



## Alberti es música

**ELADIO MATEOS MIERA**  
**(Universidad de Granada)**

No me extrañó que en mayo pasado el ciclo “El viejo arte trovadoresco de la canción. Música y poesía en las letras hispanoamericanas del siglo XX”, que organizó la Real Academia Hispano Americana con el soporte de Cajasol, comenzara su andadura con una actividad dedicada a Rafael Alberti. La inteligencia estética y emocional de la coordinadora del ciclo, la profesora Ana Sofía Pérez Bustamante, detectó rápidamente al escritor de El Puerto de Santa María como el más inmerso en música de su generación y, tal vez, de todo el siglo XX hispánico, con permiso de Federico García Lorca o Gerardo Diego, músicos ambos además de poetas. Pero de entre todos los autores líricos del casi siglo que atravesó Rafael Alberti muy pocos tuvieron una biografía musical tan intensa, prolongada y vitalista como el gaditano, colaborando con los compositores cultos tanto como con los cantautores urbanos, escribiendo cantatas y canciones revolucionarias, o teatro musical, actuando él mismo con orquestas o con cantantes populares, desde muy joven y casi hasta el ocaso de su vida.

No hablamos aquí de la música de la palabra, que lógicamente suena siempre al fondo de cualquier poema, ámbito en el que Alberti fue un consumado maestro, dueño de una expresión verbal marcada siempre por lo que la crítica ha llamado “felicidad prosódica” (González Lanuza, 1965: 32) por su perfecto manejo de la sonoridad del lenguaje. Nos referimos más bien a las vivencias musicales del poeta, a su perenne contacto con compositores o intérpretes, a lo profuso de sus relaciones biográficas con la música, que en algunos momentos de su carrera literaria marcó el estilo albertiano.

El arte de Orfeo llegó muy pronto a la vida de Rafael Alberti. Su madre, recuerda en sus memorias, “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 atrajeran sus cultos y aficiones” (Alberti, 1959: 22). En el rico entorno musical de la infancia no sólo sonaban Schubert, Chopin y otros compositores cultos que la madre interpretaba al piano, también los cantares populares, romances, adivinanzas y oraciones –en gran parte oídos por el niño Rafael de los obreros y trabajadores de la bodega familiar– por los que el poeta llegaría, “sin saberlo yo hasta más tarde, a esa ventana por donde lo popular andaluz, sobre todo, había de entrárame tan de lleno” (Alberti, 1959: 21). Desde los orígenes por tanto la relación de Alberti con

la música es profunda y raigal, pero muy pocas veces se ha destacado la importancia del diálogo entre música y poesía o pintura entablado en el seno de la producción albertiana, y las profundas implicaciones artísticas de ese contacto para los versos, el teatro y también la plástica del creador múltiple y completo que fue Rafael Alberti.

En este aspecto resulta muy reveladora su pintura juvenil, donde se plantea y evidencia en gran manera el importante papel del arte músico en la concepción estética del joven pintor, un papel que se mantendrá constante a lo largo de toda su vida artística, sea cual sea la actividad en que se exprese Rafael Alberti como artista plural. Pongamos como ejemplo una obra de 1920 recientemente recuperada, *Momento musical*, cartapacio-collage de poesía y pintura, escrita y pintada sobre una partitura musical del fragmento Nº 3 en Fa Menor de los *Seis Momentos Musicales* Op. 94 de Franz Schubert. Esta poliédrica obra temprana es un ejemplo acabado de las correspondencias y sinestesias que se establecen entre el pintor, el poeta y el melómano que viven dentro del artista adolescente. Alberti ofrece formas pictóricas regidas por el mismo principio constructivo musical que impulsa toda la plástica de la pieza, basada en la estilización y la repetición o ritmo, los dos procedimientos esenciales del lenguaje músico. Una parte importantísima de la pintura juvenil del gaditano puede considerarse musical no solo por la representación en la obra de temas musicales, sino principalmente por el intento de aplicar a la pintura los principios constructivos de la música. El mismo procedimiento de depuración y pureza aplicará el incipiente poeta.

Por eso cuando en 1925 Rafael Alberti hace su aparición en la historia de la literatura española, con un libro deslumbrante llamado *Marinero en tierra* que dejó admirados a maestros consagrados como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, sus versos venían ya acompañados de una música. Por primera vez en la lírica moderna española un poemario nuevo incluía tres partituras que hacían canción otros tantos poemas del libro, compuestas antes incluso de su publicación por tres jóvenes compañeros de la misma promoción artística del gaditano, *Rodolfo* y *Ernesto Halffter* y Gustavo Durán. Desde entonces la música y los músicos han acompañado siempre la poesía de Alberti, quien con sus versos no sólo ha dado pretexto a innumerables compositores para aventuras musicales en los más diversos estilos, desde las cultas salas de concierto a la canción de autor y la copla, sino que directamente se ha implicado muchas veces en la creación de obras fronterizas, donde música y palabra marchaban al unísono por la senda de un mismo arte.

La juventud es para nuestro poeta un momento para el arte, dentro de la concepción musical de la poesía con que inicia su camino en la literatura. Madrid representará para Rafael Alberti la oportunidad no sólo de asistir a conciertos o representaciones de ópera y ballet, que le permitirán ampliar su horizonte de conocimientos y experiencias musicales, sino especialmente la posibilidad de participar 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. Y precisamente en el teatro del periodo áureo encontrará el joven autor la inspiración para sus primeras tentativas teatrales, que no son simples ensayos sino frutos de un programa escénico musical que hacen de Alberti el más avanzado de su promoción en la búsqueda de una renovación para el teatro español. Si la musicalidad del idioma y la melodía de la palabra convierten en verdaderos cancioneros sus primeros libros de versos, sus inicios teatrales solo se entienden desde una perspectiva musical.

En efecto, tanto *La pájara pinta*, guirigay lírico-bailable como lo define su autor, como *El colorín colorado*, texto para un ballet vanguardista, al igual posiblemente que otras obras perdidas, son auténticos libretos para ser puestos en música, más que obras teatrales al uso. El modelo de estas obras está por un lado en los grandes espectáculos musicales de la vanguardia artística internacional, como los Ballets Rusos que tanto admiraron a Alberti en su juventud. Por otro, en las piezas cortas parateatrales que en el Siglo de Oro servían para dar continuidad al espectáculo teatral, como entremeses, jácaras, loas o guirigays, algunos de cuyos nombre adopta Alberti para denominar sus piezas. Escritos para músicos como Óscar Esplá, Ernesto Halffter o el mismísimo Darius Milhaud, que no llegan a musicarlos, la renovadora propuesta albertiana de un espectáculo total, musical, plástico y poético, no tiene parangón en su época, y sitúa al autor a la hora europea, en la primera línea de una renovación escénica que tenía en la música uno de sus pilares.

La feliz época de los años veinte quedará enseguida atrás con el cambio de década, cuando empieza a quebrarse el ideal artístico deshumanizado de sus poemas convertidos en cultos *lieder* para piano, para dar paso a una música del compromiso. A principios de los años 30 Alberti deja de escribir para los compositores cultos y el teatro de arte, lo que no significa un alejamiento de la música sino la búsqueda de una nueva función para ella en su relación con la literatura, una nueva función adaptada a la revolución, íntima y artística, que experimenta el poeta en estos años. Comienza un tiempo nuevo para el arte en una Europa asediada por extremismos de vario cuño, un aire revolucionario que trae un imparable proceso de politización de los artistas. Esta nueva etapa con su nueva poética lleva a Alberti a escribir, por primera vez fuera del teatro, 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 en la que Alberti participará activamente a partir de 1930, 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-canción con la que Rafael Alberti comienza a ser realmente poeta en la calle. De 1933 datan *Himno de las bibliotecas proletarias*, con partitura de Vicente Salas Viú, y [\*Canción a Thaelmann\*](#), con música del jovencísimo compositor Joaquín Villatoro, que hacen de Alberti un auténtico precursor en la implantación en nuestro país de estas canciones de lucha y cantos proletarios que tanto habrían de generalizarse en pocos años. Particularmente famosa y cantada en su época, la segunda pasa por ser una de las primeras composiciones españolas de este género, que en poco tiempo se convirtió en un auténtico *clásico* para las corales proletarias: “Se oía a menudo por las calles de Madrid, especialmente en las grandes manifestaciones obreras y auguraba el comienzo de una nueva etapa en España. Muy pronto, el tango sentimental cedería el paso a las canciones revolucionarias de masa”, escribió de ella el músico Carlos Palacio (1984: 115).

Las dramáticas circunstancias de la Guerra Civil reavivan el diálogo con la música del poeta, que escribe en esos años más cantos de lucha (*Himno a la Gloriosa*, *Himno de las Guerrillas del Teatro*), y su primera cantata. *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* es la primera de las seis obras que en los años siguientes y hasta el final de su carrera escribirá el poeta usando ese género musical, casi siempre tomando su estructura como un esquema básico del 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. Con una sola excepción, todas las composiciones que Alberti titulará después como cantata versan sobre un tema social: *Salmo de alegría por el nuevo estado de Israel* con música de Jacobo Ficher en 1948, en 1950 la inacabada *Cantar de Mío Cid* con Julián Bautista, *Cantata por la paz y la alegría de los pueblos* musicada por su compañero de generación Salvador Bacarisse en 1950, hasta terminar en 1988 con *Salmo de alegría para el siglo XXI* con partitura de Antón García Abril y escrita por Alberti expresamente para Montserrat Caballé.

1939 cierra muchas cosas en la vida del poeta, entre ellas esta etapa musical del compromiso. Se abre nuevo ciclo musical en la producción albertiana con el exilio americano, y desde el primer momento la nostalgia por la pérdida sufrida va a impregnar sus versos, traduciéndose en una recuperación de sus formas poéticas iniciales. En esta segunda oleada neopopularista de Alberti, de tono marcadamente más elegíaco y dramático que sus poemas juveniles, las diversas formas de la canción, tradicionales y populares, vuelven a cobrar protagonismo en la poesía albertiana desde el primer libro del exilio. Su poesía, como ya sucedía con su obra juvenil, vuelve a ser esencialmente cantable, de ahí que los compositores de América vuelvan su mirada a los versos de Alberti para nuevas canciones. Carlos Guastavino, Jacobo Ficher, Ernesto Mastronardi, Juan Vicente Lecuna o Juan Amenábar son algunos de los que, sobre textos antiguos o nuevos del poeta, componen obras musicales durante el exilio americano de Alberti.

La música no sólo vuelve a la poesía del gaditano, también a su actitud vital. Es el comienzo de una época, desde mitad de los años cuarenta y durante una década, que podemos considerar la de más intenso trabajo musical del escritor, con numerosas colaboraciones con diversos compositores y varias obras escritas para la música. La más importante de ellas en este arranque sonoro de la etapa americana de Rafael Alberti ocupa ya en 1944 toda la segunda parte de *Pleamar*, su primer libro escrito íntegramente en el nuevo mundo, y constituye lo que podríamos considerar segunda cantata de su carrera, ya que como tal se refiere a ella el propio autor. *Invitación a un viaje sonoro. Cantata a dos voces para verso y laúd con acompañamiento de piano* es una obra singular, única en literatura española no sólo por su temática, que propone un viaje poético por la música de varios siglos, del XIV al XX, y de varios países, de España a Rusia, sino por la propia estructura de la obra, con la que Alberti vuelve a elaborar de manera propia la forma de la cantata. Con el autor como recitante, el laudón de Paco Aguilar y un acompañamiento de piano para ambos dieron los artistas numerosas representaciones de esta cantata para verso y laúd, actividad musical que contribuyó a apuntalar la economía familiar de los Alberti, que andaban por Argentina sin papeles hasta que la Sociedad Hebraica Argentina les consiguió una cédula de identidad con el sello de la policía a finales de los años cuarenta. “Yo calculo que lo hicimos unas setenta y tantas veces, donde entonces se podía: Argentina, Uruguay, Chile...”, recuerda el propio Alberti en unas declaraciones periodísticas.

Sus actividades y colaboraciones musicales en América prueban el interés mantenido del poeta por la música, sus relaciones con la poesía y su integración en el teatro,

aunque cuando acaba la década de los cincuenta su participación directa en proyectos musicales se atenúa. El escenario americano, donde empiezan a despuntar las dictaduras militares, comienza a mostrarse inseguro para la familia Alberti, que en 1963 se traslada a Italia. Termina así la época de más intenso trabajo musical de nuestro autor, cuya actitud cambiara respecto al arte sonoro a su vuelta a Europa, donde comienza un nuevo ciclo musical, las músicas del retorno.

Aunque el poeta casi no escribe ya expresamente para música desde su vuelta, sigue asombrando a los compositores con el eco sonoro de sus primeras canciones poéticas allí donde va. En la misma Italia uno de los mayores del siglo, Luciano Berio, revisa en 1969 una pieza ya compuesta en 1952 sobre un poema de *Marinero en tierra* con el título de [El mar, la mar. Per soprano, mezzosoprano e 7 instrumenti](#), pero también otras maneras de la poesía albertiana han servido de pretexto dentro de la música culta de aquel país para 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 de su libro *Entre el clavel y la espada* musicado por Guastavino para la música culta, 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 (Alberti, 1987: 155).

En su medio siglo de actividad artística Alberti se ha convertido en uno de los grandes de la cultura española. Ahora su cercanía geográfica hace de la casa del poeta en Roma en lugar de peregrinaje obligado para artistas españoles de todo tipo, poetas y dramaturgos, pintores y cineastas, y por supuesto músicos: el grupo Aguaviva, Antonio Gades, Menese, la cantante de copla [Mikaela](#), la cantautora [Soledad Bravo](#)... Es también el momento del reencuentro con el flamenco, cuyo carácter trascendente y casi ritual ya había señalado Alberti en años treinta, y que ahora se convertirá para el poeta en verdadera representación sonora del país perdido. Los cantaores Valderrama, [Morente](#), Calixto Sánchez, Arrebola, Diego Gómez o José Menese, más recientemente [Miguel Poveda](#), comienzan esos años a poner música jonda a muchos poemas albertianos, y con algunos de ellos mantuvo nuestro poeta, más que una relación artística o profesional, una verdadera amistad. Es el caso del bailarín y coreógrafo Antonio Gades, compañero de militancia comunista, o del cantaor [José Menese](#), asiduo visitante en Roma, que desde 1975 interpreta por soleares uno de los poemas más cantados del poeta, “Balada del que nunca fue a Granada”, para cuya grabación discográfica pintó Alberti la portada, como tantas y tantas veces hizo a lo largo de su vida para multitud de músicos e intérpretes, desde Rosa León a Mikaela, Enrique Llopis o Xavier Ribalta.

El aliento popular y melódico de tantos versos albertianos dará vida, sobre todo desde la década de los 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 un Alberti más poeta en la calle que nunca, en el que se inspiran muchas voces de la canción protesta. En España esta onda musical que levanta la poesía albertiana sonaba ya, adelantando en música el retorno del exilio, en los últimos años de la 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. Estas adaptaciones en clave de canción popular, melódica, flamenco e incluso copla andaluza, con las que –como enseñan los clásicos– prosigue el fluido intercambio entre el poeta culto y el pueblo que según el gaditano caracteriza la literatura nacional, tienen tanto interés para nuestro autor que colabora personalmente en muchas de las grabaciones que se realizan, sobre todo las de evidente carga política.

El 27 de abril de 1977 Rafael Alberti, junto a su inseparable María Teresa León, vuelve a España, y su primera ocupación será preparar la campaña electoral en la que se presenta como diputado por el Partido Comunista en la provincia de Cádiz. En los mítines, junto a cantaores como Manuel Gerena o cantautores como Víctor Manuel, que ha compuesto para [Ana Belén](#) una canción sobre algunos versos del libro albertiano *Coplas de Juan Panadero*, el autor tiene oportunidad de participar de nuevo, como tantas veces lo había hecho a lo largo de su carrera, en actividades públicas que alternan música y poesía. Ese entorno sonoro, esa atracción sobre los músicos, no lo abandonará durante estos años, en los que se suceden las versiones musicales de sus poemas. A veces en canciones de arte o ciclos de *lied*, como el compuesto sobre la serie *Navidad de El alba del alhelí*, por jóvenes compositores españoles del vanguardista grupo Nueva Música como Enrique Franco, Bernaola, Luis de Pablo o Antón García Abril. Pero sobre todo en modernas composiciones que interpretan grupos como Jarcha, cantantes como Paco Ibáñez, Ismael, Ana Belén, Serrat, [Rosa León](#), Manuel Toharia o José María Cano, y ya en la América de habla hispana artistas como Daniel Viglietti o Quilapayún, citando sólo algunas de las muy variadas interpretaciones musicales, en los diversos estilos de la música popular urbana o folclórica, suscitadas por la poesía albertiana.

Será en estos años últimos de la vida pública de Alberti la vía de la música como camino para el contacto masivo con el público la que parece preferir el poeta, como demuestran ya desde finales de los setenta los recitales a dúo ofrecidos con Paco Ibáñez, en los que Alberti conseguía interesar a un público de miles de personas en estadios deportivos o plazas de toros con romances del siglo XV o versos de Góngora, que se alternaban con las canciones del músico. Su cercanía con la canción, los compositores, los intérpretes y todo lo que viniera del mundo de la música llegará hasta el final de su actividad artística, y todavía en 2001 lo encontramos embarcado junto al músico y cantante [Enrique Llopis](#) en la que será la última gran colaboración musical de Alberti, el disco *El viento que viene y va*, con 17 canciones sobre otros tantos poemas del libro *Baladas y canciones del Paraná*. No extraña por eso que a la hora del recuento final, en las últimas hojas de la arboleda perdida albertiana, los músicos y sus melodías aparezcan entre las despedidas del poeta:

Ahora llueve. Caen más hojas arrastrando un murmullo de jardines nocturnos y danzas embrujadas de Manuel de Falla, guirigays de mi Pájara pinta, interpretados por la orquesta de Óscar Esplá, la Canción del farolero, de Ernesto Halffter, con el Amor de

las tres naranjas, de Prokofief, al que conocí en Moscú. (...) Pero tengo siempre que recordaros a todos, Conmigo vais, mi corazón os lleva, como los álamos ribereños del Duero de don Antonio. ¡Oh, sí, conmigo vais, 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 (Alberti, 1987: 347).

Las partituras y actuaciones de todos estos músicos e intérpretes, y otros muchos que no caben en la extensión de este artículo, hacen audible la esencial continuidad musical que colorea una parte importante de la obra pictórica, literaria y teatral del autor. Sin duda se puede decir de Rafael Alberti que fue el poeta que supo pulsar “La vida de cada canto” (primer verso de Canción 6, sección 1ª de *Baladas y canciones del Paraná*), el que se expresó en coplas, villancicos y cantatas, el que indagó como pocos en la música del idioma, el que estuvo siempre abierto a colaborar con los músicos y puso su palabra al servicio de la música en obras sin parangón como *Invitación a un viaje sonoro*. Hay un diálogo incesante entre música y poesía en gran parte de su obra, donde melodía y palabra suenan acompasadas con naturalidad en un único ritmo que representa de forma perfecta el arte plural y complejo de Rafael Alberti.

## Bibliografía

ALBERTI, Rafael (1959), *La arboleda perdida. Libros III y IV de Memorias*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.

\_\_\_\_\_ (1987), *La arboleda perdida. Libros III y IV de Memorias*, Barcelona, Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2010), *Momento musical (1920)*. Cartapacio-collage de poesía y pintura, escrita y pintada sobre una partitura musical del fragmento Nº 3 en Fa Menor de los *Seis Momentos Musicales* Op. 94 de Franz Schubert. Edición facsímil, Centro de Documentación Musical de Andalucía-Junta de Andalucía.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1965), *Rafael Alberti*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia.

PALACIO, Carlos (1984), *Acordes en el alma. Memorias*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert / Diputación Provincial de Alicante.