

III Mallo

La huella de Maruja Mallo en la obra poética de Rafael Alberti

**Laia García Prades**

Domingo Ródenas (Tutor)

Universitat Pompeu Fabra

Facultat d'Humanitats

NIA: 163863

*«Maruja Mallo,  
entre verbena y espantajo toda la belleza  
del mundo cabe dentro del ojo».*

Federico García Lorca

## Índice

1.Introducción.....	5
2. Las invisibilizadas.....	8
3. Maruja Mallo: datos biográficos.....	13
4. Maruja Mallo y Rafael Alberti.....	18
4.1 “Verbenas” y <i>Cal y canto</i> .....	21
4.1.2 Elementos festivos.....	22
4.1.3 Mezcla de realidades: el universo mundano y el universo fantástico.....	24
4.1.4 Composición formal.....	27
4.1.5 Sátira y sarcasmo crítico.....	31
4.1.6 Deporte.....	33
4.2 “Cloacas y Campanarios” y <i>Sobre los ángeles</i> y <i>Sermones y moradas</i> .....	34
4.2.1 Evidencias de la influencia de Maruja Mallo sobre Alberti en <i>Sobre los ángeles</i> y <i>Sermones y moradas</i> .....	36
4.2.2 La Escuela de Vallecas en Maruja Mallo y Rafael Alberti.....	39
5. Conclusiones.....	46
6. Anexos .....	49
6.1 Poemas de Rafael Alberti.....	49
6.2 Ilustraciones, fotografías y hemeroteca de interés para la investigación.....	60
7. Bibliografía .....	67



## 1. Introducción

*“Como en todas las épocas, viene después el tiempo que lo va quemando todo y que va haciendo la síntesis de los valores fundamentales: una criba”<sup>1</sup>*

En la entrevista que el programa *A fondo* de TVE dedicó a Maruja Mallo, la artista, haciendo referencia al éxito que había logrado Joan Miró en un París plagado de pintores, manifiesta un planteamiento crudo pero realista: la historia y el paso del tiempo solo rescatan del olvido a aquellos que destacan, a los que se distinguen del resto.

De esta reflexión se desprende la idea de que las personalidades que en la actualidad se estudian son aquellas que han merecido ser recordadas puesto que son las más sobresalientes. Esta concepción, ampliamente aceptada, se ha aplicado a todos los ámbitos del conocimiento, es decir, desde las disciplinas más científicas hasta las más humanísticas.

Relacionado con esto encontramos el caso del manual *History of Art*<sup>2</sup> (1962), escrito por el reconocido crítico de arte H. W. Janson. En él, el autor hace una revisión de los artistas más influyentes de todas las etapas y corrientes artísticas. Sin embargo, su libro no incluye a ninguna artista mujer. Desconocemos cuáles fueron los criterios que Janson usó para elaborar su obra, pero resulta evidente que su estudio contiene una acusada brecha de género. Podría considerarse que este es un hecho anecdótico y aislado pero la invisibilización de las mujeres en el panorama cultural ha sido una constante. Parece, además, que esa criba histórica a la que Maruja Mallo alude ha perjudicado a ciertos grupos sociales, siendo las mujeres uno de los más afectados puesto que muy pocas de ellas han sido reconocidas por los discursos culturales.

A finales de la década de los 60 del siglo XX surge en Europa y Norteamérica la segunda corriente de activismo feminista. En esos momentos la izquierda había iniciado un proceso de autocrítica, reformulamiento e introducción de nuevos focos de estudio que tenían en cuenta perspectivas como las de género y raza, entre otras. Esta nueva izquierda, ahora mucho más sensible con estas teorías críticas, planteaba la necesidad de cuestionarse

---

<sup>1</sup> SOLER SERRANO, J. (productor y presentador); CABEZUDO, F. (director), RTVE (producción). (2005). *Grandes Personajes. A fondo. Benjamín Palencia. Maruja Mallo*. Barcelona: Editrama; Gran Vía Musical; Impulso Records. Vol. 23. Minuto 11:10.

<sup>2</sup> Se trata de uno de los libros de referencia en las universidades anglosajonas en el ámbito de la Historia del Arte.

la forma en que se habían escrito y relatado tales las disciplinas relacionadas con la historia, entre ellas la historia del arte. Por tal razón, en el contexto que se estaba viviendo entonces, «algunas artistas e historiadoras empiezan a señalar la necesidad de intervenir, desde un punto de vista feminista, en el campo de la práctica y la teoría artísticas»<sup>3</sup>.

Desde ese momento empezó un proceso de investigación exhaustivo, que tenía como uno de sus focos de estudio la recuperación de figuras femeninas que habían sido olvidadas en el transcurso de la historia. El presente trabajo se centra en ese mismo objetivo puesto que, ya en el siglo XXI, la forma en que la historia del arte sigue siendo narrada contiene aún un acentuado sesgo de género (como yo misma he podido comprobar en mis años de estudio en el grado de Humanidades).

Son incontables las personalidades femeninas que han sido silenciadas por lo que resulta imposible intentar rescatarlas a todas en un trabajo de estas características. No obstante, debido a mi interés personal por el arte y la literatura española de inicios del siglo XX, este estudio tiene como finalidad reivindicar a la ya mencionada Maruja Mallo, artista gallega perteneciente al Arte Nuevo, mujer moderna, de talento brillantísimo y una de las injustamente olvidadas.

Cabe decir que, en los últimos tiempos, se han realizado varios proyectos (publicaciones biográficas, exposiciones, catálogos de sus cuadros, etc.) que han ayudado a dar a conocer a la pintora y su producción pictórica<sup>4</sup>. Por esta razón, la investigación no se va a centrar en el estudio pormenorizado de sus obras sino en intentar demostrar la influencia directa que la artista tuvo sobre el poeta Rafael Alberti, una de las figuras intelectuales más

---

<sup>3</sup> MAYAYO, P. (2003). *Historias de las mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, p. 16.

<sup>4</sup> Antes del fallecimiento de la artista ya se habían empezado a realizar exposiciones dedicadas a reivindicar su figura (destaca la retrospectiva organizada por el Centro Galego de Arte Contemporáneo en 1993). Sin embargo, ha sido sobre todo en el siglo XXI cuando se han celebrado más proyectos sobre Maruja Mallo y sus cuadros. En esta línea, cabe mencionar la celebrada en 2009 en las Casa das Artes de Vigo y la que tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2010). Más recientes son las que se dieron en la Galería Guillermo de Osma (setiembre-noviembre de 2017) y Vivero, la ciudad natal de la artista. Destaca también la realización del documental *Maruja Mallo: mitad ángel, mitad marisco*, dirigido por Antón Sancho en 2009 y emitido en TVE dentro del programa *Imprescindibles* (2013). Por último, se prevé que para el 2018 el Museo Thyssen-Bornemisza acoja una exposición retrospectiva de la gallega.

importantes de la España del siglo XX y cuyo talento, por supuesto, sí ha sido reconocido y aplaudido internacionalmente.

En definitiva, el presente trabajo pretende reivindicar a la interesantísima Maruja Mallo, haciendo hincapié en la importancia que esta tuvo en el desarrollo artístico e intelectual de dicho poeta. Además, como suplemento, el estudio incluye un breve análisis sobre la historiografía del arte y como esta ha construido un discurso histórico incompleto y sesgado, que solo ha tenido en cuenta a una mitad privilegiada de la población.

## 2. Las invisibilizadas

Cuando a H. W. Janson, mencionado en la introducción, se le reprochó que en su manual no se incluyera a ninguna mujer, el crítico contestó que «nunca había sabido de ninguna mujer artista que hubiese cambiado el curso de la historia del arte y que, por lo tanto, ninguna merecía ser incluida en su obra»<sup>5</sup>.

Tales palabras resultan chocantes en el contexto actual, pero ayudan a comprender cuán vilipendiadas e ignoradas habían sido y seguían siendo las mujeres en el ámbito artístico y académico hasta los años 60, momento en que el libro fue publicado. Además, a partir de estas declaraciones se podía llegar a la conclusión de que, si un crítico de arte reconocido como Janson desconocía figuras femeninas de relevancia, quizá es que realmente no habían existido grandes mujeres artistas. Sin embargo, la irrupción de las teorías críticas feministas en la segunda mitad del siglo XX ayudó a que esta creencia quedara desmentida.

En esta línea, hay que destacar la figura de Linda Nochlin, considerada hoy día como la primera académica en aplicar la teoría feminista en la historiografía del arte. Uno de sus textos más destacados es el artículo «Why Have There Been No Great Women Artists?», escrito en el contexto feminista de 1971, donde analiza las razones por las que, según su criterio, no ha habido grandes mujeres artistas, es decir, de aquellas excepcionales. Nochlin afirma que no se debe a una falta de talento por parte de estas, sino a una serie de condiciones socioculturales –como la imposibilidad de acceder a la educación– que ha impedido que las mujeres llegaran al mundo del arte: «la culpa no hay que buscarla en los astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales [...] sino en nuestras instituciones y nuestra educación»<sup>6</sup>. Además, la historiadora afirma que los artistas hoy definidos como "grandes" lo son por todo un conjunto de circunstancias vitales que les fueron favorables. Así, Nochlin usa el ejemplo de Pablo Picasso, quien logró entrar en la Academia de Barcelona con un nivel muy superior al de sus compañeros. Sin embargo, pocas veces se tiene en cuenta el hecho de que, al ser hijo de un pintor profesional, había recibido clases desde temprana edad. Con total seguridad, este hecho ayudó a que el talento de Picasso se desarrollara a tan altos niveles,

---

<sup>5</sup> Cita de POLLOCK, G. (1999). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge: Londres y Nueva York, p. 20, encontrada en MAYAYO, P. (2003). *Historias de las mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, p.46.

<sup>6</sup> NOCHLIN, L. (1971). «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» en *Amazonas del Arte4 Nuevo*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, p.284.



pero «¿qué hubiera ocurrido si Picasso hubiera sido niña? ¿Habría prestado el señor Ruiz [su padre] tanta atención o habría estimulado la misma ambición por alcanzar el éxito en una pequeña “Paulita”?»<sup>7</sup>.

Este artículo fue importantísimo para el posterior desarrollo de una historiografía crítica puesto que Nochlin, con su texto, hizo que todas las variables que participan a la hora de la creación artística fueran consideradas: «cuando se estudian con objetividad las situaciones reales en las que se ha dado una producción artística importante, teniendo en cuenta todo el conjunto de las estructuras sociales e institucionales a lo largo de la historia, uno descubre que las preguntas son productivas o relevantes para el historiador de arte, se configuran de una forma bien distinta»<sup>8</sup>. Así, con la introducción de estos nuevos parámetros se evidenciaba el privilegio masculino del que habían gozado los hombres artistas que hoy en día son exitosos.

Si bien es cierto que Nochlin al comienzo de su texto reconoce que ha habido algunas mujeres artistas buenas (que no “grandes”), otras historiadoras del arte afirman que no hubo presencia de mujeres artistas en el ámbito artístico hasta el siglo XX. Representando esta teoría encontramos a Victoria Combalía quien, apelando a la idea planteada por Nochlin, defiende que «si hasta finales del siglo XX las artistas fueron escasas, es porque las mujeres apenas tuvieron acceso a la cultura, como consecuencia de su posición de inferioridad en el seno de la sociedad»<sup>9</sup>. Sin embargo, una parte de esta incipiente historiografía feminista pretendía revocar dicha creencia, por lo que fijó como uno de sus focos de estudio la recuperación de figuras femeninas que habían sido relevantes pero que el discurso histórico hegemónico había marginado. Así, desde los años 60 la historiografía feminista comienza una ardua labor: rescatar del abandono a las mujeres que la historia había olvidado.

Son muchos los estudiosos que trabajan en este proyecto de reparación. Uno de ellos es Fernando de Huici quien, presentando una postura totalmente contraria a la de Combalía y Nochlin, afirma que «no han faltado [...] desde los evanescentes modelos clásicos como el

---

<sup>7</sup> NOCHLIN, L. (1971). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? en *Amazonas del Arte Nuevo*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, p. 288.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>9</sup> COMBALÍA, V. (2006). *Amazonas con pincel. Vida y obras de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Destino, p.11.

de Laia de Plinio, mujeres pintoras desde el origen de los tiempos»<sup>10</sup>. En la misma tesitura encontramos a Patricia Mayayo, quien afirma que esta falta de referentes femeninos en el mundo artístico se debe a un ocultamiento deliberado. En una de sus obras, la historiadora asegura que «en contra de lo que sostenía la historia del arte tradicional, sí habían existido mujeres artistas eminentes, pero su presencia se había visto sistemáticamente silenciada en la literatura histórico-artística y en los grandes museos y exposiciones»<sup>11</sup>.

Pero ¿a qué se ha debido esta omisión premeditada de la mujer artista? Mayayo defiende la idea de que había un miedo por parte de los hombres a que el arte, estimada una de las disciplinas más nobles, perdiera prestigio si empezaba a ser ejercida por las mujeres, consideradas de naturaleza inferior. Por tanto, encontramos esa idea de que «si las mujeres eran capaces de dominarlo [el arte], el legado académico [...] se vería completamente destrozado»<sup>12</sup>. Por tanto, había un miedo por parte de los hombres artistas a perder su categoría “elevada”, a bajar de esa posición privilegiada en la que estaban asentados. Otra de las explicaciones que la estudiosa da sobre esta marginalización histórica tiene que ver con la concepción que se tiene del arte creado por mujeres, pues «todo lo que las mujeres producen como artistas se mide en función de su pertenencia al sexo femenino y se evalúa a la luz de ese difuso pero persistente concepto de feminidad»<sup>13</sup> que, como ya sabemos, «sirve invariablemente para demostrar el estatus secundario de su autora»<sup>14</sup>. Para la historiografía, en definitiva, el arte creado por mujeres es un arte menor, y, por consiguiente, indigno de pasar a la posteridad.

Esta supresión histórica de las mujeres no es un fenómeno que solo haya sucedido en un momento y lugar histórico en concreto, sino que es una tendencia y universal. Por tanto, la historiografía centrada en narrar los acontecimientos del contexto español también ha pecado de esto. Así pues, el discurso que hasta ahora se ha venido haciendo sobre la historia española contiene un pronunciado sesgo de género. Sería interesante estudiarlo e identificar cada uno de los momentos en que las mujeres, en nuestra historia, han sido

---

<sup>10</sup> HUICI, F. (1999). “Fuera de orden” en *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, p.13.

<sup>11</sup> MAYAYO, P. (2003). *Historias de las mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, p.24.

<sup>12</sup> Cita de GARB, T. (1994). *Sisters of the Brush. Women is Artistic Culture in Late Nineteenth Century*. New Haven, París: Yale University Press, p.91, en MAYAYO, P. (2003). *Historias de las mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, p.41.

<sup>13</sup> MAYAYO, P. (2003). *Historias de las mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, p.51.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 51 .

silenciadas. El presente trabajo, al estar enfocado en el ambiente de la Generación del Arte Nuevo, intenta abordar brevemente este aspecto centrándose en el caso de dicho grupo cultural. Si bien es cierto que con el franquismo se intentó que estos intelectuales cayeran en el olvido, lo cierto es que, ya en la Transición, tal corriente fue reivindicada. No obstante, «en el impulso de recuperar una cronología literaria, artística y social [...] no se tuvieron en cuenta las figuras femeninas que también vivieron durante años el oscurantismo del exilio y por consiguiente fueron protagonistas por igual de aquel pasado que se estaba reivindicando»<sup>15</sup>. El fin del régimen dictatorial significó, por tanto, la posibilidad de impulsar la recuperación –que ya se había iniciado algo antes– de figuras masculinas de esa generación que habían sido apartadas o que pretendían silenciarse. Pero, «sin embargo, sobre las mujeres se ha escrito menos, llegando a veces a una invisibilidad asfixiante. [...] Observamos que su rastro en los libros de historia, en los de la literatura, en los de arte, en la escuela... es un rastro siempre más débil y, por tanto, su huella es menor en la cultura oficial»<sup>16</sup>. Esta brecha de género resulta más dolorosa, si cabe, porque se sitúa en las décadas de los 70 y 80 del siglo XX, en un momento en el que las teorías feministas estaban siendo aplicadas ya en la historiografía. Por tanto, el olvido ejercido sobre estas mujeres ha sido doble: el perpetrado por el franquismo y el continuado por la España democrática.

Cabe decir que este silenciamiento de intelectuales españolas por parte de la propia historiografía del país es un patrón repetido a lo largo del siglo XIX y XX. Así se demuestra en los estudios que se realizaron sobre el Grupo del 98, en los que únicamente se mencionan figuras masculinas (Unamuno, Pío Baroja y Antonio Machado, entre otros) mientras que las voces femeninas como la de Concha Espina o Carmen de Burgos han sido totalmente excluidas. Como se viene comprobando, lo mismo ha sucedido con las mujeres de la Generación del 27 que «aunque durante las dos últimas décadas se ha otorgado cierto grado de reconocimiento crítico a la obra de poetas y escritoras vanguardistas [...] la historiografía sobre los movimientos vanguardistas de este periodo todavía no ha valorado y reconocido debidamente su papel en la ebullición cultural de los años 20 y 30»<sup>17</sup>.

Algunos críticos opinan que esta omisión de las mujeres de la Generación del 27 tiene relación directa con la ideología apoyada por el franquismo que, con este olvido voluntario,

---

<sup>15</sup> BALLÓ, T. (2016). *Las sinsombrero: sin ellas la historia no está completa*. Barcelona: Espasa, p.18.

<sup>16</sup> GÓMEZ BLESA, M. (2007). *Las intelectuales Republicanas. La conquista de la ciudadanía*. Madrid: Biblioteca Nueva, p.18.

<sup>17</sup> KIRKPATRICK, S. (2003) *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, p.11.

pretendía eliminar esa “mujer moderna” que había surgido con la República y que chocaba frontalmente con las ideas del nacionalcatolicismo. Así lo explica Shirley Mangini quien afirma que «después de la guerra civil fue preciso borrar las huellas de las modernas, sobre todo de las *modernísimas*»<sup>18</sup>. Parece ser que las mujeres que bebieron de esa experiencia republicana ponían en riesgo el conservadurismo defendido por la dictadura. Es con esta idea que podemos encontrar una posible explicación a la exclusión de Maruja Mallo en el panorama cultural. Sin embargo, con la llegada de la democracia este olvido ya no tiene justificación y, por tanto, la razón por la que esta omisión ha seguido presente está relacionada con esa historiografía que, lamentablemente, siempre ha carecido de la necesaria perspectiva de género.

---

<sup>18</sup> MANGINI, S. (2001). *Las Modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, p. 29.

### 3. Maruja Mallo: datos biográficos

Maruja Mallo, bautizada como Ana María Gómez González, nace el 5 de enero de 1902 en la población gallega de Vivero. Por motivos laborales de su padre, en 1913 la familia se traslada a Avilés y es en ese mismo año en el que Maruja, junto a su hermano Cristino, ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de dicha ciudad.

1922 supone un año importante para la artista puesto que muestra por primera vez sus creaciones en la “II Exposición de Arte Avilesino” y, además, se instala en Madrid, donde inicia sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al matricularse en esa institución Maruja ya demuestra ser una de esas “modernas” de la época puesto que es la única mujer de su curso y porque, además, asiste sin señorita de compañía, «se sabe distinta de ciertas alumnas que llegan a la Escuela con una dama de compañía»<sup>19</sup>. Es en esta academia donde Maruja conoce a Salvador Dalí, con el cual empieza a moverse por los círculos culturales madrileños, como la Residencia de Estudiantes. Unos meses después de iniciar esta amistad con el pintor catalán, Maruja Mallo ya mantiene un estrecho vínculo con Luis Buñuel y Federico García Lorca, ambos presentados a la artista por Dalí. En el ámbito profesional 1923 es un año próspero porque la artista expone en la Exposición Regional Gallega, realizada en el casino de Santiago.

Gracias a la amistad que establece con los jóvenes residentes, conoce en 1925 al poeta Rafael Alberti, quien marcará tanto su vida personal como artística y con quien mantendrá una tortuosa relación sentimental hasta 1930. Pese al final de este lazo, la relación entre el gaditano y la artista fue muy fértil ya que ambos se imbuyeron de la concepción artística del otro. Ese mismo año, Maruja Mallo también forja una gran amistad con Margarita Manso y Concha Méndez, con las que organizará y protagonizará el episodio conocido como el “sinsombrerismo”<sup>20</sup>, claro ejemplo de ese espíritu transgresor que poseen.

---

<sup>19</sup> FERRIS, J. L. (2004). *Marija Mallo: la gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de hoy, p. 56.

<sup>20</sup> En una entrevista, Maruja Mallo cuenta que un día Margarita Manso, Lorca, Dalí y ella decidieron caminar por las calles de Madrid desprovistos de sombrero que, a inicios del siglo XX, seguía siendo un distintivo de jerarquía social. Tal hecho suponía una transgresión al tradicional decoro, por lo que el grupo de amigos fue recibido con piedras en la céntrica Puerta del Sol. Si bien es cierto que los hombres “de bien” sí podían estar sin el sombrero en espacios cerrados, lo cierto es que las mujeres siempre tenían que llevarlo puesto. Por esta razón, el episodio fue un tremendo escándalo ya que suponía una transgresión a los valores tradicionales de la España de entonces.

Durante los siguientes dos años Maruja Mallo finaliza sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se marcha una temporada a las Canarias (cuya cultura y paisajes inspirarán alguno de sus cuadros como “Mujer con cabra”) y afianza su relación con Rafael Alberti. Los años 20, por tanto, son una buena época para la gallega puesto que su vida personal y artística se desarrolla con total éxito. Sin embargo, en el terreno de lo profesional Mallo llega a su cima en 1928 gracias a Ortega Gasset —a quien había conocido ese mismo año—, cuando este decide exponer su serie *Cloacas y campanarios* en la redacción de la *Revista Occidente*. Tal muestra le reportará excelentes críticas y el reconocimiento de toda la comunidad cultural de la época. No obstante, esos momentos de felicidad se ven ensombrecidos por dos episodios que le marcarán negativamente: un aparatoso accidente de coche que la obligará a estar en cama durante varios meses y la ruptura con Rafael Alberti (aunque posteriormente se reconcilian).

Maruja Mallo logra recuperarse de esta época negativa y durante los siguientes años, 1929 y 1931, sigue consagrándose como artista e intelectual. Así, exhibe sus obras en varias exposiciones (Donostia, California) y, además, empieza a estrechar vínculos con la llamada Escuela de Vallecas, cuyos principales exponentes, Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, jugará un papel fundamental en la concepción artística que Maruja Mallo desarrolla durante un tiempo.

Becada por la Junta para la Ampliación de Estudios<sup>21</sup>, la pintora se instala en París en 1932 para estudiar escenografía. Allí conoce a grandes vanguardistas como Magritte, Miró, Aragon o André Breton, quien le comprará una de sus obras. En la capital francesa frecuenta artistas y espacios relacionados con el movimiento surrealista. Además, expone en la galería Pierre Loeb y también conoce a Joaquín Torres García, gracias al cual su pintura toma un estilo mucho más geométrico.

El periplo francés se acaba en 1933, cuando la artista vuelve a Madrid. Oposita para profesora de dibujo y obtiene el puesto en la localidad de Arévalo, Ávila. En este pueblo tranquilo pero conservador no se siente del todo cómoda por lo que se vuelve a trasladar a la capital hacia 1934, momento en que pasa a ejercer como profesora en la Escuela de

---

<sup>21</sup> La Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas fue una institución creada en 1907 por Amalio Gimeno, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes para aquel entonces. Ligada a la Institución Libre de Enseñanza la JAE, con su programa de becas y su programa educativo, ayudó a que el ámbito científico y cultural español alcanzara niveles que hasta entonces no se habían logrado. Desgraciadamente, con la victoria del bando nacional, la organización fue clausurada en 1939.

Cerámica. De esta época son sus obras *Arquitecturas minerales* y *Arquitecturas vegetales*. Es esta década de los años 30 una época de estabilidad en la vida de Maruja Mallo quien, en 1935, conoce a Miguel Hernández con quien mantendría una breve pero intensa relación tanto personal como profesional.

El éxito artístico de Mallo se reafirma en 1936 puesto que en ese mismo año los Amigos Del Arte Nuevo (ADLAN) le dedican una exposición exclusiva. Sin embargo, este dulce momento artístico se ve truncado por el estallido de la Guerra Civil, que le sorprende en su Galicia natal. Maruja Mallo tiene que exiliarse ya que en los últimos tiempos ha dado apoyo público al gobierno de la República y se conoce su postura contraria al Ejército y a la Iglesia, a la cual se refiere como “la santa mafia”. Finalmente, la pintora parte de España en 1937 rumbo a Buenos Aires. Una vez en Argentina, rápidamente se relaciona con los círculos culturales bonaerenses y entabla relación con otros exiliados españoles, como Ramón Gómez de la Serna.

En el país sudamericano sigue desarrollando su carrera artística, que allí también es muy valorada. Así, en 1938 inicia su serie *La religión del trabajo* y recibe varios encargos. Además, decide viajar por el continente por lo que entre 1929 y 1931 visita Chile y Uruguay, cuyos paisajes inspirarán a la artista para la realización de su siguiente serie *Naturalezas vivas*, donde abundan lo vegetal y el colorido. Asimismo, también viaja a la Isla de Pascua, Brasil, Bolivia, Perú y los Estados Unidos, donde expone exitosamente en 1948 y donde se evidencia su fama internacional.

En los primeros años de la década de los 50, ya de vuelta a Argentina, Maruja Mallo aún disfruta de esa reputación, aunque empieza a vislumbrarse una cierta decadencia en lo artístico y personal. Lo cierto es que en esos años 50 en Argentina está irrumpiendo un arte de tipo más abstracto con el que la artista no se identifica. Además, empieza a relacionarse casi exclusivamente con personalidades del círculo peronista, abandonando así a sus compañeros españoles exiliados. Sin embargo, con el fin del peronismo en 1955 se queda sin su principal fuente de ingresos puesto que deja de recibir numerosos encargos. Por si fuera poco, la exposición que había realizado años antes en la Galería Este de Punta del Este (Uruguay) había demostrado que el arte de Maruja Mallo ya no interesaba tanto. Ante esta situación, Maruja decide ausentarse de Argentina y pasa todo 1956 en varias zonas de los Andes, que inspiran una nueva serie pictórica: las *Máscaras*. Al siguiente año decide volver a Buenos Aires, donde entre 1957 y 1959 realiza dos exposiciones que resultan un total fracaso y que fuerzan a la pintora a retirarse de la vida pública.

Llegados a ese punto, en 1962 Mallo cree oportuno volver a España por un tiempo. Se hospeda en Madrid y celebra una exposición, que no es demasiado exitosa, en la Galería Mediterráneo. La artista, que en los años 20 y 30 era un referente en el movimiento vanguardista madrileño se encuentra ahora con un total desconocimiento de su figura y obra. Es por esta razón, que a los pocos meses decide volver a Argentina, aunque en 1965 vuelve de nuevo a su país. Instalada definitivamente en la capital, Maruja vive en gran soledad ya que sus amigos siguen exiliados o bien han sido asesinados. La artista pues, debe hacer frente a momentos duros ya que la sociedad española que se encuentra es radicalmente diferente a la que dejó.

En 1967, la situación mejora para la artista puesto que participa en varias exposiciones, gana el Premio Estrada Saladrich en la Bienal Internacional de Pintura de Barcelona y ciertos artistas empiezan a interesarse por su trayectoria artística, aunque el reconocimiento todavía no es total. Pese a esto, la artista inicia la creación de *Los moradores del vacío* (1969), una serie muy diferente a todas las anteriores con la que, quizá, Maruja Mallo pretende demostrar que aún puede innovar y que sigue siendo tan vanguardista como antes.

Con el fin del régimen franquista la situación para la pintora mejora considerablemente. Surgen personalidades que se interesan por ella y por la vanguardia española en tiempos de la República. Así, Maruja Mallo empieza a reaparecer en la escena pública madrileña y su obra es recuperada. Los años 70 son para la artista momentos de exposiciones colectivas, donde su obra vuelve a ser valorada. Además, la artista establece amistad con Tierno Galván, alcalde de Madrid, quien a partir de ese momento la tiene en cuenta para los eventos culturales que se organizan en la capital.

En los años 80, la figura de Maruja Mallo es reivindicada sobre todo por los jóvenes de la Movida Madrileña, aunque, más que mostrar interés por su producción artística, sienten fascinación por el personaje que la artista se ha creado. Y es que, debido a esos años vividos en completa soledad, la artista ha exagerado su ya por naturaleza excéntrica personalidad. Además, en los actos públicos que vuelve a frecuentar, la artista acostumbra a mencionar repetidamente las anécdotas vividas con sus compañeros vanguardistas que ya para ese entonces gozan de una notable fama. Parece que la artista usa este mecanismo para validarse y darse importancia, para resultar interesante frente a los ojos ajenos que hasta ese momento la habían ignorado. En esta década, la ya octogenaria artista por fin recibe el reconocimiento y admiración que su obra merece. Así, si en 1981 se le dedica una exposición exclusiva en Santiago de Compostela, un año más tarde el Ministerio de Cultura le otorga la Medalla de



Oro de las Bellas Artes. Además, ese mismo año el museo Reina Sofía adquiere varias obras que pasan a exponerse de forma permanente y que en la actualidad aún pueden ser contempladas.

Para esta época, la pintora gallega por fin goza de la fama que se merece, aunque su reconocimiento nunca llega a alcanzar los niveles de sus compañeros hombres. No obstante, en esta época, cuando ya tiene casi 90 años, Maruja Mallo empieza a demostrar ciertos signos de debilidad que la llevan a ingresar en una residencia de Madrid. Su delicado estado de salud no impide que en 1990 la Comunidad de Madrid le conceda la Medalla de Oro, premio que la Xunta de Galicia también le confiere un año más tarde. Pero Mallo está ya muy enferma y no puede salir de la clínica en la que permanece. Del mismo modo, tampoco puede acudir a las exposiciones que le dedican en A Coruña, Madrid y Buenos Aires. Finalmente, la artista fallece en la residencia Menéndez Pidal el 6 de febrero de 1995.

#### 4. Maruja Mallo y Rafael Alberti

Maruja Mallo y Rafael Alberti se conocieron en 1925 tras ser presentados por Federico García Lorca, quien era un amigo en común de los dos. Parece que la complicidad entre ambos fue repentina por lo que, al cabo de poco tiempo, habían iniciado una relación íntima que duraría hasta 1930 y que traspasaría el ámbito amoroso, viéndose reflejada en la producción artística de ambos.

Cabe decir, sin embargo, que esta confluencia entre Mallo y Alberti fue silenciada durante años por los propios protagonistas de la historia, quienes habían terminado con una dramática ruptura. La pintora gallega al ser preguntada por el gaditano se refería a él como si de un artista más se tratara, evitando hacer referencia a cualquier historia que los vinculara<sup>22</sup>. Lo mismo aconteció con el poeta quien en la primera versión de sus memorias *La arboleda perdida* no incluyó «ni una sola palabra sobre su historia de amor con Maruja Mallo y cómo esta influyó en su obra»<sup>23</sup>. Sin embargo, en un texto publicado en *El País* -que más tarde incluiría en una posterior edición de su autobiografía-, Alberti esta vez sí menciona a la pintora y expresa su arrepentimiento por haberla silenciado: «sucede que, si con una nube de olvido se tapa la memoria, ella no es la culpable de lo que no recuerda; mas si el olvido es deliberado, si se expulsa de ella lo que no se quiere por cobardía o conveniencia... ¡Oh! [...] La pintora se llamaba Maruja Mallo, era gallega, y creo que recién salida de la Academia de Bellas Artes de Madrid»<sup>24</sup>. Esta postura apenada también puede apreciarse en una entrevista que Geoffrey Connell le hizo «pero ahora lo voy a poner porque es injusto. Es una persona que jugó un papel muy fundamental en mi obra y en mi vida en esos años...»<sup>25</sup>.

Pese a este final amargo, lo cierto es que el poeta y la pintora mantuvieron una prolífica colaboración artística durante los 4-5 años que duró su romance. En 1926 Rafael Alberti había escrito la obra de teatro *La pájara pinta*, cuyos figurines y decorados habían sido realizados por la pintora gallega (ver anexo 2.I, p. 60). Unos años después, ya en 1928 «both Alberti and Mallo produced work entitled *Colorín Colorete* (ver anexo 2.II, p.60) [...] and

---

<sup>22</sup> Únicamente he encontrado una referencia por parte de Mallo a la relación con Rafael Alberti en una entrevista que concedió a *El País* (12 de septiembre de 1981) en la que dice: «A Alberti le gustaba la pintura y nos veíamos en el Prado, así que al tercer día ya nos pusieron el panfleto encima, pero no quiero hablar de amores».

<sup>23</sup> BALLÓ, T. (2016). *Las sinsombrero: sin ellas la historia no está completa*. Barcelona: Espasa, p.111.

<sup>24</sup> ALBERTI, R. (29 septiembre de 1985). De las hojas que faltan. *El País*.

<sup>25</sup> CONNELL, G. (1982). "Sobre los ángeles: Form and Theme". *Spanish Studies*. (4), p.10.

Mallo's *Dibujos y Viñetas*»<sup>26</sup>. Tal cooperación continuó el siguiente año puesto que en 1929 Alberti publicó en *La Gaceta Literaria* varias de las composiciones del poemario *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* que fueron acompañadas de ilustraciones de Mallo (ver anexo 2.III, p.61-62). Ese mismo año, Rafael Alberti volvió a contar con la pintora, quien elaboraría los figurines y decorados de su obra teatral *Santa Casilda*. Teóricamente con la ruptura se acabó esta fecunda colaboración, pero en 1930, cuando ya habían acabado su relación, aparecieron publicados en el diario *ABC* varios poemas acompañados de una ilustración de Maruja Mallo (ver anexo 2.IV, p. 63). Se desconoce qué es lo que ocurrió exactamente entre ellos y, de momento, no se ha encontrado explicación a este hecho.

Sin duda, el suyo fue un noviazgo agitado y largo en el tiempo cosa que, en el terreno de lo profesional, se tradujo en una intensa cooperación entre ambos. No obstante, lo que resulta realmente impactante es el hecho de que esta relación provocó que la carrera de cada uno de ellos se viera influenciada por la estética y concepción artística del otro: «el poso a la postre más significativo sedimentado por la relación entre el poeta y la pintora lo conforman aquellos episodios que reflejan una complicidad específica en el campo creativo y donde acabará dibujándose una inusitada confluencia entre el hacer de ambos artistas»<sup>27</sup>. Durante esos años de noviazgo ambos artistas bebieron el uno del otro por lo que se dieron una serie de coincidencias identificables y que pueden apreciarse en aquellas obras que fueron creadas durante los años que permanecieron juntos. Así pues, realizar un análisis comparativo entre los poemarios de Alberti y los cuadros de Maruja Mallo resulta muy interesante porque permite detectar ciertos motivos comunes entre sus trabajos. Las obras que en el presente estudio se analizan son *Cal y Canto* (escrito entre 1926 y 1927, pero publicado en 1929), *Sobre los ángeles* (1929) y *Sermones y moradas* (1929-1930), así como también las series pictóricas “Verbenas” (1927-1928) y “Cloacas y Campanarios” (1928-1931); es decir, aquellas que fueron realizadas durante el período en el que ambos permanecieron juntos.

Antes de continuar, es conveniente decir que se ha atribuido ese vanguardismo inherente en Maruja Mallo a su contacto con Salvador Dalí y demás artistas de la época. De hecho, casi siempre se ha presupuesto que ella fue la influenciada y no el sujeto influyente. En esta postura encontramos a Victoria Combalía quien defiende la idea de que las mujeres

---

<sup>26</sup> LAURENSEN-SHAKIBI, H. (2007). “Amor imposible, cosas en común: Rafael Alberti and Maruja Mallo (1925-1929)”. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 84. (1), p. 54.

<sup>27</sup> HUICI, F. (2003). “El poeta y la mujer pájaro” en *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo*, edición de Carlos Pérez. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p.176.

artistas de inicios del siglo XX «eran seres muy aislados o compañeras de ruta de artistas masculinos, pero jamás líderes o cabezas de fila de movimientos artísticos»<sup>28</sup>. Sin embargo, en el caso de Maruja Mallo muchos entendidos afirman que esta «ejerció su influencia sobre ellos [los artistas vanguardistas] y causó fuerte impresión por su personalidad y por una sensibilidad vanguardista»<sup>29</sup>. Esta última idea ha sido reforzada en los últimos tiempos puesto que, con la publicación de varias tesis y estudios sobre la artista, se ha podido demostrar que la figura de Maruja Mallo llegó a influenciar a varias personalidades, actuando de forma destacada en la figura de Rafael Alberti. En esta línea también opina José Luis Ferris quien afirma que «el fabuloso mundo de la muchacha enriqueció su imaginario [el del poeta] y le facilitó sobrados argumentos para atravesar las líneas de lo racional y transgredir su purismo primigenio»<sup>30</sup>. Todo lo contrario pensaba Juan Ramón Jiménez quien veía en esta estrecha relación con Maruja Mallo un perjuicio para la obra poética del gaditano, «Rafael Alberti, lamentablemente separado de su propio y bello ser natural por la calcomanía verdiblanda de María Mallo»<sup>31</sup>. No obstante, esta última opinión de Juan Ramón Jiménez valida la teoría de este estudio y es que, como podrá comprobarse a continuación, la producción poética de Alberti estuvo claramente influenciada por la pintora gallega durante los años que duró su relación.

No hace falta decir que la pintora también se vio influida por el poeta gaditano y su obra. Sin embargo, el presente trabajo pretende estudiar, sobre todo, el papel que Mallo jugó en la carrera artística de Alberti. Pero, antes de empezar y para mantener la objetividad, debe explicarse que el poeta siempre tuvo una estrecha relación con el mundo de la pintura, siendo esta la vocación que primero cultivó. A partir de los años 20 fue abandonando paulatinamente la pintura para dedicarse a la literatura, aunque «su abandono no sería total y para siempre, y sabemos con qué fuerzas volvería a su primera actividad entre 1945 y 1947, en Argentina, coincidiendo con la escritura de su libro *A la pintura*»<sup>32</sup>. Por este hecho, vincular la presencia de elementos pictóricos en la poesía de Alberti con la influencia de Maruja Mallo

---

<sup>28</sup> COMBALÍA, V. (2006). *Amazonas con pincel. Vida y obras de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Destino, p.19.

<sup>29</sup> FERRIS, J. L. (2004). *Maruja Mallo: la gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de hoy, p. 65.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>31</sup> JIMÉNEZ, J. R. (15 de enero de 1931). “Satanismo Inverso”. *La Gaveta Literaria*. (98), p.3.

<sup>32</sup> CORREDOR-MATHEOS, J. (2003). “Años veinte: del pintor Rafael Alberti al poeta de Sobre los ángeles” en *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo*, edición de Carlos Pérez. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p.75.

sería un error, puesto que el poeta ya era un gran aficionado a la pintura desde mucho antes de conocer a la artista gallega. Sin embargo, como se demuestra a continuación, sí hay ciertos rasgos relacionados con la pintura (color, forma de entender el espacio, etc) que son únicamente atribuibles a esta influencia provocada por la estrecha ligazón que mantuvo con la pintora.

#### 4.1 “Verbenas” y *Cal y canto*

El poemario *Cal y Canto* fue publicado en 1929, aunque los poemas que se incluyen en él fueron escritos durante el período que transcurrió entre 1926 y 1927. Hasta hace poco, la crítica había menospreciado esta obra, considerándola un libro de transición entre *Marinero en tierra*, con el que Alberti ganó el Premio Nacional de Poesía, y *Sobre los ángeles*. No obstante, esta consideración negativa ha cambiado por lo que en los últimos años se han dedicado varios estudios a analizar este libro el cual, para muchos, es una de las mejores obras con las que «comprender la trayectoria estética del autor [y que] expresa con mayor riqueza de matices los elementos constitutivos de la poesía de su época»<sup>33</sup>. A su vez, Maruja Mallo durante el mismo período estado trabajando en una de sus series pictóricas más celebradas, las “Verbenas”, que mostró en 1928 en la exposición que se le dedicó y que tuvo lugar en el Salón de la *Revista de Occidente*. A diferencia del poeta, su creación fue reconocida de inmediato y sobre tal serie Lorca diría que «son los cuadros que he visto pintados con más imaginación, gracia, ternura y sensualidad»<sup>34</sup>. Así mismo, en dicha exposición Maruja Mallo también expuso alguna de sus “Estampas”, serie que iría ampliando varios meses después y que también jugó un papel relevante en su carrera artística.

Como se ha comentado en el apartado anterior, ambos personajes confluyeron artísticamente durante un tiempo («cuántas influencias recíprocas! ¡qué fácil establecer paralelismos»<sup>35</sup>) de manera bastante perceptible. Sin embargo, la crítica que ha investigado este tándem artístico, «perhaps the least documented artistic associations of 1920s Madrid»<sup>36</sup>, ha tendido a analizar esta relación a través de otras obras pues se cree que el período de

---

<sup>33</sup> NEIRA, J. (2003). “En la encrucijada de los años veinte” en RAMOS ORTEGA, M.; JURADO MORALES, J. (2003). *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1905-2002)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p. 89.

<sup>34</sup> DE LA GÁNDARA, C. (1978). *Maruja Mallo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, p. 17.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>36</sup> LAURENSEN-SHAKIBI, H. (2007). “Amor imposible, cosas en común: Rafael Alberti and Maruja Mallo (1925-1929)”. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol.84. (1), p. 41.

máxima convergencia artística se dio entre 1928 y 1930, coincidiendo con la publicación de *Sobre los ángeles* y la creación de la serie “Cloacas y Campanarios”. No obstante, a partir de varios ensayos enfocados en este aspecto se ha demostrado que en *Cal y Canto* y la serie “Verbenas” hay varias similitudes que no son «solo una cuestión de temas o motivos comunes sino que afecta a la concepción misma del arte»<sup>37</sup> y que a continuación, pasan a analizarse.

#### 4.1.2 Elementos festivos

Como ya deja entrever su nombre, uno de los rasgos principales de la serie “Verbenas” de Maruja Mallo es la presencia de elementos festivos y de motivos relacionados con la cultura popular. De hecho, en uno de sus textos la pintora afirma que siente fascinación por «las llamadas verbenas, creaciones mágicas de medidas exactas, manifestaciones que giran con el año»<sup>38</sup>. Por otra parte, la inclusión de estos mismos elementos también la encontramos en la poesía de Alberti cuyo «diálogo con lo popular se extiende a los tres primeros libros»<sup>39</sup> publicados y que, como veremos, siguen en *Cal y Canto*.

Encontramos, por tanto, un lugar común entre las obras de ambos artistas, aunque existen discrepancias a la hora de determinar quién influyó a quién en este aspecto. Al hilo de esto, encontramos una corriente de opinión que afirma que fue la pintora quien introdujo al poeta en el mundo de lo popular y lo festivo: «Alberti no solo contempló de cerca el proceso de estos cuadros [las “Verbenas”] sino que hizo frente común con la muchacha desde su poesía, asumiendo motivos semejantes en el libro que escribía por entonces»<sup>40</sup>. La misma opinión tuvo en la época Pla Quiroga quien, tras la publicación ese mismo año de *Cal y Canto*, concluyó: «A ratos, leyendo esta poesía parece que tengamos ante los ojos, transpuestas a verso, estampas de Maruja Mallo. El mismo aire de verbena, la misma arbitrariedad traviesa y sonriente, idéntica atmosfera y luz de juego»<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> CELMA, M. P. (2003). “Y es que el mundo es un álbum de postales. A propósito de Cal y canto” en *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Vol. I, p.141.

<sup>38</sup> MALLO, M. “El surrealismo a través de mi obra” en BONET CORREA, A. (1983). *El surrealismo en España*. Madrid: Editorial Cátedra, p.189.

<sup>39</sup> GARCÍA DE MONTERO, L. (2003). *Rafael Alberti. El poema compartido*. Sevilla: Junta de Andalucía; Consejería de Cultura, p.42.

<sup>40</sup> FERRIS, J. L. (2004). *Maruja Mallo: la gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de hoy, p. 120.

<sup>41</sup> QUIROGA PLA, J.M. (1929). “Rafael Alberti. Ulises adolescente”. *Revista de Occidente*. Vol. 23. (69), p. 407.

Sin embargo, tal afirmación puede ser algo arriesgada puesto que una de las características de esta generación artística de anteguerra fue la reelaboración de estereotipos ligados a lo popular y lo festivo<sup>42</sup>, algo con lo que Alberti ya había empezado a trabajar en su *Marinero en tierra*, es decir, cuando aún no conocía a la gallega. De esta misma índole es el pensamiento de Helen Laurenson-Shakibi quien afirma que «both Alberti and Mallo spoke independently of their fascination and reverence for the more popular aspects of Spanish society and their translation into the poetic or plastic arts»<sup>43</sup>. Sea como fuere, es cierto que se identifican semejanzas, aunque es probable que estas tengan su explicación en el contexto poético español de ese entonces y no en una supuesta influencia individual del uno sobre el otro. No obstante, tal y como el poeta escribiría muchos años después recordando a Maruja, parece que la pintora era asidua a estas celebraciones, «se sumergía en las verbenas y fiestas populares, se remontaba al aire en los columpios»<sup>44</sup>

Si se realiza una comparación entre el poemario de Alberti y los cuadros de Maruja Mallo surgen varios ejemplos que evidencian esta asociación e influencia mutua. Uno de los casos más evidentes es el que encontramos al comparar el poema “Sueño de las tres sirenas” (ver anexo 1.I, p. 49) con la obra “Kermesse”, ya que en ambas composiciones aparecen los mismos motivos festivos.



(“Kermesse”, 1928)

Si bien es cierto que este es el caso más representativo, existen más ejemplos de esta coincidencia a la hora de tratar lo popular. Esto último podemos verlo en el poema titulado “Corrida de toros” en el que, si bien la escena ya no se ambienta en una fiesta o verbena, sí

<sup>42</sup> HUICI, F. (2003). “El poeta y la mujer pájaro” en *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo*, edición de Carlos Pérez. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p.177.

<sup>43</sup> LAURENSEN-SHAKIBI, H. (2007). “Amor imposible, cosas en común: Rafael Alberti and Maruja Mallo (1925-1929)”. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. (1), p. 51.

<sup>44</sup> ALBERTI, R. (1998). *La arboleda perdida. Tercero y cuarto libros. 1931-1987*. Volumen 2. Madrid: Alianza, p.35.

que se describe un acto totalmente mundano y que Alberti define a través de conceptos que también aparecen en los cuadros de Maruja Mallo: «carrusel de claveles y mantillas,/de luna macarena y sol, bebiendo,/de naranja y limón, las banderillas»<sup>45</sup>.

#### 4.1.3. Mezcla de realidades: el universo mundano y el universo fantástico

Siguiendo con trato que ambos artistas le dan a lo popular, encontramos otro rasgo común entre las “Verbenas” y *Cal y Canto* y es que, en las dos obras, lo popular aparece representado junto a elementos de una dimensión mucho más elevada –a veces mística-, provocando un gran contraste. Este hecho se puede apreciar a lo largo de todo el poemario de Alberti, pues es uno de los rasgos fundamentales de este libro. Sin embargo, “Los ángeles albañiles” (ver anexo 1.II, p.49) es el título de uno de los poemas donde mejor se puede observar esta mezcla de ambos mundos ya que se representan a tales figuras celestiales como profesionales de la construcción, algo que, sin duda, sorprende. No obstante, también es un buen ejemplo el poema “Guía estival del paraíso (programa de festejos)” donde se presenta al arcángel Rafael como un mero conductor: “San Rafael, plumado, a la Cantina,/ chófer de los colgantes corredores,/ por un sorbete lleva, sin propina”<sup>46</sup>.



(“La verbena de Pascua”, 1927)

Esta particularidad también aparece en los cuadros de Maruja Mallo, como por ejemplo en “La verbena de Pascua”, donde «encontramos por un lado un universo profano y mundano, el de la feria [...] y por otro un universo ilusorio y fantástico de ángeles y de Reyes Magos»<sup>47</sup>. Respecto a este hecho, es interesante leer el texto de la pintora *El surrealismo a través de mi obra* puesto que en él hace referencia a esta mezcla de elementos de diferente

<sup>45</sup> ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral, p. 28.

<sup>46</sup> *Ibíd*em, p.32.

<sup>47</sup> LAUGE HANSEN, H. (1997). “La superposición metafórica entre ensalzamiento eufórico y degradación crítica en Rafael Alberti y Maruja Mallo” en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*. *Actas del Simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996*. Sevilla: Ediciones Alfar, p.184.



naturaleza que encontramos en los cuadros y que, según ella, pueden observarse en los festejos populares: «nada extraño es en las verbenas ver a los ángeles cabalgar sobre un cerdo o guiar los automóviles de los carruseles [...] Los ángeles de la verbena llevan coronas, alas y mantones de papel»<sup>48</sup>.

Encontramos, por tanto, en un mismo plano (cuadro y poema) dos realidades (mundo profano y mundo fantástico) superpuestas y que actúan como una totalidad. Estas dos realidades confluyentes y opuestas están también muy presentes en *Cal y Canto* a través de la reformulación que Alberti hace de la mitología clásica. Así, en el libro varios de los poemas tienen como protagonistas a deidades y figuras grecorromanas (como en el caso de “Narciso” o “Venus en ascensor”, donde se menciona a Ceres, Orfeo y Apolo) mientras que otras composiciones incluyen elementos mitológicos entre sus versos (“náyades segadoras y tritones”<sup>49</sup> o “celosas ninfas”<sup>50</sup>). Esto es algo novedoso en la poesía de Alberti, puesto que en sus anteriores libros no se podía apreciar este halo clasicista.

Todo apunta a que la razón por la que se produce este giro tiene que ver con una crisis estética que Alberti experimenta al considerar que el elemento neopopular incluido en sus libros *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba de alhelí* se ha agotado y ha quedado caduco. Ante esto, el poeta ahora cree que debe encontrar nuevas fórmulas estéticas y, con ese fin, se apoya en el clasicismo, sobre todo en la concepción poética de Luis de Góngora, poeta del Siglo de Oro que se pretendía recuperar y del que en 1927 se celebró el tricentenario de su muerte en una ceremonia a la que el gaditano acudió (ver anexo 2.V, p.64) y que, actualmente, es considerada como el momento fundacional de lo que hoy conocemos como Generación del 27.

La influencia gongorina en Alberti la encontramos en el uso de esquemas métricos clásicos, así como también en el lenguaje y estructuras sintácticas empleadas. Además, con el poema “Soledad tercera (paráfrasis incompleta)” el poeta hace un guiño evidente a una de las obras más conocidas de Góngora. Pero quizá, «el gongorismo del libro se proclama con

---

<sup>48</sup> MALLO, M. “El surrealismo a través de mi obra” en BONET CORREA, A. (1983). *El surrealismo en España*. Madrid: Editorial Cátedra, p.190.

<sup>49</sup> Dentro del poema “El jinete de jaspe”. ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral, p. 21.

<sup>50</sup> Dentro del poema “Soledad tercera (paráfrasis incompleta)”. ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral, p. 55.

la presencia anacrónica de los seres mitológicos»<sup>51</sup> quienes, como se ha mencionado anteriormente, aparecen en varias de las composiciones. Con todo esto, podría pensarse que Alberti se limitó a copiar al poeta cordobés, pero un análisis del trato que estos elementos mitológicos reciben sirve para desmentir tal idea y para demostrar que, más que una imitación, es una reformulación de los planteamientos gongorinos. Este replanteamiento Alberti lo consigue mediante la «“puesta al día” del mundo mitológico [que] nos conduce de manera natural al hodiernismo del libro. *Cal y Canto* es, al menos en buena parte de sus poemas, una escenificación del mundo moderno, forjado a través de los avances técnicos»<sup>52</sup>.

Por tanto, la inclusión de naturalezas mitológicas está presente pero «el mito ha descendido de las alturas y se ha instalado en la ciudad, entre los hombres»<sup>53</sup> por lo que ahora tal dimensión mítica se muestra desprovista de cualquier aura legendaria. Un gran ejemplo de esto es el ya mencionado poema “Venus en ascensor” donde encontramos versos que plasman esta fusión de ambas realidades: «Maniquí, Venus niña, de madera/ y de alambre. Ascensores. / -Buenas noches, portera. (La portera, /sin su escoba de flores.)»<sup>54</sup>. En esta línea encontramos el poema “Jinete de jaspe” en el que los elementos de esencia “superior” -esta vez del ámbito religioso- también están despojados de este halo sobrehumano: «Rompe, hirviendo, el Edén, hecha océano, /cae de espalda en sí misma toda entera.../y Dios descende al mar en hidroplano»<sup>55</sup>.

Por tanto, vemos que tanto en el caso del poeta como en el de la pintora sus obras presentan dos realidades contrapuestas. Así pues, en la pintura de Maruja Mallo el ambiente de verbena cuenta con la presencia de figuras místicas y religiosas, mientras que en Alberti se manifiesta con la inclusión de elementos mitológicos en un escenario como es la ciudad moderna (y que conecta con la influencia de Góngora, poeta que se estaba recuperando en esa época). En ambos casos, este choque de realidades tan dispares provoca un efecto irónico

---

<sup>51</sup> NEIRA, J. (2003). “En la encrucijada de los años veinte” en RAMOS ORTEGA, M.; JURADO MORALES, J. (2003). *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1905-2002)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p.82.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.83.

<sup>53</sup> RAMOS ORTEGA, M. (1990). “Cal y Canto”, en de *Homenaje a Rafael Alberti*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 297.

<sup>54</sup> ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral, p. 69.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 22.

y paródico que, como veremos, es otra de las características que el poeta y pintora también comparten.

#### 4.1.4 Composición formal

Esta superposición de realidades que tanto Maruja Mallo como el poeta logran a través de la mezcla de elementos de naturalezas contrarias, es solo un ejemplo más de esta convergencia en lo que respecta a su concepción del arte. Sin embargo, esta confluencia va mucho más allá pues, en el poemario y en los cuadros que se analizan, también se han encontrado paralelismos en el trato que ambos dan a la composición formal de sus obras. En este sentido, es muy interesante el estudio del profesor Hans Lauge quien diferencia, tanto en Maruja Mallo como en Alberti, dos etapas respecto a este trato y en las que, además, el poeta y la pintora vuelven a coincidir.

##### - Obras con composición concéntrica

Tenemos una primera etapa en la que los cuadros y poemas creados por ambos artistas disponen de una forma concéntrica, es decir, en las que la fuerza de tales elaboraciones recae en el punto central. Esta fase inicial de las “Verbenas” se da en 1927, año en que Maruja Mallo elabora “La verbena” y “Verbena de Pascua”. Sobre esto Consuelo de la Gándara, mucho antes de que el estudio del profesor Hans Lauge fuera publicado, ya se había percatado: «Este ritmo arremolinado [...] que imprime al conjunto [hablando de “Verbena de Pascua”] y que en este caso parte de un núcleo central»<sup>56</sup>.



(“La verbena”, 1927)

En lo que respecta a las composiciones líricas de Rafael Alberti, esta estructura céntrica también está presente en *Cal y Canto*, sobre todo en la segunda sección del libro. De este

---

<sup>56</sup> DE LA GÁNDARA, C. (1978). *Maruja Mallo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, p. 17.

modo, hay varios poemas que rotan en torno a uno o dos versos. Uno de los más destacados es “Palco” un poema de 30 versos cuya mitad (versos 15-16) recae en tales palabras: «remontado y fijándose, clavadas/en ti, centro del mundo, virgen sola»<sup>57</sup>. En este caso, justo en la mitad formal del poema se incluye la palabra “centro”, encontrándonos así con esta idea del verso central como la órbita gravitacional alrededor de la cual los demás giran. Algo parecido también sucede en “Madrigal al billete de tranvía” (ver anexo 1.III, p.49), un poema de 12 versos en los que el número 6 y 7 –la mitad– hacen mención también a esta idea del centro.

- Obras de centro vacío

Tras esto, se identifica una segunda fase en la que, tanto en las “Verbenas” como en *Cal y Canto*, hay similitudes a la hora de afrontar la composición formal. En esta nueva etapa, ambos artistas dejan de lado esta forma concéntrica para pasar a cultivar otra cuyo centro ahora no tiene esta importancia fundamental y que incluso a veces recae en la nada. Buen ejemplo de esto son los cuadros “Kermesse” –reproducido y mencionado en la p.23– y “Verbena” (1928) de Maruja Mallo, en los que el centro, como por ejemplo el de este último, «cae donde vemos el toldo vacío del coche del carrusel»<sup>58</sup>.



(“Verbena”, 1928)

Así mismo, en Rafael Alberti también se detecta este cambio, como puede comprobarse en “Mi entierro” (ver anexo 1.IV, p.50), un poema de 24 versos dividido en dos estrofas de 12 versos cada una. Debido a esta disposición formal queda un vacío en el medio del poema que, como Hans Lauge ha visto, coincide con la forma de estructurar las

<sup>57</sup> ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral, p.30.

<sup>58</sup> LAUGE HANSEN, H. (1997). “La superposición metafórica entre ensalzamiento eufórico y degradación crítica en Rafael Alberti y Maruja Mallo” en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*. Actas del Simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996. Sevilla: Ediciones Alfar, p.187.

obras que Maruja Mallo en esa época también emplea. Este mismo estudioso afirma que «la misma estructura del centro vaciado la encontramos en el poema “Asesinato y suicidio” (ver anexo 1.V, p.50), mientras que el centro de por ejemplo “El caballero sonámbulo” (ver anexo 1.VI, p.51) representa una división del texto en sentido semántico»<sup>59</sup> ya que, a partir de este vacío, se pasa de un tono lúdico a uno mucho más solemne.

#### - Realidad fragmentada

Otra de las características que Maruja Mallo y Rafael Alberti comparten es que en las “Verbenas” y en *Cal y Canto* la realidad que plasman aparece fragmentada. De hecho, en sus creaciones no se encuentra un orden lógico, sino que aquello que se representa o relata está desordenado, compartimentado y no sigue un curso coherente. Por tanto, en sus cuadros y poemas se produce «un desvío del foco estable [...] que rompe con el perfecto ilusionismo ficticio»<sup>60</sup>. Son varios los poemas en los que Alberti incluye distintas formas de enunciación que acaban presentando el «texto como un “collage” de voces y de perspectivas»<sup>61</sup>. A esta característica Hans Lauge la llama “superposición de perspectivas” que define como el «juego de [focalización] entre las diferentes voces o emisores [...] y los diferentes destinatarios previstos»<sup>62</sup>.

Uno de los mejores ejemplos para comprender este factor es el poema “Estación del sur” (ver anexo 1.VII, p.52) en el que estas varias perspectivas se logran mediante el uso de exclamaciones, estilos directos y paréntesis. Sin embargo, el empleo que se hace de estos recursos va cambiando a lo largo del poema. Así pues, el primer paréntesis sirve para notificar la irrupción de un sonido, mientras que el de la cuarta estrofa, por ejemplo, sirve para describir el caos de la estación cordobesa. El poema intercala, además, varios estilos directos que también son usados con funciones diferentes. Destacan los que encontramos en la quinta y última estrofa pues enfatizan la relación comunicativa apelando a un “tú”. (“-Yo te diría a tí”). Todos estos elementos textuales provocan que no haya un sentido lineal y total del texto, sino que su naturaleza parezca, más bien, una amalgama de diferentes voces e imágenes.

---

<sup>59</sup> LAUGE HANSEN, H. (1997). “La superposición metafórica entre ensalzamiento eufórico y degradación crítica en Rafael Alberti y Maruja Mallo” en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936). Actas del Simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996*. Sevilla: Ediciones Alfar, p.184.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.184.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p.181.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.180.

En Maruja Mallo tal sensación de dinamismo y de orden desestructurado puede apreciarse, sobre todo, en esta segunda etapa. De hecho, «the paintings do indeed have a dizzying quality, resulting from a lack of central focus within the composition»<sup>63</sup> aunque lo cierto es que en todas las obras incluidas en “Verbenas” esta superposición de planos e imágenes está presente. En esta línea, resulta interesante leer las palabras que la misma Mallo usa para hablar de su serie pues ya se desprende en su discurso esta concepción fragmentada del mundo: «en el muro derecho, un caballero revestido con armadura y casco ostentando enormes penachos de plumas. [...] En el suelo centro, un enorme ataúd abierto del que surge “la serpiente emplumada” [...] Del foso una balanza que atraviesa los espacios como un buitre gimiendo»<sup>64</sup>.

La crítica ha considerado que esta superposición de planos inconexos que está presente en Mallo y Alberti tiene su razón de ser en el cine, disciplina que había irrumpido en los años 20 y de la que la pintora y el poeta fueron grandes aficionados. De hecho, uno de los versos más famosos de *Cal y Canto* aparece en el poema “Carta abierta”<sup>65</sup>, en el que el gaditano demuestra su fascinación ante tal espectáculo emergente: «Yo nací -respetadme con el cine!»<sup>66</sup>. Siguiendo con esto, hace falta mencionar que la base fundamental del cine son los fotogramas, es decir, «cada una de las imágenes que se suceden en una película cinematográfica»<sup>67</sup>. Esta sucesión, no obstante, transcurre en un ritmo rápido, dinámico; casi simultáneo y que Alberti traslada a sus poemas y logra reflejar (ver anexo 1.VIII, p.54).

Tal ritmo frenético también está presente en Maruja Mallo pero, sin embargo, esta influencia cinematográfica es más evidente en su obra con la inclusión de diferentes ángulos visuales. Así en el cuadro “La verbena” (consultar p.27), «el grupo de mujeres del centro está a la vez delante y detrás del grupo de marineros situados a la derecha, y los pies del camarero

---

<sup>63</sup> LAURENSEN-SHAKIBI, H. (2007). “Amor imposible, cosas en común: Rafael Alberti and Maruja Mallo (1925-1929)”. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 84. (1), p. 49.

<sup>64</sup> MALLO, M. “El surrealismo a través de mi obra” en BONET CORREA, A. (1983). *El surrealismo en España*. Madrid: Editorial Cátedra, p.190.

<sup>65</sup> En este poema se aprecia la fragmentación de la realidad ya desde un inicio, pues aparece enmarcado por los avisos de “falta el primer pliego” y “falta el último pliego”.

<sup>66</sup> ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral, p. 92.

<sup>67</sup> Diccionario de la Real Academia Española. Consultado en línea.

del mismo cuadro pertenecen a un primer plano mientras su torso pertenece a un plano intermedio»<sup>68</sup>.

#### 4.1.5 Sátira y sarcasmo crítico

Otra de las coincidencias que se detectan en las “Verbenas” y en los poemas de *Cal y Canto* es la presencia de un tono satírico y paródico, provocado por el contraste entre la alegría del pueblo y la seriedad burguesa.

En Mallo, los mejores ejemplos de esto los encontramos en esta segunda etapa de su serie pictórica. En “Verbena” (consultar p.28) encontramos dos grupos de personas en un primer plano. A la derecha se nos presenta a una pareja seria, de medidas corporales desproporcionadas y que está dando la espalda al espectáculo popular. A la izquierda, aparecen representadas tres personas alrededor de una mesa. El hombre lanza un matasuegras a la mujer que, por lo que da a entender su rostro, no se encuentra cómoda en tal ambiente. Todas estas personas del primer plano «están entre atontadas y entristecidas, y representan el “spleen” de la burguesía en una fiesta popular»<sup>69</sup>. Por tanto, hay una disonancia entre la alegría del pueblo y el aburrimiento de la burguesía, y es justo ese contraste de sensaciones el que provoca la sátira, que incluye de forma sutil una crítica social. Así pues, «el júbilo de los seres sencillos se contrapone con al envaramiento y la ridiculez de los poderosos: la sátira llega a constituir una auténtica subversión de valores. [Maruja Mallo] Está haciendo más o menos conscientemente una crítica social».<sup>70</sup>

Por el contrario, todas las personas que están representadas en “Kermesse” (consultar p.23) parecen pasárselo bien. No obstante, en tal composición encontramos también un elevado tono de sátira que viene proporcionado por las caricaturas que Mallo hace de ciertos personajes: «el torero bizquea su miedo ante el toro de cartón, sobre los cerditos del tío vivo giran los altos capitostes de la milicia y la nobleza, los ángeles llevan coronas, alas y mantones de papel y lanzan matasuegras a una pareja de frailes de tez

---

<sup>68</sup> LAUGE HANSEN, H. (1997). “La superposición metafórica entre ensalzamiento eufórico y degradación crítica en Rafael Alberti y Maruja Mallo” en *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936). Actas del Simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996*. Sevilla: Ediciones Alfar, p.184.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p.187.

<sup>70</sup> DE LA GÁNDARA, C. (1978). *Maruja Mallo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, p.19.

cetrina»<sup>71</sup>. Por lo tanto, esta crítica satírica tiene su foco de atención en la clase burguesa, el aparato militar y la religión, elementos y estamentos sociales de los que Maruja Mallo era contraria y de los que habla en estos términos: «asimismo vemos en estas ceremonias callejeras cómo están representados satíricamente nobles y ejército. Aparecen agigantados burlescamente burgueses, toreros, boxeadores y manolas, todas estos personajes tienen presencia grotesca, realidad de fantoches»<sup>72</sup>.

En *Cal y Canto* también hay una presencia del elemento satírico, sin embargo, es algo más difícil de detectar. Hans Lauge pone como ejemplo el ya mencionado poema “Mi entierro” (ver anexo 1.IV, p.50). En él, la voz poética se representa como un dependiente de una tienda de ultramarinos que, a su vez, está caricaturizado como un burgués con intereses únicamente materiales, «baila el garbanzo en mi caja/ la lenteja den mi bolsillo»<sup>73</sup>. Además, en el poema también se incluye una crítica sarcástica a alguno de los grupos sociales que en las “Verbenas” también se satiriza. Esto se logra con la superposición de esos dos mundos ya que personajes importantes del clero o de la academia viajan, por ejemplo, en transporte humilde o muy peculiares: «en un taxi, el Arzobispo/ la Academia de la Lengua,/sin habla, en su velocípedo»<sup>74</sup>.

Por otra parte, en tal poema también aparece la sensación de tedio vinculada a la clase burguesa (“En mi ataúd, bostezando, /carpa muerta, ¡qué aburrido!”) y que parece querer denunciar también la falta de carisma de tal clase social. Además, a lo largo del poema se produce un contraste entre los dos mundos a los que nos hemos ido refiriendo. Sin embargo, esta oposición de dichos universos, en vez de lograr equiparar lo mundano con lo más elevado (como pasaba en algunos poemas y cuadros de la primera fase de los artistas), ahora no hace más que evidenciar la degradación de este mundo ideal y que, en “Mi entierro”, se puede apreciar sobre todo con los versos finales: “viaje para un querube, /sol de los ultramarinos/ [...] tirado por cuatro ocas, / hervidas, al Paraíso”.

---

<sup>71</sup> DE LA GÁNDARA, C. (1978). *Maruja Mallo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, p.21.

<sup>72</sup> MALLO, M. “El surrealismo a través de mi obra” en BONET CORREA, A. (1983). *El surrealismo en España*. Madrid: Editorial Cátedra, p.190.

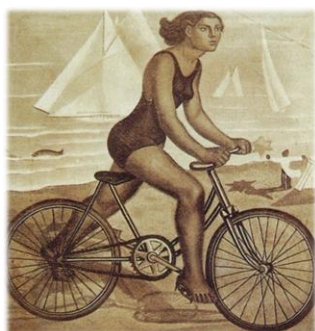
<sup>73</sup> ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral, p. 70

<sup>74</sup> *Ibidem*.



#### 4.1.6 Deporte

Otro de los rasgos que comparten Maruja Mallo y Rafael Alberti es la inclusión de elementos relacionados con el deporte. En ambos, tanto en sus cuadros como en sus poemas, aparecen artículos relacionados con el mundo del ejercicio. Sin embargo, parece que este hecho no se debe a una influencia del uno sobre el otro sino a un contexto social en concreto ya que «el descubrimiento científico de la conveniencia del ejercicio físico para la salud y la recreación elitista del concepto olímpico a finales del siglo XIX fueron seguidos por una gran explosión de popularidad a partir de mediados de la década de los veinte»<sup>75</sup>.



(“Ciclista”)



(“Elementos para el deporte”)

Esta alabanza a la actividad física en Maruja Mallo puede verse, por ejemplo, en su obra de 1927 “Elementos para el deporte”, en la que casi la totalidad de la superficie del cuadro está ocupada por una raqueta de tenis. De ese mismo año también es la desaparecida “Ciclista”, donde se representa a una mujer montando la bicicleta; una actividad que las mujeres empezaron a ejercer en este contexto de la modernidad. De hecho, gracias a algunas declaraciones y fotografías de la artista, sabemos que Maruja Mallo solía moverse en dicho transporte (ver anexo 2.VI, p. 64).

En *Cal y Canto* lo deportivo también está muy presente y son varios los poemas que incluyen elementos relacionados con este mundo como puede observarse en “Carta abierta”: «hay peces que se bañan en la arena/ y ciclistas que corren por las olas./Yo pienso en mí. Colegio sobre el mar./ Infancia ya en balandro o bicicleta»<sup>76</sup>. De hecho, Alberti le da tanta importancia a este tema que la séptima sección de su poemario contiene tres composiciones (“A miss X, enterrada en el viento del Oeste”, “Nadadora” y “Platko”) dedicadas a tres

<sup>75</sup> NEIRA, J. (2003). “En la encrucijada de los años veinte” en RAMOS ORTEGA, M.; JURADO MORALES, J. (2003) *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1905-2002)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p.86.

<sup>76</sup> ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral, p.91.

deportistas de la época. El último poema que cierra la sección es especialmente destacable porque el poeta se lo dedica a un futbolista húngaro, Platko, que Alberti vio jugar en un partido entre el Barcelona y el Real Sociedad de San Sebastián en mayo de 1928: «Ni el mar, ni el viento, Platko,/rubio Platko de sangre,/ guardameta en el polvo,/ pararrayos»<sup>77</sup>.

#### 4.2 “Cloacas y Campanarios” y *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*

Si bien se ha comprobado que la influencia artística entre Maruja Mallo y Rafael Alberti ya está presente en obras anteriores, lo cierto es que esta tiene su momento álgido en la serie “Cloacas y Campanarios”, que tiene su correspondencia en los poemarios *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. Así lo defienden muchos críticos, algunos incluso afirmando que la producción artística de ambos para ese entonces era casi idéntica, «critical reviews of both Mallo’s art and Alberti’s poetry of this period could indeed be interchangeable, as they appear to be informed by the same ideological framework»<sup>78</sup>.

Sin embargo, tanto en el caso de la pintora como en el de Alberti esta nueva fase se diferencia totalmente de sus obras anteriores. En el caso de Maruja Mallo, la gallega pasa de representar una realidad alegre y colorida en las “Verbenas” a cultivar unos cuadros tristes y oscuros, de un cromatismo muy apagado. El contraste entre la serie anterior y “Cloacas y Campanarios” es total y esto tiene su explicación en que ahora la artista centra su interés en «la naturaleza eliminando los despojos del pasado, la tierra incendiada y encharcada, las cloacas empujadas por los vientos, los campanarios atropellados por los temporales; el mundo de las cosas que transitan»<sup>79</sup>.

Pero, ¿por qué se da este cambio? Existen varias hipótesis que tratan de dar una respuesta a este hecho, pero los estudiosos coinciden en que la pintora en esos momentos estaba atravesando una crisis vital debido a varios motivos. Para empezar, en 1928 Mallo y el poeta rompen temporalmente su relación sentimental. En esa época, además, la pintora sufre un trágico accidente de coche que le obliga a permanecer varios meses en cama<sup>80</sup>. Por

---

<sup>77</sup> ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral, p.86.

<sup>78</sup> LAURENSEN-SHAKIBI, H. (2007). “Amor imposible, cosas en común: Rafael Alberti and Maruja Mallo (1925-1929)”. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 84. (1), p.48.

<sup>79</sup> MALLO, M. “El surrealismo a través de mi obra” en BONET CORREA, A. (1983). *El surrealismo en España*. Madrid: Editorial Cátedra, p.191.

<sup>80</sup> Maruja Mallo sufre este accidente estando acompañada de Mauricio Roësset quien, pensando que la artista había muerto a causa del impacto, acaba suicidándose. Tal suceso turbó psicológicamente a la pintora, aunque, a raíz de este incidente, volvería a estar en contacto con Rafael Alberti.

si fuera poco, el clima político de España y Europa (ascenso del nazismo, dictadura de Primo de Rivera, crisis financiera de Nueva York, tensión española entre facciones ideológicas...) tampoco ayuda a que el estado de ánimo de la pintora mejore por lo que todo este conjunto de hechos le sumen en un estado depresivo que en “Cloacas y Campanarios” (1928-1932) puede apreciarse. Es una temporada en la que «Mallo desarrolla en su obra la visión pesimista de un desencanto y explora el lado amargo de la existencia. En sus cuadros ya no aparece el ser humano, sino su huella, sus despojos»<sup>81</sup>. Es, por tanto, una visión totalmente desesperanzada ante una humanidad que solo ha producido basura y destrucción<sup>82</sup>.

Por su parte, entre 1927 y 1930 Rafael Alberti sufre una crisis existencial y artística que del también se ve reflejada en *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. Al igual que Maruja Mallo, las obras que concibe en esa época poco tienen que ver con su poemario anterior, donde las imágenes coloridas, vivas y con cierto toque humorístico quedan ya muy lejanas. De hecho, «el talante con el que el poeta emprendió la redacción del libro era rotundamente sombrío»<sup>83</sup>. Son varios los motivos que propiciaron tal malestar en el gaditano quien en su autobiografía *La arboleda perdida*, a propósito de este asunto, escribe: «Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándome en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada. ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza; los celos más rabiosos [...], la triste sombra del amigo suicida, [...] la envidia y el odio incontestados, luchando por salir, por reventar como una bomba subterránea sin escape; los bolsillos vacíos, inservibles ni para calentarme las manos [...]; la familia indiferente o silenciosa ante esta tremenda batalla, que asomaba a mi rostro, a todo mi ser, que se caía, sonámbulo, por los pasillos de la casa [...]»<sup>84</sup>.

Este periodo de inestabilidad que el poeta vive provoca un cambio sustancial en el enfoque que ahora da a su producción lírica, manifestándose esto en la inclusión de un tono lúgubre y oscuro, cosa que le acerca también a la concepción que Maruja Mallo presenta para ese entonces; «¿Qué espaldarazo de sombra me separó casi insensiblemente de la luz, de la

---

<sup>81</sup> FERRIS, J. L. (2004). *Maruja Mallo: la gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de hoy, p. 150.

<sup>82</sup> ZANETTA, M. A. (2014). *La subversión enmascarada*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 49.

<sup>83</sup> NEIRA, J. (2003). “En la encrucijada de los años veinte” dentro de RAMOS ORTEGA, M.; JURADO MORALES, J. (2003). *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1905-2002)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p.93.

<sup>84</sup> ALBERTI, R. (1980). *La arboleda perdida*. Barcelona: Club Bruguera, p.246.

forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto aún no lejano de las fuentes populares [...] para arrojarme en aquel pozo de tinieblas, aquel agujero de oscuridad, en el que bracearía casi en estado agónico?»<sup>85</sup>.

Por tanto, en el momento de producir sus nuevas obras tanto la pintora como el poeta se encuentra en una misma situación vital, compartiendo así sentimientos que ambos reflejarán en sus cuadros y poemas. Sin embargo, cabe destacar que en “Cloacas y Campanarios” y *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* ahora la coincidencia de motivos y formas de representación de tales temas es idéntica, pues en ambas obras la desazón y desesperanza se comunican de manera exacta, totalmente coincidente. En este caso ya no tenemos las concepciones artísticas ligeramente semejantes que aparecían en “Verbenas” y en *Cal y Canto*, sino que ahora las similitudes entre los poemarios y la serie pictórica son evidentes; irrefutables. Pero lo que realmente es interesante –en la línea del objetivo del presente trabajo– es que se demuestra que Maruja Mallo influyó directamente a Alberti y la creación de estos nuevos libros. Así pues, la pintora fue el sujeto influyente y el poeta el influido, es decir, quien asimiló los conceptos que ella ya estaba cultivando. Por consiguiente, parte de la calidad y originalidad que encontramos en el aplaudido *Sobre los ángeles* y el más desapercibido *Sermones y moradas* se debe a la interacción artística y personal que el gaditano mantiene con Mallo durante esos años.

#### 4.2.1 Evidencias de la influencia de Maruja Mallo sobre Alberti en *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*

Son varios los poemas en los que se puede identificar esta influencia de Maruja Mallo y su “Cloacas y Campanarios” sobre los poemarios de Alberti. Sin embargo, es interesante hablar primero del poema que Alberti publicó en *La Gaceta Literaria* en julio de 1929 y que tituló “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo” (ver anexo 2.VII, p.65). Este poema es relevante porque, en él, aparece la idea de la pintora como la persona que introduce a Alberti en este mundo lúgubre que se encuentra en *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. Además, la voz poética –que se puede identificar con la del gaditano– se refiere a Maruja en tanto que mentora e instructora. La voz del poeta pide a Maruja Mallo que le enseñe, le quite dudas y le informe sobre aquello que desconoce (en este caso, los paisajes desolados), «[...]

---

<sup>85</sup> ALBERTI, R. (1980). *La arboleda perdida*. Barcelona: Club Bruguera, p.246.

Aclárame estas dudas que tengo sobre los paisajes./ Despiértame»<sup>86</sup>. Estos versos son muy relevantes porque confirman que la pintora no fue «un acólito o una simple seguidora del grupo [de los vanguardistas] sino una artista de una originalidad precoz»<sup>87</sup> que, con su talento y gracias a su innovadora visión artística, influenciará a los intelectuales de la época. Además, este poema fue publicado junto a “Cloaca” y “La huella”, dos ilustraciones de la gallega.

Resulta muy interesante hacer un análisis comparativo entre las pinturas y el poema que aparecen en tal periódico porque se detectan varios puntos en común. Así, encontramos en ambas obras elementos de la naturaleza que, lejos de describir un ambiente agradable, refuerzan la sensación de putrefacción que caracteriza la serie “Cloacas y Campanarios” y que también está presente en ambos poemarios. Así mismo, comparando el poema con estos dos cuadros vemos que las palabras que aparecen en los títulos de las pinturas de Mallo también se encuentran en la composición lírica (ver anexo 1.IX, p.54).



(“La huella”)



(“Cloaca”)

Se aprecian una serie de motivos compartidos y que evidencian esta interacción artística que el poeta y la pintora mantuvieron durante esos años. No obstante, parece que fue Rafael Alberti quién asimiló los nuevos elementos que Maruja Mallo ya estaba incluyendo en su “Cloacas y Campanarios”. De hecho, varios estudiosos afirman que el poeta, para esa época, ponía en palabras lo que Mallo expresaba a través de su pintura, aunque esta confluencia no se evidencia del todo hasta que los poemarios de Alberti (uno publicado en 1929 y otro en 1930) salen a la luz. Sin embargo, ya la publicación de “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo” «tiene todo el aspecto de ser una llamada de atención o un reconocimiento personal y público de cuánto había de él, de ese Alberti contradictorio y angustiado, sombrío y luminoso a la vez, en la obra de su compañera»<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> ALBERTI, R (1 de julio de 1929). “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”. *La Gaceta Literaria* (61), p.1.

<sup>87</sup> FERRIS, J.L. (2004). *Maruja Mallo: la gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de hoy, p. 65.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 161.

Al hilo de esto, son importantes también las palabras que el propio poeta dedicó en sus memorias a Maruja Mallo. En ellas, él reconoce que fue la pintora quien le introdujo en el submundo que aparece descrito en *Sobre los ángeles* y en *Sermones y moradas*; «De la mano de Maruja recorrí tantas veces aquellas galerías subterráneas, aquellas realidades no vistas, que ella, de manera genial, comenzó a revelar en sus lienzos»<sup>89</sup>. Con estas últimas declaraciones «the poet freely acknowledges his debt to Maruja and indicates that it was she rather than he who broke new ground with this subject matter»<sup>90</sup>. Por tanto, la gallega es la pionera y quien descubre al poeta esta estética caracterizada por la presencia de lo inerte y la podredumbre que, posteriormente, él plasmará en sus poesías. La convergencia es tal que algunos críticos opinan que «Alberti, a veces, entre 1928 y 1931 aproximadamente parecía poner en palabras lo que Maruja Mallo expresaba con el pincel»<sup>91</sup>. Tal idea no está mal encaminada pues, el propio poeta expresó que «“Los ángeles muertos” (ver anexo 1.X, p.54) [de *Sobre los ángeles*] podría ser una transcripción de algún cuadro suyo»<sup>92</sup> como, por ejemplo, del cuadro “Basuras”.



(“Basuras”)

Existen otros muchos poemas en los que puede apreciarse esta influencia de la pintora sobre Alberti. Uno de ellos es el poema “El ángel falso” (ver anexo 1.XI, p.55) de *Sobre los ángeles*, dedicado a Mallo y cuyos primeros versos vuelven a dejar claro que fue ella quien le dio a conocer este mundo de las ruinas y los desechos. En este caso esta composición es importante porque reconoce el papel fundamental que la pintora jugó en él para elaborar tal poemario.

<sup>89</sup> ALBERTI, R (1998). *La arboleda perdida. Tercero y cuarto libros. 1931-1987*. Vol.2. Madrid: Alianza, p.38.

<sup>90</sup> HAVARD, R (2001). *The crucified mind. Rafael Alberti and the surrealist ethos in Spain*. Londres: Tamesis, p.96.

<sup>91</sup> MORRIS, C.B (2000). *El surrealismo y España. 1920-1936*. Madrid: Espasa Calpe, p.96.

<sup>92</sup> ALBERTI, R (1998). *La arboleda perdida. Tercero y cuarto libros. 1931-1987*. Vol. 2. Madrid: Alianza, p.38.

En el caso de *Sermones y moradas* esta influencia y fusión artística puede ejemplificarse claramente en el hecho de que Alberti titula uno de sus poemas del mismo modo que la gallega lo hizo a uno de sus cuadros. Así, tanto en la serie pictórica como en el poemario encontramos una composición que lleva por nombre “Espantapájaros” (ver anexo 1.XII, p.55). Varios estudiosos sostienen la postura de que el poema de Alberti «está directamente inspirado en el cuadro homónimo de Maruja Mallo»<sup>93</sup>. Robert Havard apoya también esta teoría, aunque defiende que dicho cuadro también inspiró la creación del poema “El cuerpo deshabitado” (ver anexo 1.XIII, p.56) perteneciente, en este caso, a *Sobre los ángeles*. Havard cree que esta influencia es anterior porque en el poema aparecen los mismos motivos: «a wind sweeps down from distant mountains to lift the torn clothes of scarecrows and create a chilling sense of ‘cuerpo vacío’»<sup>94</sup>.



(“Espantapájaros”)

Así pues «El poema “Espantapájaros” de Alberti complementa, y quizá describe, los cuadros del mismo título en los que Maruja Mallo pintó la decadencia y la muerte que vio [...] a las afueras de Madrid»<sup>95</sup>. Es incontestable, pues, que la pintora influyó de forma directa sobre el poeta gaditano quien, como consecuencia de este vínculo artístico y afectivo, representaría también los mismos motivos en sus composiciones líricas.

#### 4.2.2 La Escuela de Vallecas en Maruja Mallo y Rafael Alberti

Haciendo un análisis detallado de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* y “Cloacas y Campanarios” se identifica una constante presencia de varios elementos relacionados con la

<sup>93</sup> MARTÍN GIJÓN, M. (2007). “Entre dos corrientes de aire. Sobre un poema inédito de Rafael Alberti, su crisis poética y la amistad con José Herrera Petere”. *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

<sup>94</sup> HAVARD, R. (2001). *The crucified mind. Rafael Alberti and the surrealist ethos in Spain*. Londres: Tamesis, p.101.

<sup>95</sup> MORRIS, C. B. (2000). *El surrealismo y España. 1920-1936*. Madrid: Espasa Calpe, p.95.



tierra y el ámbito rural. Esta característica no aparecía en las obras anteriores, puesto que, lejos de celebrarse el campo, las obras *Cal y Canto* y “Verbenas” estaban ambientadas en la urbe, donde empezaba a despuntar aquello que se conoce como “modernidad”. La explicación a este cambio la encontramos en lo que se conoce como la Escuela de Vallecas, un grupo artístico fundado hacia finales de los años 20 por el pintor Benjamín Palencia y por el escultor Alberto Sánchez. Estos dos artistas tenían una concepción del arte muy particular, que pretendían contraponer a los movimientos artísticos que se estaban dando en ese entonces: «quedamos en [...] poner de pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París»<sup>96</sup>. Para esto, Palencia y Sánchez centran su atención en los campos, sobre todo en aquellos cercanos a la capital española, a los cuales empezaron a acudir casi diariamente y que tomaron como fuente de inspiración. Tal postura antiurbana se produce porque hay un hartazgo respecto a la ciudad que, desde su perspectiva, a inicios del siglo XX es vista como el lugar donde habita lo malo, lo que debe ser evitado. Esta crítica, en consecuencia, se traduce en una oda a lo campesino; «en contraste con el mundo desgarrado de la ciudad, [...] los campos abiertos de Vallecas me llenaban de felicidad»<sup>97</sup>.

Para restablecer esta conexión con el medio rural, Palencia y Sánchez pasan a fijar su atención «en los accidentes del terreno, en las piedras, incluso en los objetos inservibles, que para ambos artistas [...] constituyen la base de un alfabeto de formas»<sup>98</sup>. Además, los integrantes de esta Escuela de Vallecas apuestan por el uso de tonalidades y materiales que únicamente se obtenían en estos campos que visitaban: «llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color, sino las calidades de la materia. Desde allí mismo comprobamos cómo los colores de los carteles que [...] anunciaban hoteles, etc., eran repelidos por el paisaje. [...] Nos proponíamos extirpar los colores artificiales, agrios, de los pintores, de los carteles»<sup>99</sup>. Esta drástica decisión anunciada en las palabras de Sánchez los vincula estrechamente a la tierra, pero, a su vez, limita la escala cromática de sus obras.

Tanto Maruja Mallo como Rafael Alberti pertenecieron a esta Escuela de Vallecas, aunque parece ser que fue la pintora quien primero se adhirió al grupo y asimiló la estética que Palencia y Sánchez defendían. Sea como fuere, en sus memorias, el poeta rememoró los paseos que la gallega y él daban por los campos vallecanos y que, influenciados por esa nueva

---

<sup>96</sup> CHÁVARRI, R. (1975). *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, p. 37.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 43.



concepción artística, ambos pasaron a representar en sus obras: «a aquellos llanos íbamos Maruja y yo casi todos los días en el metro. [...] Eran secas, pálidas y solitarias aquellas llanuras»<sup>100</sup>.

- Asimilación de la estética vallecana en Maruja Mallo y Rafael Alberti

Tanto el poeta como la pintora estuvieron claramente vinculados al grupo que Benjamín Palencia y Alberto Sánchez lideraban, llegando a adoptar algunas de las características principales de la Escuela de Vallecas. La asimilación de esta estética se aprecia, sobre todo, en la **limitación cromática** que sus respectivas nuevas obras presentan. En el caso de Maruja Mallo esto es evidente puesto que «el color ha huido y a su paleta cromática solo asoman colores obtenidos a partir de materias vivas»<sup>101</sup>.

En Alberti este rasgo no es tan claro pero también puede identificarse puesto que uno de los rasgos más característicos de su poética es la inclusión de recursos estilísticos como las imágenes, que hacen que su poesía sea muy visual (no en vano Alberti había sido pintor y seguía siendo un gran aficionado a tal disciplina). La escasa luz y vivacidad de colores es evidente en todas las composiciones de “Cloacas y Campanarios”, sin embargo, en el caso del poeta es especialmente acusada en su poema “El ángel de carbón” (ver anexo 1.XIV, p.56) de *Sobre los ángeles*, donde aparecen mencionados varios conceptos y elementos relacionables con las tonalidades oscuras. En tal poema y el cuadro “Antro de fósiles” (reproducido arriba), por poner un ejemplo, se puede detectar cómo en ambas obras domina lo sombrío.



La influencia de la Escuela de Vallecas es total en lo que respecta a este cromatismo apagado. Así lo piensa también Laurenson-Shakibi quien afirma que «both poet and artist applied the rites of this school is in little doubt, reflected in the colourless sobriety that characterizes both *Sobre los ángeles* and “Cloacas y Campanarios”»<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> ALBERTI, R. (1998). *La arboleda perdida. Tercero y cuarto libros. 1931-1987*. Vol. 2. Madrid: Alianza, p. 38.

<sup>101</sup> BALLESTEROS GARCÍA, R. (13 diciembre 2004). “Maruja Mallo (1902-1994). De las Cloacas al espacio sideral”. Consultado en línea; p.15.

<sup>102</sup> LAUREN SON-SHAKIBI, H. (2007). “Amor imposible, cosas en común: Rafael Alberti and Maruja Mallo (1925-1929)”. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 84. (1), p. 46.

Asimismo, la repercusión que tal escuela tiene sobre ellos puede verse también en la **inclusión de los materiales naturales** que ambos presentan en sus obras. Así, por ejemplo, muchas de las composiciones líricas que aparecen en *Sobre los ángeles* de Alberti incluyen en su título palabras que hacen referencia a dicha materialidad (“Los ángeles mohosos”, “El ángel de carbón”, “El ángel de arena”, “Los ángeles de las ruinas”, por ejemplo). Lo mismo sucede con “Cloacas y Campanarios”, serie cuyas obras también llevan en el título palabras que aluden a algunos de los materiales de los escenarios vallecanos: “Tierra y excrementos”, “Lagarto y cenizas”, “Antro de fósiles” o, por ejemplo, “Cardos y esqueletos”.

No obstante, cabe decir que Maruja Mallo y, también Rafael Alberti (de quién a estas alturas ya puede asegurarse que crea sus poemas influenciado por la concepción artística que la gallega tenía en ese entonces), no adopta todos los matices de esta estética sino que adopta «de modo muy *sui generis* aquellos postulados que merecían su interés»<sup>103</sup>. Esta asimilación filtrada de los preceptos vallecanos se ve en el trato que la pintora y el poeta dan al campo y a la naturaleza pues, si bien sus obras sí se ambientan en el mundo rural, **las escenas quedan lejos de ser una celebración de lo campesino**, sino que más bien son una representación, a través de los elementos naturales, del contexto decadente del momento y de su interior herido. Esta diferencia queda totalmente evidenciada si se contraponen las palabras que Alberto Sánchez y Maruja Mallo pronuncian respecto a la concepción que tienen del campo:

«En realidad, todo esto de la Escuela de Vallecas para mí tiene su origen en la ciudad de Toledo, al contrastar la vida fantasmal y de miedo de todos los chicos toledanos de sensibilidad despierta, en los que la ciudad nos producía un desagrado y malestar. En cambio, el campo toledano, que conocía bastante bien, provocaba en mí una alegría sana y a veces hasta el éxtasis, al presenciar los espectáculos de la Naturaleza. [...] Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto»<sup>104</sup>

«Esta presencia humana de realidad fantasmal, que surge en medio del torbellino de las basuras, está integrada a las piedras sacudidas, [...] habitada por los vegetales más ásperos y explorada por los animales más agresivos. [...] A esta naturaleza terrestre, a estos campos derrotados se asocian los templos derrumbados, las imágenes destruidas, los trajes

---

<sup>103</sup> FERRIS, J. L. (2004). *Marija Mallo: la gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de hoy, p. 156.

<sup>104</sup> CHÁVARRI, R. (1975). *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, p. 54.

eclesiásticos agónicos, las máquinas y las armas en ruinas. [...] Todo está calcinado y mordido por el azufre. Todas las cosas están oxidadas y mohosas»<sup>105</sup>.

Así pues, para Sánchez, y la Escuela de Vallecas en general, el mundo rural es un ambiente digno de ser celebrado mientras que, en Mallo y en Rafael Alberti, el campo es otro de los muchos espacios en los que el sin sentido de la existencia humana vuelve a manifestarse. Tenemos, por consiguiente, tanto en la pintora como en el poeta una visión negativa de los ambientes urbanos y rurales. Los poemas “Sin más remedio” (ver anexo 1.XV, p.57) y “Sermón de los rayos y los relámpagos” (ver anexo 1.XVI, p.58) de *Sermones y moradas* ejemplifican bien este posicionamiento contra la metrópolis que, con el proceso industrial, se ha desnaturalizado y domina en ella, ahora, un ambiente impersonal<sup>106</sup>.

Este rechazo al campo y a la ciudad no es más que la ejemplificación de este tedio vital que Mallo y Alberti sienten y plasman en sus obras. Hay una visión nihilista de la vida por parte de ambos que, además, se acentúa con la inclusión de lo **escatológico**. Los cuadros de Maruja Mallo más que plasmar paisajes desolados parece que representan escenas propias de un vertedero; es decir, esos espacios donde se acumulan los desechos humanos y donde la falta de vida es total, «el carácter espectral de los cuadros es el de un mundo en descomposición. Los elementos están tomados de un campo próximo a la gran ciudad: es como un reverso. Lo que vemos, más que puros elementos naturales son escombros urbanos y hojas y piedras de un campo amenazado. La presencia humana solo existe como signo de destrucción. Pero, al mismo tiempo, tiene cierto carácter fisionómico. [...] El exaltado gozo de vivir ha dado paso a la contemplación de la podredumbre»<sup>107</sup>.

Para entender esto último, solo hace falta contemplar los cuadros de la gallega titulados “Tierra y excrementos” y “Grajo y excrementos”, en los que esta presencia de la descomposición, la falta de vida y aquello escatológico está presente.

---

<sup>105</sup> MALLO, M. “El surrealismo a través de mi obra” en BONET CORREA, A. (1983). *El surrealismo en España*. Madrid: Editorial Cátedra, p.191-192.

<sup>106</sup> HARRIS, D. (2003). “Sermones y moradas: una evaluación” en RAMOS ORTEGA, M.; JURADO MORALES, J. (2003) *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1905-2002)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p.117.

<sup>107</sup> CORREDOIRA, P; SANTOS TORROELLA, R (1993). *Maruja Mallo*. Santiago de Compostela: Centro de Arte Contemporánea de Galicia, p. 28



“Grajo y excrementos”



“Tierra y excrementos”

En Alberti también encontramos esta presencia estacológica y de lo inerte. De hecho, este es uno de los aspectos donde más se puede detectar la influencia que la pintora ejerció a la hora de la elaboración de sus dos poemarios. Así pues, es interesante leer un texto escrito por el poeta en el que cuenta que *Sermones y moradas* fue concebido en una temporada en la que él estaba conviviendo con la pintora, «cuando yo escribía *Sermones y moradas* [...], mi estado de confusión aún era más grande. Pasaba unos días de verano con Maruja Mallo, que vivía en Cercedilla, yéndome yo a la noche a Collado Mediano, cerrando los ojos durante el camino que mediaba entre la estación y mi casa, apuntando con lápiz en un cuadernillo los poemas que se me iban ocurriendo [...]»<sup>108</sup>. Esta alusión a Cercedilla es interesante puesto que en esta localidad madrileña, Maruja Mallo se tomó varias fotografías posando con semblante serio y acompañada de esqueletos de animales (ver anexo 2.VIII, p.66). Tales instantáneas -que han de ser consideradas una performance- son sumamente interesantes porque la pintora incluye en ellas los mismos elementos que aparecen en su serie “Cloacas y Campanarios”, la serie pictórica que estaba realizando para esa época, y cuya génesis Alberti presencié. Por tanto, tal convivencia con Maruja Mallo influyó al poeta quien, en su poemario, plasmaría este mundo desolado que la pintora retrataba en sus cuadros y en las fotografías: «esta colaboración entre Maruja Mallo y Rafael Alberti dejó en *Sermones y moradas* posos de los paisajes urbanos degradados que protagonizaban las pinturas de Mallo, en las que la escatología adquiere gran relevancia»<sup>109</sup>.

Tal escatología puede percibirse en varias composiciones, pero un buen ejemplo lo encontramos en “Sermón de las cuatro verdades” (ver anexo 1.XVII, p.58), un poema muy extenso y donde, además, se incluye una visión casi apocalíptica del mundo puesto que el ambiente del que se habla no presenta ningún rasgo de existencia vital. Cabe decir que la falta

<sup>108</sup> ALBERTI, R. (26 de marzo de 1989). Ya es así. *El país*.

<sup>109</sup> CASADO, M. (2017). *La nostalgia inseparable de Rafael Alberti: oscuridad y exilio íntimo en su obra*. Madrid: Ediciones de La Torre, p.120.

total de vida es otra de las características comunes que encontramos entre los poemarios y la serie pictórica. De hecho, a lo largo de ambas obras, solo podemos intuir que existió un mínimo de vida, precisamente, a través de la escatología que provocan los cuerpos y elementos naturales descompuestos (cuadro “Sapo y excrementos”, por ejemplo) y los esqueletos de animales (cuadro “Espantapeces”).

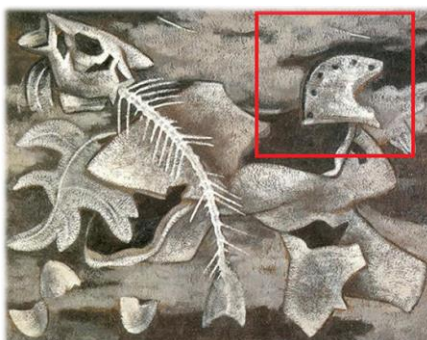


(“Espantapeces”)



(“Sapo y excrementos”)

Otro rasgo que deja intuir esta lejana y escasa vida humana tiene que ver con la presencia de elementos abandonados que alguna vez pertenecieron a personas ya desaparecidas. El mejor ejemplo para comprobar esto es el poema “Elegías” del poemario *Sermones y moradas* (ver anexo 1.XVIII, p.58) y, de nuevo, el cuadro “Basuras” puesto que, en esta pintura, Maruja Mallo incluye una suela de zapato. Sobre esta última característica se fijaría Robert Havard «Maruja turned from the apparent gaiety in her initial paintings to the haunting theme of left-over objects lying on the ground [...] Alberti followed the same path»<sup>110</sup>. Por tanto, el rastro humano solo se percibe a través de objetos materiales abandonados en un campo que, lejos de ser un oasis dentro del estrés urbano, en Alberti y Maruja Mallo es una extensión más de este mundo destruido y absurdo.



(Detalle de la suela de zapato del cuadro “Basuras”)

<sup>110</sup> HAVARD, R. (2001). *The crucified mind. Rafael Alberti and the surrealist ethos in Spain*. Londres: Tamesis, p. 95

## 5. Conclusiones

El presente trabajo nace de la voluntad de realzar la figura de Maruja Mallo, una de las artistas más aplaudidas de inicios del siglo XX en nuestro país pero que en el panorama actual es escasamente conocida. Las razones por las que su relevancia no ha trascendido son varias pero tienen su explicación más plausible en la propia historiografía del arte que, como se ha demostrado en uno de los apartados iniciales, ha tendido a marginar y obviar a las personalidades femeninas cuya producción artística, además, se ha invisibilizado y considerado de menor calidad. No obstante, la importancia de la pintora gallega fue y es inmensa ya no solo por la originalidad de sus cuadros, la proyección internacional que alcanzó y lo prolífico de su obra sino porque además, con su carismática concepción del arte, influyó a varias de las figuras masculinas de la cultura española hoy en día más celebradas.

Sabiendo esto, el presente trabajo pretendía demostrar el papel fundamental que Maruja Mallo jugó sobre la obra lírica de Rafael Alberti, uno de los miembros más destacados de la Generación del 27. Para lograr tal objetivo, se ha realizado un análisis comparativo entre las series pictóricas y los poemarios que ambos gestaron y publicaron durante el período en que su relación sentimental e intelectual perduró. Tras llevar a cabo dicho estudio se logran diferenciar dos grandes etapas en ambos artistas que demuestran que tanto Mallo como Alberti tuvieron una trayectoria similar y paralela en cuanto a su concepción artística. No obstante, este análisis también ha ayudado a concluir que es sobre todo la pintora quien influyó a Alberti, dejando una impronta que este reflejaría en sus poemas.

La primera etapa corresponde a los años transcurridos entre 1926 y 1928, momentos en los que la pintora realiza su serie “Verbenas” y Rafael Alberti, a su vez, elabora su poemario *Cal y Canto*. En esta primera fase ya se pueden apreciar varios aspectos en común entre Mallo y el poeta, sobre todo en lo que respecta a la composición formal de sus obras y al elemento festivo y urbano que hay en ellas. Sin embargo, la influencia que la pintora pudo ejercer sobre Alberti aún no es del todo identificable, pese a que en la época varios críticos ya vieron en la figura de la gallega la razón por la que *Cal y canto*, que Alberti publicaría en 1929, se diferenciaba tanto de todos sus anteriores trabajos.

Con la publicación de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* esta influencia ya se hace evidente y es del todo reconocible. Así pues, en los cuadros de Maruja Mallo se presenta una temática lúgubre que viene reforzada por un cromatismo muy oscuro. Lo mismo sucede con Alberti quien, en sus nuevos dos poemarios, cambia radicalmente de tono y pasa a concebir una poesía más sombría. Sin embargo, el rasgo con el que mejor puede detectarse esta

influencia de Mallo sobre Alberti es en la manera en la que el poeta plasma el escenario rural. Podría decirse que esta presencia de lo campesino tiene que ver con la influencia de la escuela vallecana pero, como se ha comprobado en el presente estudio, tal idea queda desmentida puesto que en este grupo el campo era alabado. De hecho, en Maruja Mallo el campo se vive como un escenario más donde la decrepitud del mundo se manifiesta. Esta aplicación *sui generis* de la influencia vallecana es la que Rafael Alberti plasma también en sus poemas, por lo tanto, como resultado de este vínculo, el gaditano lejos de presentar una influencia puramente vallecana lo que representa en sus poemarios es, sobre todo, la concepción del mundo rural que Mallo sostenía para ese entonces.

La publicación en 1959 de *La arboleda perdida*, las memorias del poeta, tuvo una importancia fundamental para comprobar que esta teoría sobre la influencia era cierta. No obstante, Alberti no mencionará a Mallo ni a la relación que mantuvieron hasta una reedición posterior en la que, finalmente, ya sí reconoció el influjo que el mundo artístico de la pintora tuvo sobre la génesis y producción de varias de sus obras. Así pues, el mismo poeta afirmará con sus palabras aquello que este trabajo ha tratado de investigar y cerciorar: tres de sus libros (dos de ellos muy celebrados) tienen parte de su razón de ser en Maruja Mallo, de quien tomó diferentes rasgos que luego incluyó en sus poemas. La pintora fue, por tanto, una persona relevante para la vida profesional de Rafael Alberti. No obstante, su influencia no se limitó a la figura del poeta gaditano sino que existe toda una línea de investigación centrada en demostrar cómo la gallega; con su personalidad y carismática conciencia artística; tuvo repercusión también en la obra de Miguel Hernández, célebre poeta alicantino y miembro, asimismo, de la Generación del 27. Se considera, de hecho, que parte de *El rayo que no cesa*, uno de los poemarios más importantes de la literatura española del siglo XX, está directamente inspirado en ella y en la relación profesional y sentimental que mantuvieron<sup>111</sup>.

En definitiva, Maruja Mallo con su personalidad y original producción artística fue una figura caudal y muy relevante dentro del panorama cultural de los años 20 y 30 de España. La influencia que jugó sobre tales artistas masculinos no es más que una pequeña muestra de su innegable talento. Precisamente por esto, por esta calidad de sus cuadros no se entiende el silencio en que la figura de Maruja Mallo sigue estando sumida. Si bien con la dictadura y su necesidad de potenciar un tipo de mujer afín al régimen conservador se puede entender

---

<sup>111</sup> Para empezar a hacer una primera lectura sobre el tema es interesante el artículo de Ramón Fernández Palmeral titulado “Simbología secreta de «El rayo que no cesa» de Miguel Hernández”, publicado online en la web la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



tal omisión, lo cierto es que en la actualidad, con una historiografía del arte que ya aplica la perspectiva de género, la invisibilización de Mallo, y demás mujeres artistas, choca y sorprende.

La sociedad de hoy en día necesita referentes culturales femeninos ya que, para mucha gente, como es mi caso, resulta doloroso comprobar que en el ámbito de la Academia las mujeres no son consideradas dignas de ser investigadas. Ante esta situación, conviene rebelarse contra este discurso que únicamente incluye a unos pocos privilegiados en su relato oficial. Este trabajo se ha redactado con tal finalidad, es decir, para evidenciar el sesgo de género que está presente en los estudios humanísticos, para recordar y reivindicar la figura de Maruja Mallo y para demostrar que, si bien las mujeres no pasamos esa criba temporal a la que la artista alude al principio, lo cierto es que sí creamos cultura y este silencio histórico no se debe a una falta de talento o a una imaginaria inferioridad sino a toda una estructura patriarcal que tiende a escondernos y obviarnos. Como diría Tania Balló: sin nosotras la Historia no está completa.



## 6. Anexos

### 6.1 Poemas de Rafael Alberti

#### 1.I Versos del poema “Sueño de las tres sirenas” del poemario *Cal y Canto*:

“ver cómo en las verbenas siderales,  
vírgenes albas, célicos donceles  
y flores de los canos santorales  
en calesas de vidrios y claveles  
las ternas van a coronar, equinas,  
del giro de los blandos carruseles”

#### 1.II Versos del poema “Los ángeles albañiles” del poemario *Cal y canto*:

“Escayolados de frío,  
astrales blusas de nieve,  
de los séptimos andamios  
del Paraíso descienden,  
dorados los palaústres,  
por invisibles cordeles,  
tres ángeles albañiles  
para socavar mis sienes”

#### 1.III Poema “Madrigal al billete del tranvía” del poemario *Cal y canto*

Adonde el viento, impávido, subleva  
torres de luz contra la sangre mía,  
tú, billete, flor nueva,  
cortada en los balcones del tranvía.

Huyes, directa, rectamente liso,  
en tu pétalo un nombre y un encuentro  
latentes, a ese centro  
cerrado y por cortar del compromiso.

Y no arde en ti la rosa, ni en ti priva  
el finado clavel, si la violeta  
                    contemporánea, viva,  
del libro que viaja en la chaqueta.

1.IV Poema “Mi entierro” del poemario *Cal y Canto*

Vestido ya de tendero  
de tiendas de ultramarinos  
(baila el garbanzo en mi caja,  
la lenteja, en mi bolsillo;  
cien coches de punto, en fila;  
en un taxi, el Arzobispo;  
la Academia de la Lengua,  
sin habla, en su velocípedo),  
me lloran los tranviarios  
-timbres en el equilibrio  
de la tarde-, los fumistas  
y los serenos del frío.

En mi ataúd, bostezando,  
carpa muerta, ¡qué aburrido!

*(“Recítadme el atropello  
del día, el último grito!”)*

viaje para un querube,  
sol de los ultramarinos

*(“Mi amor a las gastronómicas*

*Virgenes de los hornillos!*

*¡Peroles de luna ardiendo!*

*¡Sartenesde albor cocido!”)*

Tirado por cuatro ocas

Hervidas, al Paraíso.

1.V Poema “Asesinato y suicidio (cuento)” del poemario *Cal y canto*

BUENAS noches, hollín de la cocina.

¿Dónde la cocinera?

-Arde, besugo azul, en la salera,  
rehogada en bencina.

¿Y de quién, buen perol, ese sombrero  
de copa, ese zapato?

-De su marido infiel, un señor gato  
fumista y betunero.

¿Y adónde, col, lechuga, zanahoria,  
garganta del hornillo?

-Al infierno, enterrado en un lebrillo  
de carbón y achicoria.

Señores, estoy triste. (Un pajarraco,  
tras una pajarraca.)

Perdonadme que muera. (Sin verraca,  
se asesinó el verraco).

#### 1.VI Poema “El caballero sonámbulo” del poemario *Cal y canto*

EL CABALLERO, dormido,  
las manos tintas en negro,  
de ujier, sin bastón, sus guantes  
buscando va por el cielo.

Los ojos de las bohardillas,  
guñadores, entreabiertos,  
gorros de dormir columpian,  
saltos de cama, pañuelos.

-Brincadora, pon la mesa  
para que cante el sereno  
el aria del sicomoro  
y el aire de vidriero.

Pitando va por las nieves,  
sin cortar, bandido, el yelo,  
sobre unas gafas cornudas,  
carlancos infiel, por trineo.

Conos de cal con banderas,  
levanta, de un susto, el pueblo;  
gritos de niñas paridas  
y responsorios de médicos.

-¡Doctores de pincha y rasga,  
albéitar y farmacéutico,  
de prisa! Los campanarios  
tocan a loco y a muerto.

Los manicomios de junio,  
volteantes, huyen, ciegos,  
las cien cabezas partidas  
en cien chispazos eléctricos.

- ¡Sálvese, si puede, el tonto,  
que yo ni salvarle puedo,  
que voy de prisa, que el aire  
mi mano clavó en el cielo!

Los ojos de las bohardillas  
apagan los sombreros,  
y al unísono las sombras  
matan, de ujier, al sereno.

#### 1.VII Poema “Estación del sur” del poemario *Cal y canto*

Ojo de los semáforos, colgada,  
la luna, presidenta de los trenes  
y guardavía azul de faz tiznada.

Galope de las férreas amazonas,  
los lárgalos de silbos y vaivenes,  
de luz carbonizada las coronas.

¡Expreso al mar! ¡Adiós! Mi guardavía  
(Un tiro. ¡Muerto un brazo!), tu corneta  
corta la Mancha y parte Andalucía.

Córdoba. (Del bazar, timbre de plata,  
carro, veloz baúl, rauda maleta; tieso,  
un pelele recortado en lata.)

—Yo te diría a ti que tu pañuelo,  
no en Córdoba ni Cádiz, sí en Sevilla,  
Guadalquivir de azur, volará al cielo.

Sevilla. (No cerveza, no fresones.  
Los trenes bautizar con manzanilla  
y los barcos con zumo de limones.)

—¡Baile usted, Lady! ¡Míster, una copa!  
Gira, Giralda-girasol, morena,  
libre, en un pie, de escrúpulos y ropa.

Cádiz. (Al novelón para los rieles,  
un tiro en el andén. De versos llena,  
pasa la mar sus hojas de bajeles.)

—Gratis, desde la Isla, a la regata  
de las sirenas, blanco, un marinero  
te hará arribar, dormida, en su fragata.

Málaga. (El farolillo colorado  
del reloj, reolina el minuterero,  
gira, ruleta infiel, descarrilado.)

—¡Dátiles de la mar! Una palmera,  
tu quitasol, cuando por la bahía  
rubrique un arco tu gasolinera.

¡El coche-restorán! (Menú: Claveles  
al salitre francés: plato del día;  
y vino de amarantas moscateles.)

—¡Adiós, adiós, adiós! En los viajes,  
beba usted sólo, con la vista, el viento  
de los precipitados paisajes.

1.VIII Versos del poema “Eh, los toros” del poemario *Cal y Canto*

“De sombra, sol y muerte, volandera  
grana zumbando el ruedo gira herido  
por un clarín de sangre azul torera.

Abanicos de aplausos, en bandadas,  
Descienden, giradores, del tendido,  
la ronda a coronar de los espadas.

[...]

Cinco picas al monte, y cinco olas  
sus lomos empinados convirtiendo  
en verbena de sangre y banderolas”

1.IX Versos del poema “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”

“Tú,  
tú que bajas a las cloacas donde las flores más flores son  
ya unos tristes salivazos sin sueños  
y mueres por las alcantarillas que desembocan a las  
verbenas desiertas [...]   
dime por qué las lluvias pudren las hojas y las maderas [...]   
Hace ya 100.000 siglos que pienso en que tú eres más tú  
cuando te acuerdas del barro [...].   
Aceras espolvoreadas de azufre claman por el alivio de  
una huella para que se aprieten de envidia esos vidrios”

1.X Poema “Los ángeles muertos” del poemario *Sobre los ángeles*

Buscad, buscadlos:  
en el insomnio de las cañerías olvidadas,  
en los cauces interrumpidos por el silencio de las basuras.  
No lejos de los charcos incapaces de guardar una nube,  
unos ojos perdidos,  
una sortija rota  
o una estrella pisoteada.  
Porque yo los he visto:

en esos escombros momentáneos que aparecen en las neblinas.  
Porque yo los he tocado:  
en el destierro de un ladrillo difunto,  
venido a la nada desde una torre o un carro.  
Nunca más allá de las chimeneas que se derrumban,  
ni de esas hojas tenaces que se estampan en los zapatos.  
En todo esto.  
Más en esas astillas vagabundas que se consumen sin fuego,  
en esas ausencias hundidas que sufren los muebles desvencijados,  
no a mucha distancia de los nombres y signos que se enfrían en las  
paredes.  
Buscad, buscadlos:  
debajo de la gota de cera que sepulta la palabra de un libro  
o la firma de uno de esos rincones de cartas  
que trae rodando el polvo.  
Cerca del casco perdido de una botella,  
de una suela extraviada en la nieve,  
de una navaja de afeitar abandonada al borde de un precipicio.

1.XI Versos del poema “El ángel falso” del poemario *Sobre los ángeles*

Para que anduviera entre los nudos de las raíces  
y las viviendas óseas de los gusanos.  
Para que yo escuchara los crujidos descompuestos del  
[ mundo  
y mordiera la luz petrificada de los astros,  
al oeste de mi sueño levantaste tu tienda, ángel falso [...].

1.XII Poema “Espantapájaros” del poemario *Sermones y moradas*

Ya en mi alma pesaban de tal modo los muertos futuros  
que no podía andar ni un solo paso sin que las pedras  
revelaran sus entrañas.  
¿Qué gritan y defienden esos trajes retorcidos por las exhalaciones?  
Sangran ojos de mulos cruzados de escalofríos.  
Se hace imposible el cielo entre tantas tumbas anegadas de setas corrompidas.

¿Adónde ir con las ansias de los que han de morirse?  
La noche se desploma por un exceso de equipaje secreto.  
Alabad a la chispa que electrocuta las huestes y los rebaños.  
Un hombre y una vaca perdidos.

¿Qué nuevas desventuras esperan a las hojas para este otoño?  
Mi alma no puede ya con tanto cargamento sin destino.  
El sueño para preservarse de las lluvias intenta una alquería.  
Anteanoche no aullaron ya las lobas.

¿Qué espero rodeado de muertos al filo de una madrugada  
indecisa?

1.XIII Versos del poema “El cuerpo deshabitado” del poemario *Sobre los ángeles*

[...] Recuerdo. No recuerdo.  
¡Ah, sí! Pasaba un traje  
deshabitado, hueco,  
cal muerta, entre los árboles.  
[...] Solo, en el filo del mundo,  
clavado ya, de yeso.  
No es un hombre, es un boquete  
de humedad, negro,  
por el que no se ve nada.

[...] Grito.  
¡Nada!

Un boquete, sin eco. [...]

1.XIV Poema “El ángel de carbón” del poemario *Sobre los ángeles*

Feo, de hollín y fango.  
¡No verte!  
Antes, de nieve, áureo  
en trineo por mi alma.  
Cuajados pinos. Pendientes.



Y ahora por las cocheras,  
de carbón, sucio.  
¡Te lleven!

Por los desvanes de los sueños rotos  
Telarañas. Polillas. Polvo.  
¡Te condenen!

Tiznados por tus manos,  
mis muebles, mis paredes.  
En todo,  
tu estampado recuerdo  
de tinga negra y barro.  
¡Te quemem!

Amor, pulpo de sombra,  
malo.

1.XV Poema “Sin más remedio” del poemario *Sermones y moradas*

Tenía yo que salir de la tierra,  
la tierra tenía que escupirme de una vez para siempre como un hijo bastardo,  
como un hijo temido a quien no esperan nunca reconocer las ciudades.  
Había que llorar hasta mover los trenes y trastornar a gritos las horas de las  
dando al cielo motivo para abandonarse a una pena sin lluvia. [mareas,  
Había que expatriarse involuntariamente,  
dejar ciertas alcobas,  
ciertos ecos,  
ciertos ojos vacíos.  
Ya voy.  
Tenías tú que vivir más de tu media vida sin conocer las voces que ya llegan  
[pasadas por el mundo  
más aislado que el frío de una torre encargada de iluminar el rumbo de las aves  
[perdidas,  
sobre el mar que te influye hasta hacerte saladas las palabras.  
Tú tenías a la fuerza que haber nacido solo y sufrido sin gloria para decirme:  
Hace ya treinta años que ni leo los periódicos: mañana hará buen tiempo.

1.XVI Versos del poema “Sermón de los rayos y los relámpagos” del poemario *Sermones y moradas*

“La luna de los grandes centros fabriles va a hundirse para siempre en los altos hornos de una compañía metalúrgica.

La ciudad que conoce la precipitación de la sangre hacia el ocaso de las coronas, se inclina del lado izquierdo de la muerte.

[...]

¿Para qué componer lo que ha roto la cólera de los cometas en el instante en que las muchedumbres desamparadas de las fábricas huían por un río de aguarrás hacia las explosiones de los barcos?”

1.XVII Versos del poema “Sermón de las cuatro verdades” del poemario *Sermones y moradas*

[...]

No asustaros si os afirmo que yo, espíritu y alma de ese muerto beodo, huía por las noches de mi fardo para desangrarme las espaldas contra las puntas calizas de los quicios oscuros.

Bien poco importa a la acidez de los mostos descompuestos que mi alegría se consume a lo largo de las maderas en las fermentaciones más tristes que tan sólo causan la muerte al hormigón anónimo que trafica con su grano de orujo.

En frío, ya sabéis lo que es un sótano por dentro.

1.XVIII Poema “Elegías” del poemario *Sermones y moradas*

1. La pena de los jarros sin agua caídos en el destierro de los objetos difuntos.
2. La noticia del crimen de la noche, abandonada entre cardos, muelles rotos y latones viejos.
3. La botella que no se rompió al caer y vive con el gollete clavado en los oasis de las basuras.
4. La venda rota de una herida, arrastrada por las hormigas de las tres de la tarde.

5. Esos chorros de agua de carbón que desvelan el sueño boquiabierto de los túneles.
6. El moscón que se clava de cabeza en la espina de un cardo.
7. La caja vacía de cerillas junto al excremento de los caballos

## 6.2 Ilustraciones, fotografías y hemeroteca de interés para la investigación

2.I Figurines realizados por Maruja Mallo para la obra de teatro *La pájara pinta* (1926) de Rafael Alberti que finalmente jamás sería representada.



2.II Uno de los figurines realizados por Maruja Mallo para la obra teatral *Colorín colorete* (1928) de Rafael Alberti







2.III Ejemplar de *La Gaceta Literaria* (1 de septiembre de 1929). En él se incluye una de las composiciones poéticas del poemario *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de Rafael Alberti, acompañado de ilustraciones hechas por Maruja Mallo.

Para una psicología de la poesía actual

# VITALISMO Y POETICA

... (text continues) ...

## Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos



... (text continues) ...

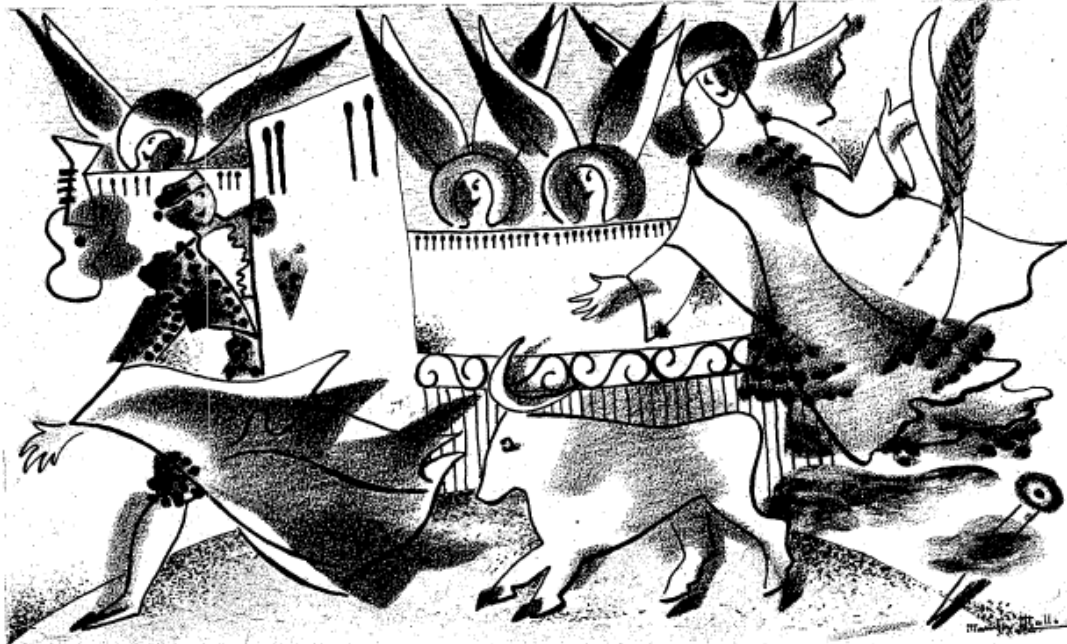


... (text continues) ...

## CANARIAS

... (text continues) ...

2.IV Ejemplar del periódico *ABC* (9 de noviembre de 1930) donde se publican varios poemas (entre ellos "Las chufillas del niño de la Palma" incluido en el poemario *El alba de albelí*, 1925), acompañados de una ilustración hecha por Maruja Mallo.



### CHUFLILLAS DE «EL NIÑO- DE LA PALMA»

(1925)

¡Qué revuelo!  
¡Aire, que al toro torillo  
le pica el pájaro pillo  
que no pone el pie en el suelo!  
¡Qué revuelo!  
Ángeles con cascabeles  
arman la marimorena,  
plumas nevando en la arena  
rubí de los redondeles.  
La Virgen de los caireles  
baja una palma del cielo.  
¡Qué revuelo!  
Vengas o no en busca mía,  
torillo mala persona,  
dos cirios y una corona  
tendrás en la enfermería.  
¡Qué alegría!  
¡Cógeme, torillo fiero!  
¡Qué salero!  
De la gloria, a tus pitones,  
bajé, gorrion de oro,  
a jugar contigo al toro,  
no a pedirte explicaciones.  
¡A ver si te las compones  
y vuelves vivo al chiquero!  
¡Qué salero!  
¡Cógeme, torillo fiero!  
Alas en las zapatillas,  
céfros en las hombreras,  
canario de las barreras,  
vuelas con las banderillas.  
Campanillas  
te nacen en las chorreras.  
¡Qué salero!  
¡Cógeme, torillo fiero!  
Te dije y te lo repito,  
para no comprometerte,  
que tenga cuernos la muerte  
a mí se me importa un pito.  
Da, toro torillo, un grito  
y ¡a la gloria en angarillas!  
¡Qué salero!  
¡Que te arrastran las mulillas!  
¡Cógeme, torillo fiero!

### JOSELITO EN SU GLORIA

A Ignacio Sánchez Mejías.

Llora, Giraldilla mora,  
lágrimas en tu pañuelo.  
Mira cómo sube al cielo  
la gracia toreadora.  
Niño de amaranjo y oro,  
cómo llora tu cuadrilla  
y cómo llora Sevilla  
despidiéndote del toro.  
Tu río, de tanta pena,  
deshoja sus olivares  
y riega los azahares  
de su frente por la arena.  
—Dile adiós, torero mío,  
dile adiós a mis veleros  
y adiós a mis marineros,  
que ya no quiero ser río.  
Cuatro arcángeles bajaban  
y, abriendo surcos de flores,  
al rey de los matadores  
en hombros se lo llevaban.  
—Virgen de la Macarena,  
mirame tú cómo vengo,  
tan sin sangre, que ya tengo  
blanca mi color morena.  
Mirama así, chorreado  
de un borbotón de rubies  
que ciñe de carmesies  
rosas mi talle quebrado.  
Ciérrame con tus collares  
lo cóncavo de esta herida,  
que se me escapa la vida  
por entre los alamares.  
Virgen del Amor, clavada  
lo mismo que un toro el seno,  
pon a tu espadita bueno  
y dale otra vez su espada.  
Que pueda, Virgen, que pueda  
volver con sangre a Sevilla  
y al frente de mi cuadrilla  
lucirme por la Alameda.

### SEGUIDILLAS A UNA EXTRANJERA

Todos los torerillos  
que hay en Sevilla  
te arrojaron, al verte,  
la monterilla.  
Dinos cómo te llamas,  
flor extranjera.  
—Entre los andaluces,  
la *arrebolera*.  
Cinco rejoneadores,  
cinco perfiles,  
clavaron a la gracia  
de los toriles.  
Gracia negra, de fuego,  
tras los percales,  
pintándolos de moras  
de los morales.  
¿Por qué ocultas la cara  
tras la mantilla  
y rueda por el ruedo  
tu gargantilla?  
¿Y por qué de la gloria  
baja y se eleva,  
a caballo, un arcángel  
que se la lleva?  
Lloran zumo de azándar  
y de limones,  
desgarrados, los flecos  
de los mantones.  
Y tú, arriba, en los palcos,  
crucificada,  
desangrándote el pecho  
con una espada.  
Muerta de los caireles,  
ven, que de amores  
pretenden requerirte  
los matadores.  
¿Cómo te dicen, dinos,  
flor cineraria?  
—Entre los andaluces,  
la *pasionaria*.

RAFAEL ALBERTI

(Dibujo de Maruja Mallo.)

2.V Fotografía tomada durante la celebración del tricentenario de la muerte de Luis de Góngora en el Ateneo de Sevilla (15 de diciembre de 1927.) Aparecen de izquierda a derecha: Rafael Alberti; Federico García Lorca; Juan Chabás; Mauricio Bacarisse; José María Platero (presidente de la sección de literatura del Ateneo); Manuel Blasco Garzón (presidente del Ateneo de Sevilla); Jorge Guillén; José Bergamín; Dámaso Alonso, y Gerardo Diego.



2.VI Maruja Mallo en Punta del Este (Uruguay) hacia 1940





2.VII Ejemplar de la revista *La Gaceta Literaria* (1 julio 1929) donde aparece el poema de Alberti "La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo" acompañado de los cuadros "Cloaca" y "La huella" de la pintora gallega.

**La Gaceta Literaria**  
ibérica: americana: internacional  
LETRAS-ARTE-CIENCIA  
30 CENTIMOS  
DIRECCION: J. GARCIA  
ATAJADA DE JUAQUEL  
ISSN: 1135-5825

**CATOLICISMO Y HEREGESIAS**  
**ESENCIAS DE UNAMUNO**  
Este artículo analiza la obra de Unamuno, su pensamiento y su estilo. Se discute su postura ante la religión y la filosofía, así como su influencia en la literatura española de su época.

**La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo**  
de Maruja Mallo  
El subsuelo  
Este poema describe la experiencia de Maruja Mallo al explorar el mundo subterráneo, reflejando su estilo vanguardista y surrealista.

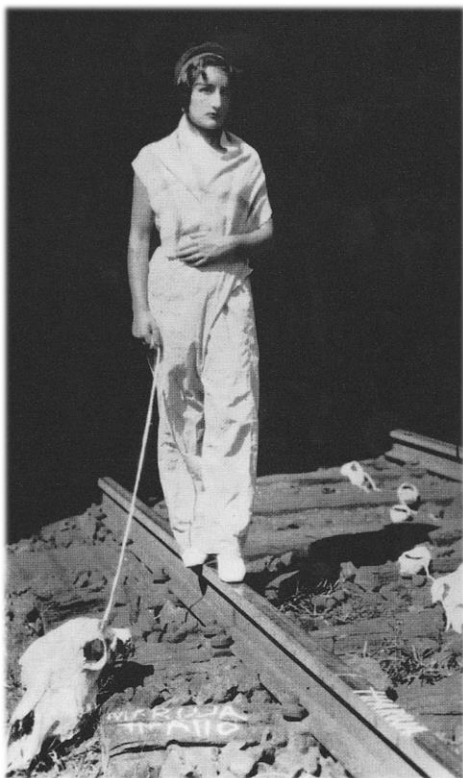
**HISPANISTAS Y ESPAÑA**  
**Felipe II visto por Cassou**  
de Cassou  
Este artículo ofrece una perspectiva crítica sobre Felipe II, el rey de España durante el siglo XVI, a través de la mirada del historiador Cassou.

**La huella**  
de Maruja Mallo  
Este cuadro muestra una huella humana en un paisaje abstracto, simbolizando la presencia humana en el mundo.

**Cloaca**  
de Maruja Mallo  
Este cuadro representa una cloaca, un espacio oscuro y claustrofóbico, que puede ser interpretado como un símbolo de la condición humana o de la sociedad.

**Granadas de fuego**  
de Maruja Mallo  
Este poema describe las granadas de Granada, evocando imágenes de fuego y belleza.

2.VIII Fotografías de Maruja Mallo tomadas entre 1929 y 1930 en Cercedilla, localidad madrileña de la sierra de Guadarrama.



## Bibliografía

- ALBERTI, R. (1 de septiembre de 1929). “Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos”. *ABC*.
- ALBERTI, R. (15 de septiembre de 1929). “Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos”. *ABC*.
- ALBERTI, R. (1 de julio de 1929). “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”. *La Gaceta Literaria* (61), p.1.
- ALBERTI, R. (1977). *Sobre los ángeles. Sermones y moradas. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Con los zapatos puestos tengo que morir*. Barcelona: Seix Barral.
- ALBERTI, R. (1978). *Cal y Canto*. Barcelona: Seix Barral.
- ALBERTI, R. (29 septiembre de 1985). De las hojas que faltan. *El País*.
- ALBERTI, R. (26 de marzo de 1989). Ya es así. *El país*.
- ALBERTI, R. (1998). *La arboleda perdida. Tercero y cuarto libros. 1931-1987*. Vol. 2. Madrid: Alianza Editorial.
- ALBERTI, R. (2006). *Pintar la poesía. Las 4 estaciones*. Antología preparada por María Asunción Mateo. Madrid: Ediciones de la Torre.
- BALLESTEROS GARCÍA, R. (13 diciembre 2004). “Maruja Mallo (1902-1994). De las Cloacas al espacio sideral”. *Aposta. Revista de ciencias sociales*. Consultado en línea.
- BALLÓ, T.; TORRES, S.; JIMÉNEZ, M. (2005). *Las sinsombrero*. RTVE, TVE, Yolaperdono, IntropiaMedia. Documental consultado en línea.
- BALLÓ, T. (2016). *Las sinsombrero: sin ellas la historia no está completa*. Barcelona: Espasa.
- BERGAMÍN, J. (15 de marzo de 1929). El canto y la cal en la poesía de Rafael Alberti. *La Gaceta Literaria*. (54), p.2.
- BONET CORREA, A. (1983). *El surrealismo en España*. Madrid: Editorial Cátedra.
- BONET, J. M. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid: Alianza.
- BONET, J. M. (30 enero 1997). “Maruja Mallo: la forma expresa el contenido de una época”. *El País*.

- CANTERA MONTENEGRO, E. (2012). *Tendencias históricas actuales. Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- CASADO, M. (2017). *La nostalgia inseparable de Rafael Alberti: oscuridad y exilio íntimo en su obra*. Madrid: Ediciones de La Torre.
- CASAMARTINA I PARASSOLS, J.; JIMÉNEZ BURILLO, P. (2008). *Amazonas del arte nuevo*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura.
- CELMA, M. P. (2003). “Y es que el mundo es un álbum de postales. A propósito de Cal y canto” en *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Vol. I, p. 137-146.
- CHÁVARRI, R. (1975). *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- COMBALÍA, V. (2006). *Amazonas con pincel. Vida y obras de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Destino.
- CORREDOIRA, P.; SANTOS TORROELLA, R. (1993). *Maruja Mallo*. Santiago de Compostela: Centro de Arte Contemporánea de Galicia.
- DE DIEGO, E. (2008). *Maruja Mallo*. Madrid: Fundación Mapfre.
- DE LA CUEVA, A; MÁRQUEZ P., M. (2015). *Mujeres en vanguardia: la Residencia de Señoritas en su centenario: 1915-1936*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DE LA GÁNDARA, C. (1978). *Maruja Mallo*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- FERRIS, J. L. (2004). *Maruja Mallo: la gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de hoy.
- FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA. (1999). *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA. (2002). *Creadores del Arte Nuevo*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- GARCÍA DE MONTERO, L. (2003). *Rafael Alberti. El poema compartido*. Sevilla: Junta de Andalucía; Consejería de Cultura.

- GÓMEZ BLESÁ, M. (2007). *Las intelectuales Republicanas. La conquista de la ciudadanía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1956). *Nueva actualidad de Maruja Mallo*. Buenos Aires: Atlántida
- HAVARD, R. (1998). “Rafael Alberti, Maruja Mallo, and Giménez Caballero: Materialist Imagery in *Sermones y Moradas* and the Issue of Surrealism”. *The Modern Language Review*. Volumen 93. (4), p.1007-1020
- HAVARD, R. (2001). *The crucified mind. Rafael Alberti and the surrealist ethos in Spain*. Londres: Tamesis.
- HUICI, F. (2003). “El poeta y la mujer pájaro”. *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo*, edición de Carlos Pérez. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- HUICI MARCH, F; PEREZ DE AYALA, J. (2009). *Maruja Mallo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- JANSON, H. W. (1965). *Historia del arte: panorama de las artes plásticas de la prehistoria a nuestros días*. Barcelona: Labor.
- JIMÉNEZ, J.R. (15 de enero de 1931). “Satanismo Inverso”. *La Gaceta Literaria*. (98), p.3.
- KIRKPATRICK, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1990). *Homenaje a Rafael Alberti*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- LAUGE HANSEN, H. (1997). “La superposición metafórica entre ensalzamiento eufórico y degradación crítica en Rafael Alberti y Maruja Mallo”. *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*. *Actas del Simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996*. Sevilla: Ediciones Alfar, p.175-193.
- LAURENSEN-SHAKIBI, H. (2007). “Amor imposible, cosas en común: Rafael Alberti and Maruja Mallo 1925-1929”. *Bulletin of Spanish Studies*. Vol. 84. (1), p. 37-56.
- MALLO, M. (1935). “Escenografía” en *Gaceta de arte: revista internacional de cultura*. 34. Recuperado de: <https://jable.ulpgc.es>
- MALLO, M. (1936). “La plástica” en *Revista de Cultura Moderna*. México: Universidad Obrera.

MANGINI, S. (2001). *Las Modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.

MAROUA (1 septiembre de 2003). Maruja Mallo y Rafael Alberi. Un amor creativo y un olvido premeditado [Mensaje en un blog]. Gente del puerto. Habitantes de El Puerto de Santa María. Recuperado de: <http://www.gentedelpuerto.com/2013/09/01/1-854-maruja-mallo-y-rafael-alberti-un-amor-creativo-y-un-olvido-premeditado/>

MARTÍN GIJÓN, M. (2007). “Entre dos corrientes de aire. Sobre un poema inédito de Rafael Alberti, su crisis poética y la amistad con José Herrera Petere”. *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid

MATEOS, E.; GARCÍA-POSADA, M.; TORRES NEBRERA, G.; SALVAT, R.; MARRAST, R.; MONLEÓN, J. (2002). *Rafael Alberti, un poeta en escena. Estudios y cronología teatral*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

MAYAYO, P. (2003). *Historias de las mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

MORRIS, C. B. (2000). *El surrealismo y España. 1920-1936*. Madrid: Espasa Calpe.

NOCHLIN, L (2015, 30 de mayo). "Why Have There Been No Great Women Artists?." *ARTNEWS*. Recuperado de: <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>

NUEVO CAL, C.; ALVARÉZ GONZÁLEZ, A. (2017). “Maruja Mallo: vida e exilio dunha artista universal”. *Cuadernos de Estudos Xerais*. Sada: Asociación Cultural Irmáns Suárez Picallo.

QUIROGA PLA, J. M. (1929). “Rafael Alberti. Ulises adolescente”. *Revista de Occidente*. Vol. 23. (69), p. 407.

RAMOS ORTEGA, M.; JURADO MORALES, J. (2003). *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1905-2002)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

SALINAS, S. (2004). *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

SOLER SERRANO, J. (productor y presentador); CABEZUDO, F. (director), RTVE (producción). (2005). *Grandes Personajes. A fondo. Benjamín Palencia. Maruja Mallo Benjamín Palencia. Maruja Mallo: A fondo*. Barcelona: Editrama: Gran Vía Musical: Impulso Records.

SOLER SERRANO, J. (productor y presentador); CABEZUDO, F. (director), RTVE (producción). (2005). *Grandes Personajes. A fondo. Rafael Alberti: A fondo*. Barcelona: Editrama: Gran Vía Musical: Impulso Records.

VAL CUBERO, A. (2013). “La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1926-2011)” en *Papers: revista de sociología*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Vol. 98. (4), p. 677-696.

VALDEAVELLANO, L. (1 setiembre de 1927). “Maruja Mallo en su carrousel”. *La Gaceta Literaria*. (17), p.5.

VICENT, M. (12 de septiembre de 1981). Maruja Mallo, la diosa de cuatro brazos. *El País*.

ZANETTA, M. A. (2014). *La subversión enmascarada*. Madrid: Biblioteca Nueva.