobre la historia de la obra, Juan Blanco Noriega, uno de sus promotores, ha recordado que

... a finales de 1991, en una de mis conversaciones con Vicente, le sugerí realizar un trabajo en torno a la obra poética de Rafael Alberti, pensando que podría ser la base de su próximo disco. La idea era muy vaga, pero aún así, le parece válida y comienza un proceso de creación musical sobre el tema. Algunos meses después, Enrique López, entonces director del Festival de la Guitarra de Córdoba, nos expone -casualidades de la vida- que piensa en un homenaje a Alberti en el marco del Festival 92, con motivo del 90 aniversario del poeta. Nace así el encargo oficial para componer una obra musical que recogiera desde el sentir flamenco la esencia de la vida de Alberti.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> LAPIII, p. 81.

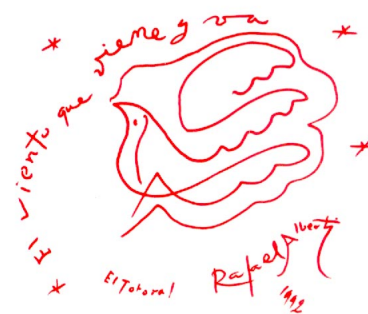
<sup>65</sup> Citamos por el folleto de 16 pp. que acompaña la grabación sonora de la obra en disco compacto Vicente Amigo: **Poeta**, Madrid: CBS/Sony, 1997, p. 11.

<sup>66</sup> Op. cit., p. 12.



El músico trabajó la pieza junto al compositor y director de orquesta Leo Brower en la ciudad natal de éste La Habana, donde Alberti se encontraba en aquellos momentos, “ocasión en que Vicente le conoce y tiene la oportunidad de exponerle personalmente el proyecto. Alberti manifiesta su acuerdo, ofreciendo su apoyo y colaboración en cuanto fuera necesario”.<sup>67</sup> **Concierto flamenco para un Marinero en Tierra** presenta finalmente una estructura atípica, al ser obra para guitarra y orquesta, recitante, para algunos fragmentos de prosa y un poema en ambos casos sin acompañamiento instrumental, y cantaor flamenco, que interpreta con un fondo sinfónico algunas coplas del primer libro albertiano. Por encima de ese carácter fronterizo, tuvo gran repercusión: “Posteriormente, la obra se presenta en el Teatro Monumental de Madrid y en diversas ciudades españolas. En julio del 96 inaugura el Festival de Marseille”, al año siguiente se graba en disco, ya con el título definitivo de **Poeta**, aunque manteniendo como subtítulo el original, y en 1998 el coreógrafo flamenco Javier Latorre la usa como partitura para un ballet del mismo título, que estrena el Ballet Nacional de España, con dirección de Aída Gómez, en el madrileño Teatro de la Zarzuela. Buen balance para una obra aún viva en los repertorios, de la que se realizan versiones actualizadas por otros artistas, y de cuya grabación se siguen vendiendo ejemplares.

Todavía en octubre de 1992 encontramos a Alberti embarcado, y ningún mejor dicho, en otra colaboración musical para la que debe cruzar el mar y volver de nuevo a su segunda patria, la Argentina que tan generosamente lo acogió en su exilio: “Me anima a hacer este viaje la posible edición de un disco, *El viento que viene y va*, cuya grabación he realizado con Enrique Llopis, cantante argentino de una sorprendente sensibilidad, que ha puesto una bellísima música a varios poemas de mi libro *Baladas y canciones del Paraná*”.<sup>68</sup> El proyecto para poner en música este poemario, verdadero cancionero de nostalgias, venía de muy lejos como ha contado el propio compositor: “A comienzos de los años setenta musicalicé varios poemas (...) Eran musicales en sí



Dibujo de Rafael Alberti para el disco de Enrique Llopis **El viento que viene y va.**

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> **LAPIII**, p. 189.

mismos y encontraba en ello algo consustancial y mágico, pero allí quedaron, sin ver la luz más que en alguna *guitarreada*, de manera siempre informal”.<sup>69</sup> Posteriormente Llopis siguió trabajando su amplio ciclo, para el que en 1991 grabó el poeta sus intervenciones recitadas en un estudio de Madrid, aunque finalmente el viaje albertiano no serviría para decidir a los productores discográficos para publicar la obra. Aun así, aquellos versos del exilio “que hoy, al escucharlos musicados, parecen adquirir auténtica significación”,<sup>70</sup> dieron pie a la última participación directa del poeta en una aventura musical, participando en varios recitales y dibujando la carpeta del proyectado disco, que no aparecería hasta años después. En aquel retorno americano el gaditano participó con la obra musical en “una gira por las ciudades de Rosario, Córdoba y la capital, Buenos Aires. En seis recitales, Alberti declamará poemas del libro *Baladas y canciones del Paraná*, con música del cantante rosarino Enrique Llopis”.<sup>71</sup> Fue su última vez sobre el escenario musical argentino, donde medio siglo antes había cosechado el escritor algunos de sus más logrados triunfos en este campo de los espectáculos interdisciplinarios de música y poesía, y pone en evidencia cómo, hasta el momento final de su camino creativo, Alberti recurrirá a este tipo de experiencias que tanto expanden las resonancias sonoras de su palabra poética y la acerca al gran público.

Otros autores e intérpretes inundarán de músicas los años últimos de la vida del poeta. En 1993 se edita el disco **Sueños de marinero: Helena Bianco canta a Rafael Alberti**, con diecisiete temas de diversos compositores sobre otros tantos poemas albertianos, y en 1996 la soprano María Aragón, junto al pianista y compositor Fernando Turina, tienen la excelente idea de publicar otra grabación en la que recogen una treintena de canciones del repertorio de la música culta sobre texto albertiano, desde los hermanos Halffter y Bacarisse a autores vivos como Enrique Franco, García Abril y Miguel Ángel Coria, mientras, ya prácticamente retirado a un íntimo mirador abierto a su mítica bahía gaditana, el autor recibe las visitas de sus amigos musicales, Paco Ibáñez, Montserrat Caballé... En aquel retiro final la poesía, la pintura y la música, que suena en todas las habitaciones de su casa postrera *Ora Marítima*, serán sus compañeras constantes. En su último libro de conversaciones, cuya autora M<sup>a</sup> Asunción Mateo sostiene que “Rafael ama la música sobre casi todas las cosas, al menos sobre la literatura y la pintura. Le hubiera

<sup>69</sup> Enrique Llopis: Texto sin título incluido en el folleto de su disco **El viento que viene y va**, Madrid: Emi-Odeón, 2002, s./p.

<sup>70</sup> **LAPIII**, p. 189.

<sup>71</sup> José Comas: “Alberti regresa a Buenos Aires como un argentino más”, **El país**, Madrid, 28 de octubre de 1992, p. 31.

gustado ser compositor, aunque confiesa que le resulta difícil leer un pentagrama”,<sup>72</sup> el poeta dará su juicio definitivo sobre el arte de los sonidos acordados: “¿Cómo no me va a gustar? Sabéis que soy muy musical, que siempre he lamentado no haber tenido tiempo para estudiar música, por eso he estado siempre tan cerca de los compositores... El que no tenga sentido de la música, está muerto.”<sup>73</sup>

Como sucedió durante toda su vida, también en estos años finales y prácticamente hasta su último suspiro, músicas y músicos, bailaores, cantantes, conciertos y discos han ido pautando la trayectoria del poeta, cuya inspiración musical se prolonga con **Salmo de alegría para el siglo XXI** hasta el último momento de su carrera. Alberti se nos aparece así con justicia como uno de los poetas más musicales de su siglo, no sólo por su genial manejo de los instrumentos lingüísticos y su musicalidad verbal, tantas veces analizada por la crítica, sino porque, como hemos visto en este recuento vital bajo el prisma de la música que hemos pretendido trazar sobre su figura, pocos poetas se mostraron más cercanos del trabajo de los compositores, pocos más comprensivos hacia los orígenes de la música popular, los valores artísticos de la música clásica y los objetivos de la música contemporánea, y ninguno como él puso tantas veces su palabra y su figura al servicio de obras interdisciplinarias donde música y poesía navegaban el mar de un mismo arte. En casi todos esos aspectos tuvo ocasión el poeta de profundizar en estos años finales de su carrera, cuando llegado el momento del recuento memorialístico Alberti condensará su vida musical en el recuerdo claro y persistente de los amigos compositores, cuya memoria junto a la de todas sus músicas permanece en el poeta:

Pero tengo siempre que recordaros a todos, *Conmigo váis, mi corazón os lleva*, como los álamos ribereños del Duero de don Antonio. ¡Oh, sí, *conmigo váis*, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Juan Carlos Guastavino; cantautores como Sergio Endrigo, Joan Manuel Serrat, Ana Belén, bajo las alas de *La paloma*, mi canción que dio la vuelta al mundo.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> M<sup>a</sup> Asunción Mateo: **De lo vivo y lejano**, Madrid: Espasa-Calpe, 1996, p. 91.

<sup>73</sup> Op. cit., p. 41.

<sup>74</sup> **LAP II**, op. cit., p. 347.

## CONCLUSIONES

La música ha estado presente a lo largo de toda la vida de Rafael Alberti, determinando, en algunos momentos de forma fundamental, su obra literaria y plástica, y llevando al autor muchas veces a aventurarse por los caminos de un arte interdisciplinar que transitó con mucha más frecuencia que ninguno de sus compañeros de generación. La relación del escritor con los sonidos acordados se manifiesta en él a partir de una doble y complementaria visión de la música desde el arte puro y desde el compromiso, encontrándose ésta en ambos casos firmemente imbricada en la poética del autor y en los diversos estilos con que se expresa el estilo albertiano. De ahí que este mundo de relaciones musicales que venimos de trazar en torno al poeta trascienda la pura anécdota biográfica para conformar en parte las nociones artísticas que sustentan el discurso plural de Rafael Alberti, motivo que creemos nos ha permitido plantear la pertinencia de este estudio.

En el primer caso de esa doble visión hemos comprobado, en efecto, cómo desde las primeras descripciones de sus relaciones con la música Alberti privilegia una imagen puramente artística y armonizadora de la misma, que se relaciona en su memoria infantil con los momentos de dicha y plenitud emocional, y que después, en su descubrimiento adolescente del panorama artístico madrileño, se encarnará en conciertos, ópera y ballets que hacen sentirse al joven artista “tocado por la gracia, bañado de la más pura armonía”.<sup>1</sup> Esta imagen de la música como forma absoluta de la plenitud artística, en gran parte sustentada para el poeta en la inmaterialidad de sus medios expresivos, y símbolo también a menudo de una correspondencia natural y del orden universal, va a determinar su propia práctica en las disciplinas de la pintura y la poesía, que muchas veces intentarán asimilar su modo constructivo al objeto artístico perfectamente autónomo de las obras musicales, dando lugar en Alberti en el campo literario a una poesía “del juego, del capricho”<sup>2</sup> que lleva a sus últimos extremos la musicalidad verbal en versos desprovistos de toda preocupación por el significado, lenguaje inventado de pura celebración lúdica de los

---

<sup>1</sup> Alberti, Rafael: **La arboleda perdida**, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 128.

elementos musicales de la palabra que, ocasional pero constantemente, aparece en casi todos los libros del autor, desde las deliciosas onomatopeyas de **Marinero en tierra** (“Tín,/ t́n,/ tán: /las 3, en la lechería.”<sup>3</sup>) al trabalenguas irónico de su postrer **Versos sueltos de cada día** (“...resoré lenson corarre son lensen/ d́lor ni sarta muersimar mi pena/ ay re mi ay fa mi re sol remido...”<sup>4</sup>). Este recurso a la analogía musical cuando el autor quiera potenciar los elementos artísticos de su discurso literario no aparece sólo en ese nivel primario del texto, con su intento de representación directa de una pura música verbal, sino que de forma más trascendente guía muy a menudo la organización de los libros del poeta, que muchas veces durante su trayectoria intentó “que cada una de mis obras fuese enfocada como una unidad, casi un cerrado círculo en el que los poemas, sueltos y libres en apariencia, completaran un todo armónico, definido”,<sup>5</sup> como en los viejos Cancioneros de los que partió como referencia para sus libros juveniles, antigua literatura musical cuya impronta no abandonará al escritor en toda su carrera.

Generalmente relacionada con las actividades del escritor en el campo de la música culta, hacia la que durante toda su vida manifestará una curiosidad y una apertura ilimitadas, esta identificación de su labor poética con los objetivos artísticos y los métodos compositivos del arte sonoro, origen de importantes obras suyas como **Invitación a un viaje sonoro**, es expresada por Alberti de forma directa en sus versos haciendo constar claramente que es esa música poética, esa aspiración a la perfección formal que representa el sonido acordado, la que otorga perdurabilidad a sus versos, y por tanto la que mejor simboliza la verdad “de la invariable poesía”:

Me matarán quizás y tú serás mi vida,  
viviré más que nunca y no serás mi muerte.  
Porque por ti yo he sido, yo soy música,  
ritmo veloz, cadencia lenta, brisa  
de los juncos, vocablo de la mar, estribillo  
de las simples cigarras populares.<sup>6</sup>

Este modo de relación interdisciplinar de la música con la poesía, que no abandonará al poeta durante toda su trayectoria, tiene particular importancia durante sus primeros años literarios, en los que Alberti apoya su poética tanto en la culta canción

---

<sup>2</sup> Rafael Alberti: **Pleamar**, Buenos Aires: Losada, 1944, p. 91.

<sup>3</sup> Rafael Alberti: **Marinero en tierra**, Madrid: Biblioteca Nueva, 1925, p. 98. Citamos por la edición facsímil, prólogo de Jorge Urrutia, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003

<sup>4</sup> Rafael Alberti: **Versos sueltos de cada día**, Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 15.

<sup>5</sup> Rafael Alberti: **La arboleda perdida**, op. cit., p. 188.

<sup>6</sup> Rafael Alberti: **Retornos de lo vivo lejano**, Buenos Aires: Losada, 1952, p. 153.

tradicional escrita siglos atrás para la vihuela o el laúd como en la copla popular de guitarras y panderos con los bailes a ella aparejados. Y precisamente por este camino del folclore, en el que nuestro autor irá profundizando en adelante desde el campo de la reflexión teórica, encontrará Alberti un nuevo modo de relación de su poesía con la música, nueva manera que marcha en consonancia con su propia evolución intelectual hacia el compromiso. Bajo este nuevo prisma, el escritor va a aprovechar sobre todo la cercanía de las manifestaciones musicales folclóricas a las grandes masas populares que se sitúan ya en el objetivo artístico de Alberti, el carácter anónimo y colectivo de las coplas tan cercano al de su nueva poética, y las posibilidades de difusión para sus versos que estas músicas populares permiten al poeta culto que ha puesto su obra y su vida “al servicio de la revolución española y del proletariado internacional”.<sup>7</sup> Un nuevo modelo de acercamiento interdisciplinar entre música y poesía se impone, con sus cantos de lucha atronadoramente populares, sobre la canción de arte, borrando ésta casi por completo durante los años más comprometidos del autor, hasta el final de la Guerra Civil, con Alberti convertido casi en anónimo letrista de canciones sociales y cantos guerreros, dentro de una actitud musicalmente vitalista respecto a su obra que mantendrá a lo largo de toda su vida, durante la que en numerosas ocasiones proporcionó con sus versos pretexto a los cantautores de la protesta, a veces incluso sin proponérselo expresamente el escritor, y otras muchas contando con su complicidad y directa colaboración. La canción ha servido muy a menudo para colmar las aspiraciones colectivas de Rafael Alberti, permitiéndole desarrollar con amplitud su vocación de *poeta en la calle* tan consustancial a su figura:

Escribir para cantar...  
 Cuando se canta, lo escrito  
 ya pertenece a la mar.<sup>8</sup>

El autor se acoge así además a una muy antigua tradición llanista que, según él mismo, caracteriza la literatura nacional, de diálogo incesante entre autores cultos y populares siempre con la copla, “tapiz de música y poesía”,<sup>9</sup> como centro del intercambio, continuando una línea cuyos antecedentes más cercanos parten de Augusto Ferrán, Carrere o Manuel Machado hasta Lorca, y en la que Alberti profundizará durante toda su vida, al coincidir además con los objetivos a veces políticos de su literatura. En otros aspectos de la tradición musical de la poesía española nuestro autor se mostrará también como un

<sup>7</sup> Rafael Alberti: “Advertencia” en **Poesía (1924-1930)**, Madrid: Cruz y Raya-Ediciones del Árbol, 1934, p. 25.

<sup>8</sup> Rafael Alberti: **Coplas para Manuel Gerena**, Sevilla: s. n. [Gráficas del Sur], 1972, s. p.

continuador apareciendo a veces como poeta de cancionero o libro de vihuela en piezas donde demuestra un profundo conocimiento de la realidad artística interdisciplinar en la que se movieron los clásicos, cuyos bailes, entremeses y composiciones poéticas musicales el gaditano conoce perfectamente.

Música culta y música popular, arte puro y compromiso, canción de arte y canto del pueblo se suceden así como referente de la actitud estética albertiana, manteniéndose de forma constante a lo largo de su trayectoria, y fundiéndose ya desde los momentos finales de la guerra en un género poético y musical, la cantata, que sintetiza para el escritor las posibilidades de colaboración entre ambas artes, y al que recurrirá de forma constante durante sus años de exiliado en Argentina y hasta el final de su vida. Si, como tantas veces hemos visto a lo largo de estas páginas, Alberti colaboró durante casi toda su vida en obras interdisciplinarias concebidas en íntima colaboración con los músicos en las que buscaba amplificar las resonancias sonoras de su palabra poética, desde libretos para descollantes piezas del teatro musical de las vanguardias hasta himnos obreros y de guerra, es la cantata la que le permitirá equilibrar en sus trabajos poético-musicales el canto de sus aspiraciones civiles con las exigencias estéticas irrenunciables de la obra artística.

Su dedicación al género es constante a lo largo de toda su vida, aunque como sabemos no siempre se ciñó a los preceptos de la forma musical, que Alberti varió de acuerdo a sus intenciones literarias, y no todas sus obras de este tipo repiten la misma estructura, ni siempre será el mismo el papel de la música en ellas. Por un lado encontramos las cantatas dramáticas (**Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**, **Cantata por la paz y la alegría de los pueblos** y su inacabado proyecto sobre el Cid con Julián Bautista), en las que Alberti busca la plenitud artística e ideológica por los caminos fronterizos del drama musical con obras de difícil clasificación, tal vez a imagen de las cantatas escénicas que en su juventud vio componer a Óscar Esplá, y que constituyen propuestas singulares dentro de la literatura española del siglo XX. Por otro, las cantatas estéticas, en las que el autor intenta dar trasposición poética de otras artes, la plástica en **la pintura**, *Cantata del color y de la línea* en su primera edición, y la propia música en **Invitación a un viaje sonoro**. Finalmente, las cantatas musicales propiamente dichas, sus dos Salmos escritos con una distancia exacta de cuarenta años, en los que el escritor se pliega a los condicionantes específicos del género musical. Sus obras en este campo son no

---

<sup>9</sup> María Teresa León y Rafael Alberti: Prólogo en **Doinas y Baladas populares rumanas**. Traducción y prólogo de María Teresa León y Rafael Alberti, Buenos Aires: Losada, 1963, p. 8.

el único, pero sí el síntoma más claro de una reflexión interdisciplinar que ningún otro miembro de su generación literaria practicará, salvo Gerardo Diego en alguna colaboración ocasional, y que, como en otros aspectos de las relaciones con la música, singulariza a Alberti dentro del 27 y en general de toda la literatura hispánica del siglo XX.

Su colaboración decidida en todo tipo de escenarios musicales dentro de espectáculos de diverso calado, desde el mitin electoral a la más refinada sala de conciertos, personaliza también la actitud de Alberti entre los escritores respecto al arte de los sonidos acordados, y resulta una faceta firmemente anclada en su concepto vitalista del arte, que asume hasta sus últimas consecuencias las implicaciones de esta inclinación musical del escritor. De ahí también su cercanía amistosa desde su juventud y durante toda su vida con artistas de las disciplinas sonoras, que sin duda contribuyó a acrisolar su imagen de poeta musical hacia el que los compositores dejan correr de manera creciente con los años el agua de su inspiración. Sin duda ese trato constante, en particular con los músicos compañeros de generación, proporcionó al escritor, carente de instrucción musical, conocimientos suficientes para la apreciación del arte sonoro, que en Alberti se manifiesta sobre todo en su comprensión hacia la música culta contemporánea, en algunos de cuyos proyectos con partitura de Ohana o Stravinsky llegó a colaborar.

Por medio pues de todos estos acercamientos diversos al arte músico Rafael Alberti se muestra como un firme partidario de las correspondencias artísticas, que muchas veces se sitúan como origen de sus obras, actitud que perdurará en él hasta los momentos finales de su actividad productiva. De hecho, en uno de sus últimos trabajos encontramos un perfecto ejemplo de la síntesis de las tres disciplinas (poesía, pintura y música) de cuya interrelación surge para el poeta la imagen más plena de la labor artística. En 1995 realiza un dibujo a colores, para ilustrar el cartel de los cursos de verano de una universidad madrileña, que nos parece la expresión rotunda de sus aspiraciones multidisciplinarias en su búsqueda de una obra total. Sobre un fondo cálido de color rosa, el artista ha dibujado tres especies de pentagramas que representan el canto que surge de tres perfiles sin rostro, y que califica de “Música de rosas y mosquetas”, dibujos que ocupan dos tercios partes de la superficie de la obra mientras que su último tercio está ocupado por cuatro versos que tienen en el cuadro un doble cometido: si por una parte funcionan propiamente como una poesía que determina el significado de la obra plástica, por otra se nos aparece como una de las formas puras, sin semántica, de las varias que integran la composición pictórica:





Rafael Alberti:  
Dibujo para el cartel  
anunciador de los Cursos de  
Verano de la Universidad  
Complutense de Madrid, 1995.  
(Fundación Rafael Alberti,  
El Puerto de Santa María).

¡Rosas y mosquetas!  
Pero yo me muero  
porque los gitanos me maten cantando  
los aires antiguos de los romanceros.

El sonido acordado está representado aquí por la mención directa de la música (“Música de rosas y mosquetas”), íntimamente relacionada con la poesía, incluso hasta la equivalencia, que como otras veces hemos visto Alberti condensa en el término “aires”, pero también por su evocación plástica a través de los *cuasi* pentagramas en que se han convertido algunas de las formas puras del cuadro. Real e imaginada, esa doble condición se da también en las otras artes presentes en el cuadro, estableciendo entre las tres una trama sutil de equivalencias y un diálogo enriquecedor entre ellas del que muchas veces a lo largo de su vida se nutrió el artista. Así pues, las relaciones interdisciplinarias de Rafael Alberti con la música que hemos intentado esclarecer en este estudio creemos que contribuyen a explicar de forma muy concreta algunas de sus obras, y de modo más general la vocación totalizadora que determina la actitud artística del poeta, pintor y juglar.

APÉNDICE I

RAFAEL ALBERTI EN LA MÚSICA:  
APROXIMACIÓN A UN CATÁLOGO

## EXPLICACIÓN DEL CATÁLOGO

Hemos dividido nuestro catálogo en cinco secciones:

- A) Obras escritas por el autor para ser puestas en música: Se incluyen aquí todos los textos escritos por Rafael Alberti para obras interdisciplinares de música y poesía, y las diversas obras musicales originales o versiones musicales de un mismo texto albertiano realizadas por los compositores.
- B) Música escénica e incidental: Agrupa esta sección las partituras escritas para las representaciones teatrales de obras albertianas, así como espectáculos creados a partir de su obra poética y composiciones acompañantes para el recitado de poemas del autor.
- C) Obras compuestas sobre textos de Alberti: La sección más amplia del catálogo, recoge las obras musicales compuestas sobre textos albertianos no escritos expresamente para ser musicados, pero cuyas cualidades melódicas han llevado a los compositores a convertirlos en canciones.
- D) Interpretaciones flamencas: Registramos en esta sección la trasposición de los versos del poeta a los diversos cantes flamencos. No consta en esta sección lógicamente autor musical, realizándose la clasificación de las entradas del catálogo a partir de los nombres de los intérpretes de las piezas.
- E) Dedicatorias y homenajes: Recoge esta última parte del catálogo composiciones musicales realizadas como homenaje al escritor o dedicadas a él, siempre realizadas por músicos y letristas sobre obras propias y no sobre textos albertianos.

Las fichas de cada entrada del catálogo son distintas en cada sección, de acuerdo al carácter diversos de las piezas musicales catalogadas. Consta a veces doble título, el primero general de toda la obra y el segundo y sucesivos de cada una de sus partes, bien cuando se trata de ciclos de canciones (en partitura o grabación sonora) enteramente compuestos sobre textos del escritor:

**Autor:** Mendo, L. [y Fuster, B.]

**Título:** Paloma desesperada. 1- Cartagena; 2- Balada de la nostalgia inseparable.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** 1 sobre poema de igual título del libro **Signos del día** (1945-1963); lo mismo 2, sobre poema de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: ION Music, 1989, interpretada por Rosa León.

**Notas:** Temas número 10 y 16 del disco “Paloma desesperada”, véase: León, R.

o bien cuando nos encontramos frente a ciclos homogéneos de los que forma parte una o varias canciones sobre texto albertiano:

**Autor:** Halffter Jiménez-Encina, Cristobal

**Título:** Seis piezas corales. 1- Don Diego sin don; 2- El herido.

**Forma musical:** Para coro de voces mixtas.

**Año de creación:** 1949.

**De la obra de Alberti:** 1 y 2 sobre el poemas del mismo título de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: Unión Musical Española, 1987.

**Notas:** Primera y segunda pieza del ciclo coral de seis.

Aunque nos consta por diversos medios (emisiones radiofónicas, referencias de diversa amplitud en prensa) la existencia de obras relacionadas con el autor no recogidas en este catálogo, sólo hemos incluido aquí aquéllas de las que nos resulta posible señalar sin error la existencia de una fuente contrastable. Como criterio general, se incluyen las composiciones realizadas hasta el año 2001, aunque también se recogen algunas posteriores.

Para facilitar en lo posible el manejo del catálogo, hemos reducido al mínimo el uso de abreviaturas. Las únicas utilizadas se refieren a las fuentes de las distintas obras y son:

- BNE: Biblioteca Nacional de España.
- FJM: Fundación Juan March de Madrid, Biblioteca de Música Española.
- FRA: Fundación Rafael Alberti de El Puerto de Santa María.
- MS: Manuscrito de la partitura o copia (manual o mecánica) del mismo.
- T: Roger Tinnell **Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española**, Granada: Editorial Comares-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2001.

## SOBRE LA EDICIÓN DIGITAL DE ESTE CATÁLOGO

Junto al ejemplar en papel de esta Tesis Doctoral, se entrega una edición de la misma en formato digital de CD-ROM. Por medio de esta tecnología ha resultado posible la inclusión en nuestro trabajo de numerosas canciones y documentos sonoros cuya audición puede para el lector hacer más completa la visión musical que en este estudio hemos intentado ofrecer sobre Rafael Alberti.

A) Obras escritas por el autor para ser puestas en música.

**Título:** La pájara pinta.

**Descripción:** Guirigay –lirico-bufo-bailable.

**Año:** 1926

**Autor música:** Elizalde, Federico

**Título:** La pájara pinta. Introducción y prólogo.

**Forma musical:** Para recitante y orquesta de solistas.

**Año:** 1932

**Notas:** Primera versión musical del libreto albertiano, estrenada en junio de 1932 en la Salle Gaveau de París, con el poeta como recitador, la Sinfónica de la capital francesa y dirección del propio Elizalde. El mismo año se interpretó por primera vez en España, en el concierto celebrado en el Coliseo España de Sevilla el 30 de octubre, con la Orquesta Bética de Cámara y los autores recitando y dirigiendo de nuevo su texto y su música.

**Autor música:** Esplá y Triay, Óscar

**Título:** La pájara pinta.

**Forma musical:** Ilustraciones musicales. Para orquesta sinfónica. 1- Pasa el Conde de Cabra (aire de marcha); 2- Romanza de Doña Escotofina; 3- Baile de Antón Perulero; 4- Intermezzo-nocturno; 5- Pasodoble de Lepe; 6- Berceuse de la Viudita del Conde Laurel; 7- En el verde limón (danza-sonatina).

**Año:** 1955

**Notas:** Como en todas las obras incluidas en esta sección del catálogo, remitimos a la Introducción para una mejor comprensión del complejo entramado de relaciones e influencias entre Alberti y Óscar Esplá a través de “La pájara pinta”. Allí explicamos por qué seguimos considerando la pieza musical del alicantino, que él subtítulo en su estreno “Ilustraciones musicales”, como el posible acompañamiento sonoro de una hipotética representación del libreto albertiano. Estrenada en el Palacio de Carlos V de la Alhambra dentro del IV Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el martes 28 de junio de 1955, con la Orquesta Nacional de España bajo la batuta de Aulfo Argenta.

**Autor música:** Bernaola, Carmelo

**Título:** La pájara pinta. 1- Alberti; 2- Pajarapop; 3- Pipirigayo; 4- [La pájara pinta](#); 5- Antón Pirulero [sic]; 6- Viva el amor mío; 7- Don Diego; 8- [Tus nari-narices](#); 9- Que llueva, que llueva; 10- Procesión; 11- [Ambo-ato](#); 12- [La viudita del Conde Laurel](#); 13- Marinerito en tierra; 14- Apoteosis.

**Forma musical:** 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11 y 12: para voces solistas y coros con acompañamiento orquestal; 1, 2, 10 y 14: para orquesta; 13: para solista a capella.

**Año:** 1987

**Notas:** Se trata de la interpretación musical más completa, contando con las de Óscar Esplá y Federico Elizalde, de la “ópera bufo-lirico-bailable” escrita por Alberti en 1926, de cuyo texto conocemos varias versiones. La publicada por Robert Marrast en “Lope de Vega y la poesía contemporánea, seguida de La pájara pinta”, París: Centre de Recherches de l’Institute d’Etudes Hispaniques, 1964, fue revisada con un texto más completo editado por Carlos Ruíz Silva en la revista “La Pluma”, segunda época, nº 8, 1982, páginas 45-108. Bernaola sin embargo parte de una tercera variación sobre el texto, realizada por Gonzalo Cañas bajo la supervisión de Alberti, para el estreno madrileño de la

obra el 27 de julio de 1987 en la Sala Galileo de Madrid, con dirección escénica de Cañas y coreografía de Goyo Montero. Cantables interpretados por Verónica Lago, Luisa Armenteros, Mercedes Alegre, Ismael Abellán, Jaro, Luis Lorenzo.

**Título:** El colorín colorado.

**Descripción:** Nocturno en un acto. Libreto para ballet.

**Año:** 1926

**Autor música:** No compuesta.

**Notas:** Libreto que el autor ofreció a los hermanos Halffter, primero a Ernesto, para quien fue escrito, y luego a Rodolfo, que no compusieron partitura alguna sobre el texto. Según cuenta en sus memorias, Alberti también intentó hacerlo llegar a Darius Milhaud, sin éxito.

**Título:** Historia del soldado.

**Descripción:** Poema.

**Año:** 1932

**Autor música:** Stravinsky, Igor

**Forma musical:** Suite de concierto.

**Año:** 1919

**Notas:** Adaptación muy simplificada hecha por Alberti del texto que Ramuz escribió para la obra de Stravinsky “Histoire du soldat” de 1918, que nunca se incluye en la reducción para suite orquestal escrita por el compositor al año siguiente. Estrenada con interpretación recitante del propio escritor en Sevilla el 30 de octubre de 1932 junto a la Orquesta Bética de Cámara bajo la dirección de Federico Elizalde.

**Título:** Himno de la bibliotecas proletarias.

**Descripción:** Poema.

**Año:** 1933

**Autor música:** Salas Viú, Vicente

**Forma musical:** Marcha cantada. Se anuncia versión arreglada para coros.

**Año:** 1933

**Notas:** Poema nunca recogido en libro por Rafael Alberti, que lo da a conocer en la revista “Octubre”, 3, Madrid, agosto-septiembre de 1933, donde aparece también la partitura de Salas Viú.

**Título:** Canción a Thaelmann.

**Descripción:** Poema.

**Año:** 1933

**Autor música:** Villatoro Medina, Joaquín

**Forma musical:** Canción en forma de marcha para coro mixto a capella; para coro y banda de música.

**Año:** 1933

**Notas:** Texto no recogido por Rafael Alberti en libro, pasa por ser una de las primeras, si no la inicial, de las canciones sociales en las que poetas y compositores cultos se comprometieron durante los años 30 con la creación de un arte proletario. Se edita la

letra por primera vez en [Rafael Alberti:] **Poemas de Alberti**, México: Ediciones de La L.E.A.R., 1935, s/p., y se recoge también en Carlos Palacio (recopilador): **Colección de Canciones de lucha**, Valencia: Talleres de la Tipografía Moderna, 1939, pp. 149-150 (edición facsímil, Madrid: Ediciones Pacific, 1980).

Hay [grabación moderna](#) de esta canción en el disco “Canciones de lucha 1936-1939”, Valencia: Hahiz Producciones, 2001, interpretada por coro mixto de cámara bajo la dirección de Salvador Moroder y con Ana Vega Toscano al piano.

**Título:** Himno a la Gloriosa.

**Descripción:** Poema.

**Año:** 1937

**Autor música:** García Leoz, Jesús

**Forma musical:** Marcha cantada.

**Año:** 1937

**Notas:** Poema que Alberti tampoco recogió en ninguno de sus libros, ni se incluye en las dos ediciones existentes de su poesía completa. La única fuente que conocemos para esta composición es Carlos Palacio (recopilador): **Colección de Canciones de lucha**, Valencia: Talleres de la Tipografía Moderna, 1939, pp. 59-60. Partitura perdida (*vide*: Ana Vega Toscano: “Canciones de lucha: música de compromiso político”, en Begoña Lolo (ed.): **Campos interdisciplinarios de la musicología**. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Madrid: SEDEM, 2001, p. 192).

**Título:** Himno de Las Guerrillas del Teatro.

**Descripción:** Poema.

**Año:** 1938

**Autor música:** García Leoz, Jesús

**Forma musical:** Marcha cantada.

**Año:** 1938

**Notas:** Composición también desconocida en el corpus literario del autor, no hay una fuente escrita para ella. El texto que reproducimos en nuestro Capítulo II lo hemos recogido oralmente del actor Salvador Arias, que formó parte de “Las Guerrillas del Teatro”, compañía para la que Alberti lo escribió. Gracias también a Arias se mantiene vivo este himno, que actualmente se incluye en las representaciones que llevan a cabo los alumnos de la Escuela de Interpretación Rafael Alberti que dirige este antiguo componente de las Guerrillas. [Escuchar grabación](#).

**Título:** Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos.

**Descripción:** Cantata escénica con ilustraciones musicales.

**Año:** 1938

**Autor música:** García Leoz, Jesús

**Forma musical:** Cantata para recitantes, actores, coros y orquesta. Incluye las siguientes ilustraciones: 1. “Egmont” (obertura) y 2. Fragmento del segundo movimiento de la “Heroica”, de Beethoven; 3. Canción de los numantinos y 8. Fragmento de la obertura de “Numancia”, de Jesús G<sup>a</sup> Leoz; 4. La Internacional; 5. Marcha fúnebre de 1905; 6. Himno de Riego; 7. Canción soviética de la patria.

**Año:** 1938

**Notas:** Hemos considerado a G<sup>a</sup> Leoz autor musical no sólo porque parte de la música esté escrita por este compositor, sino porque el mismo Alberti indica que fue el director del “acoplamiento musical –fragmentos de Beethoven, canciones, himnos, marchas-” de las distintas ilustraciones musicales.

Estrenada por la compañía “La Guerrilla del Teatro del Ejército del Centro” en el Teatro Auditorium de Madrid el 20 de noviembre de 1938, con dirección musical de G<sup>a</sup> Leoz, artística de Santiago Ontañón y escénica de M<sup>a</sup> Teresa León. Se vuelve a representar en el Teatro Principal de Valencia el domingo 11 de diciembre de 1938, con la Orquesta Sinfónica de Valencia bajo la dirección del maestro Izquierdo.

**Título:** Invitación a un viaje sonoro.

**Descripción:** Cantata a dos voces para recitante y laúd con acompañamiento de piano.

**Año:** 1944

**Autor música:** Aguilar, Paco. Música original y arreglos.

**Año:** 1944

**Forma musical:** Para recitante, laúd y piano.

**Notas:** Espectáculo de música y poesía, que alterna el recitado con la interpretación de temas musicales o en otros momentos mezcla ambas artes ofreciéndose la poesía sobre un fondo sonoro. Además de una composición original de Aguilar, contiene las siguientes obras (o fragmentos de ellas), adaptadas por este compositor y concertista para laúd y piano:

1. Fantasía. Anónimo español del siglo XIV.
2. Cántico. Juan del Encina.
3. Pavana muy llana para tañer. Diego Pisador.
4. El carnaval. Jean-Baptiste Lully.
5. Minueto. Jean Philippe Rameau.
6. Irlandesa. Henry Purcell.
7. Zarabanda. William Croft.
8. Sonata. Domenico Scarlatti.
9. Aria, del álbum de Ana Magdalena. J. S. Bach.
10. Rondó de la Sonata en Do Mayor. W. A. Mozart.
11. Nocturno. Alexander P. Borodine.
12. Leyenda. Isaac Albéniz.
13. Jota, de Siete canciones populares españolas. Manuel de Falla.
14. Muñeira. Paco Aguilar.
15. Danza de la Pastora. Ernesto Halffter.
16. Granadina. Joaquín Nin.

Estrenada en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba, Argentina, el mismo año de su composición, el poeta, junto a Paco Aguilar y el pianista Donato O. Colacelli, recorrió con este espectáculo Argentina, Chile y Uruguay en los años siguientes a su creación.

**Título:** Invitación a un viaje sonoro.

**Descripción:** Concierto para recitante y cuarteto u orquesta de laúdes.



**Año:** 1944

**Autor música:** Chamorro, Pedro. Música original y arreglos.

**Forma musical:** Para recitante y cuarteto u orquesta de laudes españoles (laudes y bandurrias).

**Año:** 1983

**Notas:** Variando en gran parte la estructura del espectáculo realizado en Argentina, Alberti participa en una nueva versión de esta obra poética y musical que incluye también la mayoría de las músicas utilizadas en la representación original. Se añaden tres composiciones propias de Pedro Chamorro: “Muñeira”, que sustituye a la de Paco Aguilar, una introducción, para el poema inicial de la obra, también titulado “Invitación a un viaje sonoro”, y otra para el poema, igualmente con el mismo título, que abre la segunda parte del espectáculo.

**Título:** Salmo de alegría por el nuevo Estado de Israel.

**Descripción:** Poema

**Año:** 1948

**Autor música:** Ficher, Jacobo

**Forma musical:** Cantata para solistas (soprano, contralto, tenor y bajo), coros (sopranos, contraltos, tenores y bajos) y orquesta.

**Año:** 1949

**Notas:** Poema nunca recogido en libro por el autor, se publicó en **Davar. Revista Literaria** editada por la Sociedad Hebraica Argentina, nº 18-19-20, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1948.

La Cantata de Jacobo Ficher se estrenó en el Teatro Metropolitan de la capital argentina el 5 de noviembre de 1951 bajo la dirección del autor. La obra es el op. 69 en el catálogo del compositor.

**Título:** Cantar de Mio Cid.

**Descripción:** Cantata Heroica en tres episodios. 1- El destierro; 2- Valencia; 3- Muerte del Cid. Inconclusa.

**Año:** 1948-50

**Autor música:** Bautista, Julián

**Forma musical:** Para dos recitantes, solistas ( bajo, mezzosoprano, 2 sopranos, 2 tenores y barítono) y coro mixto a capella. Inconclusa.

**Año:** 1948-50

**Notas:** Obra proyectada en colaboración entre el músico y el poeta, que quedó inacabada, ya que sólo se conserva el primero de los tres episodios que Alberti había previsto, y nada de la partitura del compositor, que probablemente utilizó los materiales previos de este proyecto en otra obra suya de similares característica, “Romance del Rey Rodrigo” de 1956, ya sin la colaboración del escritor. Inédito.

**Título:** Cantata por la paz y la alegría de los pueblos.

**Descripción:** Cantata escénica con posibilidades, según Alberti, de “ser representada como una pequeña ópera-ballet”.

**Año:** 1950

**Autor música:** Bacarisse, Salvador

**Forma musical:** Para dos recitantes, solistas (soprano, contralto, tenor, barítono), coros y orquesta. 1- Introducción; 2- Canto de Paz y de Alegría (soprano y coro); 3- Danza; 4- Marcha fúnebre; 5- Saludo a las madres españolas (soprano y coro); Las fuerzas de la Paz y de la Guerra (soprano, contralto, tenor, barítono y coros Paz y Guerra); 7- Canto de los niños españoles; 8- Canto a la Paz (coro); 9- Destrucción de las fuerzas de la Guerra (solistas y coros); 10- Canto a la Alegría (soprano, contralto y coro).

**Año:** 1950

**Notas:** Opus 58 en el catálogo del compositor, se estrenó en Moscú en 1955 o 1957. De esta interpretación se conservan [dos fragmentos grabados](#) en el legado Bacarisse depositado en la Biblioteca de Música Española de la Fundación Juan March de Madrid, documento: C 927/A..

Personajes: La Paz (soprano), la Vida (contralto), la Guerra (tenor), la Muerte (barítono), Coro de la paz (sop., contral., tenor, bar.), Coro de la guerra (ten., bar.), Coro de niños, 2 recitadores (hombre, mujer); Coro de recitadores, bailarinas; figurantes.

**Título:** Salmo de alegría para el siglo XXI

**Descripción:** Poema.

**Año:** 1988

**Autor música:** García Abril, Antón

**Forma musical:** Para soprano y orquesta de cuerda.

**Año:** 1988

**Notas:** Estreno en el Auditorio Nacional de Música, Madrid, el 14 de Noviembre de 1990, con Montserrat Caballé, a quien el compositor dedica la obra, y la Orquesta Nacional de España con dirección del propio García Abril. Se realizó una lectura previa de la obra como colofón a las Clases Magistrales de Montserrat Caballé en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, el 27 de Octubre de 1988, en la que la cantante estuvo acompañada por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Antón García Abril. Existe grabación sonora en disco compacto editado por el Gobierno de Aragón en 2001, y partitura editada, Madrid: Bolamar, 1995, y Madrid: Real Musical.

B) Música escénica e incidental.

**Autor Música:** Aguilera, Francisco

**Título:** Viento contra viento.

**Forma musical:** Música incidental.

**Fuente:** T

**Notas:** Espectáculo poético sobre textos albertiano y de otros poetas. Estrenado en Sevilla en 1991.

**Autor Música:** Alonso, Odón [y Angulo, Manuel ]

**Título:** El niño de la Palma.

**Descripción:** Música acompañante para el recitado del poema homónimo de Alberti del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Forma musical:** Ilustración musical para grupo orquestal de solistas.

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Hispavox-Aguilar, 1964.

**Notas:** Antología recitada de la poesía española, desde la Edad Media al siglo XX, bajo de título de “Poesía de España en las voces de Fernando Fernán Gómez y María Luisa Ponte”.

**Autor Música:** Bacarisse Chinoria, Salvador

**Título:** Le trèfle fleuri.

**Descripción:** Música incidental para la representación en versión francesa de la obra teatral de Alberti **El trébol florido**.

**Forma musical:** Para orquesta.

**Autor Coreografía:** Pantomimas-ballet de Gisèle Franceschi.

**Año de creación:** 1958

**Fuente:** Catálogo de la obra del compositor en Christiane Heine: **Catálogo de la obra de Salvador Bacarisse**, Madrid: Fundación Juan March, 1990, pp. 233-234.

**Notas:** Op. 108 en el catálogo del compositor, que escribe también una reducción para piano de la partitura sinfónica, “Illustrations musicales pour l’arrangement radiophonique de la pièce de Rafael Alberti *Le trèfle fleuri*”, catalogada como op. 108 b de la obra del músico. La versión completa orquestal se estrena el 10 de marzo de 1958 en el Théâtre du Terte de París. La estudiosa del compositor que usamos como fuente hace notar: “El subtítulo de la transcripción –Tragicomédie en 3 actes de Rafael Alberti- hace equívocamente suponer que se trata de una ópera, mientras en realidad es música escénica (...) que subraya algunas escenas del primer y del tercer acto. No está muy claro el papel de la orquesta. (...) Los papeles de los protagonistas principales –Aïtana y Alcyon- como los dos de Les Masques y de les 3 Viellards incluyen partes cantadas.”

**Autor Música:** Barral, Conchita

**Título:** Noche de guerra en el Museo del Prado.

**Descripción:** Música incidental para la escenificación de la obra teatral albertiana.

**Forma musical:** Para piano.

**Autor Coreografía:** Portillo, Alberto

**Año de creación:** 1978

**Fuente:** Programa de mano de la representación, informaciones en prensa y revistas especializadas.

**Notas:** Música compuesta para el estreno de la obra por el Centro Dramático Nacional en Madrid en noviembre de 1978. El montaje incluyó también varias partes cantadas y bailadas sobre músicas populares.

**Autor Música:** Beilís, Sara [y Giménez, Carlos]

**Título:** La Lozana Andaluza.

**Descripción:** Música incidental y canciones para la escenificación de la obra teatral albertiana.

**Forma musical:** Canciones para voz y guitarra y percusión sobre aires populares flamencos. Fondos musicales para instrumentos de viento, cuerda y percusión.

**Año de creación:** 1980

**Fuente:** Programa de mano de la representación, información en prensa y revistas especializadas.

**Notas:** Música para el estreno de la obra en septiembre de 1980 bajo la dirección de Carlos Giménez. En las partes flamencas actuó como cantaora Lola Hisado, interpretando los papeles de músicos Federico Mañas y Rafael Zarza.

**Autor Música:** Bernaola, Carmelo

**Título:** El hombre deshabitado.

**Descripción:** Música incidental para la representación de la obra teatral albertiana.

**Forma musical:** Música electroacústica.

**Año de creación:** 1988

**Fuente:** Programa de mano de la representación e información proporcionada por Carmelo Bernaola.

**Notas:** El nuevo montaje de la obra albertiana, representada por primera vez en 1931, se estrenó en octubre de 1988 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, con dirección de Emilio Hernández.

**Autor:** Cabrera Martín, Tomás

**Título:** Los marineros de Alberti. 1- Mi amante lleva grabado; 2- El herido; 3-Nana del capirucho; 4- Vengo de los comedores; 5- Dialoguillo de otoño; 6- Pregón submarino; 7- El mar muerto; 8- A la sombra de una barca; 9- Dime que sí; 10- No pruebes tú los licores; 11- Recuérdame en alta mar; 12- Si mi voz muriera en tierra; 13- Funerales; 14- La Virgen de los Milagros.

**Descripción:** Espectáculo de música y poesía.

**Forma musical:** Canciones para voz y coro y piano, obóe y violoncello.

**Año de creación:** 1997-1998

**Fuente:** Partituras y libreto del espectáculo, FRA

**Notas:** Espectáculos sobre poemas de los libros **Marinero en tierra** (1924) y **El Alba del alhelí** (1925-1926). Del primero, las canciones 1, 3 y 4 corresponden respectivamente a los poemas “Mi amante”, “Capirucho” y “Jardín de amores”; las números 2, 5, 6, 7, 9, 13 y 14 a los poemas de igual título en el libro; la canción 12 corresponde al poema nº 62 de la *Segunda Parte*, sin título en el libro, lo mismo que 11.

De **El Alba del alhelí**, la canción 7 es musicalización del segundo poema de la sección “El verde alhelí”, la 8 es la tercera *Playera* de las que abren esa misma sección y la 9 del poema titulado “Grumete”.

**Autor Música:** Carrió, Maribel

**Título:** Sobre la noche.

**Descripción:** Espectáculo de música y poesía.

**Forma musical:** Música incidental.

**Fuente:** T

**Notas:** Espectáculo poético sobre textos de Dámaso Alonso, Alberti, García Lorca y Manuel Altolaguirre. Estrenado en Madrid en 1985.

**Autor Música:** Cartes, Lluís

**Título:** Homenatge a Alberti.

**Descripción:** Espectáculo de danza, música y poesía sobre poemas de Alberti.

**Forma musical:** Música de danza, canciones sobre poemas y acompañamiento para recitados.

**Autor Coreografía:** Judith Villaró

**Año de creación:** 2000

**Fuente:** Reseñas periodísticas del estreno.

**Notas:** Espectáculo realizado a partir de poemas de los libros **El Alba del alhelí** (1925-1926), **Marinero en tierra** (1924), **Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos** (1929) y **Lo que canté y dije de Picasso** (1981).

Estrenado en el Auditorio Nacional de Andorra el 12 de abril de 2000 por la compañía L'Artesanal Retòrica, con dirección escénica de Pep Miràs.

**Autor Música:** Dávalos, Eulogio

**Título:** América canta a Rafael Alberti.

**Descripción:** Espectáculo de música y poesía. Incluye las canciones o fragmentos musicales: 1- El mar, de C. Debussy; 2- Vals sin nombre, de Baden Powell; 3- Arada, de F. Moreno-Torroba; 4- Ven conmigo, mi Giselle, de A. de la Halle; 5- Nocturno, de R. Alberti/P. Ibáñez; 6- Milonga, de J. Cardoso; 7- Yo también canto a América, de R. Alberti/E. Dávalos; 8- Los cuatro muleros, de Pop./G<sup>a</sup> Lorca; 9- Se equivocó la paloma, de R. Alberti/C. Guastavino; 10- Alfonsina y el mar, de A. Ramírez; 11- Coplas de Juan Panadero, de R. Alberti/D. Viglietti; 12- A galopar, de R. Alberti/ P. Ibáñez; 13- Danza del molinero, de M. De Falla; 14- Jaleo andaluz, de P. Sanz; 15- La Internacional, de Degeyter/E. Pottier; 16- Juan Panadero en América, de Alberti/E. Dávalos; 17- Poema 15, de P. Neruda/V. Jara; 18- Con Chile en el corazón, de Alberti/M. Becerra; 19- Alguien le dice al tango, de J.L. Borges/A. Piazzola; 20- Cádiz, de I. Albeniz.

**Forma musical:** Para dos recitantes, tres voces solistas y piano, guitarra, contrabajo, cuatro, charango y percusión.

**Año de creación:** 2000

**Fuente:** Programa de mano de la representación.

**Notas:** Guión de Walter Ríos y obra plástica de Raúl Capitani. Incluye dos canciones originales y una composición incidental, la número 9, para acompañar el recitado del poema “Juan Panadero en América”, del libro **Coplas de Juan Panadero** (1949-1953).

Las canciones originales son: 7, de Eulogio Dávalos, para voz y guitarra, contrabajo, cuatro y charango, sobre el poema albertiano de igual título en el libro **De un momento a otro (Poesía e Historia)**(1934-1938); y 18, compuesta por Marlene Becerra, para voz y piano, sobre el poema “A Pablo Neruda, con Chile en el corazón” del libro **Fustigada Luz** (1972-1978).

Dávalos es autor de la coordinación de los fragmentos musicales y director artístico del espectáculo.

**Autor Música:** Fagner, Raimundo

**Título:** A Picasso. 8- Pablo.

**Descripción:** Música inspirada en el libro albertiano **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970).

**Forma musical:** Para dos guitarras y percusión.

**Año de creación:** 1982

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., “A Picasso”, Rio de Janeiro: CBS Brasil, 1983.

**Notas:** Véase: Fagner, R. en la sección MÚSICA COMPUESTA SOBRE TEXTOS ALBERTIANOS.

**Autor Música:** García Leoz, Jesús

**Título:** Numancia.

**Descripción:** Representación teatral de la obra de Rafael Alberti de 1937, adaptación y versión actualizada de la obra **La destrucción de Numancia** de Miguel de Cervantes.

**Forma musical:** Ilustraciones musicales para orquesta sinfónica, música para cantantes solistas y para coro, música de danza.

**Autor Coreografía:** Bailables de Carmen Ontiveros.

**Año de creación:** 1937

**Fuente:** Reseñas periodísticas del estreno, ediciones publicadas de la obra.

**Notas:** Estrenada por la compañía “La Guerrilla del Teatro del Ejército del Centro” en el Teatro de La Zarzuela de Madrid el 27 de diciembre de 1937, con la actuación del Orfeón Confederal, dirección musical de G<sup>a</sup> Leoz, artística de Santiago Ontañón y escénica de M<sup>a</sup> Teresa León. Se vuelve a representar, en una versión distinta, en Montevideo en 1943, con la misma música de G<sup>a</sup> Leoz. Música escénica no incluida en el catálogo del compositor (Álvaro García Estefanía (ed.): **Jesús García Leoz**, Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2001).

**Autor Música:** Genier, Jean-Pierre

**Título:** Le trèfle fleuri.

**Descripción:** Música incidental para la representación en traducción francesa de la obra teatral albertiana **El trébol florido**. Estreno teatral.

**Año de creación:** 1960

**Fuente:** Introducción de Robert Marrast a la traducción francesa de la obra, en Rafael Alberti: **Theatre I**, Paris: L’Arche, 1962.

**Notas:** Obra teatral estrenada en marzo de 1960 en la ciudad suiza de Morgues por la compañía “Trois p’tits tours” bajo la dirección de Gerard Zambelli.

**Autor Música:** Leiva, Eduardo [y Paco de Antequera]

**Título:** Gabriela Ortega interpreta a Rafael Alberti. 1- El Niño de la Palma; 2- Verte y no verte; 3- Los tres noes; 4- Gallarda; 5- La novia; 6- Un solo toro para Luis Miguel; 7- Joselito en su gloria; 8- La húngara; 9- Burlillas de Cádiz para Gabriela Ortega.

**Descripción:** Acompañamiento al recitado de los poemas, música incidental sobre temas flamencos populares.

**Forma musical:** Para piano y guitarra.

**Año de creación:** 1979

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Alba, 1979.

**Notas:** Interpretación de E. Leiva al piano y P. de Antequera a la guitarra.

**Autor Música:** Lucía, Paco de

**Título:** A Picasso. 1- De azul se arrancó el toro.

**Descripción:** Música para acompañar el recitado del poema del mismo título de **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970).

**Forma musical:** Para dos guitarras.

**Año de creación:** 1982

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Rio de Janeiro: CBS Brasil, 1983, interpretada por el autor y R. Fagner. Recitado de Rafael Alberti.

**Notas:** Véase: Fagner, Raimundo.

**Autor Música:** Luis, Nonato

**Título:** A Picasso. 5-Picasso por Alberti; 6- Los ojos de Picasso; 10- Los ojos de Picasso.

**Descripción:** Música para acompañar el recitado de poemas (5 sobre “Tres retahilas para Pablo Picasso” y 6 y 10 sobre poemas de igual título) de **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970).

**Forma musical:** 5 y 10 para violín solista; 6 para violín y percusión.

**Año de creación:** 1982

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., “A Picasso”, Rio de Janeiro: CBS Brasil, 1983, interpretada por el autor. Recitado de Rafael Alberti.

**Notas:** Véase: Fagner, Raimundo.

**Autor Música:** Meliveo Mena, Antonio

**Título:** La Lozana andaluza.

**Descripción:** Música incidental para la representación de la obra teatral homónima de Rafael Alberti.

**Forma musical:** Para salterio, percusión, cuerda, piano acústico y teclado electroacústico.

**Año de creación:** 2002

**Fuente:** Autor.

**Notas:** Espectáculo producido por el Centro Andaluz de Teatro en conmemoración del centenario del poeta y dramaturgo. Con dirección y dramaturgia de Josefina Molina, se estrenó en el Teatro Central de Sevilla el 11 de enero de 2002.

**Autor Música:** Pastor, Segundo

**Título:** Grandes poetas. Rafael Alberti.

**Descripción:** Música incidental acompañante para el recitado de poemas.

**Forma musical:** Para guitarra.

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Fidias, 1968.

**Notas:** Antología recitada de versos albertianos, en las voces de Carmen Bernardos, Genma Cuervo, Nuria Espert, Fernando Guillén y Francisco Valladares. Comentario en contraportada de la carpeta del disco: “Las ilustraciones musicales, compuestas especialmente para glosar y subrayar la poesía de Rafael Alberti, por el maestro y gran virtuoso de la guitarra Segundo Pastor, producen en este íntimo espectáculo sonoro, el adecuado elemento ornamental tan imprescindible para un mejor entendimiento y disfrute de la lírica albertiana”.

**Autor Música:** Sanlúcar, Manuel

**Título:** La Gallarda.

**Descripción:** Música para la representación de la obra teatral homónima albertiana.

**Forma musical:** Música incidental y canciones para orquesta sinfónica, soprano, cantantes, guitarras y cuadro flamenco. Obertura, 11 canciones para soprano, fondos musicales en recitativos, músicas y ritmos de fondo.

**Autor Coreografía:** Partes bailadas con coreografía de José Antonio.

**Año de creación:** 1992

**Fuente:** Programa del estreno teatral.

**Notas:** Única interpretación en la apertura de la Expo '92, Sevilla, 20-22 de abril de 1992, con el siguiente reparto musical:

Soprano: Montserrat Caballé; Bailaoras: Manuela Vargas, Carmen Casarrubio; Bailaores: Antonio Canales, Diego Llori, Carlos Moya, José Serrano, Jesús Córdoba, Francisco Guerrero, Eduardo Solís, y Candy Román (solista de carácter); Guitarras: José M<sup>a</sup> Bandera, Carlos Romero; Cantor: Pepe Roca; Orquesta Filarmónica de Gran Canarias, director musical José Collado.

**Autor Música:** Tiso, Wagner

**Título:** A Picasso. 7- Suceden cosas.

**Descripción:** Música para acompañar el recitado del poema del mismo título de **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970).

**Forma musical:** Para piano.

**Año de creación:** 1982

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., “A Picasso”, Rio de Janeiro: CBS Brasil, 1983, interpretada por el autor. Recitado de Rafael Alberti.

**Notas:** Véase: Fagner, Raimundo.



C) Obras compuestas sobre textos de Alberti.

*Autor:* Aldave Rodríguez, Pascual

*Título:* Nana del niño muerto.

*Forma musical:* Para coro.

*Año de creación:* 1959

*De la obra de Alberti:* Poema del mismo título del libro de **Marinero en tierra** (1924).

*Fuente:* T

*Autor:* Alemañ Brotons, Juan

*Título:* Tres canciones españolas. 1-Nana del niño muerto.

*Forma musical:* Para soprano y piano

*Año de creación:* 1979 [fecha en MS: noviembre 79]

*De la obra de Alberti:* Sobre el poema del mismo título del libro de **Marinero en tierra** (1924).

*Fuente:* MS en FRA

*Notas:* 3 composiciones musicales sobre versos de Alberti, García Lorca y Manuel Fraga.

*Autor:* Almoguera Sánchez, Antonio

*Título:* Canción de Bodas

*Forma musical:* Conjunto de canciones para voz y guitarra.

*De la obra de Alberti:* Sobre el poema “Bailecito de bodas” del libro **Entre el clavel y la espada** (1939-1940).

*Fuente:* MS en BNE

*Notas:* Ciclo de 11 canciones sobre textos del propio compositor, excepto ésta de Alberti.

*Autor:* Alucigenia (Grupo musical)

*Título:* Hambre vital.

*Forma musical:* Canción para voz y conjunto de música rock.

*De la obra de Alberti:* Poema del mismo título en **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970).

*Fuente:* Grabación sonora, disco compacto, [Palma de Mallorca]: Runaway Records, 1999.

*Notas:* El disco contiene 5 canciones siendo ésta la única con letra de Alberti.

*Autor:* Ambrosi, Alearco

*Título:* Sobre los ángeles.

*Forma musical:* Música sinfónica para un ballet.

*Año de creación:* 1968

*De la obra de Alberti:* Sobre poemas del mismo libro albertiano que da título a la obra.

**Fuente:** Rafael Alberti: “Resumen Autobiográfico”, en Rafael Alberti: **Obra Completa. Tomo I: Poesía 1920-1938**. Edición de Luis García Montero, Madrid: Aguilar, 1988, p. clvi.

**Autor:** Amenábar, Juan

**Título:** Voz marinera.

**Forma musical:** Canción para coro mixto.

**Año de creación:** 1953

**De la obra de Alberti:** Sobre poemas sin título de la *Segunda Parte* del **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto titulado “Música Coral Chilena”, interpretado por el Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile: Fondart, 2001.

**Autor:** Andreo, Dante

**Título:** 1- El mar, la mar; 2- Pirata de mar y cielo; 3- Casi son.

**Forma musical:** Para coro mixto.

**De la obra de Alberti:** 1 Poema inicial de “Prólogo” en la *Segunda Parte* y 2 poema “Pirata”, de **Marinero en tierra** (1924); 3 poema de igual título en el libro **13 bandas y 48 estrellas** (1936).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Sevilla: Calé Records, 1998, interpretado por la Entidad Coral "Orfeón Portuense": Orfeón Portuense; Coral Juvenil del Orfeón Portuense; Escolanía del Orfeón Portuense.

**Notas:** Disco “Versos andaluces” con 12 canciones para coro sobre poemas de Jesús Fernández Palacios, Juan Alfonso García, García Lorca, Fernando Quiñones y Antonio Machado. Incluye otras composiciones sobre versos de Alberti, véase: Pérez, Manuel.

**Autor:** Angulo y López Casero, Manuel

**Título:** Ciclo de canciones en canon. 1. Fábula; 2. Lírica; 3. Pregón.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**Año de creación:** 1983

**Fuente:** T

**Autor:** Aragués, Tomás

**Título:** Yo vine hasta ti.

**Forma musical:** Para barítono y piano.

**Año de creación:** 1992

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema “Canción”, que abre la sección *Amor en vilo* del libro **Hijos del drago y otros poemas** (1986).

**Fuente:** T

**Autor:** Armenteros González, Eduardo

**Título:** Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca).

**Forma musical:** Música para coro doble y octeto de percusión.

**Año de creación:** 2000 [?]

**De la obra de Alberti:** Sobre poema de igual título del libro **De un momento a otro (Poesía e Historia)**(1934-1938).

**Fuente:** MS en FJM

**Autor:** Arniz, José L.

**Título:** Marinero en tierra.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental flamenco.

**Fuente:** Grabación sonora, casete, Sevilla: Senador, 1985, titulada “Coplas de amor y tierra” e interpretada por Enrique Montoya.

**Notas:** Canciones de Arniz, J.M.<sup>a</sup> Montoya, J. Carlos Montoya, J. Solano y M. Pareja Obregón sobre textos propios y de Benítez Carrasco, Antonio Machado, G. Adolfo Bécquer, R. de León y Alberti.

**Autor:** Aschero, Sergio

**Título:** Paloma desesperada. 1- Dondiego sin don; 2- Nana del niño muerto.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** Sobre poemas del mismo título de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: ION Music, 1989, interpretada por Rosa León.

**Notas:** Temas número 14 y 17 del disco “Paloma desesperada”, véase: León, R.

**Autor:** Asins Arbó, Miguel

**Título:** Albertianas ( Cantares del Sur). 1- Que no me digan a mí. 2- Nana de la cabra. 3- ¿Para quién? 4- Mi amante. 5- Nana del niño malo. 6- La niña que se va al mar. 7- Nana del capirucho. 8- Dime que sí. 9- Del barco que yo tuviera; 10- Si Garcilaso volviera.

**Forma musical:** Canciones para voz y piano.

**Año de creación:** 1996

**De la obra de Alberti:** Todas las canciones sobre poemas de **Marinero en tierra** (1924). 2, 4, 5, 6, 7 y 8 sobre poemas del mismo título, 1 sobre el poema “Nana de la cigüeña”, 10 sobre “Con él”, y 3 y 9 sobre composiciones sin título.

**Fuente:** MS en FRA

**Autor:** Aute, Luis Eduardo

**Título:** Paloma desesperada. - Paloma desesperada.

**Forma musical:** Para voz y guitarra.

**De la obra de Alberti:** Sobre “Canción 10” de la sección primera del libro **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: ION Music, 1989, interpretada por Rosa León.

**Notas:** Tema número 9 del disco “Paloma desesperada”, véase: León, R.

**Autor:** Bacarisse Chinoria, Salvador

**Título:** Tres nanas de Rafael Alberti. 1- Nana de Negra-flor; 2- Nana del niño malo; 3- Nana del niño muerto.

**Forma musical:** Canciones para voz y piano; para voz y pequeña orquesta.

**Año de creación:** 1935

**De la obra de Alberti:** Sobre poemas de igual título de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Catálogo de la obra del compositor en Christiane Heine: **Catálogo de la obra de Salvador Bacarisse**, Madrid: Fundación Juan March, 1990, pp. 88-90.

**Notas:** Opus 20 (II)a en el catálogo del compositor, el ciclo está dedicado a la cantante Conchita Badía, que probablemente realizó la primera audición de la obra antes de 1938. El mismo año el compositor realizó la versión orquestal.

**Título:** Canción del hombre nuevo.

**Forma musical:** Para canto y piano.

**Año de creación:** 1963

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema “Canción 37” de la sección *Canciones 1 de Baladas y Canciones del Paraná* (1953-1954).

**Fuente:** Catálogo de la obra del compositor en Christiane Heine: **Catálogo de la obra de Salvador Bacarisse**, Madrid: Fundación Juan March, 1990, p. 283.

**Notas:** Esta canción, op. 133 del catálogo de Bacarisse, es la última obra del compositor, escrita en enero de 1963, pocos meses antes de su muerte. Según la fuente que manejamos, la obra se estrenó radiofónicamente a través de Radiodiffusion Télévision Française el mismo mes de su creación, cantada por Amparito Pérés.

**Autor:** Bal y Gay, Jesús

**Título:** 4 Piezas para canto y piano. 3- Nana del niño malo.

**Forma musical:** Para soprano y piano.

**Año de creación:** 1940-1942

**De la obra de Alberti:** Composición musical sobre poema de igual título en **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** T

**Título:** Leñador, no tales el pino.

**Forma musical:** Para dos sopranos, dos contraltos y piano.

**Año de creación:** 1950

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema “¡A volar!” de la Segunda Parte de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, Ediciones Mexicanas de Música, 1950.

**Autor:** Barco Gallego, Miguel del

**Título:** Cuatro canciones. - Madruga la amante mía.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1967

**De la obra de Alberti:** Poema cuarto de **La amante** (1925).

**Fuente:** MS en FJM

**Notas:** Tercera canción de un ciclo de cuatro sobre poemas de Antonio Machado, García Lorca y Alberti.

**Autor:** Barja Iglesias, Angel  
**Título:** Se equivocó la paloma.  
**Forma musical:** Música para coro.  
**De la obra de Alberti:** Número 8 de la tercera parte *Metamorfosis del clavel* de **Entre el clavel y la espada** (1939-1940).  
**Fuente:** MS en FJM

**Autor:** Barrio Moreno, Adelino  
**Título:** Cuatro Canciones. - La corza blanca.  
**Forma musical:** Para voz y piano  
**De la obra de Alberti:** Poema "Mi corza" en **Marinero en tierra** (1924).  
**Fuente:** Partitura editada, Madrid: Real Música, 1977.  
**Notas:** Tercera canción de un ciclo sobre versos de Alberti, A. Barrios y Amparo Garzón.

**Autor:** Bartolozzi, Bruno  
**Título:** Tres recuerdos del cielo, per una voce e alcuni strumenti su testi poetici di Rafael Alberti.  
**Forma musical:** Para media voz y conjunto instrumental (clarinete, fagot, guitarra, viola, contrabajo y percusión).  
**Año de creación:** 1967  
**De la obra de Alberti:** Poema de homónimo de **Sobre los ángeles** (1927-1928).  
**Fuente:** Partitura editada, Milano: Edizioni Suvini Zerboni, [1968].

**Autor:** Becker, Isabelle (Véase: Daguer, Edgar)

**Autor:** Beckschäfer, Max  
**Título:** Sobre los ángeles. Kantate für Soli, Chor und sechs Streicher. 1- El ángel bueno; 2- El ángel desconocido; 3- Invitación al aire; 4- Canción del ángel sin suerte; 5- El ángel ceniciento; 6- El ángel bueno.  
**Forma musical:** Cantata para solistas (soprano, barítono), coro y conjunto de cuerda (2 violines, 2 violas, violoncello, contrabajo).  
**Año de creación:** 1993.  
**De la obra de Alberti:** Sobre composiciones poéticas del mismo nombre de **Sobre los ángeles** (1927-1928).  
**Fuente:** Partitura editada, München: Vierdreiuunddreissig, 2000.

**Autor:** Berio, Luciano  
**Título:** El mar, la mar.  
**Forma musical:** Para soprano, mezzosoprano y 7 instrumentos (flauta, 2 clarinetes, fisarmónica, arpa, violoncello, contrabajo).

**De la obra de Alberti:** Poema inicial, sin título, en la *Segunda Parte* de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, London: Universal Editor, s.a.,[1971].

**Autor:** Bianco, Helena

**Título:** Sueños de marinero: Helena Bianco canta a Rafael Alberti. 1-Madrigal dramático; 2-El prisionero; 3- Si yo nací campesino.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** 1 y 2 poemas del mismo título de **Marinero en tierra** (1924), 3 fragmento de la sección 3 del poema “El rey del mar” del mismo libro.

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid : RTVE Música, 1993.

**Notas:** Disco que incluye 17 canciones de diversos compositores sobre versos albertianos. Véase: Bohorquez, T.; Reina, R.; Vázquez, M.

**Autor:** Blancafort París, Alberto

**Título:** La amante.

**Forma musical:** Ciclo de canciones.

**Año de creación:** 1959

**Fuente:** T

**Notas:** Inconcluso

**Título:** Dos villancicos. 1- Las panderetas; 2- Un portal.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1959

**De la obra de Alberti:** Poemas del ciclo *Navidad* del libro **La amante** (1925).

**Fuente:** Grabación sonora con el título de “Retablillo de Navidad”, disco 33 rpm., Madrid: Pax, 1961.

**Notas:** Forma parte del ciclo de canciones navideñas sobre los catorce villancicos que abren la serie *Navidad* de **Alba del alhelí**, obra de los jóvenes compositores españoles de la época reunidos en 1958 en el grupo Nueva Música. *Vide:* Franco Manera, E.

**Autor:** Blanquer, Amando

**Título:** Canciones marineras. 1. Don Diego; 2- Mar; 3- La niña que se va al mar; 4- Por el mar la primavera.

**Forma musical:** Para voz y piano

**Año de creación:** 1960

**De la obra de Alberti:** Sobre composiciones poéticas del mismo nombre de **Marinero en tierra** (1924), salvo 1 que lleva en el libro el título de “Don Diego sin don”.

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea, 1996.

**Autor:** Bohórquez, T.

**Título:** Sueños de marinero: Helena Bianco canta a Rafael Alberti. 1-Salinerio; 2-De ardiente y fría; 3-Otoño; 4-Primavera; 5-Nana de la tortuga; 6-Nana del niño malo; 7-Malva luna de yelo; 8-Verano; 9- El mar, la mar.

**Forma musical:** Para voz y piano, fagot, clarinete y cello y en algunas canciones instrumentos electroacústicos.

**De la obra de Alberti:** Todas las canciones sobre poemas de **Marinero en tierra** (1924), con igual título salvo: 2 “Madrigal dramático de ardiente-y-fría”, 3 y 4 sobre los sonetos 1 y 3 de los dedicados *A Federico García Lorca, poeta de Granada* y 9 sobre el poema inicial, sin título, en la *Segunda Parte* de **Marinero en tierra**.

**Fuente:** MS en FRA. Grabación sonora, disco compacto, Madrid: RTVE Música, 1993.

**Notas:** El disco, con 17 canciones de diversos compositores. Véase: Bianco, H.

**Autor:** Bravo, Soledad

**Título:** Soledad Bravo/ Rafael Alberti. 1- Que trata de España; 2- A la soledad me vine; 3- Tarde de otoño; 4- Rota, Oriental Spain; 5- Ven mi amor; 6- Al pueblo de Brasil; 7- Balada del Paraná.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental o guitarra sola.

**Año de creación:** 1976-1977

**De la obra de Alberti:** 1 de la antología **Desprecio y Maravilla** (1972); 2 sobre “Canción 17” y 7 sobre “Canción 11” de la sección primera de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954); 3 y 5 de poemas de igual título recogidos en el libro **Hijos del drago y otros poemas** (1986); 4 poema del mismo nombre del libro **Signos del día** (1945-1963); 6 sobre “Coplas de Juan Panadero al pueblo de Brasil” de **Nuevas coplas de Juan Panadero** (1976-1979).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: CBS, 1978.

**Notas:** El disco contiene en total 13 temas, incluida la canción “Coplas de Juan Panadero” (Véase: Viglietti, D.) y 5 poemas recitados por Alberti.

Grabado por la cantante y el poeta en Roma, en abril de 1976. Premio de la Academia del Disco Charles Cros al mejor disco editado en Francia en 1979.

**Autor:** Calafato, Salvatore

**Título:** Guerra a la guerra por la guerra.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**Año de creación:**

**De la obra de Alberti:** Poema noveno de la sección *Sonetos corporales* de **Entre el clavel y la espada** (1939-1940).

**Fuente:** Partitura editada, Milano: Edizioni Suvini Zerboni, [1969].

**Autor:** Cano, José M<sup>a</sup>

**Título:** Elegía del niño marinero

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental

**Año de creación:** 1990

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: Ba Ba Blaxi Music, 1990.

**Notas:** Interpretado por Rosa León en su disco “Paloma desesperada”.

**Autor:** Cano, Carlos [y pop.]

**Título:** Rota oriental.

**Forma musical:** Canción para voz y conjunto de cuerda y percusión; tanguillo.

**Año de creación:** 1976

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema “Rota, Oriental Spain” del libro **Signos del día** (1945-1963).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Movieplay, 1976.

**Notas:** Con el título de “A la luz de los cantares” el disco recoge 10 canciones con letra del propio compositor, salvo la basada en el poema de Alberti, sobre aires musicales populares (tanguillos, pasadobles, cuplés, romances, etc).

**Autor:** Cano Pérez, Francisco

**Título:** Grumete

**Forma musical:** Para coro mixto

**Año de creación:** 1991

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: s.n.[edición del autor], 1996.

**Autor:** Carrá Fernández, Manuel

**Título:** Dos villancicos. 1- La mejor casa; 2- Sin dinero.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1959

**De la obra de Alberti:** Poemas del ciclo *Navidad* del libro **La amante** (1925).

**Fuente:** Grabación sonora con el título de “Retablillo de Navidad”, disco 33 rpm., Madrid: Pax, 1961.

**Notas:** Forma parte del ciclo de canciones navideñas sobre los catorce villancicos que abren la serie *Navidad* de **Alba del alhelí**, obra de los jóvenes compositores españoles de la época reunidos en 1958 en el grupo Nueva Música. *Vide:* Franco Manera, E.

**Autor:** Carrasco, Eduardo

**Título:** Los destacagados.

**Forma musical:** Para coro y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** Del ciclo de poemas reunidos por Alberti en *Los 5 destacagados*, publicado primero en Sevilla: Calle del Aire, 1978, y recogido luego por el autor en el libro **Fustigada luz** (1972-1978).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, 1987, interpretada por el grupo Quilapayún.

**Notas:** “Survarío” es el título de esta grabación, que incluye 10 canciones de Hugo Lagos, Luis Advis, Desiderio Arenas, Patricio Wang y Eduardo Carrasco sobre textos propios y de Jaime Silva, Nicolás Guillén, García Lorca, Vicente Huidobro y Alberti.

**Autor:** Cerro, J.

**Título:** Paloma desesperada. - Si mi voz muriera en tierra.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema número 62 de la *Segunda Parte* de **Marinero en tierra** (1924).



**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: ION Music, 1989, interpretada por Rosa León.

**Notas:** Tema número 5 del disco “Paloma desesperada”, véase: León, R.

**Autor:** Cordero, Ernesto

**Título:** Dejadme llorar a mares.

**Forma musical:** Para voz y guitarra.


**De la obra de Alberti:** Sobre el primer poema de la sección *De los álamos y los sauces* del libro **Entre el clavel y la espada** (1939-1940).

**Fuente:** Partitura editada, Ópera Tres, 1992.

**Notas:** Forma parte del ciclo de canciones del compositor **Versos**.

**Autor:** Coria Varela, Miguel Ángel

**Título:** Seis canciones españolas. 1- Por amiga; 2- Ya no sé, mi dulce amiga; 3- Otra vez el río, amante; 4- **Si me fuera y no volviera**; 5- **Madruga la amante mía**; 6- Debajo del chopo, amante.

**Forma musical:** Canciones para voz y piano. 

**De la obra de Alberti:** Sobre los poemas número 1, 56, 10, 2, 4 y 6 del libro **La amante** (1925).

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: SEEM, 1995.

**Notas:** Anunciada por el compositor versión orquestal.

**Autor:** Daguiet, Edgar [y Becker, Isabelle]

**Título:** La paloma

**Forma musical:** Para canto y piano.

**Año de creación:** 1998

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema 8 de la sección *Metamorfosis del clavel* del libro **Entre el clavel y la espada** (1939-1940).

**Fuente:** MS en FRA

**Autor:** Díaz, Salomé

**Título:** Marinero en Tierra: 1- Ilusión; 2- La niña que se va al mar; 3- Nana de la Negra Flor; 4- Pregón submarino; 5- Desde alta mar; 6- Si mi voz muriera en tierra; 7- Funerales; 8- Días de amor y bonanza; 9- Dime que sí; 10- Don Diego sin don; 11- El mar muerto; 12- Si Garcilaso volviera; 13- Quién cabalgara el caballo.

**Forma musical:** Para coro de niños y ocho instrumentos: piano, bajo, vibráfono, batería, flauta, fagot, violín y trompeta.

**Año de creación:** 1978

**De la obra de Alberti:** 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 y 11 sobre poemas del mismo título, 6 sobre número 62 de la *Segunda Parte*, y 12 sobre el poema “Con él” del libro **Marinero en tierra** (1924); 13 sobre el poema 17 del *Libro Tercero* “*El verde albelí*” de **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Partitura editada, Barcelona: Ego Musical s.a.[1978]. En portada: “Partitura Musical Fácil para coros y orquestas infantiles con cofrado para guitarra”.

**Notas:** Existe grabación discográfica interpretada por Vóces Jóvenes de Aluche, Madrid: Discos Odeón, 1978.

**Autor:** Díaz, Manuel

**Título:** 1- Creemos el hombre nuevo; 2- [Poetas andaluces](#).

**Forma musical:** Canciones para coro y conjunto instrumental.

**Año de creación:** 1970

**De la obra de Alberti:** 1 sobre el poema “Canción 37” de la sección *Canciones 1* de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954), y 2 sobre “Balada para los poetas andaluces de hoy”, no recogido en la edición definitiva de ese libro pero sí en la primera **Ora marítima seguida de Baladas y canciones del Paraná** (1953).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Fonogram-Zafiro, 1970.

**Notas:** Disco titulado “Cada vez más cerca”, contiene 15 canciones sobre poemas de J. A. Muñoz, León Felipe, Constantino Bertoldo, García Lorca, Alberti y el propio compositor, interpretadas por el grupo Aguaviva. Las incluidas en nuestro Catálogo son las número 7 y 14 de disco.

**Título:** [Canción del que está quieto](#).

**Forma musical:** Canción para coro y conjunto instrumental

**De la obra de Alberti:** Poema “Canción 9” de la sección primera *Baladas y Canciones de la Quinta del Mayor Loco* de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Mercurio Círculo, 1979.

**Título:** Paloma desesperada. - Se equivocó la paloma.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema número 8 de la sección *Metamorfosis del clavel* del libro **Entre el clavel y la espada** (1939-1940).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, “Paloma desesperada”, Madrid: ION Music, 1989. Véase: León, Rosa

**Notas:** Tema noveno del disco mencionado, véase: León, R.

**Autor:** Dianda, Hilda

**Título:** Canciones

**Forma musical:** Para soprano, guitarra, vibráfono y 3 percusionistas.

**Año de creación:** 1962

**Fuente:** Partitura editada, Buenos Aires: Editorial Argentina de Compositores, [1985?].

**Autor:** Dobbins, Lori

**Título:** Tres recuerdos del cielo.

**Forma musical:** Voz y piano.

**Año de creación:** 1990

**De la obra de Alberti:** Poema de igual título de **Sobre los ángeles** (1927-1928).

**Fuente:** Partitura manuscrita, Library of Congress Online Catalog.

**Autor:** Durán Martínez, Gustavo

**Título:** Salinero.

**Forma musical:** Canción para voz y piano.

**Año de creación:** 1925

**De la obra de Alberti:** Poema de igual título de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura manuscrita en libro. Véase: Notas.

**Notas:** La partitura de “Salinero” se publica en 1ª edición de **Marinero en tierra** (1924) fechada en “Madrid, julio 1925”.

**Título:** La amante. 1- Zarza florida; 2- El viento marero; 3- Barquera; 4- Si me fuera, amante mía; 5- “Otra vez el río”; 6- Madruga, la amante mía.

**Forma musical:** Ciclo de canciones para voz y piano.

**Año de creación:** 1938-1940

**De la obra de Alberti:** Todos sobre poemas del libro **La amante** (1925). 1 sobre el poema tercero “San Rafael (Sierra de Guadarrama)”; 2 del número 48 “De Laredo a Castro Urdiales”; 3 del poema quinto “Aranda del Duero”; 4 sobre el poema 2 “San Rafael (Guadarrama de la Sierra)”; 5 del poema décimo, subtítulo “Roa de Duero”; y 6 sobre el poema número 4 “Aranda del Duero”.

**Fuente:** Copia de partitura manuscrita, FRA

**Notas:** Según el **Diccionario de la Música** (de Emilio Casares (Dtor. y Coord. Gral.), Madrid: SGAE, 1999) la canción 4 data de 1931 y fue estrenada ese año en París por Conchita Supervía, y la canción 1 fue compuesta en 1933. Sin embargo, la primera publicación de la partitura de 4 para voz y piano, como *Suplemento* en la revista **Música**, 3, Barcelona, marzo de 1938, hace constar como fecha a pie de partitura: “París, 28 de febrero de 1933” (citamos por la edición facsímil, introducción e índices de Emilio Casares Rodicio, Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes-Turner Libros, 1998). Durán debió seguir trabajando en ambas canciones mientras completaba el ciclo, ya que en la copia de la partitura original de éste depositada en la Fundación Alberti por su hija Jane Durán consta como año de creación el que le hemos asignado.

**Autor:** Elizalde, Federico

**Título:** Dos nanas. 1- Capirucho; 2- La tortuga.

**Forma musical:** Canciones para voz y piano.

**Año de creación:** 1932

**De la obra de Alberti:** Sobre poemas homónimos del libro **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** MS en Archivo Jaime Goyoaga Elizalde-Marta González, Madrid.

**Notas:** Primeras dos musicalizaciones conocidas, de las muchas que posteriormente realizaran numerosos compositores, sobre la sección “Nanas” del libro primero de Alberti, se estrenaron en París dentro de la “Gala de Musique Espagnole” celebrada el 29 de junio de 1932, cuyo programa anuncia un ciclo de Elizalde sobre las seis nanas de ese libro albertiano, que no nos consta que el compositor llegara a terminar.

**Autor:** Emilio José (Véase: López Delgado, Emilio José)

**Autor:** Esplá y Triay, Óscar

**Título:** Canciones Playeras. 1- Rutas; 2- Pregón; 3- Las Doce; 4- El pescador sin dinero; 5- Coplilla.

**Forma musical:** Canciones para soprano y piano; para soprano y orquesta.

**Año de creación:** 1929

**De la obra de Alberti:** Todos sobre poemas de igual título en **El Alba del alhelí** (1925-1926), aunque 4 es sobre la parte cuarta del texto homónimo, salvo 5, sobre el poema 18, sin título, en la sección del libro *Estampas, pregones, flores, coplillas*.

**Fuente:** Catálogo del compositor en Emiliano G<sup>a</sup> Alcázar: Óscar Esplá. **Estudio monográfico y documental**, Alicante: Instituto de Cult. Juan Gil-Albert – CAM, 1993.

**Notas:** La versión orquestal se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 20 de marzo de 1930, con la soprano Laura Nieto y la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós. Partitura editada para la versión orquestal París: UMFÉ, 1930, y para la pianística Madrid: Ediciones Musicales Españolas, 1953.

**Título:** La Nochebuena del diablo.

**Forma musical:** Cantata escénica para soprano, bajo, coro y orquesta. Escena primera: Villancicos y aparición del Diablo; Escena segunda: El Ángel y los pastores; Escena tercera: El Diablo y la vieja; Escena cuarta: En el portal de Belén.

**Año de creación:** 1924

**De la obra de Alberti:** Según indicación del programa de mano del concierto en el que se interpretó la obra en Alicante en 1928 (citado por Emiliano García Alcázar: **Oscar Esplá. Estudio Monográfico Documental**, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert-Fundación Cultural CAM, 1993, pp. 83-84) la escena segunda incluye varias canciones de Alberti, o elaboradas sobre textos albertianos. No hemos conseguido localizar los versos usados por el compositor en los libros del poeta.

**Fuente:** Catálogo del compositor en Emiliano G<sup>a</sup> Alcázar: Óscar Esplá. **Estudio monográfico y documental**, op. cit.

**Notas:** Se dan para esta obra diversas fechas de composición, entre 1921 y 1928; se mantiene aquí la indicada por el cataloguista de Esplá. Las dificultades para la representación completa de la cantata llevaron al compositor a realizar una reducción para soprano y orquesta, estrenada en Madrid en 1924, con Laura Nieto y la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigidos por Bartolomé Pérez Casas. Existe todavía una tercera versión que incluye también los coros, estrenada en el Teatro de los Campos Elíseos de París en la primavera de 1928. Op. 19 del catálogo del compositor.

**Autor:** Estébanez, A.

**Título:** Paloma desesperada. 1- Ese general; 2- El mar, la mar; 3- Canción 50; 4- Goya; 5- Chopin.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** 1 sobre poema de igual título de **El matador (Poemas escénicos)** (1961-1965); 2 sobre el poema inicial del *Prólogo* en la *Segunda Parte* de **Marinero en tierra** (1924); 3 del poema del mismo título en la segunda parte, *Canciones I*, de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954); 4 sobre fragmentos del poema titulado igual en **A la pintura** (1945-1967); y 5 sobre poema homónimo de **La primavera de los pueblos** (1955-1968).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: ION Music, 1989, interpretada por Rosa León.

**Notas:** Temas número 3, 8, 15, 22 y 23 del disco “Paloma desesperada”, véase: León, R.

**Autor:** Estébanez, A. [y popular]

**Título:** Paloma desesperada. - Elegía a un poeta que no tuvo su muerte (Federico García Lorca).

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental. Adaptación sobre tema popular.

**De la obra de Alberti:** Sobre poema de igual título del libro **De un momento a otro (Poesía e Historia)**(1934-1938).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: ION Music, 1989, interpretada por Rosa León.

**Notas:** Tema número 24 del disco “Paloma desesperada”, véase: León, R.

**Autor:** Fagner, Raimundo

**Título:** A Picasso. 1- Oyes, que música?; 2- Mujer llorando.

**Forma musical:** 1 para voz y piano, guitarra, bajo, saxo y percusión; 2 para voz y piano, guitarra, viola, bajo, batería, percusión y marimba.

**Año de creación:** 1982

**De la obra de Alberti:** Sobre poemas de igual título de **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., “A Picasso”, Rio de Janeiro: CBS Brasil, 1982/83. Canciones interpretadas por R. Fagner.

**Notas:** Temas tercero y noveno del disco. Según el texto que acompaña la grabación discográfica, la creación de este disco de homenaje poético, de Rafael Alberti, y musical, de Fagner, al pintor Pablo Picasso, surge cuando “em 1982, estando Fagner na Espanha, foi convidado por Alberti para musicar seu livro ‘Lo que canté y dije de Picasso’ (...) Entusiasmado com a idéia, Fagner foi musicando as poesias”. El libro **Lo que canté y dije de Picasso** es una edición de 1981 que además de **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970) recoge algunas prosas del poeta sobre el artista malagueño. En la grabación participan otros compositores, con músicas acompañantes en el recitado de poemas o inspiradas en el libro, que hemos incluido en la sección MÚSICA ESCÉNICA E INCIDENTAL; véase: Lucía, Paco de; Luis, Nonato; Tiso, Wagner.

**Autor:** Ficher, Jacobo

**Título:** Canciones del Paraná. 1- Bañado del Paraná. 2- Aquí si yo hubiera sido caballo. 3- Los barcos pasan tan cerca. 4- Dí río. 5- Aquí se está quieto. 6- Paloma desesperada.

**Forma musical:** Canciones para voz y piano

**Año de creación:** 1953

**De la obra de Alberti:** Corresponden a los poemas denominados Canción 1, 3, 4, 5, 9 y 10 de la sección “Baladas y Canciones de la Quinta del Mayor Loco” del libro “Baladas y canciones del Paraná” (1954).

**Fuente:** Catálogo del compositor en: Boris Zipman: “Jacobo Ficher”, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1966.

**Notas:** Op. 77 en el catálogo del compositor.

**Título:** Baladas del Paraná. 1- Don Amarillo. 2- Te voy a llevar conmigo. 3- Balada que trajo un barco. 4- Balada de los mosquitos.

**Forma musical:** Canciones para voz y piano.

**Año de creación:** 1953

**Fecha de estreno:**

**De la obra de Alberti:** 1 sobre el poema “Balada de Don Amarillo”, 2 sobre “Balada de lo que sucedió en la cocina de la Quinta del Mayor Loco”, y 3 y 4 sobre poemas del mismo título de la sección *Baladas y Canciones de la Quinta del Mayor Loco* en el libro **Baladas y canciones del Paraná** (1954).

**Fuente:** Catálogo del compositor en: Boris Zipman: “Jacobó Ficher”, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1966.

**Notas:** Op. 79 en el catálogo del compositor.

**Título:** Tres coros a capella.

**Forma musical:** Para coro mixto de 4 cuatro voces.


**Fuente:** Partitura editada, USA: Southern Music Publishing, 1954.

**Título:** Rapsodia.

**Forma musical:** Para coro mixto y cuarteto de saxofones.

**Fuente:** Partitura editada, USA: Southern Music Publishing, 1956.

**Autor:** Franco Manera, Enrique

**Título:** Dos villancicos. 1- Al y del; 2- [El ángel confitero](#). 

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1960

**De la obra de Alberti:** Poemas del mismo título del ciclo *Navidad* del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Grabación sonora con el título de “Retablillo de Navidad”, disco 33 rpm., Madrid: Pax, 1961.

**Notas:** Forma parte del ciclo de canciones navideñas sobre los catorce villancicos que abren la serie *Navidad* de **Alba del alhelí**, una propuesta de los jóvenes compositores españoles de la época reunidos en 1958 en el grupo Nueva Música, ciclo estrenado en Madrid en la sala Cículo Medina, en diciembre de 1959, con la soprano Ángeles Chamorro y Enrique Franco al piano. Se realizó asimismo una grabación discográfica que tomamos como fuente histórica de este ciclo. *Vide* también: Blancafort, A.; Carra, M.; Gombau, G.; García Abril, A.; Halffter, C.; y Pablo, Luis de.

**Autor:** Frenca, Dante C. A.

**Título:** El mar muerto

**Forma musical:** Para soprano, contralto, tenor y bajo.

**Año de creación:** 2001

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título en **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** MS en FRA

**Autor:** Fuster, B. (Véase: Mendo, L.)

**Autor:** Galindo, José A.

**Título:** Castellanos de Castilla. - De Aranda del Duero a Peñaranda del Duero.

**Forma musical:** Para coro mixto a capella.

**Año de creación:** 1997

**De la obra de Alberti:** Poema número 13, sin título, del libro **La amante** (1925).

**Fuente:** MS en FRA

**Notas:** Tercera de las 4 composiciones musicales que integran este ciclo sobre versos de Unamuno, Gerardo Diego, Alberti y Blas de Otero.

**Título:** Triduo al alba (Día de la coronación – Día de amor y bonanza – Día de tribulación.

**Forma musical:** Para tenor, coro mixto y piano.

**Año de creación:** 1998

**De la obra de Alberti:** Sobre los tres sonetos agrupados en la sección “Triduo del alba, sobre el Atlántico, en honor de la Virgen del Carmen” del libro **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** MS en FRA. Partitura editada, edición del autor, Madrid, 1998.

**Autor:** García, Sergio A.

**Título:** 1- Canción del ángel sin suerte; 2- El ángel desengañado; 3- El ángel mentiroso.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1997

**De la obra de Alberti:** Poemas de igual título del libro **Sobre los ángeles** (1927-1928).

**Fuente:** MS en FRA

**Autor:** García Abril, Antón

**Título:** Dos Villancicos de “El alba del alhelí”. 1- El zapatero; 2- El sombrerero.

**Forma musical:** Voz y piano

**Año de creación:** 1959

**De la obra de Alberti:** Poemas del mismo título del ciclo *Navidad* del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Grabación sonora con el título de “Retablillo de Navidad”, disco 33 rpm., Madrid: Pax, 1961.

**Notas:** Forma parte del ciclo de canciones navideñas sobre los catorce villancicos que abren la serie *Navidad* de **Alba del alhelí**, obra de los jóvenes compositores españoles de la época reunidos en 1958 en el grupo Nueva Música. *Vide:* Franco Manera, E. Hay partitura editada, Madrid: Bolamar, 1995.

**Título:** 3 Nanas. 1-[Nana de la cigüeña](#); 2-Nana de la Negra Flor; 3- Nana del niño malo.

**Forma musical:** Voz y piano



**Año de creación:** 1961

**De la obra de Alberti:** Poemas del mismo título en **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: Real Musical, 1985

**Título:** Doce canciones sobre textos de Rafael Alberti. 1- El toro azul de Picasso; 2- Chufillitas del Niño de la Palma; 3- Marinero en tierra; 4- El carretero; 5- [Joselito en su gloria](#); 6- [Los niños de Extremadura](#); 7- Los pescadores de Cádiz 8- La encerrada; 9- Elegía del niño marinero; 10- La amante; 11- Verte y no verte (A Ignacio Sánchez Mejías); 12- [Villancico de Navidad](#).

**Forma musical:** Voz solista y orquesta sinfónica.

**Año de creación:** 1969

**De la obra de Alberti:** 1 del poema “De azul se arrancó el toro” en **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970); 2 y 5 sobre poemas del mismo título y 12 sobre varios poemas (“El pescador”, “El sombrerero”, “El platero”, “La hortelana del mar” y el número 3, sin título) del ciclo *Navidad* de **El Alba del alhelí** (1925-1926); 8 sobre varios poemas (números 1, 5, 6 y 8) de la composición “La encerrada” del mismo libro; 3 del poema “Ilusión” y 9 sobre el poema del mismo título en **Marinero en tierra** (1924); 4 sobre el poema número 16 y 10 sobre los poemas 2 y 4 del libro **La amante** (1925); 7 sobre “Canción de los pescadores pobres de Cádiz” de **Ora marítima** (1953); 6 poema del mismo título de **El poeta en la calle** (1931-1935); y 11 sobre fragmentos de **Verte y no verte** (1934).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., “Mikaela canta poesías de Rafael Alberti”, Barcelona: Belter, 1970. Orquesta sinfónica dirigida por García Abril. Conocemos otra edición del disco en Barcelona: Olimpo, 1974.

**Notas:** Estreno en Madrid, “El café del Pintor Goya”, 11 de Marzo de 1970, con interpretación de Mikaela.

**Título:** 3 Poéticas del mar. - ¡ Sólo la mar !

**Forma musical:** Voz y piano

**De la obra de Alberti:** Poema inicial de la *Segunda Parte* de **Marinero en tierra** (1924).

**Año de creación:** 1995

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: Bolamar, 1995.

**Notas:** Segunda composición del ciclo de tres canciones sobre versos de Luis Cernuda, Alberti y Lorca.

**Autor:** García Leoz, Jesús

**Título:** Canción de cuna.

**Forma musical:** Para canto y piano.

**Año de creación:** ca. 1941

**De la obra de Alberti:** Parte 1 del poema “Remontando los ríos” del libro **Pleamar** (1942-1944).

**Fuente:** Catálogo del compositor en Álvaro García Estefanía (ed.): **Jesús García Leoz**, Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2001.

**Notas:** “Rafael Alberti, a raíz del nacimiento de su hija Aitana, mandó el texto al compositor, quien envía a su vez la música al poeta en Buenos Aires. (...) La partitura se conserva en el Archivo General de Navarra” (A. García Estefanía, p. 33).

**Autor:** García Morante, Manuel



**Título:** Marinero en Tierra. 1- Barco carbonero; 2- Quien cabalgara el caballo; 3- Clara de luna; 4- Del barco; 5- Nana del niño muerto; 6- Mala ráfaga; 7- La sirenilla cristiana; 8- Si mi voz muriera en tierra.

**Forma musical:** Para voz y guitarra.

**Año de creación:** 1986

**De la obra de Alberti:** 1 del poema número 8 y 2 del 17 en el *Tercer Libro El verde alhelí* de **El Alba del alhelí** (1925-1926), luego integrados por Alberti en **Marinero en tierra** (1924), libro al que también pertenecen las composiciones musicales 3, 5, 6 y 7, sobre poemas de igual título; 4 y 8 sobre poemas sin título de la *Segunda Parte* del mismo libro.

**Fuente:** Partitura editada, Barcelona: M. G<sup>a</sup> Morante, 1988

**Autor:** Ginastera, Alberto

**Título:** Cuarteto de cuerda N<sup>o</sup> 3.

**Forma musical:** Para soprano y cuarteto de cuerda.

**Año de creación:** 1973

**De la obra de Alberti:** Sobre poema del libro **Ora marítima** (1924).

**Fuente:** Hugo Lucchelli Bonadeo (ed.): **Guía de la música argentina**, Buenos Aires: Instituto Lucchelli Bonadeo, 1982.

**Notas:** Atípica composición musical en la que Ginastera introduce en el esquema formal habitual de los cuartetos de cuerda tres textos de Alberti, Lorca y Juan Ramón Jiménez.

**Autor:** Gombau Guerra, Gerardo

**Título:** 1- La hortelana del mar; 2- El cazador y el leñador.

**Forma musical:** Para voz piano.


**Año de creación:** 1959

**De la obra de Alberti:** Poemas del mismo título del ciclo *Navidad* del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Grabación sonora con el título de “Retablillo de Navidad”, disco 33 rpm., Madrid: Pax, 1961.

**Notas:** Forma parte del ciclo de canciones navideñas sobre los catorce villancicos que abren la serie *Navidad* de **Alba del alhelí**, obra de los jóvenes compositores españoles de la época reunidos en 1958 en el grupo Nueva Música. *Vide:* Franco Manera, E.

**Autor:** Guastavino, Carlos

**Título:** Siete canciones. 1- La novia; 2- [Geografía física](#); 3- Elegía; 4- Nana del niño malo; 5- “Al puente la golondrina”; 6- ¡A volar!; 7- [Jardín de amores](#). 

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:**

**De la obra de Alberti:** Todas las canciones sobre poemas homónimos de **Marinero en tierra** (1924), salvo 5, basada en poema de igual título de **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Partitura editada, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

**Título:** La paloma.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1941

**De la obra de Alberti:** Poema de **Entre el clavel y la espada** (1939-1940).

**Fuente:** Partitura editada, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

**Notas:** La canción que mejor ha simbolizado la profunda musicalidad de los versos albertianos, “La paloma” es también la más popular y universal de las canciones generadas a partir de texto del poeta, con innumerables intérpretes en todos los idiomas y adaptaciones de toda índole. Entre los arreglos más conocidos sobre la partitura de Guastavino se encuentran los del cantautor italiano Sergio Endrigo, pero podemos citar también los de J. Ezcurra (MS en FRA). Creemos que la obra se estrenó en España durante un Concierto Homenaje a la Música Argentina, celebrado en Madrid el 27 de mayo de 1964, interpretada por Conchita Badía acompañada al piano por Carlos Manso, concierto del que se conserva una [grabación histórica](#) en los archivos de Radio Nacional de España.

**Autor:** Gris, Miguel Ángel

**Título:** El cuerpo deshabitado (Visita).

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1988

**De la obra de Alberti:** Poema número 8 subtítulo “(Visita)” en la sección *El cuerpo deshabitado* de la primera parte *Huésped de las nieblas* de **Sobre los ángeles** (1927-1928).

**Fuente:** Partitura editada, edición del autor, FRA

**Autor:** Gurbindo, Fermín

**Título:** Dos composiciones polifónicas. - El peinecillo.

**Forma musical:** Para voces mixtas

**De la obra de Alberti:** Poema “Madrigal del peine perdido” del libro **La amante** (1925).

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: Música Mundana, 1991.

**Autor:** Halffter Escriche, Ernesto 

**Título:** Dos canciones. 1- [La corza blanca](#); 2- La niña que se va al mar.

**Forma musical:** Para voz y piano; para voz y orquesta.


**Año de creación:** 1925-1927

**De la obra de Alberti:** Sobre poemas de **Marinero en tierra** (1924), 1 de “Mi corza”, 2 de poema homónimo.

**Fuente:** Catálogo cronológico del compositor por Yolanda Acker en el catálogo de la exposición **Ernesto Halffter. Músico en dos tiempos**, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997.

**Notas:** La partitura de la primera canción aparece en 1925 en la primera edición del libro de Alberti, la segunda en partitura editada, París: Max Esching, 1928.

**Autor:** Halffter Escriche, Rodolfo

 **Título:** [Marinero en Tierra](#). 1- [¡ Qué altos los balcones...!](#); 2- [Casadita](#); 3- [Siempre que sueño las playas...;](#) 4- [Verano \(Del cinema al aire libre\)](#); 5- [Gimiendo por ver el mar](#).

**Forma musical:** Ciclo de canciones para voz y piano.

**Año de creación:** 1925-1960.

**De la obra de Alberti:** Todas las canciones sobre poemas de **Marinero en tierra** (1924): 1 y 3 sobre poemas sin título y 5 sobre poema de la sección *Prólogo* en la *Segunda Parte* del libro; 2 y 4 sobre poemas del mismo título.

**Fuente:** Catálogo del músico con número de opus establecido por el autor, en Antonio Iglesias: **Rodolfo Halffter ( Tema, Nueve décadas y Final)**, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1991, pp. 341-348.

**Notas:** Op. 27 del catálogo de R. Halffter, el músico inició la composición del ciclo durante su juventud madrileña con la canción “Verano”, cuya partitura, dedicada a Julia Osán y fechada en 1925, aparece en la primera edición del libro de Alberti ese mismo año. El ciclo completo no sería finalizado hasta 1960, con primera audición el 26 de junio de 1961 en un concierto realizado en el Palacio de Bellas Artes de México D.F., con la soprano Irma González acompañada por el pianista Salvador Ochoa. Partitura editada por primera vez en Buenos Aires: Ricordi Americana, 1963. Existe versión para voz media de Miguel Zanetti, Madrid: Real Musical, 1985, y edición soviética de la partitura, Moscú: Editorial Música, 1979, textos traducidos por M. Pavlova.

**Autor:** Halffter Jiménez-Encina, Cristobal

**Título:** Seis piezas corales. 1- Don Diego sin don; 2- El herido.

**Forma musical:** Para coro de voces mixtas.

**Año de creación:** 1949.

**De la obra de Alberti:** 1 y 2 sobre el poemas del mismo título de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: Unión Musical Española, 1987.

**Notas:** Primera y segunda pieza del ciclo coral de seis.

**Título:** Dos canciones de Navidad. 1.-Los tres noes. 2.-Víspera de la huida a Egipto.

**Forma musical:** Para voz piano.

**Año de creación:** 1959

**De la obra de Alberti:** Poemas del ciclo *Navidad* del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Grabación sonora con el título de “Retablillo de Navidad”, disco 33 rpm., Madrid: Pax, 1961.

**Notas:** Forma parte del ciclo de canciones navideñas sobre los catorce villancicos que abren la serie *Navidad* de **Alba del alhelí**, obra de los jóvenes compositores españoles de la época reunidos en 1958 en el grupo Nueva Música. *Vide:* Franco Manera, E.

**Autor:** Ibañez, Paco

**Título:** Balada del que nunca fue a Granada.

**Forma musical:** Canción para voz y guitarra.

**Año de creación:** 1967

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título del libro **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954), incluido en la primera edición **Ora marítima seguida de Baladas y canciones del Paraná**, Buenos Aires, 1953, pero no en la impresión como libro separado en 1954.

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., “España de hoy y de siempre” Vol. 2, Paris: Polydor, 1967.

**Título:** Nocturno.

**Forma musical:** Canción para voz y guitarra.

**Año de creación:** 1969

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título del libro **De un momento a otro** (1934-1938).

**Fuente:** Grabación discográfica, “España de hoy y de siempre” Vol. 3, Paris, Moshe-Naïm, s/a [1969].

**Título:** A galopar.

**Forma musical:** Canción para voz y guitarra.

**Año de creación:** 1969

**De la obra de Alberti:** Poema “Galope” del libro **De un momento a otro** (1934-1938).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., “España de hoy y de siempre” Vol. 3, Paris, Moshe-Naïm, s./a. [1969].

**Autor:** Jiménez Mabarak, Carlos

**Título:** Cinco nanas. 1.- De la cigüeña; 2.- Del niño malo; 3.- Del niño muerto; 4.- De la tortuga; 5.- Del capirucho.

**Forma musical:** Para coro a cappella, cuatro voces mixtas.

**De la obra de Alberti:** Todos sobre poemas de **Marinero en tierra** (1925).

**Fuente:** Partitura editada, México: Ricordi Americana, [1980?].

**Autor:** Josiana (Véase: Moraleda, Albert)

**Autor:** Lara Jiménez, Rafael

**Título:** Elegía del niño marinero.

**Forma musical:** Para coro y orquesta de plectro (2 bandurrias, 2 laúdes, 1 guitarra).

**Año de creación:** 1996

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** MS en FRA

**Autor:** Lecuna, Juan Vicente

**Título:** Canción de camino.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1946

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema 16 “Peñaranda de Duero” de libro **La amante** (1925).

**Fuente:** Partitura publicada en la tercera edición de ese libro albertiano, Buenos Aires: Losada, 1946, pp. 30-31.

**Autor:** León, Rosa

**Título:** Paloma desesperada. 1- El tonto de Rafael: autorretrato burlesco; 2- Qué será de ti; 3- Quién cabalgara el caballo; 4- Dí, río; 5- Canción de los pescadores pobres de Cádiz; 6- El vendedor; 7- Un hilo-azul-de-la-virgen; 8- Joselito en su gloria.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**Año de creación:**

**De la obra de Alberti:** 1 y 8 sobre poemas del mismo título de **El Alba del alhelí** (1925-1926); 3 sobre el poema 17 del *Tercer Libro El verde alhelí* de **El Alba del alhelí** (1925-1926); 4 de “Canción 5” de la sección primera del libro **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954); 5 sobre el poema del mismo título en **Ora marítima** (1953); 6 del poema homónimo del libro **El matador (Poemas escénicos)** (1961-1965); y 7 también sobre el poema del mismo título en **Pleamar** (1942-1944).

**Fuente:** Grabación sonora, disco doble 33 rpm., Madrid: ION Music, 1989, interpretada por Rosa León.

**Notas:** Disco homenaje dedicado por esta autora a Rafael Alberti, y que contiene canciones de diversos compositores. Además de “Elegía del niño marinero” de J. M. Cano y “Balada del que nunca fue a Granada” de P. Ibáñez, véase: Aschero, S.; Aute, L. E.; Cerro, J.; Díaz, M.; Estébanez, A.; Fuster, B.; Mendo, L.

**Autor:** Llopis, Enrique

**Título:** El viento que viene y va. 1- Hoy las nubes me trajeron; 2- Balada del andaluz perdido; 3- Aquí si yo hubiera sido 4- Si yo estuviera cansado; 5- Muy sola pero encendida; 6- El viento que viene y va; 7- Ganarás la belleza; 8- La voz de mis mares; 9- La soledad en la siesta; 10-...y el mundo sigue girando; 11- Hoy quiero soñarte, río; 12- Cuando se va quien se quiere; 13- Por el aire los caballos; 14- Pedro Salinas; 15- Antonio Machado; 16- Balada del posible regreso; 17- Por el claro de mis ojos.

**Forma musical:** Obra compuesta para voz solista, conjunto musical (guitarra, piano, acordeón, contrabajo, percusión y arpa), coro mixto y orquesta. Recitante en algunos temas.

**Año de creación:** 1970-1972; revisado en 2001.

**De la obra de Alberti:** Todos sobre poemas del libro **Baladas y canciones del Paraná**. De la sección del libro *Baladas y canciones de la Quinta del Mayor Loco*: 1 de “Canción 8”, 3 de “Canción 3”, 4 sobre los poemas “Canción 6” y “Balada de lo que el viento dijo”, 10 de “Canción 9”, 13 de “Canción 2”, y 2 y 16 sobre poemas de igual nombre. De la sección *Canciones (I)*: 5 de “Canción 32”, 8 de “Canción 50”, 9 de “Canción 1”, 11 sobre los poemas “Canción 13” y “Canción 39” (de la sección *Canciones (II)*), 15 sobre los poemas “Canción 16” y “Canción 24”, y 17 de “Canción 57”. A la sección final *Canciones (II)* pertenecen las composiciones musicales 12 y 7, sobre los poemas numerados en esa parte del libro como “Canción” 13, 19.

**Fuente:** Autor.

**Notas:** Revisado en 2001 con el añadido de “Hoy quiero soñarte, río”, “Ganarás la belleza”, y “La soledad en la siesta”, y coro en algunos temas. Grabación discográfica, Madrid: Emi-Odeón, 2002. Temas 1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11 y 14 recitado de Rafael Alberti con música acompañante o mezclado el recitado con la canción interpretada por Llopis.

**Autor:** López Aranda, José L.

**Título:** El viento de Levante.

**Forma musical:** Para soprano, 3 violines, viola, violoncello y contrabajo.

**Año de creación:** 2000

**De la obra de Alberti:** Soneto 1 del ciclo albertiano “Sonetos de la Diputación”, encargo de la Diputación Provincial de Cádiz en 1983, recogido en el libro **Los Hijos del Drago y otros poemas** (1986).

**Fuente:** MS en Fundación Alb

**Notas:** Encargo del Patronato Provincial de Música Manuel de Falla de Cádiz, el ciclo completo con seis obra musicales, que incluía además de ésta composiciones de Toledo Pica, Pérez Rodríguez, Pérez García, Pedrosa Muñoz y Romero Ramírez, se estrenó en Málaga el 19 de enero de 2001 dentro del Festival de Música Contemporánea, con la soprano Rosa M<sup>a</sup> de Alba y la Orquesta Manuel de Falla bajo la dirección de José Luis López Aranda.

**Autor:** López de Saa, Emilio

**Título:** De La Habana ha venido un barco (Canción lírica en forma de Habanera).

**Forma musical:** Canción para voz y piano.

**Año de creación:**

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, Barcelona: Boileau, 1992.

**Autor:** López Delgado, Emilio José

**Título:** Niño marinero

**Forma musical:** Canción para voz y conjunto instrumental

**Año de creación:** 1992

**De la obra de Alberti:** Poema “Elegía del niño mariñero” del libro **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Barcelona: Divucsa, 1992.

**Autor:** Maiztegui Pereiro, Isidro

**Título:** Canción 17.

**Forma musical:** Para voz y flauta; para voz, flauta y piano (o clave).

**Año de creación:** 1964; 1970

**De la obra de Alberti:** Sobre “Canción 17” de la sección *Baladas y canciones de la Quinta del Mayor Loco* de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Referencia en: Manso, Carlos: “Conchita Badía en Argentina”, en el catálogo **Conchita Badía. Canción de arte**, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, 1997, p. 26; catálogo parcial de las obras del compositor, por Ana María Mondolo, en: <http://www.musicaclasicaargentina.com/maiztegui/index.htm>.

**Notas:** Escrita y estrenada como canción independiente, se integra luego en el ciclo *Canciones juglarescas*, tres composiciones sobre poemas anónimo del siglo XIII y de Alberti y López Pacheco. El ciclo completo, para voz, flauta y piano, se estrenó en septiembre de 1970 en el Teatro Odeón de Buenos Aires.

**Autor:** Marina Gioconda, Carmen

**Título:** 1- El mar, la mar; 2- Niebla, mi perro; 3- Gimiendo por ver el mar.

**Forma musical:** Canciones para voz y guitarra.

**Año de creación:** 1981

**De la obra de Alberti:** 1 del poema “Prólogo” y 3 del poema sin título de la *Segunda Parte* de **Marinero en tierra** (1924), 2 poema del mismo título del libro **De un momento a otro (Poesía e Historia)** (1934-1938).

**Fuente:** MS en FRA

**Título:** Canción del exilio.

**Forma musical:** Voz y guitarra.

**Año de creación:** 1981

**De la obra de Alberti:** Sobre “Canción 8” de la sección *Baladas y Canciones de la Quinta del Mayor Loco* en **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** MS en FRA

**Título:** Canciones del Paraná.

**Forma musical:** Canciones para tenor y piano.

**Año de creación:** 1985

**De la obra de Alberti:** Sobre la “Canción 6” de la sección *Canciones I* en **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Partitura editada, [New York] : Giomar, 1985.

**Título:** 1- Me digo y me retedigo. 2- Lloro con el llanto mío.

**Forma musical:** Canciones para tenor y piano.

**Año de creación:** 1987

**De la obra de Alberti:** Partes 1 y 4 del poema “El pescador sin dinero” del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** MS en FRA

**Autor:** Martín Merino, Jesús M<sup>a</sup>

**Título:** El vendedor.

**Año de creación:** 2001

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título del libro **El Matador (Poemas Escénicos)** (1961-1965).

**Fuente:** Documentación en FRA

**Autor:** Más García, Lúcia

**Título:** Se era mia veu mòr en tèrra.

**Forma musical:** Voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** Penúltimo poema del libro **Marinero en tierra** (1924), en traducción al catalán.

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Sabadell: Careli Records, 1998.

**Notas:** Disco titulado “Petit a petit “, contiene 8 canciones sobre textos tradicionales y de Lolita Beso, Miquel Martí i Pol, Jan Loís, Baradat, Fèlix Cucurull, Salvador Espriu y Alberti.

**Autor:** Mastronardi, Ernesto

**Título:** Nana de la tortuga.

**Forma musical:** Voz y piano.

**Año de creación:** 1954

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título del libro **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada Buenos Aires: Ed. Erguña, 1954.

**Título:** Cantos para la amante. 1- Por amiga. 2- Nana del peine perdido. 3- Por amante, por querida. 4- Madrigal del peine perdido. 5- Sólo por amiga.

**Forma musical:** Ciclo de canciones para voz y piano

**Año de creación:** 1995 [fecha en partitura]

**De la obra de Alberti:** 1, 3 y 5 sobre el poema inicial del libro **La amante** (1925), 2 y 4 sobre el poema “Madrigal del peine perdido” del mismo libro.

**Fuente:** MS en FRA

**Autor:** Mendo, L. [y Fuster, B.]

**Título:** Paloma desesperada. 1- Cartagena; 2- Balada de la nostalgia inseparable.


**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** 1 sobre poema de igual título del libro **Signos del día** (1945-1963); lo mismo 2, sobre poema de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: ION Music, 1989, interpretada por Rosa León.

**Notas:** Temas número 10 y 16 del disco “Paloma desesperada”, véase: León, R.

**Autor:** Montsalvatge Bassols, Xavier

**Título:** Cinco canciones negras. 1- [Cuba dentro de un piano.](#) 

**Forma musical:** Ciclo de canciones para voz y piano; para voz y orquesta.

**Año de creación:** 1945; 1946

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título en el libro **13 bandas y 48 estrellas** (1936).

**Fuente:** Catálogo del compositor en Francesc Taverna-Bech: **Xavier Montsalvatge**, Madrid: SGAE, 1994.

**Notas:** Ciclo de 5 canciones sobre textos de Alberti, Néstor Luján, Nicolás Guillén e Ildefonso Pereda. Hay traducción inglesa de Roberto Ruíz, Southern Music Publishing, USA, 1962, siendo ésta primera edición de la partitura. Además de la versión con orquesta del propio compositor, que también arregló dos canciones del ciclo para coro, existe versión de Jaume Abad para voz y cuarteto de guitarra, y de Elías Arizuren y Niko Ravenstein para voz y conjunto de violoncellos.

**Título:** Alhelí.

**Forma musical:** Canción para voz y piano.

**Año de creación:** 1998

**De la obra de Alberti:** Del poema “Canción 26” en la sección *Canciones II* de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Partitura manuscrita, FRA

**Notas:** No consta en el catálogo del compositor.

**Autor:** Moraleda, Albert [y Josiana]



**Título:** Pirata de mar y cielo. 1- Éste es mi mar; 2- Si este verde campo... ; 3- Virgen del mar; 4- Pirata de mar y cielo; 5- A veces le sale al mar; 6- Podías haber saltado; 7- Creyendo que eras libre; 8- Yo también canto a América; 9- Si mi voz muriera en tierra.

**Forma musical:** Canciones para voz y guitarra, mandola, acordeón, flauta, flauta grave, contrabajo y efectos sonoros.

**Año de creación:** 1984

**De la obra de Alberti:** 1 sobre poema sin título del libro **Versos sueltos de cada día** (1982); 2 poema titulado “Canción 15” en la sección primera de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954); 3 fragmento inicial del poema “Estampida celeste de la Virgen, el arcángel, el lebrél y el marinero” del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926); 4 poema “Pirata” de **Marinero en tierra** (1924); 5 poema “Las aguas vivas” del libro **Poemas de Punta del Este** (1945-1956), 6 parte cuarta del poema “Colegio (S.J.)” del libro **De un momento a otro (Poesía e Historia)**(1934-1938); 7 poema “Canción del que creía ser libre” del libro **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954), incluido en la primera edición **Ora marítima seguida de Baladas y canciones del Paraná**, Buenos Aires, 1953, pero no en la impresión como libro separado en 1954; 8 poema de igual título en el libro **De un momento a otro**; 9 poema número 62 de la *Segunda Parte* de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Barcelona: PDI, 1984.

**Título:** Para Rafael Alberti. 1- Rutas; 2- Muere y anda la zarabanda; 3- A ella la habían matado; 4- Paloma desesperada; 5- La vida de cada canto; 6- Versos largos; 7- Y cantaré más alto; 8- El prisionero; 9- Súplica; 10- Paraíso perdido; 11- La poesía es...

**Forma musical:** Canciones y acompañamiento musical para poemas para voz y guitarra, violonchelo, contrabajo y teclados.

**Año de creación:** 1986

**De la obra de Alberti:** 1 poema del mismo título del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926); 2 fragmento del poema “Inglaterra” en “Invitación a un viaje sonoro”, segunda parte del libro **Pleamar** (1942-1944); 3 y 11 sobre poemas sin título del libro **Versos sueltos de cada día** (1982); 4, 5 y 6 corresponden a los poemas “Canción 10” y “Canción 6” de la sección primera, y “Canción 5” de la sección segunda del libro **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954); 7 poema número 3 de la sección “De los álamos y los sauces” del libro **Entre el clavel y la espada** (1939-1940); 8 y 9 poemas del mismo título del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926); 10 sobre poema homónimo en el libro **Sobre los ángeles** (1927-1928).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Barcelona: PDI, 1986.

**Autor:** Moreno, Aurora (Véase: Valdivieso, Esteban)

**Autor:** Moreno Gans, José

**Título:** Cinco canciones españolas. 1- Mi lira; 2- Desdén; 3- El columpio; 4- Para Eugenia; 5- Castro Urdiales; 6- Quintanar de la Sierra

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1934

**De la obra de Alberti:** Todos sobre poemas de **La amante** (1925): 1 sobre poema homónimo, los demás sobre composiciones sin título.

**Fuente:** T

**Título:** Playa

**Forma musical:** Voz y piano

**Año de creación:** 1956

**Fuente:** T

**Autor:** Moya Díaz, José Manuel

**Título:** Madrigal de un peine perdido: nana.

**Forma musical:** Canciones para coro y guitarra y conjunto instrumental flamencos.

**Año de creación:** 1983

**De la obra de Alberti:** Poema “Madrigal del peine perdido” del libro **La amante** (1925).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Hispavox, 1983

**Notas:** Bajo el título de “Con alma: Homenaje a poetas andaluces”, se reúnen 13 canciones sobre poemas de Manuel y Antonio Machado, Bécquer, J. R. Jiménez, García Lorca, J. M<sup>a</sup> Pemán y Alberti. Intérpretes en la grabación discográfica: Los Romeros de la Puebla, con Enrique de Melchor como guitarra solista. Existe reedición en compacto de la grabación original: Madrid : EMI Odeon, D.L. 1998.

**Autor:** Muñoz Martín, Francisco

**Título:** La esfera de los amantes. 1- Si mi voz muriera en tierra; 2- Nana de la cigüeña.

**Forma musical:** Canciones para voz y conjunto instrumental de música ligera.

**Año de creación:** 1989

**De la obra de Alberti:** Poemas de **Marinero en tierra** (1924), 1 sobre el número 62 de la *Segunda Parte* del libro, 2 sobre el poema del mismo título.

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: s. n., 1989

**Notas:** Últimas dos composiciones de un ciclo de 5 canciones sobre textos de Alberti y del compositor.

**Título:** La niña que se va al mar (Tarantella).

**Forma musical:** Canciones para voz y conjunto instrumental de música ligera.

**Año de creación:**

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: s. n., 1989

**Notas:** 3 canciones sobre textos de Cervantes, Francisco Mora y Alberti. Partitura firmada con el nombre de Francesco di Verona. Estrenado en Madrid en 1989.

**Autor:** Nieto, José

**Título:** Tu soledad de ahora.

**Forma musical:** Canción para coro y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título del libro **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970).

**Fuente:** Grabación discográfica 45 rpm., Barcelona : Ariola, 1974.

**Notas:** Interpretadas por el grupo Aguaviva, se edita junto a “Con, de, en, tras Pablo Picasso”, con partitura de José M. Yanes sobre versos de Gabriel Celaya.

**Autor:** Órrego Salas, Juan

**Título:** El Alba del alhelí. 1- Prólogo. 2- La novia. 3- El pregón. 4- La flor del candil. 5- La gitana. 6- El pescador sin dinero. 7- Madrigal del peine perdido. 8- El farolero y su novia. 9- ¡Al puente de la golondrina! 10- Castilla tiene castillos.

**Forma musical:** Ciclo de canciones para voz y piano

**De la obra de Alberti:** De los poemas del mismo nombre en el libro **El alba del alhelí** (1925-1926), salvo: 5, del poema “La húngara” del mismo libro, y 7 y 10, del libro **La amante** (1925).

**Fuente:** M<sup>a</sup> Luisa Rangel: **Recitales Didácticos**, México: edición de la autora, s/a.

**Autor:** Pablo Costales, Luís de

**Título:** Dos villancicos sobre poemas de Rafael Alberti. 1- El platero; 2- El pescador.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1959

**De la obra de Alberti:** Poemas de igual título en el Libro Primero “El blanco alhelí” del libro **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Grabación sonora con el título de “Retablillo de Navidad”, disco 33 rpm., Madrid: Pax, 1961.

**Notas:** Forma parte del ciclo de canciones navideñas sobre los catorce villancicos que abren la serie *Navidad* de **Alba del alhelí**, obra de los jóvenes compositores españoles de la época reunidos en 1958 en el grupo Nueva Música. *Vide:* Franco Manera, E.

Obra retirada del catálogo del compositor.

**Autor:** Pachón Capitán, Ricardo

**Título:** Málaga.

**Forma musical:** Adaptación de R. Fagner para voz y guitarra con acompañamiento de piano, bajo, viola y percusión, 1982.

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema “De azul se arrancó el toro” de **Los 8 nombres de Picasso** (1966-1970).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Rio de Janeiro: CBS Brasil, 1983. Canción interpretada por Mercedes Sosa y R. Fagner.

**Notas:** Tema 2 del disco “A Picasso”, véase: Fagner, Raimundo.

**Autor:** Palacio García, Carlos

**Título:** Canción a Lenin.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1963

**Fuente:** T

**Título:** Canciones de España. 1- De Burgos a Villarcayo; 2- Flor de mi pueblo; 3- Nana; 4- Yo tengo que seguir cantando; 5- Pradoluengo; 6- Adónde me llevas molino; 7-

Madrigal del peine perdido; 8- De Canicosa de la Sierra a Santo Domingo de Silos; 9- Los murciélagos; 10- Prisionero; 11- La novia; 12- Ojos tristes.

**Forma musical:** Canciones para voz y piano.

**Año de creación:** 1964-1966

**De la obra de Alberti:** 1, 3, 5, 7 y 8 sobre poemas del mismo título de **La amante** (1925); 2, 4 y 6 sobre los poemas “Canción 12”, “Canción 15” y “Canción 45” de la sección *Canciones I* y 9 sobre “Canción 14” de la sección *Baladas y Canciones de la Quinta del Mayor Loco* del libro **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954); 10 y 11, sobre poemas de igual título de **El Alba del alhelí** (1925-1926), en cuya primera edición, número 9 de la sección *El verde alhelí*, aparece el poema sobre el que se basa Palacio para su canción nº 12, texto que Alberti traslada en todas las ediciones posteriores al libro **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, Moscú: Editorial Música, 1967

**Notas:** Las composiciones musicales sobre los cinco poemas de **La amante** (1925) junto a “Canción 12” se han editado también como **Canciones de España. Seis poemas de Rafael Alberti**, París: Le Chant du Monde, 1970, con adaptación francesa a cargo de Claude Couffon de los textos usados para las canciones.

**Autor:** Paniagua Tebar, Gloria

**Título:** Primavera (Soneto).

**Forma musical:** Para coro de voces mixtas.

**Año de creación:** 1988

**De la obra de Alberti:** Sobre el soneto 3 de los dedicados *A Federico García Lorca, poeta de Granada* en **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** MS en BNE.

**Autor:** Parada, Rodolfo

**Título:** La primavera.

**Forma musical:** Para coro y conjunto instrumental.

**Año de creación:**

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema “Abril 1938” del libro **De un momento a otro (Poesía e Historia)**(1934-1938).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, 1982, interpretada por el grupo Quilapayún.

**Notas:** 9 canciones de Violeta Parra, Gustavo Becerra-Schmidt, Hugo Lagos, Juan Orrego Salas y Eduardo Carrasco sobre textos propios y de Desiderio Arenas, Pablo Neruda y Alberti, en el disco titulado “La revolución y las estrellas”.

**Autor:** Pastor, Luis

**Título:** Ser flor de mi pueblo.

**Forma musical:** Para voz y guitarra.

**Año de creación:** 1976

**De la obra de Alberti:** Sobre “Canción 12” de *Canciones I* en **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Grabación discográfica 33 rpm., Madrid: Movieplay, 1976.

**Notas:** Nombre del disco “Vallecas”, interpretado por Luis Pastor.

*Autor:* Pedrosa Muñoz, Juan A.

*Título:* Música para un soneto.

*Forma musical:* Para soprano, 2 violines, viola, violoncello y contrabajo.

*Año de creación:* 2000

*De la obra de Alberti:* Soneto 1 del ciclo albertiano “Sonetos de la Diputación”, encargo de la Diputación Provincial de Cádiz en 1983, recogido en el libro **Los Hijos del Drago y otros poemas** (1986).

*Fuente:* MS en FRA

*Notas:* Véase notas sobre composición y estreno en López Aranda, José L.

*Autor:* Pérez García, Juan Luis

*Título:* No sé si el faro incendia aún las horas.

*Forma musical:* Para soprano y orquesta de cuerda.

*Año de creación:* 2000

*De la obra de Alberti:* Soneto 5 del ciclo albertiano “Sonetos de la Diputación”, encargo de la Diputación Provincial de Cádiz en 1983, recogido en el libro **Los Hijos del Drago y otros poemas** (1986).

*Fuente:* Dossier informativo del Patronato Provincial de Música Manuel de Falla.

*Notas:* Véase notas sobre composición y estreno en López Aranda, José L.

*Autor:* Pérez, Manuel

*Título:* Nana de negra flor.

*Forma musical:* Para coro mixto.

*Año de creación:*

*De la obra de Alberti:* Poema de igual título **Marinero en tierra** (1924).

*Fuente:* Grabación sonora, disco compacto, Sevilla: Calé Records, 1998, interpretada por la Entidad Coral “Orfeón Portuense”: Orfeón Portuense; Coral Juvenil del Orfeón Portuense; Escolanía del Orfeón Portuense.

*Notas:* Cuarto tema del disco “Versos andaluces”, con 12 canciones corales sobre poemas de Jesús Fernández Palacios, Juan Alfonso García, García Lorca, Fernando Quiñones y Antonio Machado. Incluye otras composiciones sobre versos de Alberti, véase: Andreo, Dante

*Autor:* Pérez Rodríguez, Manuel

*Título:* Ven submarino amor.

*Forma musical:* Para soprano y orquesta de cuerda.

*Año de creación:* 2000

*De la obra de Alberti:* Soneto 6 del ciclo albertiano “Sonetos de la Diputación”, encargo de la Diputación Provincial de Cádiz en 1983, recogido en el libro **Los Hijos del Drago y otros poemas** (1986).

*Fuente:* Dossier informativo del Patronato Provincial de Música Manuel de Falla.

*Notas:* Véase notas sobre composición y estreno en López Aranda, José L.

**Autor:** Pittaluga, Gustavo

**Título:** Metamorfosis del clavel. 1- Junta a la mar y un río; 2- La cola era verde, ¡ay!; 3- Un clavel, ¡ay!, va de viaje; 4- Las conchas están cerradas.

**Forma musical:** Para voz y guitarra.

**Año de creación:** 1940-1942

**De la obra de Alberti:** Poemas número 1, 2, 3 y 4 de la sección *Metamorfosis del clavel* del libro **Entre el clavel y la espada** (1939-1940).

**Fuente:** Partitura editada, Madrid: SGAE, 1953.

**Autor:** Polavieja, Fernando

**Título:** Marinero en Tierra. 1- Madre, vísteme a la usanza; 2- La niña que se va al mar; 3- Sin nadie en las balaustradas; 4- Ribera; 5- El mar. La mar; 6- Yo te hablaba con banderas; 8- Del barco que yo tuviera; 9- Pregón submarino; 10- Gimiendo por ver el mar; 11- Siempre que sueño las playas; 12- Recuérdame en alta mar; 13- Ya se fue la marinera; 14- Con él; 15- Si mi voz muriera en tierra.

**Forma musical:** Canciones para voz y guitarra, contrabajo y percusión.

**De la obra de Alberti:** Todos sobre poemas de **Marinero en tierra** (1924). 1 sobre el poema "Ilusión", 5 de "Prólogo" en la *Segunda Parte*, 6 de "Elegía", 2, 3, 4 y 14 sobre poemas homónimos, y los demás sobre poemas sin título.

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Jerez de la Frontera: Carnal-Fundación Rafael Alberti, 2000.

**Autor:** Proni, Walter

**Título:** Los niños de Extremadura (I bimbi d' Estremadura).

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1987

**De la obra de Alberti:** Poema de igual título en **El poeta en la calle** (1931-1935).

**Fuente:** MS en FRA

**Notas:**

**Autor:** Rahbari, Alexander

**Título:** La fuerza flamenca. N° 3 Cádiz.

**Forma musical:** Para voz y orquesta sinfónica.

**Año de creación:** 1999

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema "Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca" del libro **Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tonto** (1929).

**Fuente:** MS en FRA

**Notas:** Composición sinfónica en ocho partes, dedicadas a cada una de las provincias andaluzas, con textos de poeta naturales de ellas. Obra estrenada en febrero de 2001 por la Orquesta Ciudad de Málaga en el concierto extraordinario de su 10° aniversario, bajo la batuta del propio compositor.

**Autor:** Reina, R.

**Título:** Sueños de marinero: Helena Bianco canta a Rafael Alberti. 1- Retorcedme sobre el mar; 2- Si mi voz muriera en tierra; 3- Sumirse.

**Forma musical:** Voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** 1 poema número 24 del *Tercer Libro El verde alhelí* de **El Alba del alhelí** (1925-1926), 2 poema nº 62 de la segunda parte de **Marinero en tierra** (1924) .

**Fuente:** Grabación discográfica en disco compacto, Madrid: RTVE Música, D.L. 1993

**Notas:** Tres últimas canciones de la grabación con 17 temas de diversos compositores. Véase: Bianco, H.

**Autor:** Riesco, Carlos

**Título:** Sobre los angeles.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Fuente:** Partitura editada, Buenos Aires: Pan American Union, 1960.

**Autor:** Rincón García,

**Título:** Cinco canciones sobre textos de R. Alberti. 1- Zarza florida; 2- Yo no sé; 3- Por qué me miras tan serio; 4- Debajo del chopo, amante; 5- Albada.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1951

**De la obra de Alberti:** 1 sobre el poema tercero “San Rafael (Sierra de Guadarrama)”, 3 sobre el tercer poema subtítulo “(Peñaranda de Duero)” y 4 sobre el poema sexto, del libro **La amante** (1925). 2 del primer poema, sin título, de la sección *Nanas* de **El Alba del alhelí** (1925-1926), y 5 del segundo fragmento del poema en tres partes “Ilusión” de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Partitura editada, edición del autor, s/d. (Véase Notas)

**Notas:** Partitura incluida en el **Volumen 1 (1951-1964)** de la obra para canto y piano del compositor.

**Autor:** Romero Barbosa, Elena

**Título:** El ángel de los números.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1983

**De la obra de Alberti:** Poema de igual título del libro **Sobre los ángeles** (1927-1928).

**Fuente:** MS en FJM

**Autor:** Romero Ramírez, Alfonso

**Título:** Sincái.

**Forma musical:** Para soprano, violín solista y orquesta de cuerda.

**Año de creación:** 2000

**De la obra de Alberti:** Soneto 4 del ciclo albertiano “Sonetos de la Diputación”, encargo de la Diputación Provincial de Cádiz en 1983, recogido en el libro **Los Hijos del Drago y otros poemas** (1986).

**Fuente:** MS en FRA

**Notas:** Véase notas sobre composición y estreno en López Aranda, José L.

**Autor:** Romo González, Prudencio

**Título:** Picasso.

**Forma musical:** Solistas, coro y orquesta.

**Año de creación:** 1971

**Fuente:** T

**Título:** Coplas de la paz.

**Forma musical:** Solistas, coro y orquesta.

**Año de creación:** 1982

**Fuente:** T

**Autor:** Ruibal, Javier

**Título:** Sueño.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**Año de creación:** 2001

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título en **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Grabación sonora, discos compacto, titulado “Las damas primero”, Madrid: 18 Chulos Records, 2001, interpretada por el autor.

**Autor:** Sáenz, Pedro

**Título:** Cinco poemas de Alberti. 1- Trenes; 2- Sueño; 3- Nana de la cigüeña; 4- Jardinera cantadora; 5- Vete al jardín de los mares.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1967

**De la obra de Alberti:** Sobre textos de **Marinero en tierra** (1924): 1, 2 y 3 de poemas del mismo título, y 4 y 5 de las dos partes del titulado “Jardinero”.

**Fuente:** **Diccionario de la Música**, Emilio Casares (Dtor. y Coord. Gral.), Madrid: SGAE, 1999.

**Autor:** San José, Manuel

**Título:** Coplas de Juan Panadero.

**Forma musical:** Para voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** Sobre fragmentos de los poemas “Autorretrato de Juan Panadero” y “Poética de Juan Panadero” del libro **Coplas de Juan Panadero** (1949-1953).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: PolyGram Ibérica, 1977, título: “De paso”; intérprete: Ana Belén.

**Notas:** En el disco, 12 canciones de diversos compositores sobre textos propios y de N. Guillén, J. Munárriz, F. Rubio, C. Álvarez y Alberti.

**Autor:** Sandi, Luis

**Título:** Pregón submarino.

**Forma musical:** Canción para voz y piano.



*De la obra de Alberti:* Poema del mismo título en el libro **Marinero en Tierra** (1924).

*Fuente:* M<sup>a</sup> Luisa Rangel: **Recitales Didácticos**, México: edición de la autora, s/d.

*Autor:* Semprúm Maura, Francisco

*Título:* El espejito.

*Forma musical:* Voz y piano.

*Fuente:* T

*Título:* Si me fuera, amante mía.

*Forma musical:* Voz y piano.

*Año de creación:* 1952

*Fuente:* T

*Autor:* Sillés Mac Laney, Ramón

*Título:* Madrigal. 1- Madrigal dramático. 2- Nana del niño malo. 3- Jardín de amores. 4- Nana de negra flor. 5- Geografía física.

*Forma musical:* Ciclo de canciones para voz y piano.

*Año de creación:* 1998

*De la obra de Alberti:* Sobre los poemas del mismo título de **Marinero en tierra** (1924).

*Fuente:* MS en FRA

*Autor:* Sopena, Gabriel

*Título:* La paz por ti.

*Forma musical:* Para voz y conjunto instrumental de música pop.

*De la obra de Alberti:* Poema “A la liga de los Derechos del hombre” de libro **Signos del día** (1945-1963).

*Fuente:* Grabación sonora, disco compacto titulado “Una ciudad para la paz”, Zaragoza: Aragón-LCD Prames-Departamento de Cultura y Turismo- Institución "Fernando el Católico"- Ayuntamiento de Zaragoza, 2000.

*Notas:* 12 canciones sobre textos de Ibn Arabí, García Lorca, G. Belli, F. Lobatón, Vázquez Montalbán, S. Cardenal, A. Corcuera, J.A. Labordeta, J.A. Rey del Corral, I. Malinowski y Alberti.

*Autor:* Sorozabal Serrano, Pablo

*Título:* Cantos de amor y lucha. 1- Los campesinos. 2- Vosotros no caísteis.... 3- Galope.

*Forma musical:* Ciclo de canciones para soprano, contralto y orquesta.

*Año de creación:* 1967

*De la obra de Alberti:* Poemas del mismo título en la sección cuarta “Capital de la gloria” del libro **De un momento a otro (Poesía e Historia)**(1934-1938).

*Fuente:* MS en BNE

*Notas:* Las tres finales de un ciclo de 7 canciones sobre versos de Miguel Hernández y Alberti.

*Autor:* Talmelli, Andrea

*Título:* Trenodia: per Salvador Allende. Per violoncello e piano-forte, da una lirica di Rafael Alberti.

*Forma musical:* Para violoncello y piano.

*De la obra de Alberti:*

*Fuente:* Partitura editada, Milano : Edizioni Curci, 1978.

*Autor:* Toharia, Manuel

*Título:* A la estatua de San Pedro en Roma.

*De la obra de Alberti:* Sobre la composición del libro **Roma peligro para caminantes** (1964-1967) “Basílica de San Pedro”.

*Fuente:* Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid : Movieplay, 1976

*Notas:* 13 composiciones musicales sobre poemas de Nicolás Guillén, Rosalía de Castro, Jean Richepin y Alberti, junto a canciones adaptadas de Horacio Guarany y Georges Brassens.

*Autor:* Toledo Pica, Francisco

*Título:* Invitación a un viaje sonoro.

*Forma musical:* Suite para soprano y orquesta de cuerda

*Año de creación:* 2000

*De la obra de Alberti:* Soneto 2 del ciclo albertiano “Sonetos de la Diputación”, encargo de la Diputación Provincial de Cádiz en 1983, recogido en el libro **Los Hijos del Drago y otros poemas** (1986).

*Fuente:* MS en FRA

*Notas:* Véase notas sobre composición y estreno en López Aranda, José L.

*Autor:* Travé González, Gabriel

*Título:* A galopar.

*Forma musical:* Canciones para coro y conjunto instrumental.

*De la obra de Alberti:* Poema “Galope” del libro **De un momento a otro** (1934-1938).

*Fuente:* Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid : Caudal, 1979.

*Notas:* Bajo en nombre de “Nuestra Andalucía. Raíces populares”, 12 canciones de varios compositores sobre poemas de Miguel Hernández, Antonio Angel Ligerero, Salvador Tavora, Alberti y populares. Intérprete de la grabación el grupo Jarcha.

*Autor:* Truán Álvarez, Enrique

*Título:* Madrigal.

*Forma musical:* Para voz y piano.

*Año de creación:* 1948 [fecha en MS: marzo 1948]

*De la obra de Alberti:* Sobre el poema “Madrigal del peine perdido” del libro **La amante** (1925).

*Fuente:* MS en FRA

**Autor:** Turina de Santos, José Luis

**Título:** Tres canciones. - Bailecito de bodas.

**Forma musical:** Para voz y piano.

**Año de creación:** 1975

**De la obra de Alberti:** Poema de igual título en **Entre el clavel y la espada** (1939-1940).

**Fuente:** T

**Notas:** Segundo tema del ciclo de canciones. Estrenado en Córdoba en 1977. Fuera de catálogo.

**Título:** Poemas. - Madrigal de Blanca-Nieve.

**Forma musical:** Soprano y piano.

**Año de creación:** 1977

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título en **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** T

**Notas:** Segundo tema de un ciclo de tres canciones Estrenado en Madrid en 1982. Fuera de catálogo.

**Autor:** Valdivieso, Esteban [y Moreno, Aurora]

**Título:** Mi corza.

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título en **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: Radio Nacional de España, 1992.

**Notas:** “Mar adentro” se titula este disco con 10 canciones sobre poemas de Fernando Villalón, Ángeles Mora, Juan Ramón Jiménez, Javier Egea, Elena Martín Vivaldi, Antonio Mata, García Lorca, Luis Cernuda y Alberti.

**Autor:** Valls Gorina, Manuel

**Título:** Alborada.

**Forma musical:** Voz y piano.

**Año de creación:** 1949

**Fuente:** T

**Notas:** Canción estrenada en Barcelona en 1951.

**Autor:** Vargas, Javier

**Título:** Dímelo tú, viento.

**Forma musical:** Para coro y conjunto instrumental.

**Fuente:** Grabación sonora, casete, Jerez de la Frontera: Sonido Jerez, 1981, interpretada por el grupo Alter.

**Notas:** Con el título de "Destino", la grabación incluye 12 canciones de este compositor y de A. Favero y E. Carrasco sobre textos populares y de M. Benedetti, N. Guillén, R. Ternán, J.L. Albeloa y Alberti.

**Autor:** Vázquez, M. [y Bianco, Helena]

**Título:** Sueños de marinero : Helena Bianco canta a Rafael Alberti. 1-Elegía del niño marinero; 2- Sueño del marinero.

**Forma musical:** Voz y conjunto instrumental.

**De la obra de Alberti:** Poemas del mismo título del libro **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Grabación discográfica en disco compacto, Madrid: RTVE Música, 1993

**Notas:** El disco incluye 17 canciones de diversos compositores. Véase: Bianco, H.

**Autor:** Vazquez, Elena

**Título:** 1- Sueños del marinero; 2- La niña que se va al mar; 3- Nací para ser marino; 4- “Carcelera, toma la llave”; 5- Si mi voz muriera en tierra 6- El mar, la mar; 7- Nana del niño muerto.

**Forma musical:** Para voz y piano, clarinete, fagot y cello.

**De la obra de Alberti:** Todos sobre poemas de igual título o sin titular de **Marinero en tierra** (1924), salvo 4 del poema “Prisionero” en **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** MS en FRA

**Título:** Elegía del niño marinero.

**Forma musical:** Para voz y coro y piano acústico, arpa, violines, cello, campanas, guitarra clásica, bajo y percusión (plato, timbales).

**De la obra de Alberti:** Poema homónimo en **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** MS en FRA

**Autor:** Víctor Manuel (Véase: San José, Manuel)

**Autor:** Viglietti, Daniel

**Título:** 1- Canción del hombre nuevo; 2- Remontando los ríos; 3- Mi pueblo.

**Forma musical:** Para voz y guitarra.

**Año de creación:** 1967

**De la obra de Alberti:** 1 sobre el poema “Canción 37” y 3 sobre “Canción 12” de la sección *Canciones 1* de **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954); 2 sobre poema de igual título en **Pleamar** (1942-1944).

**Fuente:** Grabación discográfica, 33 rpm., "Canciones para mi América", Uruguay, 1969. Grabado en el Festival de Canción Comprometida en Cuba en otoño de 1967.

**Notas:** 14 canciones sobre textos de Nicolas Guillén, Liber Falco, Garcia Lorca, César Vallejo, Rafael Alberti y el propio Daniel Viglietti. Disco editado posteriormente con el título de “A desalabrar”, Barcelona : Discmedi, 1994.

**Título:** Coplas de Juan Panadero.

**Forma musical:** Para voz y guitarra.

**De la obra de Alberti:** Fragmentos del poema “Juan Panadero ensalza en la memoria de José Gómez Gayoso y Antonio Seoane a los héroes caídos de la resistencia española” del libro **Coplas de Juan Panadero** (1949-1953).

**Fuente:** Grabaciones sonoras. (Véase Notas)

**Notas:** Interpretado por Soledad Bravo en su disco “Rafael Alberti”. Existe versión grabada del propio Viglietti para voz y guitarra y conjunto instrumental (percusión, fagot,

cornos, flauta, trompeta y contrabajo) en el disco compacto "Canto libre", Uruguay: Ayuí/Tacuabé, 1999.

D) Interpretaciones flamencas.

**Intérprete:** Arrebola, Alfredo

**Título:** Cantes a los poemas de Marinero en tierra. 1.- Salinero; 2.- La niña que se va al mar; 3.- Adiós murallas...; 4.- Chinita; 5.- Elegía del niño marinero; 6.- Amor de Miramelindo; 7.- Mi novia vive en el mar; 8.- Olor a trementina; 9.- La aurora; 10.- Pregón submarino; 11.- El herido; 12.- Remoto velero.

**Palo flamenco:** 1: Alegrías de Cádiz; 2: Peteneras; 3: Malagueñas del Mellizo; 4: Rondeñas; 5: Soleares; 6: Jaberías; 7: Verdiales; 8: Livianas; 9: Serranas; 10: Cartageneras; 11: Polo; 12: Taranto.

**Año de creación:** 1973

**De la obra de Alberti:** Todos sobre poemas de **Marinero en tierra** (1924). 1 de los poemas “De La Habana ha venido un barco...” y “Salinero”; 2, 4, 5, 6, 9, 10 y 11 sobre poemas homónimos; 3 fragmento del poema “Casadita”; 7 y 12 sobre poemas sin título de la *Segunda Parte* del libro; 8 sobre el poema “Prólogo en la sierra”.

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Fonogram, 1973.

**Notas:** El cantaor acompañado a la guitarra por Vicente *El Granaíno*.

**Título:** Porque tienes olivares.

**Palo flamenco:** Tarantas de Linares.

**Año de creación:** 1979

**De la obra de Alberti:** Copla 5 del poema “La encerrada” de **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Málaga: Musimar, 1979.

**Notas:** 12 temas sobre textos de diversos poetas bajo el título de “La voz de los poetas andaluces en el cante de Alfredo Arrebola”.

**Intérprete:** Gómez, Diego

**Título:** Joselito en su gloria.

**Año de creación:** 1975

**De la obra de Alberti:** Poema del mismo título en **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 r.p.m., Madrid: Movieplay, 1975.

**Notas:** Con el nombre de “Canto a mis poetas”, el disco recoge 9 temas sobre textos de Rafael de León, Manuel Benítez Carrasco, Alejandro Cintas, Manuel Machado y Alberti. Enrique de Marchena a la guitarra.

**Intérprete:** Malía, Manuel

**Título:** 1- Gimiendo por ver el mar; 2- Elegía del niño marinero; 3- Castilla tiene castillos.

**Palo flamenco:** 1: soleares, 2: bulerías y 3: tientos.

**Año de creación:** 1995

**De la obra de Alberti:** 1 sobre segundo poema de la *Segunda Parte* y 2 sobre poema de igual título de **Marinero en tierra** (1924); 3 sobre el poema número 36 de **La amante** (1925).

**Fuente:** Grabación sonora, “En tierra firme”, casete, Montilla: Fonoruz, 1995.

**Notas:** Manuel Malía, cante; Joaquín Albert, guitarra; Pepe Chalé, flauta.

**Intérprete:** Menese, José

**Título:** Soleares del que nunca fue a Granada.

**Palo flamenco:** Soleares.

**Año de creación:** 1975

**De la obra de Alberti:** Sobre el poema “Balada del que nunca fue a Granada” del libro **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 45 rpm., Madrid-Roma: RCA,1975.

**Notas:** Con carpeta doble dibujada por el propio poeta, “Este disco ha sido realizado con motivo de la edición para bibliófilos del libro *Nunca fui a Granada*, con dibujos y liricografías de Rafael Alberti, y bajo el patrocinio de la Fundación Rodríguez Acosta”, según puede leerse en el colofón de la grabación. Manolo Brenes acompaña al cantaor a la guitarra.

**Intérprete:** Morente, Enrique

**Título:** Casi malagueñas de la Menina segunda.

**Palo flamenco:** Malagueñas.

**Año de creación:** 1974

**De la obra de Alberti:** Poema incluido por Alberti en **Fustigada luz** (1980), con el título de “Manuel Berrocal. Casi malagueñas de la Menina II”.

**Fuente:** Grabación sonora, disco 45 rpm., Madrid-Roma: Audiofilm, 1974.

**Notas:** A la guitarra Curro de Jerez, y al baile José *El Cambario* y Lucía Real. Curiosa grabación realizada a instancias del propio escritor como homenaje al escultor Berrocal, según ha relatado el guitarrista participante Francisco Fernández Loreto: “Son grabaciones antiguas que hicimos en el año 1974, Rafael Alberti, a través de un bailarín, *El Cambario* que también aparece en este tema, me llamó a mí y a Enrique Morente y le hicimos un disco, que salieron sólo 1.000 copias. Yo quería recuperarlas, para que los aficionados puedan ver los recitados del poeta, el cante de Enrique Morente que canta lo mismo que **recita Rafael Alberti** y queda muy bonito” (<http://www.deflamenco.com/entrevistas/currodejerez/index.jsp>). Existe **grabación moderna** en el disco de Curro de Jerez: “Suena guitarra”, Madrid: Flamenco en el Foro, 2001.

**Título:** Si mi voz muriera en tierra.

**Forma musical:** Soleá para voz flamenca, guitarra y percusión.

**De la obra de Alberti:** Del poema número 62 de la *Segunda Parte* de **Marinero en tierra** (1924).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Nuevos Medios, 1992.

**Notas:** Con el título de “Negra, si tú supieras”, incluye ocho cantes con letras de García Lorca, Bergamín, Miguel Hernández, N. Guillén, San Juan de la Cruz y Alberti.

**Intérprete:** Sánchez, Calixto

**Título:** Alegrías.

**Palo flamenco:** Alegrías.

**De la obra de Alberti:** Poema “Canción 8” en la sección *Baladas y canciones de la Quinta del Mayor Loco* del libro **Baladas y Canciones del Paraná** (1953-1954).

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Sevilla: Ediciones Senador, 1990.

**Notas:** Con el nombre de "Calle ancha", el disco incluye 10 cantes sobre textos del propio Calixto Sánchez y Manuel Machado, José Luis Rodríguez Ojeda, Fernando Villalón, J.L. Ortiz Nuevo y Alberti. Pedro Bacan a la guitarra.

**Título:** Tangos.

**Palo flamenco:** Tangos.

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Sevilla: Pasarela, 1996.

**Notas:** Disco titulado "De la lírica al cante", contiene 8 cantes flamencos sobre poemas de G. A. Bécquer, F. Villalón, Antonio Machado, Federico García Lorca y Alberti. Participan en la grabación: Manolo Franco, Pedro Bacán, guitarra; Manolo Soler, percusión; Antonio García Barbeito, voz

**Intérprete:** Valderrama, Juanito

**Título:** Quisiera vivir, morir.

**Palo flamenco:** Bulerías.

**Año de creación:**

**De la obra de Alberti:** Número 1 del poema en diez partes "La húngara" de **El Alba del alhelí** (1925-1926).

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Barcelona : Belter, 1979.

**Notas:** Colección de cantes (fandangos, alegrías, medias granaínas, etc.) sobre textos del propio cantaor y de Alejandro Cintas, García Lorca, Benítez Carrasco y Alberti. Acompañamiento a la guitarra por Pepe Martínez y Juan José.



E) Dedicatorias y homenajes.

**Autor Música:** Alonso Fernández, José

**Autor Letra:** Alonso Fernández, José

**Título:** A Lorca, Machado y Alberti.

**Fuente:** T

**Autor Música:** Amigo, Vicente

**Autor Letra:** Alberti, Rafael. Fragmentos de poemas y textos en prosa.

**Título:** Poeta. Concierto flamenco para un marinero en tierra. Homenaje a Rafael Alberti en el 90 aniversario de su nacimiento.

**Forma musical:** Para recitante, cantaor, guitarra flamenca y orquesta sinfónica.

**Año de creación:** 1992

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Vicente Amigo: **Poeta**, Madrid: CBS/Sony, 1997.

**Notas:** Obra de difícil clasificación, por su compleja estructura, que podría incluirse en otra sección de este Catálogo, ya que incluye textos albertianos, pero que hemos preferido mantener entre los homenajes musicales al poeta por no traicionar el espíritu con que fue compuesta.

Las partes recitadas pertenecen a los libros albertianos: 2, fragmento en prosa de **Pleamar** (1942-1944), según indica el libreto discográfico, aunque no hemos conseguido localizar en el libro el texto; 6 aunque el libreto indica que pertenece al mismo libro **Pleamar**, se trata del poema “Retorno del amor recién aparecido” del libro **Retornos de lo vivo lejano** (1948-1956); 8 a pesar del nombre, que refiere al libro **Entre el clavel y la espada** (1939-1940), el fragmento poético no pertenece a ese libro, y el fragmento en prosa está extraído del Libro Primero de **La arboleda perdida**.

Las partes cantadas están tomadas de los libros de Alberti: 4, fragmento del poema “Nana de la Negra Flor” de **Marinero en tierra** (1924); 10 corresponde al poema nº 62 de la *Segunda Parte*, sin título, en el mismo libro. Para cantaor flamenco.

Orquestación de Leo Brower, que dirigió a la Orquesta Sinfónica de Cuba en el estreno absoluto de la obra, en el Gran Teatro de Córdoba el 1 de julio de 1992.

**Autor Música:** Camacho, Manuel

**Autor Letra:** Camacho, Manuel

**Título:** A Rafael Alberti.

**Forma musical:** Música del Carnaval de Cádiz.

**Fuente:** Grabación sonora, casete, “Antología de la peña *El Chusco*” por Manuel Camacho *El Chusco*, Cádiz: Izquierdo, 1987.

**Notas:** Antología con 16 temas de este músico y letrista del Carnaval de Cádiz, pertenecientes a distintas agrupaciones en las que colaboró.

**Autor Música:** Esquerdo, Vicente

**Autor Letra:** Albert Gálvez, Joaquín

**Título:** A Rafael Alberti.

**Forma musical:** Pasodoble del Carnaval de Cádiz.

**Año de creación:** 1998

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Cádiz: Calé Records, 1998.

**Notas:** Tema del repertorio de la comparsa “El Fantasma de la Ópera”.

**Autor Música:** Fierro, Luis

**Autor Letra:** Luis Fierro

**Título:** Rafael Alberti.

**Forma musical:** Rumba lenta para voz y conjunto de instrumentos flamencos.

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: Barsa Promociones, 1998, interpretada por María Montoya *La Taranta*.

**Notas:** 9 canciones flamencas (rumbas, tanguillos, bulerías) dedicadas a personalidades andaluzas como Séneca, Blas Infante, Mariana Pineda, Picasso y otras, agrupadas bajo el nombre de “Homenaje al genio andaluz”.

**Autor Música:** Guerrero, Pablo

**Autor Letra:** Guerrero, Pablo

**Título:** [Ven Alberti...](#)

**Forma musical:** Canción para voz y guitarra.

**Fuente:** Grabación sonora, disco 45 rpm., Madrid: Movieplay, 1976, interpretada por el propio compositor.

**Autor Música:** Halffter Escriche, Rodolfo

**Título:** Dos sonatas de El Escorial. I. En Re. Dedicada a Rafael Alberti.

**Forma musical:** Sonatas para piano.

**Año de creación:** 1928.

**Fuente:** Catálogo del músico con número de opus establecido por el autor, en Antonio Iglesias: **Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)**, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1991, pp. 341-348.

**Notas:** Partitura con dedicatoria desde su primera edición, París: Union Musicale Franco-Espagnole, 1930.

**Autor Música:** [Amigo, Vicente]

**Autor Coreografía:** Latorre, Javier

**Título:** Poeta.

**Forma musical:** Ballet.

**Año de creación:** 1998

**Fuente:** Reseñas del estreno del ballet.

**Notas:** Versión de ballet de la obra del mismo título de Vicente Amigo. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en diciembre de 1998, por el Ballet Nacional de España bajo la dirección de Aída Gómez, con dirección escénica del grupo teatral La Fura dels Baus

**Autor Música:** Lucía, José de

**Autor Letra:** Lucía, José de

**Título:** Cai Alberti

**Forma musical:** Para voz y conjunto flamencos (guitarra, mandola, cajón y panderos).

**Año de creación:** 2001

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto “Me duele, me duele”, Madrid: Universal Music Spain, 2001, interpretado por Marina Heredia.

**Autor Música:** Martín García, Antonio

**Autor Letra:** Burgos Belinchón, Antonio

**Título:** Tango de Rafael Alberti.

**Forma musical:** Tanguillo del carnaval de Cádiz.

**Año de creación:** 1989

**Fuente:** <http://www.antoniburgos.com/antologia/indices/carnavalantolog.html>

**Notas:** Del repertorio del coro “Takatá chin chin pom pom”, Primer Premio de su categoría en el concurso oficial del Carnaval de Cádiz en 1989.

**Autor Música:** Panetta, Arturo

**Autor Letra:** Egea Pérez de la Rosa, Enmanuela

**Título:** Homenaje a Rafael Alberti.

**Forma musical:** Para voz y guitarra.

**Fuente:** MS en BNE

**Notas:** Estrenado en Murcia en 1985.

**Autor Música:** Pastor, Luis

**Autor Letra:** Arbeloa, Víctor Manuel

**Título:** Villancico para Rafael Alberti.

**Forma musical:** Para voz y guitarra.

**Año de creación:** 1976

**Fuente:** Grabación discográfica 33 rpm., nombre del disco “Vallecas”, interpretado por Luis Pastor, Madrid: Movieplay, 1976

**Autor Música:** Peñayos, Manuel

**Autor Letra:** Peñayos, Manuel

**Título:** Bienvenia a Rafael Alberti.

**Forma musical:** Canción sobre aires populares asturianos para coro y conjunto de instrumentos tradicionales.

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, [Madrid]: Fonomusic, 1997, interpretado por el grupo musical Nuberu.

**Notas:** En colaboración con J.P. Suárez Fernández y M. González García. Grabación que recoge 10 canciones sobre música popular, agrupadas bajo el nombre de “Asturies, ayer y güei”. La incluida aquí es el corte 8 del disco.

**Autor Música:** Senante, Juan Carlos

**Autor Letra:** Senante, Fernando

**Título:** Alberti, poeta marinero.

**Forma musical:** Canción para voz y conjunto instrumental.

**Año de creación:** 1978

**Fuente:** Grabación sonora, disco 33 rpm., Madrid: Novola-Zafiro, 1978, interpretada por Marisol.

**Autor Música:** Vaquero, Vicente

**Autor Letra:** Galán, Luis

**Título:** El marinero en tierra.

**Forma musical:** Música del Carnaval de Cádiz. Repertorio para comparsa.

**Año de creación:** 2000

**Fuente:** Grabación sonora, disco compacto, Madrid: J.J. RECORD'S, 2000.

**Notas:** Desde su título y el propio tipo que vestían sus integrantes, esta agrupación carnavalesca es en sí misma un homenaje a Alberti. Los temas de su repertorio más directamente referidos al poeta son: “Soy la voz del mar”, presentación; “Paloma sin paz”, pasodoble; “Cai significa el mar”, popurrit.

APÉNDICE II  
PARTITURA DEL HIMNO A THAELMANN  
de Joaquín Villatoro Medina

## NOTA PRELIMINAR AL APÉNDICE II

Uno de los objetivos fundamentales que ha guiado la investigación que ha dado lugar a esta Tesis Doctoral ha sido la recuperación de las músicas que de tan diversos modos han rodeado durante toda su vida a Rafael Alberti, muchas de las cuales no se editaron en su momento histórico ni con posterioridad, por lo cual resulta necesaria una labor de rescate que logre preservar obras cuya suerte ha quedado ligada al mimo y al cuidado de los herederos de los músicos que colaboraron con el poeta.

Dada la inexorable sucesión de generaciones, esta labor de rescate se nos hace particularmente urgente referida a obras que empiezan a desaparecer de la tradición oral en la que durante años se conservó memoria de su existencia, como son aquéllas anteriores a la Guerra Civil, cuyos últimos protagonistas empiezan a desaparecer. Así, hemos incluido en nuestro Capítulo II varios textos albertianos desconocidos escritos para ser puestos en música, aún siendo conscientes de que un solo texto, sin su acompañamiento musical, no puede dar cuenta cabal de las aspiraciones interdisciplinares del poeta. Por eso, incluso teniendo muy en consideración que el ámbito fundamental en el que nos movemos y al que nos dirigimos es el de la crítica literaria, hemos incluido también en nuestro texto algunas partituras que ayuden a recuperar no sólo los textos albertianos sino también las músicas que suscitaron.

Algunas de ellas, como la que aquí presentamos en apéndice, son piezas importantes para apreciar los caminos del desarrollo artístico albertiano, y dan lugar a partituras cuya amplitud desaconsejaba su inclusión en el texto. “Himno a Thaelmann”, siempre denominado así por su compositor Joaquín Villatoro Medina aunque Alberti la llame canción, es una de esas obras cuyo rescate musical nos parecía importante, y dos personas lo han hecho posible. La primera la viuda del músico, doña Beatriz Acebal, por cuya generosidad podemos hoy ofrecer la melodía de esta primera canción social del poeta; la segunda Ismael Ramos, que suplió largamente nuestra falta de instrucción musical y transcribió la partitura como aquí la ofrecemos.

# HIMNO A THAELMANN

Rafael Alberti

Joaquín Villatoro

The musical score is arranged for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Flauta, Requinto, Oboe, Flicscornos, Trompeta Si b, Trompas Fa, Trombones, Percusión, Clarinete I, Clarinete II, Saxofón Mib, Saxofón Sib, Saxofón Barítono, Bombardino Mib, and Bajo Mib. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout. The score is divided into two systems, with the first system ending with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a first ending (1º) and a second ending (2º). The score concludes with a final cadence.

14



20



23

APÉNDICE III  
TEXTO DE INVITACIÓN A UN VIAJE SONORO  
Y CUADRO COMPARATIVO DE LAS DOS VERSIONES  
DE LA OBRA

### NOTA PRELIMINAR AL APÉNDICE III

Como varias veces referimos en nuestro texto, **Invitación a un viaje sonoro** nos parece una obra fundamental para trazar las relaciones del poeta y dramaturgo Rafael Alberti con la música. De ahí que le dediquemos un amplio espacio en nuestro estudio, y que, como allí hemos indicado, ofrezcamos aquí en apéndice el texto de la pieza, lo que permitirá mucho más fácilmente al lector seguir el hilo de nuestro razonamiento.

Damos aquí una reproducción facsímil de la primera edición de la obra, en el libro **Pleamar**, Buenos Aires: Losada, 1944, pp. 157-202, excepto el cuadro resumen de la estructura de la obra, en página 158, que reservamos para la segunda parte de este Apéndice, en el que lo ofrecemos comparado con otro similar sobre la nueva versión que en 1983 realizó Alberti de su texto.

INVITACIÓN  
A UN VIAJE SONORO

CANTATA A DOS VOCES  
PARA VERSO Y LAUD  
CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO

*A Paco Aguilar, laudista.*

# 1

En el principio fué el laúd. Venía,  
vagabundo y sonoro, de viaje.  
Voz ya antigua se ahogaba en su garganta,  
de ajimeces y príncipes nocturnos,  
suspensos de jardines demorados.  
Venía, grave ya de amor y pena,  
tristes los ojos de arenal perdido,  
moreno como piel de los desiertos,  
canas las cuerdas, anchos los sollozos;  
el corazón, doliéndole en la hondura  
transparente de un agua aprisionada.

Y como la palmera, cuyo mástil  
abre en arco a la luz sus verdes velas,  
pasó la mar, abriendo su susurro  
de hojas dulces los mirtos y arrayanes  
de Granada, de Córdoba y Sevilla.  
¡Qué rúbricas de oro, que enhebrados  
laberintos de azules surtidores  
punzando el iris terso de las fuentes!  
¡Qué arabescos de música subiendo  
nombres de enamoradas por los muros!  
Mano de reyes, mano de doncellas,  
mano de esclavas, mano de mendigos,  
mano de soldaderas y juglares,  
mano tendida, mano tembladora  
de suspiros y versos errabundos.

¡Laude al laúd, sonora luz del alba,  
soplo de las vihuelas celestiales!

¡Laude al laúd, primer varón rendido,  
sueño de las guitarras lastimadas!

¡Laude al laúd, saliente luna llena,  
amor de las violas en delirio!

¡Laude al laúd, párpado solo abierto,  
sombra de los salterios apenados!

¡Laude al laúd, céfiro misterioso  
gruta del virginal y la espineta!

¡Laude al laúd, amante sumergido,  
duende en los clavicordios y las claves!

¡Laude al laúd, lejana barca hundida,  
mar y espuma sin fin de los pianos!

En el principio fué el laúd. Venía,  
vagabundo y sonoro, de viaje.  
Su primer puerto fué una mano: España.

★

**A**BRE el laúd sus labios: una rosa.  
¿Qué volará al silencio de esa rosa?  
¿Qué de lo más profundo de esa rosa,  
de su pecho de aire, por el aire,  
de su caja de aire, por el aire,  
de su pozo de aire, por el aire?

Un pájaro al cordal,  
cuatro alas al mástil,  
un cabello amarillo al clavijero,  
al puente, un llanto siempre de viaje;  
una mano con péñola a las cuerdas ,  
pluma y mano de ángeles, de un ángel.

Abre el laúd sus labios: una rosa.  
Una rosa tocada por el aire.



ESPAÑA

*Fantasia*

*Siglo XIV*

CABALLEROS contra moros.  
Se van cayendo las torres.  
Ya la frontera es el mar.  
La media luna se pone.  
Aunque Sevilla es cristiana,  
son moros sus miradores,  
sus almenados jardines,  
los aires que los recorren.  
El agua siempre es la misma,  
pura, lejana, sin nombre,

agua de cabello antiguo,  
voz de nunca, lengua joven,  
agua que sube, que baja,  
que se asoma, que se esconde,  
que abre al sonar celosías  
y al dormir cierra salones.  
Agua que al rey más hermoso  
de Sevilla hirió una noche.  
Agua de blancos laúdes  
sonoros de surtidores.

AGUILAR. *Fantasia*

S I G L O X V

*T*RISTE *España sin ventura,*  
*todos te deben llorar,*  
*despoblada de alegría*  
*para en ti nunca tornar.*

*(Cántico de Juan del Encina a la muerte de*  
*Isabel la Católica)*

★

*C*OMO se hiela a un lucero  
su color, su relumbrar,  
así a la reina de España  
se le heló la claridad.  
*Triste España sin ventura,*  
*todos te deben llorar.*

No hay media luna en Granada.  
Llorando, Israel se va.  
Muere la reina de España  
cuando empieza a clarear.  
*Triste España sin ventura,  
todos te deben llorar.*

La mar se puebla de gente.  
Vivir sólo es navegar.  
La reina Isabel de España  
está pasando la mar.  
*Triste España sin ventura,  
todos te deben llorar,  
despoblada de alegría  
para en ti nunca tornar.*

AGUILAR. *Cántico*

SIGLO XVI

DIEGO PISADOR

*Pavana*

BAILE la Corte, dance la aldea,  
dama y pastores con las vihuelas.  
Dance el villano, baile la dama,  
los caballeros con las zagalas.

Bailen el escarramán,  
la españoleta, la zambra,  
la gibadina, el polvillo,  
la atrevida zarabanda,

la perra-mora, el canario,  
la chacona, la gallarda,  
se destrencen los laúdes,  
las vihuelas y guitarras,  
la gracia dé al aire aire,  
el aire, gracia a la gracia.

Dance el villano, baile la dama,  
los caballeros con las zagalas.  
Baile la aldea, dance la Corte,  
mueran las damas por los señores.  
Bajen los ojos, abran las capas,  
ruede la rueda de la pavana.

★

Los pavos hacen la rueda.  
Tú te vas y mi amor se queda.

El pavo se pavonea,  
pavo y galán caballero.  
Desde la cola al sombrero,  
toda flor le colorea.

Quien por su amor se ajetrea,  
sólo es fingida desgana,  
pues bien que se pavonea  
por el pavo en la pavana.

Si ser pavo real te engola,  
yo soy pava de realza,  
de los pies a la cabeza,  
desde el copete a la cola.  
Aunque no se tornasola  
mi sangre azul, es tirana,  
fingida paviapola  
por su pavo, en la pavana.

Los pavos hacen la rueda \*.  
Tú te vas y mi amor se queda.

AGUILAR. *Pavana*

\* Verso de Guevara.

## SIGLO XVII

### FRANCIA

Aquí la Gracia tiene la de un lunar pintado  
en el seno a sabiendas furtivo de una ninfa;  
la gracia de un Amor sorprendido de verse  
silbar en arco el agua de sus ingenuas ingles.  
Gracia de cierva a escape y a propósito para  
el disparo elegante de una Diana mentida;  
de cohete que sesga su camino y desploma  
flores en los arroyos falsos de las pelucas.  
Grácil Gracia graciosa y encantadoramente  
ridícula, con ojos de antifaz y dolido  
corazón de Arlequín en un baile de máscaras.



*El Carnaval.*

LULLY. *Dioses entre los árboles.*

¿CONOCES mi corazón,  
disfraz de mostos y pámpanos?  
Sonríeme.

Yo soy Baco.

¿Conoces mi corazón,  
disfraz de espumas y estrellas?  
Cázame.

Soy Galatea.

¿Conoces mi corazón,  
disfraz de montes y celos?  
Húyeme.

Soy Polifemo.

¿Conocès mi corazón,  
disfraz de lenguas ardientes?  
Socórreme.

Soy Alceste.

¿Conoces mi corazón,  
disfraz de ensalmo y caricia?  
Escápame.

Soy Armida.

¿Conoces mi corazón,  
disfraz de vida y de muerte?  
Soy el Amor.

Duerme.

Duérmete.

AGUILAR. *El Carnaval*

RAMEAU

*Minué*

HASTA pronto, flor.  
Hasta luego, risa.  
Buenas noches, gracia.  
Brisa, buenos días.

Si me das la flor,  
yo te doy la risa.  
Hasta luego, gracia.  
Hasta pronto, brisa.

Si me das la gracia,  
yo te doy la brisa.  
Buenas noches, flor.  
Rosa, buenos días.

Hasta pronto, gracia.  
Hasta luego, brisa.

AGUILAR. *Minué*

## INGLATERRA

VEN tú, viento del norte,  
a la Torre de Londres,  
que en la Torre de Londres,  
señora mía,  
perdida, perdida.

Más alto, más y más.  
Grita, viento del mar.

Arde, viento del norte,  
oscuro, por el campo,  
que en la Torre de Londres,  
señora mía,  
llorando, llorando.

Más fuerte, más y más.  
Hierre, viento del mar.

Llora, viento del norte,  
furioso por el cielo,  
que en la Torre de Londres,  
señora mía,  
muriendo, muriendo.

Más triste, más y más.  
Vela, viento del mar.

HENRY PURCELL. *Irlandesa*

VIRGINALES en la lluvia.  
Gracia llorando en la niebla.

AGUILAR. *Irlandesa*

CROFT

*Zarabanda*

SUSURRO. Me suena el alma.  
Nadie me toca. Lejana.  
De tan suave, soy nada.  
De tan en sombra, soy clara.  
De tan profunda, liviana.  
Silabeo. Susurro. Anda.

★

MUERE y anda  
la zarabanda  
de tu cabello a ser hoja.  
No soy árbol  
ni soy paloma.

Pasa  
de rumor sólo a ser agua.  
De dos, a ser una sola,  
De nardo,  
al amarillo más pálido.  
No soy lluvia  
ni soy verano.

Anda.  
Dale vida a la zarabanda.

Muere y anda  
la zarabanda  
de tu suspiro a ser brisa.  
No soy aire  
ni soy neblina.

Pasa  
de luz lejana a cercana,  
de cercana, a lejanísima.



De silbo,  
a cielo desvanecido.  
No soy odio  
ni soy cariño.

Anda.  
Dale muerte a la zarabanda.

AGUILAR. *Zarabanda*

De tan suave, soy nada.  
De tan en sombra, soy clara.  
De tan profunda, liviana.

AGUILAR. *Repite*

SIGLO XVIII

ITALIA

SCARLATTI viene a España.  
Repica el sol en las ramas.  
Trina el aire, arpegia el agua.  
Trénulos vidrios alisan  
las cuerdas de las sonatas.

★

Agua entre los dedos.  
Sueño, sueño, sueño.  
Por los hombros, sueño.

Agua por la cara.  
Canta, sueño, canta.  
Por la espalda, canta.

Agua entre los ojos.  
Lloro, canta, lloro.  
Por los labios, lloro.

Agua por la frente.  
Llueve, lloro, llueve.  
Por el cuello, llueve.

Agua entre la sangre.  
Aire, llueve, aire.  
Por los huesos, aire.

Agua por la risa.  
Risa, risa, risa.  
Por la risa, risa.

AGUILAR. *Sonata*

A L E M A N I A

BACH

*Aria*

PARA ANA MAGDALENA

SE arrancaron las plumas  
los ángeles. Tañendo  
los laúdes celestes,  
tranquilos, se durmieron.  
Desvelado en la noche,  
se te abrieron los cielos.

Plumas blancas y nubes  
sonaban en tus dedos.  
Se quedaron sin hora  
los aires, los silencios.  
Para Ana Magdalena  
fué el Aria de tu sueño:

*Cuando estás a mi lado,  
¡con qué alegría iría  
a la muerte, al descanso!  
¡Oh, qué suave, qué dulce  
mi final, de ese modo!  
Tus adoradas manos  
cerrarían mis fieles,  
enamorado ojos. \**

AGUILAR. *Aria*

\* *Palabras de Bach.*

SIGLO XVIII

AUSTRIA

MOZART: *la Gracia que vuela.*

RONDÓ: *la espuma con alas.*

★

EL vió.  
Yo lo vi.  
El aire en un pie,  
la flor en un tris.

Él no dijo no,  
yo, ni no ni sí.  
La flor en un pie  
y el aire en un tris.

Ni el color perdió,  
ni el color perdí.  
El aire en un pie,  
la flor en un tris.

Vino, vió y voló.  
Vine, vi y me fui.  
La flor en un pie  
y el aire en un tris.

AGUILAR. *Rondó*

## 2 INVITACIÓN A UN VIAJE SONORO

NUEVAMENTE, ¡a la mar!  
Está invitado el aire.  
Cielo y aguas, acordes.  
El alma, navegable.  
La alta mar de la gracia,  
ya lejos se desvae,  
las olas inocentes,  
los alados paisajes,  
las diluídas voces,  
los finos pies del baile,



las susurradas hojas  
sepultas en los claves,  
lo tenue, lo amarillo,  
lo pálido, lo amable.  
Larga estela sonora,  
presente, aunque distante.  
Una alta mar lejana  
sube otros altos mares.  
Tienda el laúd las velas,  
pula en el cielo el mástil,  
levante con los hombros  
al viento los cordajes.  
La espuma se atiranta,  
tenso, el azul se parte.  
Otra estela sonora  
sigue, abierta, el viaje.

SIGLO XIX

RUSIA

BORODINE

*Nocturno. Guzla.*

Triste balalaika en sombra.  
Nieve que no acaba nunca.

★

Es la nieve, esa es la nieve.  
¿Es un caballo la nieve?  
¿Avanza, llega, se pierde?

Alerta, en la noche, alerta.  
¿Pasa ya, sigue, se aleja?

Es la sangre, esa es la sangre.  
¿Es un caballo la sangre?  
¿Se va? ¿No se lleva a nadie?

Alerta, alerta, en la noche.  
¿Lo están siguiendo los hombres?

Es la aldea, esa es la aldea.  
¿Es un caballo la aldea?  
¿Galopa? ¿Se queda quieta?

Alerta en la noche, siempre.  
¿Corren tras él las mujeres?

El sendero, es el sendero.  
¿Es un caballo el sendero?  
¿Camina? ¿No tiene miedo?

Alerta en la noche, al alba.  
¿Los niños no lo acompañan?

Vuelve a sentarse tranquila  
la nieve en todas las casas.

AGUILAR. *Nocturno*

SIGLO XX  
E S P A Ñ A

LLOREN aquí los laúdes de España,  
que por España, sus ojos heridos;  
suelten coronas de luces y palmas  
para sus montes, sus mares y ríos.

Que los laúdes desgreñen sus cuerdas,  
desmoronados a voces y a gritos;  
salten sus puentes en chispas de oro  
por las estrellas que España ha perdido.

Vuelva el laúd al abrazo de Elisa,  
vuelva la flor de José a su vestido,  
vuelva Ezequiel a peinar el cabello  
donde ya Paco se enhebra, cautivo.

Que por España sus cuatro laúdes  
ardan, crepiten, sin paz al olvido,  
y en cuatro barcas de mástil sonoro  
pasen la mar hacia un sol infinito.

## ASTURIAS

ALBÉNIZ

*Leyenda*

SE fué una mañana al monte.  
Era más niño que hombre.

Asturias calla escondiendo  
un grito en los corazones.

Pomares de mis tristezas,  
¿andaré subido por la niebla?

El mar de Asturias redobla  
las olas que lo sostengan.

Pinos de mi mala suerte,  
¿andaré matando por la nieve?

Asturias planta caminos  
lentos de laureles verdes.

Hayedos de mis temores,  
¿andaré muriendo por la noche?

Los tamboriles de Asturias  
se enguirnaldan los redobles.

Se fué una mañana al monte.  
Era más niño que hombre.

AGUILAR. *Leyenda*

## ARAGÓN

FALLA

*Jota*

**D**ICEN *que no nos queremos  
porque no nos ven hablar.  
A tu corazón y al mío  
se lo pueden preguntar.*

La jota es un toro bravo  
en medio de un olivar.



*Ya me despido de ti,  
de tu casa y tu ventana.  
Y aunque no quiera tu madre,  
adios, niña, hasta mañana.\**

La jota es un toro bravo  
en donde le da la gana.

AGUILAR. *Jota*

\* *Populares, las coplas en cursiva.*

GALICIA

AGUILAR

*Muiñeira*

LA muiñeira de Galicia  
cantando está en el molino:

*¡Ay de mí, que me lleva la toca el rido!  
Bájateme por ella, galán querido.*

*A los rayos del sol se peina mi amor;  
se viste y se calza del mismo color.*

La muiñeira de Galicia  
llorando está en una rama:

*¡Ay de mí, que me lleva la toca el agua!  
Bájateme por ella, galán del alma.*

*A los rayos del sol se peina mi amor;  
se viste y se calza del mismo color\*.*

AGUILAR. *Muiñeira*

\* Populares, los versos en cursiva.

## CASTILLA

ERNESTO HALFFTER

*Danza de la pastora*

¡DESPIERTA, que ya es la hora!  
Castilla te va a bailar  
la Danza de la Pastora.

★

DESDE los llanos fríos,  
me llama el viento.  
Como mueren las torres  
yo así me muero.

Desde los llanos fríos,  
torres de Ávila,  
bailo como las torres  
sin esperanza.

Como las torres subo,  
bajo y me doblo,  
desde los llanos fríos  
y el sueño solo.

Como las torres solas,  
como las torres,  
sin ganados, sin perros  
y sin pastores.

AGUILAR. *Danza de la Pastora*

ANDALUCÍA

JOAQUÍN NIN

*Granadina*

GRANADINA que es de Córdoba,  
que es de Granada o de Huelva,  
que nace en Sierra Nevada  
y muere en Sierra Morena.  
Andalucía del mar,  
Andalucía de tierra.  
Doblen por ti las campanas  
de la Torre de la Vela.

AGUILAR. *Granadina*

¿OÍSTEIS? La luz se pierde.  
Se hunde la barca en la noche.  
Sólo la mar permanece.

*FIN*

CUADRO COMPARATIVO DE LAS DOS VERSIONES  
DE LA OBRA



LUGAR -ÉPOCA	POEMA DE ALBERTI	MÚSICA	AUTOR MÚSICA
	Introducción		
España, siglo XIV	Caballeros contra Moros...	Fantasia	Anónimo
España, siglo XV	Como se hiela a un lucero...	Cántico	Juan del Enzina
España, siglo XVI	Baile la corte...	Pavana	Diego Pisador
Francia, siglo XVII	Introd. Francia		
	Conoces mi corazón...	El Carnaval	Jean Baptiste Lully
	Hasta pronto, flor...	Minué	Jean Phillippe Rameau
Inglaterra, siglo XVII	Introd. Inglaterra		
	Virginales en la lluvia...	Irlandesa	Henry Purcell
	Susurro. Me suena el alma...	Zarabanda	Willian Croft
Italia, siglo XVIII	Scarlatti viene a España...	Sonata	Domenico Scarlatti
Alemania, siglo XVIII	Se arrancaron las plumas...	Aria del Álbum De Ana Magdalena	J. S. Bach
Austria, siglo XVIII	Él vió...	Rondó	W. A. Mozart
2ª PARTE	Introducción		
Rusia, siglo XIX	Triste balalaika en sombra...	Nocturno	A.P. Borodine
España, siglo XX	Introducción		
Asturias	Se fue una mañana...	Leyenda	Isaac Albéniz
Aragón	Dicen que no...	Jota	Manuel de Falla
Galicia	La muñeira de Galicia...	Muñeira	Paco Aguilar
Castilla	¡Despierta que ya..	Danza de la pastora	Ernesto Halffter
Andalucía	Granadina que es...	Granadina	Joaquín Nin

LUGAR -ÉPOCA	POEMA DE ALBERTI	MÚSICA	AUTOR MÚSICA
	Introducción		
España, siglo XIV	Caballeros contra Moros....	Cantiga	Alfonso X
España, siglo XV	Como se hiela a un lucero...	Cántico	Juan del Enzina
España, siglo XVI	Baile la corte...	Pavana	Diego Pisador
Francia, siglo XVII	Introd. Francia		
	Conoces mi corazón...	El Carnaval	Jean Baptiste Lully
	Hasta pronto, flor...	Minué	Jean Phillippe Rameau
Inglaterra, siglo XVII	Introd. Inglaterra		
	Virginales en la lluvia...	Irlandesa	Henry Purcell
	Susurro. Me suena el alma...	Zarabanda	Willian Croft
Italia, siglo XVIII	Scarlatti viene a España...	Sonata	Domenico Scarlatti
Alemania, siglo XVIII	Se arrancaron las plumas...	Aria del Álbum De Ana Magdalena	J. S. Bach
Austria, siglo XVIII	Él vió...	Rondó	W. A. Mozart
2ª PARTE	Introducción		
España, siglo XIX	“Generalife” de J.R.Jiménez (Fragmento)	Granada	Isaac Albéniz
	Introducción		
Cataluña	Se fue una mañana...	Leyenda	Isaac Albéniz
Aragón	Dicen que no...	Jota	Manuel de Falla
Galicia	La muñeira de Galicia...	Muñeira	Paco Aguilar
Castilla	¡Despierta que ya..	Danza de la pastora	Ernesto Halffter
Andalucía	“Joselito en su gloria”, R.Alberti	Oración del torero	Joaquín Turina

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras consultadas de Rafael Alberti.

#### *Poesía*

- Marinero en tierra**, Madrid: Biblioteca Nueva, 1925. Edición facsímil, prólogo de Jorge Urrutia, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí**. Edición de Robert Marrast, Madrid: Castalia, 1972.
- La amante**. 2º Suplemento de **Litoral**, Málaga: Imprenta Sur, 1926. Edición facsímil, s/l: Fundación Ramón Areces, s/d.
- Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos**. Edición de Brian C. Morris, Madrid: Cátedra, 1981.
- Historia del soldado**. Introducción de Eladio Mateos Miera, comentario de José Martos, Sevilla: Fundación El Monte, 2001.
- 13 bandas y 48 estrellas**. Edición anotada por el autor, estudio preliminar de Aurora de Albornoz, Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- Poemas de Alberti**, México: Ediciones de La L.E.A.R, 1935.
- Entre el clavel y la espada**, Buenos Aires: Losada, 1940; 2ª edición 1969.
- De un momento a otro. Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia**, Buenos Aires: Bajel, 1942.
- Pleamar**, Buenos Aires: Losada, 1944.
- “Salmo de alegría por el nuevo estado de Israel”, **Davar. Revista literaria**, 18-19-20, Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1948, pp. 35-39.
- Retornos de lo vivo lejano**, Buenos Aires: Losada, 1952.
- Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima**. Edición de Gregorio Torres Nebrera, Madrid: Cátedra, 1999.
- Baladas y canciones del Paraná**, Buenos Aires: Losada, 1954.
- y León, María Teresa: **Sonríe China**, Buenos Aires: Jacobo Muchnik Editor, 1958.
- Abierto a todas horas**, Madrid: Afrodisio Aguado, 1964.
- Canciones del Alto Valle del Aniene**, Buenos Aires: Losada, 1972.
- Coplas para Manuel Gerena**, Sevilla: s./n. [Gráficas del Sur], 1972.
- Coplas de Juan Panadero (1949-1979)**, Barcelona: Bruguera, 1984.
- Fustigada luz**, Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Versos sueltos de cada día**, Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Canciones para Altair**, Madrid: Hiperión, 1989.
- Poética de Juan Panadero**. Introducción de Concha Zardoya, La Coruña: Esquío, 1987.
- Salmo de alegría para el siglo XXI**, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, s/d.
- “Salmo de la alegría por el siglo XXI”, **Abc**, Madrid, 14 de noviembre de 1990, p. 49.

#### *Antologías y compilaciones*

- Poesías Completas**. Índice autobiográfico y bibliografía por Horacio Jorge Becco, Buenos Aires: Losada, 1961.
- Poesía (1924-1967)**. Edición al cuidado de Aitana Alberti, Madrid: Aguilar, 1972.

- El poeta en la calle.** Edición al cuidado de Aitana Alberti, Madrid: Aguilar, 1978.
- Obras Completas. I: Poesía 1920-1938. II: Poesía 1939-1963. III: Poesía 1964-1988.** Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid: Aguilar, 1988.
- Canto de siempre.** Selección y prólogo de José Corredor-Matheos, Madrid: Espasa Calpe, 1980.

### *Teatro*

- El colorín colorado.** Presentación de Eladio Mateos, **El Cultural**, I, 6, suplemento del diario **La Razón**, Madrid, 13 de diciembre de 1998, pp. 14-17.
- La Pájara Pinta.** Edición de Carlos Ruiz Silva, **La Pluma**, II Época, 8, 1982, pp. 45-107.
- Santa Casilda.** Introducción y edición de Luis García Montero, Cádiz: Fundación Rafael Alberti-Diputación de Cádiz, 1990.
- Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos**, Madrid: Signo, [1938].
- Teatro. El hombre deshabitado. El trébol florido. La Gallarda**, Buenos Aires: Losada, 1950.
- Teatro. La Lozana andaluza. De un momento a otro. Noche de guerra en el Museo del Prado**, Buenos Aires: Losada, 1964.
- Obras Completas. Teatro 1.** Edición de Eladio Mateos, Barcelona: Seix Barral-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

### *Prosa*

- “Autocrítica”, **Abc**, Madrid, 19 de febrero de 1931, p. 23.
- La poesía popular en la lírica española contemporánea**, Jena: [Weimar-G. Uschmam], 1933.
- “La poesía popular en la lírica española contemporánea” (Conferencia), **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo Robert Marrast, Barcelona: Seix Barral, 2000, pp. 78-101.
- “Lope de Vega y la poesía contemporánea”, **Revista Cubana**, II, 4-5-6, La Habana, abril-junio, 1935. Recogido en **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo Robert Marrast, Barcelona: Seix Barral, 2000, pp. 152-177.
- Lope de Vega y la poesía española contemporánea, seguido de La Pájara pinta.** Edición de Robert Marrast, París: Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques, 1964.
- “Alocución en el primer Congreso de escritores soviéticos”, **Comunne**, 13-14, Paris, septiembre-octubre de 1934. Recogido en **Prosas encontradas**. Recopilación y prólogo Robert Marrast, Barcelona: Seix Barral, 2000, pp. 138-140
- “Presentación del teatro de urgencia”, **Teatro de urgencia**, Madrid: Signo, s.d. [1938], pp. 7-9.
- El poeta en la España de 1931. Seguido del Romancero de Fermín Galán**, Buenos Aires: Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1942.
- “En Alta Gracia, con don Manuel de Falla. Una cantata sumergida”, **La Nación**, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1945, p. 2.
- Imagen primera de...**, Buenos Aires: Losada, 1945.
- Imagen primera de...**, Madrid: Turner, 1975.
- “Estudio Preliminar”, **Poetas Dramáticos Españoles**, Buenos Aires: Jackson Inc. Editores, Clásicos Jackson Vol. XXIX, 1949.

- La arboleda perdida. Libros I y II**, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959.
- y León, María Teresa: "Prólogo" en **Doinas y Baladas populares rumanas**. Traducción y prólogo de María Teresa León y Rafael Alberti, Buenos Aires: Losada, 1963, pp. 7-11.
- Prosas encontradas**. Recogidas y presentadas por Robert Marrast, Madrid: Ayuso, 1970; nueva edición aumentada, recopilación y prólogo Robert Marrast, Barcelona: Seix Barral, 2000.
- Federico García Lorca. Poeta y amigo**. Edición de Luis García Montero, Motril: EAUSA, 1984
- "Octubre del 34 en la poesía", **Estudios de Historia Social**, 31, Madrid, octubre-diciembre de 1984, pp. 181-189.
- La arboleda perdida. Libros III y IV de Memorias**, Barcelona: Seix Barral, 1987.
- "Aroma y alabanza de la poesía hispanohebrea" (Conferencia), **Olvidos de Granada**, 15, Granada: Area de Cultura de la Diputación Provincial, febrero de 1987, pp. 8-15.
- Correspondencia a José M<sup>a</sup> de Cossío. Seguido de *Auto de fe* y otros hallazgos inéditos**. Edición de Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos Miera, Valencia: PreTextos, 1998.
- La arboleda perdida. Quinto Libro (1988-1996)**, Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1996.

### *Varia*

- Rafael Alberti, pinturas, grabados, serigrafías**, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante y Valencia, 1991
- Rafael Alberti. Un siglo de creación viva. Catálogo exposición permanente**, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2001.
- Catálogo de la exposición Cantata del color y de la línea**, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002.

### **Bibliografía crítica sobre Rafael Alberti**

- A. D.: "Un estreno de Rafael Alberti en el Auditorium", **Abc**, Madrid, 22 de noviembre de 1938, p. 3.
- Alberti, Aitana: "La arboleda compartida. La dama duende", **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 267, Madrid, 13 de diciembre, 1996, p. 19.
- Anónimo: "Alberti, en Torrelavega", **La Voz de Cantabria**, Santander, 3 de mayo de 1928, p. 9.
- Anónimo: "En el Ateneo de Santander. Lectura de versos del poeta Rafael Alberti", **La Voz de Cantabria**, Santander, 3 de mayo de 1928, p. 14.
- Anónimo: "Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti", **La Gaceta Literaria**, III, 49, Madrid, 1 de enero, 1929, p. 2.
- Anónimo: "En el ateneo: ayer se inauguró el curso de la sección de literatura con una interesantísima conferencia de Rafael Alberti", **El Liberal**, Sevilla 30 de octubre de 1932, p. 8.
- Anónimo: "Nueva Escena, en el teatro Español", **El mono azul**, I, 8, Madrid, 15 de

- octubre, 1936, p. 8.
- Anónimo: “Fiesta Proletaria. Presentación del Guiñol Octubre en el teatro María Guerrero”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 2 de julio de 1934, p. 5.
- Anónimo: “Rafael Alberti y María Teresa León ante el micrófono de Unión Radio”, **El Sol**, Madrid, 31 de octubre de 1938, p. 1.
- Argente del Castillo, Concepción: **Rafael Alberti. Poesía del destierro**, Granada: Universidad de Granada, 1986.
- Augier, Ángel: **Alberti en Cuba**, Cádiz: Diputación Provincial, 2000.
- Aznar Soler, Manuel: “Rafael Alberti y la guerra fría teatral: la Cantata por la paz y alegría de los piueblos”, F.J. Díez de Revenga y M. de Paco (ed.): **Aire del sur buscado. Estudios sobre Luis Cernuda y Rafael Alberti**, Murcia, Fundación Cajamurcia, 2003, pp. 389-416.
- Bayo, Manuel: **Sobre Alberti**, Madrid: CVS Ediciones, 1974.
- : “Alberti por Alberti”, **Primer Acto**, 150, Madrid, noviembre, 1972, pp. 7-19.
- Bergamín, José: “El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti”, **La Gaceta Literaria**, III, 54, Madrid, 15 de marzo, 1929, p. 2.
- C., A.: “Español: Alberti, La Argentinita y García Lorca”, **Abc**, Madrid, 7 de mayo de 1933, p. 55.
- Chabás, Juan: **Literatura española contemporánea. 1989-1950**, La Habana: Editora Nacional, 1966.
- Comas, José: “Alberti regresa a Buenos Aires como un argentino más”, **El país**, Madrid, 28 de octubre de 1992, p. 31.
- Cortázar, Beatriz: “*La pájara pinta* se posó en Madrid”, **Abc**, Madrid, 29 de julio de 1987, p. 99.
- Corredor-Matheos, José: “Rafael Alberti pintor, grabador y calígrafo de sus versos”, **Catálogo Rafael Alberti, pinturas, grabados, serigrafías**, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante y Valencia, 1991, pp. 8-18.
- Crespo, Ángel: “Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti A la pintura”, **Papeles de Son Armadans**, XXX, 88, julio de 1963. Recogido en Manuel Durán (ed.): **Rafael Alberti**, Madrid: Taurus, 1975, pp. 275-292.
- Díez Canedo, Enrique: “Revista de Libros. Rafael Alberti- Marinero en tierra”, **El Sol**, Madrid, 20 de febrero de 1926, p. 2.
- Durán, Manuel : “Prólogo”, Manuel Durán (ed.): **Rafael Alberti**, Madrid: Taurus, 1975, pp. 11-21.
- Echevarría, Rosa M<sup>a</sup>: “*La Gallarda* ceremonia del amor y de la muerte”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 24, Madrid, 17 de abril de 1992, p. 37.
- Fernández, Lucía: “Rafael Alberti: Pinto y escribo todos los días porque yo no tengo edad”, **Córdoba**, Córdoba, 7 de julio de 1991, p. 65.
- Fidelios: “La memorable jornada teatral de ayer. Cervantes, numantino del siglo XVI, traído por Alberti, numantino del siglo XX, al escenario de la Zarzuela”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 28 de diciembre de 1937, p. 3.
- Fortuño Llorens, Santiago: “El neopopularismo de la Generación del veintisiete (Federico García Lorca y Rafael Alberti)”, **Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica**, 20, 1995, pp. 63-88.
- García Montero, Luis: “La poesía de Rafael Alberti”, introducción en Rafael Alberti: **Obras Completas. Poesía 1920-1938**, Madrid: Aguilar, 1988.
- : “Rafael Alberti, sobre todos los volcanes” (Entrevista), **Las Nuevas Letras** I, 1, Diputación Provincial de Almería, Almería, diciembre, 1984, pp. 53-60.
- : “Rafael Alberti y la pintura”, **La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre**

- García Lorca y Alberti**, Granada: Universidad de Granada, 1996, p. 135-148.
- : **La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti**, Granada: Universidad de Granada, 1996.
- Garzón, Jacobo Israel: “Temática judía en la obra de Rafael Alberti”, **Raíces. Revista judía de cultura**, 42, Madrid, Sefarad Editores, primavera de 2000, pp. 33-40.
- Gil, Concha: “Éxito de Alberti en el estreno de *La pájara pinta*”, **Diario 16**, Madrid, 29 de julio de 1987, p. 26.
- González Lanuza, Eduardo: **Rafael Alberti**, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia, 1965.
- : “Rafael Alberti: Entre el clavel y la espada”, **Sur**, X, 86, Buenos Aires, 1941, pp. 71-76.
- González Martín, Jerónimo P.: **Rafael Alberti (Estudio)**, Barcelona: Ediciones Júcar, 1980.
- Guerrero Ruiz, Juan: **Rafael Alberti Arte y Poesía de vanguardia**, Murcia: Universidad de Murcia, 1991.
- Guillén, Nicolás: **En la Guerra de España: Crónicas y enunciados**. Edición preparada por A. Merino, Madrid: Ediciones de la Torre, 1988.
- Gullón, Ricardo: “Alegorías y sombras de Rafael Alberti (Primer momento)”, **Ínsula**, XVIII, 198, Madrid, mayo, 1963, p. 5.
- : “Alegorías y sombras de Rafael Alberti (Segundo momento)”, **Asomante**, XXI, 1-2, 1965. Recogido en Manuel Durán (ed.): **Rafael Alberti**, Madrid: Taurus, 1975, pp. 241-264.
- Haro Tecglen, Eduardo: “Teatro. *La pájara pinta*. Un juego brillante”, **El país**, Madrid, 29 de julio de 1987, p. 21.
- Hernández Girbal, Florentino: “Homenaje despedida a las Brigadas Internacionales de la Alianza de Intelectuales”, **Mundo Obrero**, Madrid, 22 de noviembre de 1938, p. 2.
- Hermans, Hub: **El teatro político de Rafael Alberti**, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Honegger, Marc: **Diccionario de la música**, Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- Jiménez Gómez, Hilario: **Lorca y Alberti dos poetas en un espejo (1924-1936)**, Madrid: Biblioteca Nueva- Diputación de Cáceres, 2003, 2ª edición aumentada.
- Jiménez Millán, Antonio: **La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)**, Jerez de la Frontera: Diputación Provincial de Cádiz, 1984.
- León, María Teresa: **Memoria de la melancolía**, Buenos Aires: Losada, 1970.
- Levi, Emilia: “Rafael Alberti: Soy un trabajador incansable”, **Diario Montañés**, Santander, 17 de agosto de 1985.
- Mainer, José Carlos: “Cultura y vida nacional (1920-1939): la época de Alberti”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre de 1990, pp. 69-80.
- Marrast, Robert: **El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d’Història i Documents**, Barcelona: Publicacions de l’Institut del Teatre-Edicions 62, 1978.
- Mateo, M<sup>a</sup> Asunción: **De lo vivo y lejano**, Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- Mateos Miera, Eladio: “Rafael Alberti: Primer Teatro”, **Actas de los VII Encuentros con la poesía**, El Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2001, pp. 125-150.
- : “Rompiendo límites (El teatro de Rafael Alberti 1926-1931)”, **Rafael Alberti, un poeta en la escena. Estudio y cronología teatral**, Madrid: Centro de Documentación Teatral-INAEM-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 15-45.
- Moliterno, Olga: “Desde aquel 11 de septiembre de 1947...”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 24, Madrid, 17 de abril de 1992, p. 39.

- Morales Raya, Remedios: "Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti", **Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti**, Granada: Departamento de Literatura Española-Universidad de Granada, 1985, pp. 111-145.
- Monleón, José: **Tiempo y teatro de Rafael Alberti**, Cádiz: Diputación Provincial-Fundación Rafael Alberti, 1990.
- Ojeda, José: "Numancia, de Miguel de Cervantes -versión de Rafael Alberti-, en el escenario de la Zarzuela", **La Libertad**, Madrid, 28 de diciembre de 1937, p. 4.
- Ontañón, Eduardo de: "Cervantes en nuestra trinchera", **El Sol**, Madrid, 29 de diciembre de 1937, p. 1.
- : "Numancia, viva", **El Sol**, Madrid, 9 de diciembre de 1937, p. 2.
- Quiñones, Fernando: "Pleamar", **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre de 1990, pp. 303-304.
- Percival, Anthony: "Rafael Alberti: su auto-imagen en La arboleda perdida", Pedro Guerrero Ruiz (ed.): **Rafael Alberti**, Murcia: Aguacilar-Editora Regional de Murcia, 2002, pp. 223-234.
- Pérez-Doménech, Rafael: "En el Español. Velada artísticoliteraria con la intervención de Rafael Alberti, Federico García Lorca y La Argentinita", **El imparcial**, Madrid, 7 de mayo de 1933, p. 2.
- Pérez Ferrero, Miguel: "Unas palabras de La Argentinita, García Lorca y Alberti", **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 5 de mayo de 1933, p. 5.
- : "En el teatro Español obtienen un brillante éxito la Argentinita, Rafael Alberti y Federico García Lorca en una incomparable fiesta de arte popular", **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 8 de mayo de 1933, p. 5.
- Prieto, Gregorio: **Federico García Lorca y la Generación del 27**, Madrid: Biblioteca Nueva, 1977.
- Resano, Antoine: "Les berceuses de Marinero en tierra", AA.VV.: **Hommage á Amadée Mas à l'Université de Poitiers**, Paris: Presses Universitaires, 1972, pp. 151-164.
- Robertson, Sandra C.: **Lorca, Alberti and the Theater of popular poetry**, Nueva York: Peter Lang Publishing, Serie Romance languages and literature, American University Studies, 1991.
- Rodríguez, Juan Carlos: "Albertiada I (las etapas poéticas de un poeta en la calle)", **La norma literaria**, Granada: Diputación de Granada, 1984, pp. 272-289.
- : "Albertiada II. Un modo de lectura textual. (La poética de Alberti a través de un soneto de Roma, peligro para caminantes)", **La norma literaria**, Granada: Diputación de Granada, 1984, pp. 290-310.
- Rodríguez, Claudio: "Alberti y la poesía oral", **Imagen sucesiva de Rafael Alberti**, Cádiz: Fundación Rafael Alberti-Diputación Provincial de Cádiz, 1989, pp. 97-98.
- Rubio, José Luis: "Alberti: En *La Gallarda* he volcado todo lo que yo sé", **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 9, Madrid, 3 de enero de 1992, p. 36.
- Salazar, Adolfo: "Vida Musical", **El Sol**, Madrid, 29 de abril de 1926.
- Salinas, Pedro: "La poesía de Rafael Alberti", **Índice Literario**, III, IX, Centro de Estudios Históricos: Madrid, noviembre de 1934, pp. 183-187.
- Salinas de Marichal, Solita: **El mundo poético de Rafael Alberti**, Madrid: Gredos, 1975.
- Salvador, Alvaro: "La elegía convertida en himno", **Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti**, Granada: Departamento de Literatura Española-Universidad de Granada, 1985, pp. 146-167.
- Sam: "Los proyectos de la Alianza de Intelectuales Antifascistas", **Abc**, Madrid, 18 de septiembre de 1936, pp. 13-14.
- Sam: "Espectáculos. Zarzuela: Numancia", **Abc**, Madrid, martes 28 de diciembre de 1937,



p. 6.

- San Segundo, Gonzalo: **Alberti tal cual. Crónica de una campaña electoral**, Madrid: Edición del autor, 1978.
- Santonja, Gonzalo: “Octubre, número cero”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre de 1990, pp. 137-144.
- Senabre, Ricardo: **La poesía de Rafael Alberti**, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.
- S[ijé], R[amón]: “Ausencia del alma y del objeto (Sonrisa y cólera en la poesía de Rafael Alberti)”, **El gallo crisis**, 5-6, Santo Tomás de la Orihuela, primavera-Pascua de Pentecostés de 1935, pp. 41-51.
- Soria Olmedo, Andrés: “Mi belli amigo: Glosas a la tradición en Roma, peligro para caminantes”, **Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti**, Granada: Departamento de Literatura Española-Universidad de Granada, 1985, pp. 168-180.
- : “El neopopularismo en Alberti”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre de 1990, pp. 109-118.
- Soto Vergés, Rafael: “Entre el clavel y la espada”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre, 1990, pp. 300-302.
- Spang, Kurt: **Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti**, Pamplona: Universidad de Navarra, 1973.
- Tejada, José Luis: **Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia**, Madrid: Gredos, 1977.
- Torres Nebrera, Gregorio: **El teatro de Rafael Alberti**, Madrid: SGEL, 1982.
- : “Alberti y el doble teatro de la República”, **RILCE Revista de Filología Hispánica**, XIII, 1, Pamplona: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Navarra, 1997, pp.118-170.
- Varela, Lorenzo: “La flauta y el pito; el tambor y el salmo; y la poesía (En torno a Rafael Alberti)”, **Taller de Poesía**, II, 10, México, 1940, pp. 41-45.
- Vega Díaz, Francisco: “Albertiana”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre de 1990, pp. 47-58.
- Velloso, José Miguel: **Conversaciones con Rafael Alberti**, Madrid: Sedmay Ediciones, 1977.
- Winklemann, Ana María: “Pintura y poesía en Rafael Alberti”, **Papeles de Son Armandans**, 88, Palma de Mallorca, julio de 1963. Recogido en Manuel Durán (ed.): **Rafael Alberti**, Madrid: Taurus, 1975, pp. 265-274.
- Zuleta, Emilia de: **Cinco poetas españoles**, Madrid, Gredos, 1971.

### Sobre Rafael Alberti y la música

- Alberti, Aitana: “La música como un mar...”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 220, Madrid, 19 de enero de 1996, p. 22.
- Andrada, Beatriz: “Rosa León: El disco es como un resumen de la poesía de Alberti, la pérdida completa del paraíso”, **Diario 16**, Madrid, 20 de junio de 1989, p. 34.
- Anónimo: “Sobremesa y alivio de comediantes”, **Abc**, Madrid, 22 enero 1931, p. 23.
- Anónimo: “Actualidades”, **Diario de Cádiz**, Cádiz, 9 de abril de 1931, p. 2.

- Anónimo: “El gran concierto del domingo 30. Actuación de la Orquesta Bética de Cámara”, **El Correo de Andalucía**, Sevilla, 27 de octubre de 1932, p. 1.
- Anónimo: “El Concierto de la Bética. Historia de Soldado”, **El Correo de Andalucía**, Sevilla, 29 de octubre de 1932, p. 14.
- Anónimo: “Por Sevilla. Acontecimiento artístico el día 30”, **El Correo de Andalucía**, Sevilla, 25 de octubre de 1932, p. 7.
- Anónimo: “Homenaje a las Brigadas Internacionales. Alianza de Intelectuales Antifascistas”, **La Libertad**, Madrid, 17 de noviembre de 1938, p. 2.
- Anónimo: “En honor de las Brigadas Internacionales. Dos actos artísticos en el Auditorium”, **La Libertad**, Madrid, 22 de noviembre de 1938, p. 2.
- Anónimo: “En el Auditorium. Despedida a las Brigadas Internacionales”, **El Socialista**, Madrid, 22 de noviembre de 1938, p. 1.
- Anónimo: “En el Principal. El Ejército de Levante rinde homenaje al Ejército del Ebro”, **El Pueblo**, Valencia, 13 de diciembre de 1938, p. 1.
- Anónimo: “Rafael Alberti invita a un viaje sonoro, a través de su sonata para verso y laúdes”, **El País**, Madrid, 6 de enero de 1984, p. 29.
- Anónimo: “Dos únicas representaciones, hoy y mañana. *Invitación a un viaje sonoro*, en el María Guerrero”, **Ya**, Madrid, 6 de enero de 1984, p. 35.
- Anónimo: “Alberti y Soledad Bravo grabaron en Roma”, **El País**, Madrid, 15 de abril de 1977, p. 31.
- Anónimo: “Alberti: La poesía debe ser cantada”, **Abc**, Madrid, 21 de junio de 1989, p. 14.
- Bravo, Julio: “Manolo Sanlúcar, del misterio del toro a la tragedia humana”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 24, Madrid, 17 de abril de 1992, p. 40.
- : “Montserrat Caballé: Es una obra magnífica, bellísima”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 24, Madrid, 17 de abril de 1992, p. 41.
- Caballero Bonald, Rafael: “Paloma desesperada”, suelto encartado en el disco de Rosa León “Paloma desesperada”, Madrid, ION Music, 1989.
- Claudín, Víctor: “Entrevista. Raimundo Fagner y Rafael Alberti: Cuando los poemas cantan”, **Ínsula**, 455, Madrid, octubre de 1984, pp. 15-16.
- Contreras, José: “Se presenta una cantata inédita de Alberti sobre el Cid”, **El mundo**, Madrid, 16 de diciembre de 1999, p. 58.
- Díaz Pérez, Eva: “La partitura vanguardista de Alberti”, **El mundo**, edición Andalucía, Sevilla, 2 de febrero de 2003, p. 18.
- Fernández-Cid, A[ntonio]: “Montserrat Caballé cerró sus clases con una cantata de Alberti y García Abril”, **Abc**, Madrid, 28 de octubre de 1988, p. 102.
- Fernández-Cid, Antonio: “García Abril dirigió su concierto monográfico”, **Abc**, Madrid, 15 de noviembre de 1990, p. 103.
- Franco, Enrique: “Rafael Alberti, los laúdes de Grandío y la *Invitación a un viaje sonoro*”, **El país**, Madrid, 28 de mayo de 1983.
- : “Fidelidad al verso albertiano”, **El país**, Madrid, 16 de noviembre de 1990, p. 49.
- : “Recuerdo triste de lo vivo lejano”, **El País**, Madrid, 29 de octubre de 1999, p. 53.
- Fritz: “Un concierto de la Orquesta Sinfónica Sevillana”, **El Liberal**, Sevilla, 25 de octubre de 1932, p. 1.
- Fritz: “Del homenaje a la Orquesta Bética de Cámara”, **El Liberal**, Sevilla, 27 de octubre de 1932, p. 1.
- García Montero, Luis: “Manuel de Falla y Rafael Alberti”, **Revista Atlántica Poesía**, 1 y 2, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, abril, 1999, pp. 20-26.
- Guibert, Álvaro: “El mar es nuestro”, **Abc**, Madrid, 13 de enero de 1995, p. 41.

- Gutiérrez, Adela: “Rafael Alberti viaja, cargado de música y poemas, hacia la Casona de Tudanca”, **Alerta**, Santander, 17 de agosto de 1985, p. 40.
- Haro Tecglen, Eduardo: “Recital poético-musical. Música de laudes para Alberti”, **El país**, Madrid, 9 de enero de 1984.
- Heine, Christiane: “Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti”, **Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada**, 26, 1995, pp. 265-296.
- Invicto: “El concierto de la Orquesta Bética en el Coliseo”, **El Noticiero Sevillano**, Sevilla, 1 de noviembre de 1932, p. 1.
- Invicto: “En torno a un concierto: El trance frustrado”, **El Noticiero Sevillano**, Sevilla, 5 de noviembre de 1932, p. 1.
- Madariaga, Laura de: “Alberti: El que viene debe ser un siglo de paz”, **Abc**, Madrid, 15 de noviembre de 1990, p. 103.
- Martínez, Diego: “Alberti: La música de Falla, un hombre religioso, era erótica con mayúsculas”, **Abc**, Madrid, 28 de octubre de 1989, p. 43.
- Mateos Miera, Eladio: “Rafael Alberti y la música”. Programa de mano. 49 edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Granada, 2000, s/p.
- : “Poesía y ballet. El Colorín colorado de Rafael Alberti”, Begoña Lolo (ed.), **Campos interdisciplinarios de la musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología**, Madrid: SEDEM, 2001, pp. 571- 582.
- : “Rafael Alberti, Julián Bautista y el *Cantar de Mío Cid*: Una cantata inacabada”, Alicia Alted y Manuel Lluisa (dtres.), **La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional 60 Años después. El exilio republicano español de 1939**, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003, pp. 251-261.
- : “Yo soy música”. Programa de mano. 52 edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Granada, 2003, s/p.
- Paloma, Libertad: “Un homenaje a los desterrados españoles que no pudo terminar”, **Diario de Cádiz**, Cádiz, 16 de diciembre de 1999, pp. 1-3.
- Rosales, Miguel: “Notas a un concierto”, **El Noticiero Sevillano**, Sevilla, 4 de noviembre de 1932, p. 1.
- Ruiz Silva, Carlos: “Música y Literatura en la Generación del 27: la relación Alberti-Esplá”, **Cuadernos de Música**, I, 1, Madrid, 1984, p. 35-43.
- Salazar, Adolfo: “Vida Musical”, **El Sol**, Madrid, 29 de abril de 1926.
- Santonja, Gonzalo: “Alberti es música”, **Verano Musical Segovia 1997. Libro de Programación**, Segovia: Fundación Don Juan de Borbón, 1997, s/p.
- Turina, Joaquín: “Orquesta Sinfónica”, **El Debate**, Madrid, 21 de marzo de 1930, p. 7.

### **Bibliografía General: Artes comparadas. Literatura. Música. Pintura.**

- AA.VV.: **Programa del Conservatorio Nacional de Música**, Semana artística organizada para conmemorar el Primer Centenario de la Fundación del Conservatorio, Madrid: s./l., diciembre de 1931.
- AA.VV.: **Propaganda y cultura en los frentes de guerra**, Valencia: Ministerio de la Guerra-Comisariado General de Guerra, 1937.
- Acker, Yolanda: “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”, Y. Acker y J. Suárez-Pajares (ed.): **Ernesto Halffter [1905-1989]. Músico en dos tiempos**,

- Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes-Fundación Archivo Manuel de Falla, pp. 25-90.
- Aguilar, Paco: **A orillas de la música**, Buenos Aires: Losada, 1944.
- Álamo Felices, Francisco: “La música como símbolo y expresión de lo inefable: La relación Lorca/Falla”, A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes y J. Varo Zafra (coords.): **Federico García Lorca, clásico moderno. 1898-1998**, Granada: Diputación de Granada, 2000, pp. 387-393.
- Alonso, Silvia: **Música, literatura y semiosis**, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Anónimo [pero: Rafael Alberti]: “Antología folk-lórica de cantares de clase”, **Octubre**, 1, Madrid, junio-julio, 1933, p. 2.
- Anónimo: “Nueva Escena, en el teatro Español”, **El mono azul**, I, nº 8, Madrid, 15 de octubre, 1936, p. 8.
- Anónimo: “La URSS ha organizado un concurso internacional para elegir las mejores corales”, **Luz**, Madrid, 28 de junio de 1934, p. 7.
- Anónimo: “Actividad de la Alianza. Sección de Música”, **El mono azul**, I, 1, Madrid, 27 de agosto, 1936, p. 8.
- Anónimo: “Gustavo Durán, teniente coronel”, **El mono azul**, II, 16, 1 de mayo, 1937, p. 2.
- Anónimo: “Gustavo Durán”, **El mono azul**, II, 19, Madrid, 10 de junio, 1937.
- Anónimo: “Madrid, ¡qué bien resistes!”, **El mono azul**, II, 19, Madrid, 10 de junio de 1937.
- Arconada, César M.: “La música en la obra de Góngora”, **Verso y Prosa**, 6, Murcia, junio de 1927, p. 4.
- Bal y Gay, Jesús: “La música en la Residencia”, **Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes**, nº conmemorativo publicado en México D. F., diciembre de 1963, pp. 77-80.
- Bécquer, Gustavo Adolfo: **Obras Completas**. Edición especial del Centenario a cargo de A. Cardona de Gibert y J. Alcina Franch, Barcelona: Bruguera, 1974, 2ª.
- : **Rimas**. Introducción y notas de José C. de Torres, Madrid: Castalia, 1977.
- Bergamín, José: **Prólogos epilogales**. Edición de Nigel Dennis, Valencia: PreTextos, 1985.
- Bergamín, José -Manuel de Falla: **El epistolario (1924-1935)**. Presentación de Nigel Dennis, Valencia: PreTextos, 1995.
- Bonet, Juan Manuel: **Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936**, Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Busch, Ernst (ed.): **Canciones de las Brigadas Internacionales**, Barcelona: Brigadas Internacionales, 1937.
- Capmany, Aurelio: “El baile y la danza”, F. Carreras y Candi: **Folklore y costumbres de España**, Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, 1944, pp. 168-418.
- Casal Chapí, Enrique: “Cancionero Revolucionario Internacional”, **Hora de España**, IX, Valencia, septiembre de 1937, pp. 72-76.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.): **Catálogo de la Exposición La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939**, Madrid, Ministerio de Cultura-INAEM, 1986.
- (dtor. y coord. gral.): **Diccionario de la Música**, Madrid: SGAE, 1999.
- Caudet, Francisco: “La música durante la guerra del 36”, **Tiempo de Historia**, 20, Madrid, julio de 1976, pp. 71-79.
- Cernuda, Luis: **Prosas Completas**. Edición de Derek Harris y Luis Maristan, Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Cervantes, Miguel de: **Obras Completas**, Tomos I y II. Recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid: Aguilar, 1975.

- Cimorra, Clemente: “Durán y el profesor”, **El Sol**, Madrid, martes 28 de septiembre de 1937, pp. 1-2.
- Corredor-Matheos, José: **Vida y obra de Benjamín Palencia**, Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- Costas, Carlos José: “Generación musical del 27”, **La Estafeta Literaria**, 618-619, 15 de agosto-1 de septiembre, 1977, pp. 56-57.
- Darío, Rubén: **El canto errante**, Madrid: Espasa Calpe, 1965, 3ª edición.
- Díaz Viana, L. : **Canciones populares de la guerra civil**, Madrid: Taurus, 1985.
- Delgado, Emilio: “Nota a las conciones de los negros de Norteamérica”, **Octubre**, 3, Madrid, agosto-septiembre de 1933, p. 30.
- Diego, Gerardo: “Falla y la literatura”, **Ínsula**, II, 13, Madrid, 15 de enero, 1947, p. 2.  
 -----: **Primera antología de sus versos**, Madrid, Espasa Calpe, 1967, 6ª edición.  
 -----: “Bécquer y la música”, **Estudios románticos**, Valladolid: Casa Museo de Zorrilla, 1975, pp. 41-61.
- Durán, Manuel: “Prólogo”, Manuel Durán (ed.): **Rafael Alberti**, Madrid: Taurus, 1975, pp. 11-21.
- Encina, Juan del: **Teatro y Poesía**. Edición de Stanislav Zimic, Madrid: Taurus, 1986.
- Fernández de Moratín, Leandro: **La comedia nueva. El sí de las niñas**. Edición de J. Dowling y R. Andioc, Madrid: Castalia, 1975.
- García Abril, Antón: “Obras propias”, **Abc Literario**, suplemento del diario **Abc**, 43, Madrid, 28 de agosto de 1992, p. 38.
- García Alcázar, Emiliano: **Óscar Esplá y Triay. Estudio monográfico documental**, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert – CAM Fundación Cultural, 1993.
- García de Enterría, María Cruz: “Romancero: ¿cantado-recitado-leído?”, **Edad de Oro**, VII, Universidad Autónoma de Madrid, primavera de 1988, pp. 89-104.  
 -----: “Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales”, Mª A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero(eds.): **Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750**, Valladolid: Quinto Centenario de Tordesillas, 1997, p. 169-184.
- García Fraile, Dámaso: “Música y Literatura a principios del siglo XVII: Vicente Espinel (1550-1624)”, Mª A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero (eds.): **Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750**, Valladolid: Quinto Centenario de Tordesillas, 1997, pp. 334-347.
- García Leoz, Jesús: “La música en el teatro”, **El mono azul**, II, 36, Madrid, 14 de octubre, 1937.
- García Lorca, Federico: “Divagación: las reglas de la música”, **Prosa inédita de juventud**, edición de Christopher Maurer. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 289-292.  
 -----: “Arquitectura del cante jondo”, **Obras Completas III. Prosas**. Edición de Miguel García Posada, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, 1996, pp. 33-52.  
 -----: **Prosa inédita de juventud**. Edición de Christopher Maurer, Madrid: Cátedra, 1994.
- Gibson, Ian: **Federico García Lorca**. Tomos I y II, Madrid: Grijalbo, 1987.  
 ----- : “Lorca y la música”, Emilio Casares Rodicio (ed.): **Catálogo de la exposición La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939**, Madrid: Ministerio de Cultura-INAEM, 1986, pp. 81-83.
- González Tuñón, Raúl: “La copla al servicio de la Revolución”, **El mono azul**, I, 7, Madrid, 8 de octubre de 1936, p. 3.
- Guerrero, Manuel: “Excelentes obras neoclásicas”, **Diario de Sevilla**, Sevilla, 8 de junio de

2001.

- Halffter, Rodolfo: “Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27”, Antonio Iglesias: **Rodolfo Halffter (Tema, nueve décadas y final)**, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992, pp. 409-425.
- Heine, Christiane: **Catálogo de obras de Salvador Bacarisse**, Madrid, Fundación Juan March, 1999.
- : “El compositor madrileño Salvador Bacarisse y su relación con Federico García Lorca: El enigma de un poema inédito”, A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes y J. Varo Zafra (coords.): **Federico García Lorca, clásico moderno. 1898-1998**, Granada: Diputación de Granada, 2000, pp. 368-399.
- Hess, Carol A.: “Un alarde de modernidad y dislocación: Los Ballets Russes en España, 1916-1921”, Y. Nommick y A. Álvarez-Cañibano (ed.): **Los Ballets Russes de Diaghilev y España**, Granada: Archivo Manuel de Falla-Centro de Documentación de la Música y Danza INAEM, 2000, pp. 215-227.
- Honegger, Marc: **Diccionario de la música**, Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- Iglesias, Antonio: **Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)**, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992.
- : **Óscar Esplá (Su obra para piano)**, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1962.
- Iriarte, Tomás de: Véase Yriarte.
- Jiménez, Dolores (ed.): **Música y Literatura. El órgano en la literatura francesa del siglo XIX**, Valencia: Universitat de València-Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1994.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de: **Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria**. Edición de Guillermo Carnero, Madrid: Cátedra, 1998, 2ª edición.
- Kandinsky, Vassili: **De lo espiritual en el arte**. Traducción de Genoveva Dieterich, Colombia: Labor, 1995, 4ª edición.
- Lambea, Mariano y Josa, Lola: “Música y poesía en el Libros de Tonos Humanos (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición”, Begoña Lolo (ed.): **Campos interdisciplinarios de la musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología**, Madrid: SEDEM, 2001, pp. 1155-1165.
- Ledesma Mirada, R.: “Uno de los hogares de la música”, X. Ruiz Ortiz: **Rodolfo Halffter**, México D. F. : Cenidim, 1990, pp. 109-111.
- León, Fray Luis de: **Poesía Completa**. Recopilación, prólogo y notas del P. Félix García, Madrid: Aguilar, 1968, 6ª Edición.
- León, María Teresa: **El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer (Una vida pobre y apasionada)**, Buenos Aires: Losada, 1946.
- : **Rodrigo: Díaz de Vivar. El Cid Campeador**, Buenos Aires: Peuser, 1954.
- : **Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes**, Buenos Aires: Losada, 1960.
- : “Alemania en Moscú. Erwin Piscator”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 1 de junio de 1933, p. 5.
- : “Meyerhold, el hombre teatral de la Revolución de octubre”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 6 de junio de 1933, p. 6
- : “Una entrevista con Alejandro Tairov, régisseur”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 15 de junio de 1933, p. 5.
- : “Música y bailes españoles. La Argentinita y Ernesto Halffter”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 23 de junio de 1933, p. 6.
- : “Teatro de masas”, **El Heraldo de Madrid**, Madrid, 31 de julio de 1933, p. 5.

- León, María Teresa-Alberti, Rafael: **Sonríe China**, Buenos Aires: Jacobo Muchnik Editor, 1958.
- Llarch, Juan: **Cantos y poemas de la Guerra Civil de España**, Barcelona: Producciones Editoriales, 1987.
- Lessing, Gotthold-Efraín: **Looconte o sobre los límites de la pintura y la poesía. Seguido de las cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo**. Versión castellana de Javier Merino, Madrid: Librería Bergua, 1934.
- López Castro, Armando: “Gerardo Diego, músico y poeta”, R. Gómez de Tudanca, R. Fernandez Lera y A. del Rey Sayagués(ed.): **Gerardo Diego poeta mayor de Cantabria**, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1996, pp. 79-126.
- López Ruiz, Cecilia: “Música y músicos en los escritos teóricos de Federico García Lorca”, A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes y J. Varo Zafra (coords.): **Federico García Lorca, clásico moderno. 1898-1998**, Granada: Diputación de Granada, 2000, pp. 394-399.
- Manso, Carlos: “Conchita Badía en la Argentina”, **Catálogo de la Exposición: Conchita Badía. Canción de Arte 1897 1975**, Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 23-38.
- Martínez del Fresno, Beatriz: “Música y Danza”, Begoña Lolo (ed.) **Campos interdisciplinarios de la musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología**, Madrid: SEDEM, 2001, pp. 439-476.
- y Menéndez Sánchez, Nuria: “Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español”, Y. Nommick y A. Álvarez-Cañibano (ed.): **Los Ballets Russes de Diaghilev y España**, Granada: Archivo Manuel de Falla-Centro de Documentación de la Música y Danza INAEM, 2000, pp. 149-213.
- Martínez Torner, Eduardo: “La canción tradicional española”, F. Carreras y Candi, **Folklore y costumbres de España**, Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, 1944, pp. 5-166.
- : “De la música vieja española. Los vihuelistas del siglo XVI”, **Abc**, Madrid, 14 de febrero de 1931, pp. 13-14.
- Marrast, Robert: **El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d’Història i Documents**, Barcelona: Publicacions de l’Institut del Teatre-Edicions 62, 1978.
- Matamoro, Blas: “Artes porosas”, **Abc Cultural**, suplemento del diario **Abc**, 20 de abril de 2002, pp. 37-38.
- Mateos Miera, Eladio: “María Teresa León y el cine”, G. Santonja (ed.): **Homenaje a María Teresa León en su Centenario**, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 243-255.
- Menéndez Pidal, Jimena: **Auto de Navidad**, Madrid: Aguilar, 1971.
- Moreno Villa, José: **Vida en claro**, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1944; 1976 reimpresión.
- Navarro Tomás, Tomás: **Métrica española**, Barcelona, Labor, 1983, 6ª edición.
- Nietzsche, Friedrich: **El origen de la tragedia**. Traducción de Eduardo Ovejero, Madrid: Espasa Calpe, 1975, 6ª.
- Nys, Carl de: **La cantate**, París: Presses Universitaires de France, 1980.
- Ortega y Gasset, José: **La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela**, Madrid: Espasa Calpe, 1925
- Palacio, Carlos: **Colección de Canciones de lucha**, Valencia: Talleres de la Tipografía Moderna, 1939. Edición facsímil, Madrid: Ediciones Pacific, 1980.
- : “La música en el Ejército. El coro como elemento de distracción y enseñanza”,

- Comisario**, I, 2, editado por el Comisariado del Grupo de Ejércitos de la Zona Central, s/1 [Valencia], noviembre de 1938, p. 35-42.
- Paszkievicz, Marjan: “Reflexiones sobre la pintura nueva”, **Revista de Occidente**, III, XXVII, Madrid, septiembre de 1926, p. 303.
- Persia, Jorge de: “La música en la Residencia de Estudiantes”, Emilio Casares Rodicio (ed.): **Catálogo de la Exposición La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939**, Madrid: Ministerio de Cultura-INAEM, 1986, pp. 47-63.
- Persov, B.: “Una generación soviética de músicos. (A propósito del concurso musical panunionista)”, **Octubre**, 4-5, Madrid, octubre-noviembre de 1933, pp. 46-47.
- Quevedo, Francisco de: **Poesía original completa**. Edición, introducción y notas de José María Bleuca, Barcelona: Planeta, 1981.
- Rodríguez, Juan Carlos: **La poesía, la música y el silencio. (De Mallarmé a Wittgenstein)**, Sevilla: Renacimiento, 1994.
- : **Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia**, Madrid: Akal, 1994.
- Ruiz Tarazona, Andrés: “La música y la generación del 27”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 514-515, Madrid, 1993, pp. 117-124.
- Salazar, Adolfo: **La música de España. I: Desde las cuevas prehistóricas al siglo XVI. II: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla**, Madrid: Espasa Calpe, 1972, 2ª edición.
- Salinas de Marichal, Solita: **El mundo poético de Rafael Alberti**, Madrid: Gredos, 1975.
- Sanjuán Astigarraga, José I.: “Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española del siglo XVII”, Mª A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero (eds.): **Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750**, Valladolid: Quinto Centenario de Tordesillas, 1997, pp. 479-486.
- Santonja, Gonzalo: “Octubre, número cero”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 485-86, Madrid, noviembre-diciembre de 1990, pp. 137-144.
- Solana, Guillermo: “Fuegos para una estética actual”, **El Cultural**, Madrid, 6 de junio, 2001, p. 3.
- Soria Olmedo, Andrés: “Introducción” en Federico García Lorca: **Teatro inédito de juventud**, Madrid: Cátedra, 1994, pp. 9-68.
- Souriau, Étienne: **La correspondencia de las artes**. Traducción de Margarita Nelken, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, reimpresión.
- Swanston, G[loria] M.: **Julián Bautista**, Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1972, inédito.
- Terzian de Atchabahian, Alicia: “Homenaje a Julián Bautista”, **Clave. Voz de la juventud musical uruguaya**, Montevideo, agosto-sept., 1962, p. 23-27.
- Tinnell, Roger: **Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española**, Granada: Editorial Comares-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2001.
- : **Federico García Lorca y la música: Catálogo y discografía anotados**, Madrid: Fundación Juan March, 1993, 2ª edición aumentada.
- Torre, Guillermo de: “Sobre el arte nuevo”, **Revista de Occidente**, 119, Madrid, mayo de 1933. “Antología de la Revista de Occidente”, **Revista de Occidente**, 146-147, Madrid, julio-agosto de 1993, p. 172-174.
- Vega, Garcilaso de la: **Poesía castellana completa**. Edición de Consuelo Burell, Madrid: Cátedra, 1977, 2ª edición.
- Villalón, Fernando: **Poesías completas**, edición de Jacques Issorel. Madrid, Cátedra, 1998.
- Vega Toscano, Ana: “Canciones de lucha: música de compromiso político”, Begoña Lolo (ed.): **Campos interdisciplinarios de la musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología**, Madrid: SEDEM, 2001, pp. 177-193.



Wagner, Ricardo: **La poesía y la música en el drama del futuro**. Versión castellana de Ilse Teresa M. De Brugger, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952.

Yriarte, Tomás de: **La música. Poema**, Madrid: Imprenta Real, 1789, tercera edición.

Zabalbeascoa, Anatxu: “Los movimientos del siglo XX fueron una invención provinciana (Entrevista con Tomás Llorens)”, **Babelia**, suplemento del diario **El país**, Madrid, 27 de julio de 2002, pp. 1-3.

Zipman, Boris: **Jacobo Ficher**, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1966.

