

«CONMIGO VAIS Y MORIRÉIS CONMIGO»:
LA PINTURA Y OTRAS ARTES EN LA
POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

ADRIÁN J. SÁEZ
Université de Neuchâtel

COMO quien no quiere la cosa, en la caleidoscópica obra de Luis Alberto de Cuenca parece haber espacio para todo: en efecto, desde la erudición clásica más estupenda hasta la estética *underground*, los más variados ingredientes culturales se dan cita en los ensayos y poemas de un poeta al que «nada humano le es ajeno». En este sentido, el arte y especialmente la pintura aparecen de tanto en tanto en la poesía cuenquista con alcances, funciones y sentidos diversos. Tampoco es que haya guiños pictóricos en cada página, porque la poesía –y la poética– cuenquista es fundamentalmente libresca antes que artística y musical¹. Con todo, y aunque haya un tanto de engaño, desde el título tanto de poemarios (*Los retratos*, 1971) como de ensayos (*Museo*, 1978) se refleja la afición pictórica del poeta, un par de guiños que invitan a la presente exploración picto-poética². La cosa se redondea

1. Como nota curiosa, Saval (2013: 7) hace un *collage* artístico para definir al poeta. Sobre la poesía artística, baste ver Bou (2001), Ponce Cárdenas (2014: 13-38) y Bagué Quílez (2016).

2. Y digo engaño porque las estampas de *Los retratos* (que en principio iba a llamarse *Galería*) no son propiamente pictóricas (ver más abajo) y la dimensión artística de *Museo* es pura metáfora, ya que se trata de una pequeña muestra de la «gran pirámide de nombres, de palabras» del universo a partir de «fragmentos» o «lienzos»

con el marbete de «línea clara» (*ligne claire*) tomado de Hergé para definir su apuesta poética, ya que graba a fuego tanto el estilo como la dimensión visual de su obra a partir de una etiqueta «cómica» (de la escuela franco-belga de *bande dessinée*).

Para acometer esta tarea, el trabajo consta de tres secciones: primeramente, se ofrece un rápido rastreo de las opiniones artísticas de Luis Alberto de Cuenca en sus libros ensayísticos a modo de marco general, puesto que poesía y prosa se relacionan con la mayor naturalidad del mundo; acto seguido, se examinan las diversas formas de la pintura –y otras artes– en los poemas cuenquistas (del guiño a la écfrasis) y se cierra con unas reflexiones pictóricas finales.

EL MARCO DEL CUADRO: CONTEXTO

PARA abrir boca, vale la pena trazar un pequeño boceto de su conocimiento y sus ideas artísticas expuestas en comentarios, ensayos y textos diversos para luego poder entrar debidamente en su poesía. Al igual que Homero se puede dar la mano con Tolkien y Aquiles con Flash Gordon en el terreno intertextual, el gusto artístico de Luis Alberto de Cuenca es ecléctico, porque es capaz de degustar y manejar creativamente todos los elementos culturales a su alcance para dar forma a una poesía sincrética apta para todos los públicos donde la pintura se codea con otras mil formas de arte (cine, cómic, música, etc.).

Acaso se pueda recordar de antemano la selección de imágenes para algunos textos como adorno (*La belle Rosine*, 1847, de Antoine

de textos de la literatura universal que muchas veces son «una primicia en castellano» (1978: 15-16). Lanz (1991: 25) recuerda que ambas etiquetas remiten al *Museo* (en *Alma*, 1902 y luego en *Alma. Museo. Los cantares*, 1907) de Manuel Machado.

Wiertz, para *De Gilgamés a Francisco Nieva*, 2005) y hasta clave de lectura inicial (la *Ophelia*, 1851-1852, de John Everett Millais para *Elsinore*, 1972, con la muerte de Rita Macau en la memoria), la colaboración con dibujantes (sobre todo Miguel Ángel Martín en la editorial Reino de Cordelia) y algunos libros acompañados de ilustraciones, como *El puente de la espada* (2002) con grabados de Eduardo Úrculo y *Paisajes interiores* (2008) con acuarelas de Vincent Román.

La afición visual cuenquista se refleja en las secciones sobre imágenes recogidas en la mayoría de recopilaciones ensayísticas del poeta (*Etcétera*, 1993: 101-118; *Álbum de lecturas*, 1996: 279-312; *Señales de humo*, 1999: 243-280; *Nombres propios*, 2011: 185-238, etc.), que abarcan una abigarrada y entusiasta mezcla artística: en general, parece presidir el cine y las ilustraciones (historietas, tebeos), mientras que la pintura aparece únicamente de tanto en tanto, en ocasiones como simple término de comparación (los «diseños *art nouveau*» de McCay para *Little Nemo in Slumberland*, cómic de 1905-1911, tienen una luz idéntica a «la mejor pintura renacentista», 1996: 284, etc.).

Entre la fascinación por el torrente de imágenes modernas y postmodernas, se hallan también comentarios sobre pintura en los que Luis Alberto de Cuenca revela a las claras sus preferencias artísticas³. Amén de conferencias sueltas (valga «El baño de las ninfas» sobre una pintura de Antonio Muñoz Degraín, Museo Carmen Thyssen de Málaga, 21/10/2014), hay mil y una menciones artísticas en las recopilaciones de ensayos luisalbertianas, que se concentran especialmente en *Nombres propios* (2011): junto a frescos expresionistas de mayo del 68

3. En un momento señala que solamente le interesan «las lecturas que tienen la virtud de suscitar [...] gratificadoras imágenes» (1995: 193), pero las referencias aparecen hasta en los lugares más insospechados, de *El héroe y sus máscaras* (1991: 146) a *Bazar* (1995: 127, 129, 134-135 y 141) y mucho más, en una multiplicación que revela la importancia del arte para Luis Alberto de Cuenca.

(35), hay recuerdos de visitas a museos (Klmit en Viena, 43), en esta suerte de pinacoteca imaginaria desfilan artistas (los prerrafaelistas que tanto aprecia, Buzzati como narrador, las «increíbles manzanas y peras de Cézanne», y «Goya, Solana, El Bosco, Vermeer de Delf» en comandita con Dalí, Beltrán Masses, 81, 157-159, 167, 204-205 y 230-232), unas cuantas pinturas (el cuadro *Kinderspiele* de Brueghel el Viejo y *The Finding of the Saviour in the Temple* de Hunt, un repaso de los retratos de Hernán Cortés y la Gioconda de Duchamp, 58, 156, 233-234 y 237), alguna escultura (la Venus de Willendorf y *Le bisou* de Rodin, 45 y 191) y un poco de grabado (Doré, 137), además de otros comentarios de ilustraciones y noticias curiosas que valen su peso en oro.

Sin embargo, fundamentalmente se pueden destacar tres pistas esenciales, que descubren 1) algunas de las coordenadas de su devoción pictórica, 2) ciertas claves de su interés artístico (tema y técnica) y 3) un pequeño canon pictórico, que se tiene que completar de texto en texto⁴.

En una reflexión en voz alta sobre el origen de la inspiración pictórica de su poesía, Luis Alberto de Cuenca declara que tiende a mirar al pasado:

Mis mejores amigos pintores están muertos y le voy a decir por qué, porque la pintura que más me interesa es la anterior a las vanguardias. No quiere decir esto que no me interese la pintura poste-

4. Al hilo de la reseña de la novela *El cuarteto de Whitechapel* (1979) de Daniel Sánchez Pardos, en «La gran mentira del arte contemporáneo» se critica la estética vanguardista y sus nefastos ecos en la expresión artística moderna, mientras que en un apunte sobre «Pequeño amor mío» (*Sin miedo ni esperanza*) dice que cambiaría «los *cartoons* de Walt Disney por todo el arte contemporáneo de vanguardia» (2017c: 35, nota).

rior, pero la que más me interesa es la anterior. Es la que está en mi plástica y mi estética. Entonces, no puedo hablar con ellos, solo puedo mirar sus obras. Pero realmente sí que hay una influencia plástica muy notable en mi poesía. La pintura es un arte que me fascina, sobre todo la pintura renacentista, barroca, neoclásica, la romántica... [...] me fascina particularmente [...] Friedrich; me parece un pintor extraordinario. Y en general en esas fuentes bebo. Dentro de la pintura del siglo XX estoy más cerca del surrealismo o del *pop-art*, son los movimientos que más me interesan (2001: 196)

Del mismo modo, en dos lugares apunta que en pintura le interesa tanto –o más– el fondo que la forma, con algunas sabrosas menciones de artistas⁵:

Deben ser excluidas de la literatura, y del arte en general, categorías psicológicas como el sentimiento, la sinceridad o la historia. Puede parecernos insoportable la expresión del mercader Arnolfini en el lienzo de Van Eyck y, sin embargo, apasionarnos su retrato; podemos aborrecer cierto género de paisaje alemán vivo y, en cambio, defender con vehemencia a Caspar David Friedrich en público. El arte no es la vida; no es fácil, por ello, que sea aprehendido por todo aquel que desconoce las sutiles reglas (la *techné* otra vez) de su juego. Que eso es el arte, un juego fascinante para iniciados escépticos (1995: 192).

A mí lo que me atrae de la pintura no es solo el trazo, la perspectiva, el escorzo, la textura, el color, la técnica pictórica, sino también, y hasta diría que sobre todo, la historia que se cuenta en cada cuadro, su capacidad de suscitar en el visitante emociones que podríamos ca-

5. En otro texto, el poeta hace un comentario a la carrera sobre las «[a]rtes y técnicas» de la Edad Media («pintura a la tempera, la iluminación de códices», etc.), que estaban «en manos de un cortísimo número de especialistas» en el siglo XIX (*Bazar*, 1995: 126).

lificar de literarias. Por ese motivo, mi selección tendrá siempre que ver más con el concepto que de la pintura tenían griegos y romanos, mucho más cerca de la narración en imágenes que de la mera proyección plástica ajena –o, por mejor decir, indiferente– a la temática tratada (2013: 153).

Seguidamente y luego de revelar su admiración por el Museo del Prado, ofrece un pequeño –y circunstancial– parnaso de cuadros de la pinacoteca nacional, que se compone de *El tránsito de la Virgen* (h. 1462) de Andrea Mantegna, las tres *Escenas de la historia de Nascitaggio degli Onesti* (1483) de Botticelli, *Adán y Eva* (1507) de Durero, *El paso de la laguna Estigia* (h. 1520-1524) de Joachim Patinir y *El vino de la fiesta de san Martín* (h. 1565-1568) de Brueghel el Viejo (2013: 153-156). Además de ocasional, este pequeño repertorio cuenquista se tiene que completar con otras menciones de preferencias (el aprecio por Richard Dadd y su mundo fantástico, *Bazar*, 1995: 209-210, entre otros muchos), por lo que es preciso rastrear y cear las referencias a artistas y lienzos en ensayos y poemas, para tratar de apreciar tanto el canon pictórico del poeta como la relación entre ambos géneros.

EL ARTE DE LA POESÍA: FORMAS Y FUNCIONES

YA se han trazado algunos esbozos del asunto picto-poético: especialmente se ha atrevido Suárez Martínez (2013: 150-151), que compara la fusión artística de la poesía cuenquista con la técnica de Velázquez por la combinación con la vida cotidiana, al tiempo que señala que la pintura responde a motivos nítidos como la presencia de objetos (cuadros en la casa de la infancia, ilustraciones de un libro) y el uso

de símiles para descripciones plásticas, pero conviene perfilar mejor un boceto panorámico para intentar apreciar el sentido de esta nueva formulación inter-artística⁶.

En esencia, se pueden deslindar cuatro formas de presencia pictórica en la poesía cuenquista:

1. Guiños dispersos al mundo del arte que se arremolinan por todas partes: desde la larga lista diseminada en «A Donatien Alphonse François, conde de Sade, llamado “Marqués de Sade”» y alguno más en «Apuntes para un posible autorretrato» (*Los retratos*, 1971), el alarde erudito continúa con una larga lista de nombres tanto en los paratextos y poemas de *Elsinore* (1972) como en las menciones de muy diversos artistas en *Scholia* (1978), para adquirir progresivamente un valor más funcional e integrado.
2. Una serie de écfrasis poéticas, consagradas a la descripción –todo lo libre que se quiera– de obras artísticas, que generalmente se aprovechan para elogiar y reinterpretar imágenes significativas para el poeta, y pueden decir mucho sobre su poética: «Angélica en la Isla del Llanto» y «Las tres hermanas» (*Elsinore*), «Gustav Klimt: *Dánae*» (*Scholia*), «El juicio de Paris» y «La Venus de Willendorf» (*El hacha y la rosa*, 1993), las dos versiones de «El caballero, la muerte y el diablo» (*Elsinore* y *Por fuertes y fronteras*, 1996), una *descriptio* final en «La Sirenita» y el tríptico de «Susana y los viejos» (*Sin miedo ni esperanza*, 2002), «Canción épica» (*La vida en llamas*, 2006), una pequeña imagen en «Encuentro con Teresa», la evocación de «Mujeres en ninguna parte» y un recuerdo rematado en écfrasis de

6. También hay que destacar las aproximaciones de Martínez Fernández (2007) para Durero y Ponce Cárdenas (2017: 83-101) sobre el «tríptico de tinieblas» (*Elsinore*, *Scholia* y *Necroflia*).

Doré en «El cuervo» (*El reino blanco*, 2010), entre algún que otro eco posible.

3. A la par, hay un ramillete de textos paraecfrásticos que dialogan con la pintura desde otra perspectiva, en la que se tiene en cuenta al artista (poemas de pintor, con el foco en la biografía, el estilo, la técnica, etc.) y la galería (poemas-museo) (Ponce Cárdenas, 2014: 30-32): «Museo Bizantino» (*Elsinore*), «José María Sert» y en cierto sentido «La loca del pelo rojo» (*La vida en llamas*) e «Ingres» (*Cuaderno de vacaciones*, 2014), más una curiosa aventura museística en «La ladrona de cuadros» (*El reino blanco*).
4. Por fin, se encuentran unos pocos poemas artísticos en los que se presentan reflexiones teóricas, que valen tanto para la pintura como para otras parcelas cercanas (cine, cómic y fotografía), de entre los que destaca «Imágenes» (*Sin miedo ni esperanza*).

En todo este abanico de posibilidades picto-poéticas, que van de menos a más, tiene que ver el gusto por los nombres propios del poeta, pues las más de las veces la mención se reduce al patronímico del artista, cual clave que cifra la potencia simbólica del arte y puede descubrir la dimensión artística del poema.

En verdad, se podría atender a otros elementos artísticos como el colorismo y el preciosismo (especialmente en los pinitos iniciales de *Elsinore*, «Pequeño amor mío» de *Sin miedo ni esperanza* y otros de *El reino blanco*), un pequeño ejemplo de poesía visual («*In the Days of King Arthur*», *Elsinore*), la combinación de heráldica y pintura en el haiku «Francia» («Flores de lis. / La Cruz contra la Media / Luna. San Luis», en *El reino blanco*) y toda la serie de poesías publicadas con ilustraciones y hasta versionados en forma gráfica (Pérez Vernetti, *Viñetas de plata*, 2016), más algunas alusiones a actividades de creación en los poemas y el gusto voraz por el cómic (el «novenio arte») (Merino,

2011 y 2013) y otras manifestaciones *pop* (Ciortea y Lucas, 2015)⁷. Sin embargo, para no abrir demasiado la mano este trabajo se centra en la pintura, con alguna que otra incursión en la escultura.

En este sentido, brilla el predominio de la pintura sobre otras bellas artes, ya que únicamente se pueden rescatar un puñado de referencias escultóricas, arquitectónicas y poco más, que comentaré más adelante. Asimismo, hay que destacar la fuerte relación establecida entre arte y poética, porque el pacto de complicidad con el lector que implica todo jugueteo picto-poético cambia de rumbo junto con el desarrollo de la estética luisalbertiana: así, frente a la dificultad –y el placer– de la adivinanza que importa en la primera oscuridad novísima, con la posterior línea clara interesa más el horizonte compartido. Sin embargo, la apuesta por una poética clara no conlleva un cambio radical en el canon artístico, pero en cambio se avanza hacia un manejo más integrado de los ingredientes pictóricos, que tienden a dejar de ser aderezos ornamentales (con un poco de *épater les bourgeois*) para tener un valor significativo en los poemas.

La amplia galería de guiños diseminados aquí y allá no tienen mucha historia, al menos en una primera etapa en la que poseen un valor ornamental de exhibición erudita que está en sintonía con la poética de los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca: el ejemplo

7. En contadas ocasiones, se presentan ejercicios artísticos en acción: «La muchacha dibuja palanquines de jade en un cuaderno rosa pálido, hace ya mucho tiempo» («L. W. J.», *Elsinore*, 31); «Te dibujo quemando incienso con un velo / (siempre me ha fascinado el Trono Ludovisi); / tú corriges el trazo: la muchacha velada / se parecía demasiado a July Garland» («*What you will*», vv. 13-16, *Elsinore*); «mis dedos dibujan en tu piel / las cuatro barras rojas de Wifredo» («Cataluña», vv. 10-11, en *La caja de plata*); «Para no verme triste, has dibujado / mi rostro en los espejos de la casa» («La mujer del vampiro», vv. 1-2, en *La vida en llamas*); «Montaigne hizo pintar en las vigas del techo / de su castillo, cerca de Burdeos, las frases / que le habían gustado más» («El cuervo», vv. 81-83, en *El reino blanco*), etc.

más claro de recuerdo decorativo está en el grupo de nombres que adornan el extenso poema «A Donatien Alphonse François, conde de Sade, llamado “Marqués de Sade”» (*Los retratos*), que por lo general son menciones de pasada («Roger van der Weyden / y especialmente / Mathias Grünewald», III, vv. 94-96; «Wagner / y Dante Gabriele Rossetti / son extranjeros y están muertos, / donde Ofelia / y su familia de agua», IV, vv. 179-183; «Watteau, / decadentismo de Fragonard», V, vv. 207-208; «Solo los ojos siempre / como si Botticelli», VII, vv. 294-295; «Monjas, / hembras futuras de Paul Delvaux», VII, vv. 315-316) que no suelen traducir más que preferencias por algún cuadro («Yo he convertido lo infinito / en los ojos de la lechera / de Jean-Baptiste Greuze», I, vv. 28-30, en referencia a *La laitière*, h. 1772-1773), ciertas visiones («Jacques-Louis David o la mentira», VII, v. 285) y alguna crítica («Apenas era Antonio Tàpies / y sus relaciones de vecindad / con el desierto. / No semejaba en modo alguno / –a pesar de su rostro– / las nalgas relucientes / de un desnudo de Ingres», II, vv. 55-61), junto a la exhibición de las fuentes pictóricas de *Elsinore* («la Procris de Piero di Cosimo» en el «Envío», 131 y la «Nota explicativa», 343; otras menciones de Pollaiuolo y la confesión de la relación de «Francisco de Salas, cosmógrafo» con Degas, «Nota explicativa, 344 y 349), alguna referencia más suelta («los ángeles de Pacher y Konrad Witz» en «El caballero, la muerte y el diablo», v. 16), un par de lemas (Gustav Klimt para «Bergthora», William Blake para «*Song of innocence*») y una amplia ristra de 28 pintores de la escuela prerrafaelista (136-137).

Entre esta turbamulta, en «Apuntes para un posible autorretrato» hay un ejemplo que cumple varias funciones y se mueve hacia usos posteriores más complejos: así, con «los Cuatro Jinetes sonreían a Brueghel / hiroshimando el pan y las aldeas» (I, vv. 9-10), Luis Alberto de Cuenca combina el guiño a un cuadro concreto (*El triunfo de la Muerte*, 1562-1563) que contribuye a la contextualización temporal del poema, con un

neologismo modernizador («hiroshimar») que explica la historia de la pintura a través de un referente conocido y muy visual (los bombardeos de 1945) que también haría las delicias de la estética culturalista.

Más adelante, los toques pictóricos ocasionales se encuentran mejor integrados en los poemas y se pueden tener como destellos de gustos personales. Pueden presentarse como nombres sueltos desperdigados y pequeños comentarios: de este modo, se pasa de las evocaciones de artistas como «Giambologna o Andrea del Castagno» («Peer Gynt», v. 9) y «el pincel heroico de Alex Raymond» («De y por Manuel Machado», v. 18, *Scholia*), «las papelinas / ocultas en el libro de Arcimboldo» («Isabel», vv. 8-9, en *La caja de plata*), a la consideración del «arte post-moderno» (v. 11) como una de las historias de las chicas aburridas de «Noche de ronda» (v. 11, *El otro sueño*, 1987) frente al remedio contra la «murria» de «mirar cuadros de Friedrich, o de Raeburn, / o de Paolo Uccello» («Melancolía», vv. 11 y 14-15, en *Cuaderno de vacaciones*) frente a «los horribles *graffiti* / de tu melancolía» (vv. 21-22), y «Un paisaje de Friedrich» (v. 2) como uno de los ingredientes de la felicidad («Sobre una carta de John Keats», v. 2) y otras dos más en «Brindis» («Por los cuadros de William Bouguereau, nuestros hasta las lágrimas» y «Por Caspar David Friedrich, que vio a su hermano muerto / de espaldas en lo alto de un glaciar de los Alpes / y lo reprodujo en un lienzo», vv. 1 y 5-7, en *Por fuertes y fronteras*), para acabar –por el momento– con un mínimo guiño a la muerte de Kleist como una prueba de amor eterno en «Variación sobre un tema de Catulo» («suicidémonos, siguiendo / el ejemplo de Heinrich y de Henriette, / o el de Lotte y Stefan, para que / nadie pueda decir que nuestro amor, / como el de tanta gente, fue fugaz», vv. 8-12, inédito, 2017b).

Con mucha más fuerza salta el arte en la poesía efrástica, que se caracteriza por 1) la amplitud de soportes y técnicas de la obra de arte visual poetizada, 2) que puede ser real, imaginada o simulada,

según 3) un proceso de selección interesada de elementos y rasgos para fijarlos verbalmente con 4) un cierto margen de libertad gracias a las licencias de la reescritura y permite 5) apuntar a un fin mayor que la descripción informativa, que suele comprender habitualmente un doble sentido de homenaje tanto al creador (en una suerte de «diálogo demiúrgico») como a las artistas visuales⁸.

Las tres primeras calas efrásticas cuenquistas son poemas en prosa y cada una tiene su propio sabor: «Angélica en la Isla del Llanto» adereza la inspiración ariostesca (*Orlando furioso*, X-XI) con la potencia visual de una imagen de Ingres (*Roger délivrant Angélique*, 1819), «Las tres hermanas» (estos dos en *Elsinore*) disfruta proclamando su raza pictórica por todas partes y «Gustav Klimt: *Dánae*» (*Scholia*) reinterpreta a su manera la energía erótica del modelo.

En «Angélica en la Isla del Llanto» importa especialmente la evocación de la sensualidad de la imagen, que se hace presente mediante la enumeración de detalles lascivos («el pecho del ámbar», «labios sin fin ardiendo», «el continente de tus senos», etc.) dentro de la escena y el acento en la tensión de la mirada voyeurística («todo mi cuerpo tiembla al verte tan hermosa») en sintonía con la consideración del cuadro como un ejemplo de sublime pornografía, según Luis Alberto de Cuenca («Ingres», en *Etcétera*, 1993: 101-102)⁹. Por su parte, la clave del lema paratextual («Palma il Vecchio») de «Las tres hermanas» permite descubrir la naturaleza artística del título (traducción de *Le tre sorelle*, h. 1520) en alianza con un remite posterior al pintor («como en un cuadro de Jacopo, tratado con palabras, sin custodia», por Jacopo Negretti),

8. Adapto y reordeno las consideraciones de la estupenda guía de Ponce Cárdenas (2014: 15-16).

9. Ponce Cárdenas (2017: 90-91) añade que puede haber un juego adicional con un díptico poético («For *Ruggiero and Angelica* (by Ingres)», en *Sonnets for Pictures*, 1881) de Dante Gabriel Rossetti.

de manera que la reflexión sobre la ambigüedad de las imágenes (entre el amor y la muerte) reforzada con la serie contrapuesta de las Tres Gracias (Talía, Eufrosine y Aglaya) y las Tres Parcas (Cloto, Láquetes y Átropos) (Ponce Cárdenas, 2017: 92) tiene lugar en un poema en el que nombre, apodo y cuadro del artista italiano se dan la mano.

Sigue el poema en prosa «Gustav Klimt: *Dánae*», que respondía a un ejercicio de composición con el pie forzado desde la pintura («La generación del lenguaje», 1979-1980: 250) y luego fue descartado de las poesías reunidas luisalbertianas, por lo que viene bien reproducirlo por extenso:

Abandonada en finitud, efímera como el cieno en los ojos del suicida, cubierta por estirpes de agua, por linajes de lluvia en gozos, por gentilidades de crispación, familias no sabidas de músculos, de fibras como flechas en arcos no aprendidos, en ballestas que vibran y violentan su línea, el seno fragmentado en temblores y habitantes de coral, atolones de tibieza, sortijas precursoras del verano.

Antes de la mujer, de su insaciable paganismo de ser, de confirmarse como una torre cierta en el espacio, toda volumen, forma, precisión de sentir, linterna de misterio en laberinto de oro, como un viejo soneto, un clavicordio de pulso enfebrecido, intemporal necesidad de labio, de raíz, de corteza de árbol, de silencio expresivo, de caricia.

Herida por un rayo de manos, de contornos que van cobrando vida, convirtiendo en olor, en vista, en tacto, todo lo innumerable en el envés del mundo, clasificando tu sopor, tu eclipse, tu desesperación, hasta negar en ti la imagen húmeda de aquella creación, de aquel instante en que no existías, visión, sombra de cera y carmesí, despojo de los buitres que se llamaron Zeus, Acrisio, Polidectes, la historia, el ser, el mito, la tiniebla.

En una estupenda transposición, el poema recrea la provocadora y sensual representación del encuentro sexual y el orgasmo femenino del cuadro de Klimt («Abandonada», «gozos», «necesidad de labio», «imagen húmeda», etc.), que respeta incluso los colores predominantes de la imagen («coral» y dorado) y acaba con una consideración sobre el capricho arbitrario, que extiende a otras historias mitológicas¹⁰.

Si bien el primer botón artístico-poético en verso de Luis Alberto de Cuenca es la primera versión de «La muerte, el caballero y el diablo» (*Scholia*), en verdad es un poema xilográfico que se comenta más tarde. Parece menos claro el caso de «El juicio de Paris» (*El hacha y la rosa*), que puede tener que ver con la tradición pictórica del lance (Letrán, 2005: 267), de la misma manera que se arma sobre una relación cómplice con el poema «Cerca de Xanadú» (*CCJ en las ciudades*, 2002) de Julia Barella, segunda mujer del poeta (Suárez Martínez, 2010: 224). En todo caso, el poema ya constituye una desviación intencionada, que delinea los preparativos matutinos («A la dudosa luz del alba») de las tres diosas (Atenea, Afrodita y Hera, vv. 1-13) y la llegada final del joven (vv. 14-15) que ha de dictar sentencia: por el tono desenfadado del contoneo de las mujeres (vv. 2-3), el espejo parlanchín del folclore («que dice “Tú eres más hermosa”», vv. 4-5) y la despreocupada actitud de Paris con su «alegre tonadilla» (v. 15). Entre todas las opciones abiertas, me quedo con el lienzo de Lorrain como modelo más cercano al poema cuenquista, porque otros quizá más canónicos (Niklas Manuel, Cranach, Rubens) muestran directamente el veredicto y el cuadro comparte el diseño ligero y reposado del episodio —como en otros de los *paysages* del artista—, pero tampoco

10. En esta combinación, Ponce Cárdenas (2017: 97 y 99) aprecia la transformación de la princesa en una nueva *femme fatale* y cree ver además un «diálogo silente» con el inicio de una oda (III, 16) de Horacio.

es necesario a vida o muerte por el escorzo de originalidad de Luis Alberto de Cuenca¹¹.



Claude Lorrain, *Le jugement de Paris*, 1645-1646.
© The National Gallery of Art, Washington.

Otro poema con un contexto muy preciso es «Susana y los viejos» (*Sin miedo ni esperanza*), que despunta del cuadro *Suzanne au bain* (1704) de Jean-Baptiste Santerre y concretamente a través de «una reproducción fabulosa» vista en la revista *Air France* durante un viaje oficial a una reunión de política cultural (Lille, junio de 2000) con Julio Martínez Mesanza (2001: 189), aderezado seguramente con un recuerdo de «Susana y los viejos» (*Homenaje*, 1967) de Jorge Guillén

11. No veo, por el contrario, nada de «atmósfera ominosa» (Martínez Sariego y Laguna Mariscal, 2010: 402).

(*Bazar*, 1995: 201-202)¹². Con este cañamazo personal, en esta suerte de tríptico artístico se fusiona una exégesis poco ortodoxa del fundamento bíblico (Daniel, 13, 15-64) con el mito de Narciso y, por si fuera poco, con un catalizador de la sensualidad con la referencia novelesca (D. H. Lawrence, *Lady's Chatterley Lover*, 1928), según disecciona Letrán (2005: 77-83). En otra finta marca de la casa, se configura un juego de espejos múltiples entre el objeto de deseo (Susana) y el *voyeur* (los viejos) que permite dar una nueva y atrevida visión del motivo (con una mujer gustosamente provocadora), que, no obstante, engarza naturalmente con una meditación sobre la belleza y el paso del tiempo.

Más breves y parciales son las pinturas poéticas de otros textos, como la *descriptio* final construida sobre el modelo de la *Venus* de Botticelli de «La Sirenita» (vv. 19-24, en *Sin miedo ni esperanza*), que sucede a otros ecos cinéfilos (la película *The Little Mermaid*, 1989, sobre un cuento de Andersen) y forma pareja con otros recuerdos poéticos del *pittore* («A Donatien Alphonse François, conde de Sade, llamado “Marqués de Sade”», VII, vv. 294-295)¹³:

[...] *a nadie le extrañó verte en la playa,
desnuda y sonriente, con tus piernas
recién inauguradas, vacilantes
aún, pero tan largas y perfectas
como las de la diosa del amor
en el lienzo de Sandro Botticelli.*

(vv. 19-25)

12. En otro lugar confiesa que también le gusta una versión de Albrecht Altdorfer (*Susana im Bade*, 1526) (1995: 202),

13. Este poema con múltiples referencias cuenta con un comentario del propio poeta (2015a: 38-40).

A su vez, las remembranzas artísticas de *El reino blanco* no remiten ya a un cuadro concreto sino a toda una estética: así, en «Encuentro con Teresa» (*El reino blanco*) se traza una imagen conectada con las escenas de Vermeer («El océano, al fondo, / muestra un embaldosado vermeeriano / de donde surge Venus (o Afrodita) / llamando a Safo, trenzas de violeta, / para que le resuma en dos palabras / qué es el amor», vv. 13-18), «Mujeres en ninguna parte» arranca con una escena que «[p]arece un cuadro de Delvaux» con «una banda / de mujeres desnudas» que «ha tomado / posesión de un espacio inexistente» (vv. 1-3) y la tórrida escena de «Central termogénica» conecta con el peinado «con la raya en medio, / al modo en que se peinan las gitanas / de Romero de Torres, el sexómano / cordobés» (vv. 23-26), de modo parejo al eco en «Hero y Leandro» (*Cuaderno de vacaciones*) a una figura de mujer («da gusto mirar su mirada insaciable, / sus curvas y esa piel tan pálida y tan sexy: / parece una odalisca de Ingres o de Fortuny / o una novia de Drácula», vv. 44-47). Entre otras cosas, los cuatro casos son una interpretación de cada *maniera* pictórica.

Para acabar este repaso efrástico, hay otros ejemplos dudosos, en los que parece darse una descripción poco clara de alguna imagen: así, «Nausícaa» (*El hacha y la rosa*) puede tener un diseño pictórico (Suárez Martínez, 2013: 150) entre la inspiración homérica (*Odisea*, VIII, 457-468), «Canción épica» (*La vida en llamas*) juega con el recuerdo de un «cuadro» religioso (con san Jorge, san Miguel, san Martín y la Virgen) que «se parece / a alguien» (vv. 30-32), otro posible eco artístico se da en la mención de «las tres Gracias» en «Zapatos míticos» (v. 7) y en «Paisaje con figura rasurada» (ambos en *El reino blanco*) tal vez haya algo de Botticelli.

Pero no solo de imágenes vive el arte y en la poesía cuenquista también hay ejemplos de elogios poéticos de artistas, desde el temprano «Museo Bizantino» (*Elsinore*) hasta «José María Sert» (*La vida*

en llamas) e «Ingres» (*Cuaderno de vacaciones*), más el recuerdo de «La loca del pelo rojo», que constituyen muestras de predilección mucho más patentes que los nombres apuntados en otros lugares. Los dos primeros ofrecen una dosis de biografía y algo más: con «Museo Bizantino» el poeta diseña un doble homenaje a un personaje y a toda una tradición, puesto que el inicio del poema sobre Emmanuel (Manuel) Tzanes (1610-1690) se convierte en tributo a todos los tópicos bizantinos (palacios, delfines, etc., estrofas) mediante la reescritura libre de los tópicos («que acaban siendo lo único verdadero») enhilados de «Bizancio» (*Antología poética*, 1948) de Agustín de Foxá (*Bazar*, 1995: 57) y se añade una écfrasis de un cuadro (estrofas 2-3) visto (o solo imaginado) en el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas¹⁴; a su par, «José María Sert» se centra más resueltamente en la alabanza del pintor catalán (1874-1945), pero igualmente se combina con una crítica adicional («el vituperio de los enemigos de la verdad y del bien») y un cierre epigramático («perdónalos, / porque no saben lo que hacen», vv. 13-14) que remeda la sentencia de Cristo en la cruz (Lucas, 23, 34) (Suárez Martínez, 2010: 314).

En cambio, el último poema de pintor («Ingres») supone una reflexión artística en dos partes:

*«La calma constituye la belleza del cuerpo,
de la misma manera que la sabiduría
es la expresión más alta del espíritu».
Los desnudos de Ingres son tranquilos
y sabios. No reciben el mensaje*

14. El desfile de estampas híbridas muestra al final un «alto grado de identificación afectiva entre el tema y el autor», según Prieto de Paula (1996: 188) y Suárez Martínez (2010: 116-118) precisa que hay una mitificación y combinación erudita de referentes artísticos helénicos, bizantinos y cretenses.

*de nuestra angustia y de nuestra ignorancia.
Como el mamut en la montaña gélida,
como el insecto arcaico en la gota de ámbar,
como las momias de los faraones,
esos cuerpos gloriosos fueron embalsamados
para siempre, y su autor les concedió
una serena permanencia: esa
armonía feliz con que se exhiben
ante nuestro deseo insatisfecho.*

A partir de un aforismo bien conocido del artista («le calme est la première beauté du corpus, de même que dans la vie, la sagesse est la plus haute expression de l'âme», vv. 1-3), el poema se centra en el comentario y elogio de los desnudos tranquilos y felices de Ingres (1780-1867) en contraposición a la angustia de la vida real (vv. 4-14) (Ponce Cárdenas, 2014: 32-34). Frente a los dos textos precedentes, en este caso la biografía del pintor ha desaparecido del todo para dejar paso a una meditación personal sobre el arte *ingresque*, que se define por la serena felicidad.

En cambio, «La loca del pelo rojo» no es *stricto sensu* un poema en loor de Van Gogh, porque el pintor solo vale como término de comparación físico y mental en negativo para la mujer recordada, si bien repasa jocosamente algunos rasgos de la biografía del artista (cabello rojizo, barba, genio, las epístolas a Theo, la falta de una oreja y la locura):

*No, no te parecías a Van Gogh
(salvo en el pelo rojo, que, en tu caso,
no era de nacimiento, sino apócrifo).
Te faltaban la barba y el talento,*

*y las cartas a Theo. Te sobraba
una oreja. Definitivamente
no tenías que ver nada con Vincent.
Pero estabas tan loca como él.*

En una vuelta humorística a las evocaciones de museos, «La ladrona de cuadros» presenta una pequeña historia de aventuras entre una mujer y un hombre:

*Habías prometido ser mi cómplice
y has terminado en delator. ¿Qué quieres,
que me trinquen sin más a las primeras
de cambio? ¿Cómo voy a levantar
un cuadro como ese? ¿Tú te crees
que me iban a dejar entrar con una
maleta de dos metros en la sala?
¿Estás idiotizado o qué te ocurre?
O a lo peor es que en tu lado oscuro
hay demasiada luz y te me pierdes
de tanta claridad. Piensa un poquito,
que no hacen daño a nadie unos momentos
de reflexión, así que apaga todas
las luces de tu alma y dime a tientas
lo que quiero escuchar: que has decidido
secundar mi carrera de ladrona
y que vas a robar conmigo un cuadro
pequeñito, que pueda sustraerse
fácilmente y que quepa en este bolso,
uno de esos retratos-miniatura
tan divertidos y tan shakespearianos
que hizo Nicholas Hilliard a finales
del siglo XVI.*

Aunque pueda antojarse poco más que una *boutade*, el poema tiene mucho sentido como variación de una tradición: y es que, si el recorrido poético por una pinacoteca ya supone un giro picto-poético por su preferencia por la galería, la imaginación del espectador, las enseñanzas y las impresiones (Bou, 2001: 61-86 y Bagué Quílez, 2012: 61-62), el poema luisalbertiano se aleja todavía más mediante la conversión de un espacio artístico y poético en un lugar de aventuras, que se despide con un guiño a los *small-portraits* de Hilliard (1547-1619)¹⁵.

En otro orden de cosas, hay uno pocos poemas cuenquistas que poseen un fuerte sentido teórico como definición de la apuesta poética mediante enumeraciones que cruzan nombres y modelos de todo pelo, y entre los que también hay aparece la pintura: así, mientras en «La película» (*La caja de plata*) apenas se puede intuir un guiño artístico (la mención de «san Jorge», v. 8), en «Endecasílabos» (*Sin miedo ni esperanza*) sale a relucir «la Venus de Willendorf» (v. 18) como representante del arte en el universo de Luis Alberto de Cuenca. No es mucho, ciertamente, pero se trata de unos catálogos poéticos que se caracterizan por la máxima síntesis ecléctica y en los que cada elemento tiene su valor, siquiera simbólico¹⁶. De manera parecida, en alguna ocasión el poeta echa mano de la clásica sentencia «*ars longa, vita brevis*» («William Beckford», v. 10, en *El hacha y la rosa*) y defiende la supremacía del arte sobre la vida («la vida es inferior al arte», «*Beauty and the Beast* (1991)», v. 18, en *La vida en llamas*): aunque nuevamente se trata de pasajes típicos que abarcan toda forma artística (de la poesía al cine) y no

15. Por eso, los relatos de aventuras (y hasta quizá alguna película reciente sobre peripecias museísticas) se impone frente a la amalgama genérica al uso de guías de arte, libros de viaje y demás (Bagué Quílez, 2012: 61).

16. Como elemento mixto de palabra e imagen constan los «emblemas» de «La chica de las mil caras» (v. 24, en *Elsinore*).

marcan claves estéticas, se pueden tener como síntomas de la afinidad artística luisalbertiana.

Mucho más claro es el poemita «Imágenes», que es todo un elogio de la fuerza de las imágenes y del arte en general:

*Imágenes, imágenes, imágenes.
Idílicas, obscenas, horrorosas.
Más veloces que el viento, más heroicas
que una canción de gesta, más estúpidas
que el dolor, la piedad y la traición,
más lentas que la espina que atraviesa
el corazón del pájaro, más locas
que el amor, más sutiles que el deseo.
Conmigo vais y moriréis conmigo.*

Esta significativa despedida del poemario vale como «una franca declaración de principios» y una reivindicación poética con la que, de paso, se rescata todo un patrimonio artístico (García, 2011: 24-25). En este sentido, el poema es un auténtico manifiesto artístico-poético, porque se celebra la fuerza de las imágenes a través de un amplio abanico de rasgos que abrazan su polivalencia significativa (v. 2), su inmediatez (en comparación con el viento, v. 3) y la potencia simbólica en un *paragone* postmoderno frente a la vida y otras artes (vv. 3-8), que les concede un gran valor emotivo y personal, y reformula *pro domo sua* el poder del arte sobre el tiempo. Eso sí: de toda suerte de «imágenes» (cinéfilas, literarias, pictóricas y mucho más), de acuerdo con el santo y seña ecléctico de Luis Alberto de Cuenca.

Si la pintura gana de lejos, también otras artes se presentan en la poesía cuenquista: más allá de algunas metáforas estatuarias tópicas («estatuas de ceniza presidiendo los rostros venerables / de tus antepasados en albos corredores que no terminan nunca», en «Presencia de Aelis, celebrada por François Villon», vv. 10-11; y «Estatua de mi amor», en «La mujer», v. 36, ambos en *Los retratos*) y la fascinación por «el Trono Ludovisi» («*What you will*», v. 13), solamente entran en la cuenta los poemas «La Venus de Willendorf» y la galería de esculturas, vidrieras y tapicerías caballerescas de «Camelot» (vv. 8-26, en *Sin miedo ni esperanza*), la declaración de amor por el arte asirio («Yo cambio todo el arte / occidental del siglo XX por uno solo / de esos bajorrelieves que hacen hervir la sangre» («Bajorrelieve asirio», vv. 12-14, en *La vida en llamas*) y una breve enumeración artística en la apertura de «Recuerdos de infancia» (*El reino blanco*):

*Simonetta Vespucci,
la mujer en cuclillas de Degas,
un idolillo maya con el falo
apuntando hacia el techo,
el busto de Epicuro,
una foto de Hedy Lamarr.*

(vv. 1-6)

Estos y otros elementos (como un soldadito de plomo) son «piezas» de un «mosaico / de un doble y capital descubrimiento» (vv. 10-11), que es una lección del valor atribuido al arte por el poeta: «la falsedad / de la gloria doméstica» y «la conciencia / de nuestra finitud» (vv. 10-13), porque —entre otras cosas— el arte está en la cartografía imaginaria de cada uno y permite vencer a la muerte.

En un lugar especial en la poesía de Luis Alberto de Cuenca se encuentra Doré y sus grabados, ya que se puede hallar un ejemplo de écfrasis («Angélica en la Isla del Llanto», *Elsinore*), alguna posible evocación (tal vez «Paisaje con figura encadenada», *El reino blanco*), un elogio de sus imágenes del *Orlando furioso* («*Die Nibelungen*, 1923-1925», vv. 18-20) y otra de «las estremecedoras, / formidables, siniestras, locas ilustraciones / de Gustavo Doré» para *The Raven* (edición de 1883) de Poe («El cuervo», vv. 11-13 y 22), que dan pie a una miniécfrasis final de una famosa estampa:

En la primera lámina de Doré se distingue a un hombre devorado por unos cortinajes que intenta descorrer y que operan a modo de telón de teatro, con un cartel arriba, a la izquierda, que pone Nevermore, y en la parte derecha, un esqueleto y un cuervo con las alas desplegadas.

(vv. 111-117)



Con todo y ello, el recuerdo artístico más repetido en la poesía cuenquista junto a los cómics y los asomos pictóricos es la Venus de Willendorf, que es a todas luces la escultura predilecta del poeta según confesión propia («La Gran Madre», en 1999: 89-90) y se presenta fugazmente en varias ocasiones (de pasada en «Endecasílabos», v. 18, en *Sin miedo ni esperanza*; y «la imagen escala 1:1 de la Venus de Willendorf», «Se va haciendo de noche», v. 5, inédito, *Bloc de otoño*, 2018) para cobrar forma poética en «La Venus de Willendorf»:

*Entre las chicas norteamericanas
que estudian español en la academia
de enfrente de tu casa, hay una gorda
que es igual que la Venus de tus sueños.
Bajo una camiseta de elefante
que pone «University of Indiana
(Jones)» y unos pantalones de hipopótamo,
se mueve por el mundo con el arte
que le da su ascendencia mitológica.
Hace ya varios días que vigilo
desde el balcón su cuádruple barbilla
y el sol dorado de su cabellera.
Hace ya varios días que le envío,
cuando se pone a tiro de mis ojos,
dardos de amor y flechas de deseo.
Pero no llegan nunca a su destino.*

En este genial poema, el locutor poético adopta una actitud de *voyeur* para mezclar juguetonamente dos imágenes muy dispares (la bella Venus y la escultura prehistórica) con un referente real (una «gorda», v. 3) que provoca un cortocircuito en las expectativas, de acuerdo con una cómica celebración de la gordura que en –un nuevo ejemplo de reescritura actual– constituye un moderno encomio paradójico¹⁷.

He retrasado un poco el comentario de las dos versiones de «La muerte, el caballero y el diablo» porque este poema xilográfico constituye tanto un ejemplo de elaboración artística por la combinación de formas (con dos secciones ecrásticas que describen la imagen y otra

17. Suárez Martínez (2010: 242) añade una posible asociación con el modelo femenino de Rubens y con la técnica de desmontaje de las fábulas mitológicas burlescas, si bien creo que tiene más que ver con el modelo de los *paradoxa encomia*.

para-ecfrástica que la comenta, vv. 1-13 y 14-18) como un caso de reescritura al cubo, ya que se pinta un grabado de Durero (*Ritter, Tod und Teufel*, 1513) muy caro al poeta por razones personales (Cuenca, 2013: 155) a través de la mediación de Borges («Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*», en *Elogio de la sombra*, 1969) de Borges (Lanz, 2016 [2006]: 416; Martínez Fernández, 2007)¹⁸. Dejando de lado la relación borgiana (Sáez, en prensa), hay una profunda reelaboración entre los dos poemas luisalbertianos:

«El caballero, la muerte y el diablo» «El caballero, la muerte y el diablo»
 (Albrecht Dürer) (Alberto Durero)

*He aquí el antiguo caballero de la
 rosa y el triunfo,
 príncipe de los labios que sugieren la
 duda o la sonrisa.
 He aquí el irreprochable señor de las
 victorias,
 caudillo en las batallas más azules,
 portador del emblema sagrado de la
 raza,
 conductor de los pueblos en el palor
 de brumas,
 en la brasa del odio y la conquista.
 He aquí los laberintos de carcoma,
 la sed de los atletas derrotados,
 el cuervo de las simas inferiores,
 la Discordia sangrienta,*

*Aquí está el caballero de la cruz y la
 rosa,
 señor de la esperanza, príncipe de
 la fe,
 rey sin cetro, monarca sin corona,
 caudillo
 que conduce a sus hombres al triunfo
 en la batalla,
 portador del emblema sagrado de la
 estirpe
 en el palor de brumas y en la brasa
 del sol.
 Aquí también los laberintos
 silenciosos,*

18. Sobre la reescritura luisalbertiana en general, ver la cala de Suárez Martínez (2011) y su aportación en el presente volumen.

los carmina volubles que doblegan las
alas del Misterio,
convirtiendo en ceniza su pecho
adolescente,
la enfebrecida sierpe del Imperio en el
árbol maldito de la Sabiduría
(nunca más, para siempre, mañana,
tal vez, desde, sí, hacia dónde),
los ángeles de Pacher, Konrad Witz.
El recuerdo, como un hacha de fuego,
ilumina la estancia, débilmente, del
trono, fugazmente.
Oscurece.
El tránsito del viento por los patios
helados,
detener con escudos nobiliarios los
pasos enojados de la Muerte,
con poderosas lanzas abatir el
Infierno,
sepultarlo en el mar.
Mas he aquí la tiniebla de las
enredaderas y los magos,
el sepulcro,
tu espada,
las mujeres que amaron la seda de
tus ojos,
la furia incontenible de tus noches,
la cruel impostura de tus besos,
las doncellas germánicas de nombres
infinitos,
todo lo que conjura o desvanece la
dorada zozobra de tu cuerpo

la sed de los guerreros moribundos,
el cuervo
que grazne en el abismo, la siniestra
corneja,
el áspid del orgullo en el árbol
confuso
de la sabiduría, la muerte y el diablo
flanqueando la cuna de los recién
nacidos.

Allí dentro la imagen de tu madre
en el alma,
la paloma al acecho del halcón, el
veneno
de aquel primer abrazo cuando el
mundo era joven,
las doncellas germánicas que hilaron
en tu alcoba,
la mujer que te quiso y aquella a
quien quisiste,
el dolor del amor que mueve las
estrellas.

(Por fuertes y fronteras)

*y mezcla –bien lo saben las palomas
de Nürnberg– [desnudo
palabra con dolor, dulcísimo veneno
en la copa esmaltada de los dioses.*

(Scholia)

En breve, de uno a otro se da un cuidado esfuerzo de síntesis (de 35 a 18 vv.) y claridad, por el que se suavizan los alardes eruditos y retóricos (desde la castellanización del nombre del lema), se apuesta por la regularidad métrica (tres tandas de alejandrinos blancos) y se pule el discurso poético, entre otros retoques¹⁹.

EL ARTE DE LA VIDA, LA VIDA DEL ARTE: FINAL

EN suma, la pintura brilla –junto a otras artes– como una clave mayor de la poesía cuenquista. Y es que, pese a no contar con ningún poemario concebido como pinacoteca verbal, en la poesía de Luis Alberto de Cuenca se multiplican las referencias a artistas, cuadros y museos de principio a fin, con una gama espectacular de formas y funciones que finalmente conforman un catálogo particular, pero con las que no se busca la acumulación *imaginaria* como Malraux sino la evocación y la reflexión más abiertas. En general, desde una presencia ornamental del inicio se pasa a la perfecta integración del arte: luego de esos nombres pegados artificialmente en *Elsinore* y las complejidades de *Scholia*, el paréntesis de *Necrofilia* y el arranque poco artístico de la poética de línea clara (*La caja de plata* y *El otro sueño*), la cosa gana color especialmente a partir de *El hacha y la rosa* y *Sin miedo ni espe-*

19. Ver otros detalles en Martínez Fernández (2007).

ranza, explota en *Por fuertes y fronteras* y *La vida en llamas* y adquiere nuevos valores en *El reino blanco* y *Cuaderno de vacaciones*.

Entre otros detalles, los ejercicios picto-poéticos luisalbertianos adquieren tres formas principales (guiños espolvoreados, poemas ecfrásticos y para-ecfrásticos, y algún texto con valor teórico como «Imágenes»), en los que el arte –con la pintura a la cabeza– se perfila en combinación ecléctica con ingredientes cinéfilos e intertextuales de lo más variado: con toda la intención, el poeta echa mano de todas las esferas de la cultura para confeccionar textos tan nuevos como sorprendentes, según una frecuente apuesta por los escorzos renovadores, de lo que «La ladrona de cuadros» es ejemplo paradigmático. Este juego inter-artístico, además, revela estrategias de composición académica y ocasional (el descartado «Gustav Klimt: *Dánae*» y «Susana y los viejos»), al tiempo que refuerza la tendencia reescritora cuenquista (con el caso paradigmático del adiós general a *Los retratos* y la revisión de «El caballero, la muerte y el diablo» con cambio de poemario anejo).

Dentro de un universo cultural tan rico, es difícil que se dé una coherencia perfecta entre ensayos y poemas, pero de modo general el canon artístico de Luis Alberto de Cuenca es más europeo y universal que español (posiblemente presidido por Caspar David Friedrich e Ingres mano a mano), de acuerdo con una curiosidad voraz y un afán por la erudición sorpresiva. Igualmente, del catálogo de géneros pictóricos reelaborados (de la escena mitológica al retrato) se presta especial atención a las imágenes femeninas, sobre todo si tienen un poco –o un mucho– de sensualidad (la *Angélica* y los desnudos de Ingres, la *Dánae* de Klimt, la *Susana* de Santerre y la *Venus* de Botticelli), mientras que el inicial contenido prerrafaelista se reorienta hacia el Renacimiento y el Romanticismo. Ahora bien, los «mundos poéticos» de Luis Alberto de Cuenca valen como un gran fresco en el que hay lugar para modelos de todo tiempo y lugar, a la vez que conecta per-

fectamente con alguna peripecia biográfica y ciertas bazas de la poética cuenquista. De hecho, estaba escrito: las imágenes van siempre con la poesía porque constituyen una de las mejores cartas para jugar con el lector entre guiños cómplices.

BIBLIOGRAFÍA

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, «Pasajeros en el museo: poetas frente al lienzo», en *Un espejo en el camino: formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*, ed. L. Bagué Quílez, Madrid, Verbum, 2012, pp. 61-76. [Luego en: *Fakta: teoría del arte y crítica cultural*, 12/05/2014, en red.]
- . *La Menina ante el espejo: visita al Museo 3.0*, Madrid, Fórcola, 2016.
- BOU, Enric, «Pintura en el aire»: arte y literatura en la modernidad, Madrid, Pre-Textos, 2001.
- CIORTEA, Raluca, y Patricia LUCAS, «Imágenes pop en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Colindancias*, 5, 2015, pp. 181-193. [En red.]
- CUENCA, Luis Alberto de, *Museo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- . «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, 1979-1980, pp. 245-251.
- . *Bazar*, Madrid, Lola Editorial, 1995.
- . *Álbum de lecturas*, Madrid, Huerga y Fierro, 1996.
- . *Señales de humo*, Madrid, Pre-Textos, 1999.
- . *Etcétera*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- . «[Creadores] Luis Alberto de Cuenca», *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, ed. S. Montesa, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, pp. 185-198.
- . *El puente de la espada*, ed. bilingüe, grabados de E. Úrculo, Madrid, Ediciones de Bibliofilia, 2002.

- . *Línea clásica: antología*, ed. L. M. Suárez Martínez, Cáceres, Diputación de Cáceres, 2008.
 - . *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010.
 - . *Los mundos y los días (poesía 1970-2005)*, 4.^a ed. corregida y ampliada, Madrid, Visor Libros, 2012a [1998].
 - . *Palabras con alas*, Madrid, La Isla de Siltolá, 2012b.
 - . «Cinco cuadros del Prado», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 152-157.
 - . *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros, 2014.
 - . «Cinco poemas de Luis Alberto de Cuenca comentados por él mismo», en *La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo XXI: Actas del L Congreso Internacional de la AEPE*, ed. M.^a P. Celma Valero, M.^a J. Gómez del Castillo y C. Morán Rodríguez, Burgos, Universidad Isabel I de Castilla, 2015a, pp. 29-40.
 - . *Los retratos*, ed. L. M. Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia, 2015b [1971].
 - . *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, 2017a.
 - . «Luis Alberto de Cuenca o la cultura voraz». *La Galla Ciencia*, 29 de marzo de 2017b, en red. [Última consulta: 04.01.2018.]
 - . «*Qué haría yo sin mis tebeos*» (*una antología*), Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2017c.
 - . y Vincent ROMÁN, *Paisajes interiores*, Castellón, Diputación de Castellón, 2008.
- GARCÍA, Eduardo, «Imágenes, imágenes, palabras», en *Alrededor de Luis Alberto: Homenaje a Luis Alberto de Cuenca*, ed. J. Vázquez Losada, Madrid, Neverland Ediciones, 2011, pp. 20-30.
- LANZ, Juan José, *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1991. [Luego: «Poética y evolución en la poesía de

- Luis Alberto de Cuenca», en *La llama en el laberinto: poesía y poética en la Generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994, pp. 123-157.]
- (ed.), L. A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, 4.^a ed., Madrid, Cátedra, 2016 [2006].
- LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- «Los versos en llamas de Luis Alberto de Cuenca», *Adarve: Revista de crítica y creación poética*, 4, 2009, pp. 52-65.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, «Reescrituras: “El caballero, la muerte y el diablo” de Luis Alberto de Cuenca», *Itinerarios*, 6, 2007, pp. 263-281. [En red, luego en *El lienzo de la página (la poesía y las otras artes)*, León, Universidad de León, 2017, pp. 155-171.]
- *El lienzo de la página (la poesía y las otras artes)*, León, Universidad de León, 2017.
- MARTÍNEZ SARRIEGO, Mónica María, y Gabriel LAGUNA MARISCAL, «La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)», *Cuadernos de Filología Clásica*, 30.2, 2010, pp. 381-413.
- MERINO, Ana, «Entre el verso y la viñeta: el aliento poético del cómic o la ansiedad gráfica de la poesía», en *El espacio del poema: teoría y práctica del discurso poético*, ed. I. López Guil y J. Talens, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 175-191.
- «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Alberto de Cuenca con los tebeos», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 130-133.
- PÉREZ VERNETTI, Laura, *Viñetas de plata: poesía gráfica de Luis Alberto de Cuenca*, Madrid, Reino de Cordelia, 2016.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Forja, 2014.

- . «Tríptico de tinieblas», en L. A. de Cuenca, *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, 2017, pp. 13-123.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Musa del 68: claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- SÁEZ, Adrián J., «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca», en prensa.
- SAVAL, Lorenzo, «Editorial», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 6-7.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- . «El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: *Los mundos y los días: Poesía 1970-2002*», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 29, 2011, pp. 289-299.
- . «Arte y vida en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 148-151.