

MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN:

"LIRICOGRAFÍA" (1920)

DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO. SEVILLA

Abril 2010



INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN1
CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO
CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO
CAPÍTULO III: RECOMENDACIONES
EQUIPO TÉCNICO49

#### **INTRODUCCIÓN**

Este Informe Memoria tiene como objeto recoger todos los datos obtenidos en cada una de las fases de la actuación llevada a cabo en la obra gráfica llamada *Liricografía*, de Rafael Alberti, fechada en 1920. Intervención que ha sido efectuada por distintos técnicos del IAPH en los talleres y laboratorios de esta institución.

La obra es un cuadernillo de 323 x 247 mm, entregado personalmente por D<sup>a</sup> Ana Melero Casado de la Dirección General del Libro y del Patrimonio Documental y Bibliográfico, quien explicó que el documento había sido adquirido recientemente por la Junta de Andalucía.

La primera medida fue someter la obra a un estudio de sus componentes materiales y de las alteraciones que presentaba. La obra se compone de cuatro folios de papel industrial fabricado para trabajos artísticos sobre los que aparecen distintas técnicas gráficas al agua aplicadas a mano por el autor.

Su estado general de conservación es óptimo, sólo habría que destacar la presencia de suciedad superficial, la rotura del pliego externo por la marca de plegado y una ligera acción oxidativa de alguno de los pigmentos.

Esta Memoria Final de Intervención se estructura en tres capítulos descritos a continuación.

El primer capítulo se centra en el estudio histórico-artístico de la obra.

El segundo recoge todos los datos materiales y técnicos relativos a la obra, incluyendo el catálogo de alteraciones que presentaba y los procesos de restauración y conservación que se le han aplicado.

Por último, el tercer capítulo es una relación de medidas preventivas necesarias para el mantenimiento de las condiciones adecuadas de conservación de la obra. Este capítulo se completa con el diseño de un montaje a medida de conservación adecuado para la obra.

## CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

#### 1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

Nº Registro: 1 PA/10

1.1. TÍTULO U OBJETO.

Momento Musical de Schubert.

1.2. TIPOLOGÍA.

Patrimonio documental.

- 1.3. LOCALIZACIÓN.
- 1.3.1. Provincia: Sevilla.
- 1.3.2. Municipio: Sevilla.
- 1.3.3. Inmueble: Dirección General del Libro y del Patrimonio Documental y Bibliográfico.
- 1.3.4. Ubicación: Fondos.
- 1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Convenio Marco de Colaboración con la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
- 1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Motivos decorativos diversos propios de las corrientes vanguardistas de hacia 1920.

- 1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.
- 1.5.1. Materiales y técnicas: papel de acuarela / manuscrito e iluminado.
- 1.5.2. Dimensiones: 323 x 247 mm (h x a).
- 1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas:
- Fol. 2ro: "Rafael Ma Alberti" (firma).
- Fol. 3vo: "R Ma de Alberti".
- 1.6. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS.

- 1.6.1. Autor: Rafael de Alberti (16 de diciembre 1902 28 de octubre de 1999).
- 1.6.2. Lugar y fecha ejecución: Madrid, 1920.
- 1.6.3. Tipo de escritura: Manuscrita.

#### 2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

#### 2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

"No, yo no creo en los descansos, ni en los reposos, ni en las inspiraciones. Yo escribo cuando estoy en disposición de hacerlo. No me gusta provocar el momento, pero es cierto que hay momentos de grandes pausas en que se escribe menos, claro que yo lo empleo grabando o pintando".1

El autor de *Marinero en tierra*, *Sobre los ángeles*, *Canciones del Paraná*, entre otros títulos inmortales dedicó el mismo entusiasmo a la producción plástica que a la poesía, si bien no siempre fueron actividades que desarrollase paralelamente.

Aunque es la faceta poética por la que se reconoce la aportación de Rafael Alberti no fue ésta, sin embargo, su primera vocación.<sup>2</sup> De hecho, no hay trabajo de investigación sobre su trayectoria vital donde no aluda a su temprana dedicación a la pintura durante su niñez y adolescencia<sup>3</sup>, primero en El Puerto de Santa María copiando los azulados anuncios de la compañía Trasatlántica<sup>4</sup> y más tarde, cuando la familia se traslada a Madrid, reproduciendo en el Museo del Prado<sup>5</sup> obras de Goya y Zurbarán, sus predilectos Velázquez y El Greco, o dibujando los yesos y vaciados del Casón del Buen Retiro<sup>6</sup>.

Si en su primera etapa plástica, entre los años 1919 y 1923, resuelve claramente su dilema entre el novencentismo y las vanguardias decantándose por la última de la mano de Vázquez Díaz, una disyuntiva más compleja, esta vez entre la plena dedicación a la pintura o su nueva afición a la poesía, vuelve a revolver al joven Alberti, cuya inquietud hacia las letras termina por imponerse sobre su vocación inicial.

<sup>5</sup> "iEl Museo del Prado! iDios mío! Yo tenía / pinares en los ojos y alta mar todavía / con un dolor de playas de amor en un costado, / cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado" en *A la pintura...* p. 12

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> INTERNET (15/02/2010): El País, Madrid, 16/12/1982. Reportaje de Olga Álvarez con motivo del 80 cumpleaños de Rafael Alberti.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Entre las numerosas obras de investigación y referencias en prensa sobre la trayectoria plástica de Alberti se han seleccionado algunas entrevistas y principalmente artículos en catálogos de exposiciones. Se ha consultado también su obra autobiográfica *La arboleda perdida* y el que se considera su trabajo de reencuentro con su afición olvidada *A la pintura. Poema del color y la línea*.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> "Mil novecientos diecisiete / mi adolescencia: la locura / por una caja de pintura / un lienzo en blanco, un caballete" en *A la pintura...* p. 8

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> La arboleda perdida, p. 65

 $<sup>^6</sup>$  "Y las estatuas. En mi sueño / de adolescente se enarbola / una Afrodita de escayola / desnuda al ala del diseño" en *A la pintura...* p. 10

"la literatura ya me apasionaba, anotando mis impresiones y enamoramientos fugaces con caracteres alfabéticos inventados por mi, letras de rasgos árabes, una especie de aljaminado que al paso del tiempo de no practicarlo ya me era imposible de descifrar".<sup>7</sup>

Puede que el fallecimiento de su padre en 1920 o tal vez la deriva pictórica que supone el cambio de las vanguardias que acontecen en las primeras décadas del siglo XX le inclinase hacia la poesía. En cualquier caso, entre el abandono de la pintura en 1923 hasta su regreso a la actividad plástica durante el exilio argentino a mediado de los años 40, la obra pictórica y gráfica de Alberti, aunque nunca del todo olvidada, no fue abundante. Sólo una vez sale a la luz, bajo la supervisión del ilustrador Atilio Rossi, su obra más personal *A la pintura. Poema del color y la línea* en donde queda patente la nostalgia del poeta pintor, Alberti retoma la actividad plástica para ya nunca abandonarla.

"En 1946, sentí que se me golpeaba fuertemente mi primera vocación, porque sobre todo la nostalgia del Museo del Prado, en donde había vivido mis más jóvenes años, se me concretó en un libro de poemas titulado A la pintura, que me hizo volver a la experimentación de los colores y la línea, pero esta vez entremezclándolos con la palabra, es decir, con el verso, y se me ocurrió un título: liricografía, liricograma".<sup>8</sup>

En cualquier caso, Alberti lamentó haber tenido que elegir entre una u otra vocación en su juventud.

"Entonces se me ocurrió la idea de ligar casi siempre la poesía a la gráfica, y esto me dio un gran resultado. Si a mí, cuando tenía veintidós años, veintitrés, se me hubiera ocurrido eso, hubiera podido hacer las dos cosas y no hubiera sufrido el bache tan grande del año veinticuatro casi al cuarenta y cinco o cuarenta y seis en que volví".9

Comienza entonces la búsqueda del equilibrio entre la poesía y la pintura escribiendo breves poemas que poco a poco adapta a un estilo gráfico. La culminación de todo este conglomerado de manifestaciones artísticas se impresiona en lo que vino a llamar liricografías, poemas ilustrados donde la fusión entre arte y poesía es ya definitiva.

Pero como decimos la actividad plástica de Alberti sólo reflorece. Ahora es un artista en la cuarentena que ya ha recorrido un largo camino de vivencias y experiencias en el campo de las letras pero que, sin embargo, en el plano artístico está verde; lleva años haciendo poco y más de lo

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> La arboleda perdida, p. 130

 $<sup>^8</sup>$  INTERNET (01/02/2010): El País, Madrid, 17/02/1985. Tribuna: Rafael Alberti. El Lirismo del Alfabeto

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> GONZALEZ MARTIN, p. 12

mismo, y su instinto le empuja a retomar aquellos caminos plásticos aparcados en su juventud, practicando las mismas técnicas y argumentos de su primera etapa para más tarde comenzar a explorar nuevos caminos. Prueba de ese "regreso al pasado" es su explicación sobre el posible origen de sus liricografías:

"También me fascinan las notas musicales. Cuando poco después, a los dieciocho años, era ya un pintor principiante, le regalé a mi madre, que tocaba el piano, el Momento Musical, de Schubert, dibujado por mí. Las notas, sobre los hilos del pentagrama, se abrían como flores, se complicaban como enredaderas, volaban como pájaros, unidas por los arcos, palabras, llaves y demás signos, creando un conjunto fantástico, dinámico, palpitante, aunque quizá no de tan fácil lectura. Fue esta, sin yo saberlo, mi primera liricografía". 10

La descripción de la partitura no se corresponde con el ejemplar que estamos estudiando. No obstante, debieron ser varias las piezas que Alberti regaló a su madre por aquella época:

"Para consolar a mi madre, le caligrafié dos Nocturnos de Chopin con las notas volando convertidas en pájaros oscuros sobre los hilos del pentagrama". <sup>11</sup>

En cualquier caso, la obra objeto de la presente Memoria Final de Intervención muestra los elementos que van a definir la obra gráfica de la etapa de madurez del artista una vez que Alberti opta por unir definitivamente gráfica y poesía, poesía y música.

La obra en cuestión se realizó en Madrid en 1920 (está fechada en caracteres romanos) y aunque dedicada a su madre María Merello, va dirigida a Mari-Elena Solaris y Badano. Incluye copia de la partitura para piano del Momento Musical de Schubert, opus 94, nº 3 (D.780) al que su madre era muy aficionada:

"..amaba las plantas y las fuentes, las canciones de Schubert, que tocaba el piano, las coplas y romances del sur, que a mi sólo me transmitía quizá por ser el único de la casa que le atrajeran sus cultos y aficiones". 12

En un ambiente dominado por la religiosidad tan duramente criticado por Alberti en sus memorias, la nostalgia de su infancia queda personificada en la figura de su madre "que nos unía a todos en la música de su viejo piano". Es la música el rasgo con el que Alberti siempre evocará a su

\_

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> TRENC, p. 345

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> La arboleda perdida, p. 140

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> La arboleda perdida, p. 20

madre como cuando, ya fallecida, le dedica Retornos de Chopin a unas manos ya idas.

La música surte un efecto balsámico en el ambiente familiar opresivo de Alberti. Como comenta su primera esposa Mª Teresa León "su madre, como la mía, como las madres de cierta altura social, tocaban el piano. A este aprendizaje, como el bordado, lo llamaban clases de adorno. Adorno de las manos de las madres, música para el recuerdo". 13

Esta obra de juventud de Alberti es una de las primeras manifestaciones de Alberti como pintor-poeta, acercando las dos vocaciones que años mas tarde fusionaría.

Se conservan obras de la época en un estilo similar a la hora de aunar poesía y color, aunque se percibe una mayor distancia y clara falta de conhesión entre la composición poética y la plástica. Es el caso del *Poema ilustrado* (1917) en tintas y acuarelas y el Proyecto de Plaquette *Una sencilla cruz y unos rosales...* de hacia 1918-1920 en la misma técnica.

#### 2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La obra fue adquirida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a través de la Dirección General del Libro y el Patrimonio Documental y Bibliográfico (actual Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas) a finales del 2009 por un precio de 6.000 €.

Su adquisición se debe a la viuda de Alberti, María Asunción Mateos, con quien contactó en el mes de julio de 2009 José Luis Merello, un sobrino nieto de Alberti residente en Buenos Aires (Argentina).

Una vez que salga del IAPH la obra quedará depositada en la sede de la Fundación Rafael Alberti en El Puerto de Santa María (Cádiz), pasando primero a presentarse en el Museo Provincial de Cádiz el 29 de abril de 2010.

#### 2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No presenta.

#### 2.4. EXPOSICIONES.

<sup>13</sup> Memoria de la melancolía, pp. 121-122

No consta.

#### 2.5. ANÁLISIS DOCUMENTAL.

Se analiza desde la perspectiva física e intelectual. La forma física hace referencia al revestimiento externo del documento, su carácter material y apariencia; la forma intelectual apunta al contenido del mismo, su articulación y/o estructura interna. Ambos aspectos se analizan a continuación.

#### - Caracteres externos.

La obra está realizada sobre papel de acuarela de fabricación industrial en formato cuadernillo de cuatro folios (binión). Por sus dimensiones y grosores se utilizaron dos tipos de papel: el bifolio más externo (folios  $1^{\circ}$  y  $4^{\circ}$ ) presenta unas dimensiones de  $323 \times 493$  mm y un grosor aproximado de  $410 \mu$ ; el bifolio interior (folios  $2^{\circ}$  y  $3^{\circ}$ ) mide  $318 \times 486$  mm y tiene un grosor medio de  $377 \mu$ . Los bifolios se encuentran plegados *in folio* y permanecen unidos mediante un cordón de algodón negro introducido por cuatro orificios perforados en el doblez.

La técnica de ejecución es manuscrita e iluminada, esta última en diversos procedimientos, probablemente con productos de fabricación industrial en medio acuoso: tinta china, acuarela y témpera o gouache <sup>14</sup>.

La témpera es una técnica con gran poder de cubrición posiblemente presente en el folio 1vº y 4rº. Los tonos elegidos fueron amarillo huevo, dorado, negro y rojo anaranjado. 15 Llama la atención su combinación con el tono verde más transparente.

La acuarela se reserva para la ejecución de trabajos de trazo más sueltos como los motivos decorativos que rodean los textos y partituras de los folios 2º y 3º. Los colores empleados son principalmente el verde y el amarillo, y puntualmente rojo y negro.

Por último, la tinta china negra se utiliza para los textos y la partitura manuscritos en esta técnica por su mayor posibilidad de precisión y grado de detalle. Se localiza también en el contorno de algunas decoraciones y en toda la cubierta exterior (folios  $1r^0$  y  $4v^0$ ) decorada a base de motivos repetitivos de gran detalle y fino trazo.

14 Los estudios analíticos no han aportado resultados. No obstante, creemos que son estas las técnicas más empleadas por R. Alberti teniendo en cuenta otras obras conservadas de la misma ánoca

<sup>15</sup> En la importancia de los colores para Alberti, también se advierte ciertas preferencias. Así en su obra *A la pintura...* dedica sus desvelos a colores como el azul (p. 32), rojo (p. 53), amarillo (p. 70), verde (p. 83), negro (p. 107) y blanco (p. 127). Además de los colores primarios, el blanco y el negro, Alberti tiene una cierta preferencia por el color verde

La decoración define la estructura del cuadernillo de manera simétrica pudiéndose distinguir tres partes: cubierta externa, contracubiertas y textos.

La cubierta corresponde a los folios  $1r^o$  y  $4v^o$ . Minuciosamente ejecutada a tinta negra de gran contraste sobre el fondo blanco del papel configurando una abigarrada composición de elementos vegetales y amebas que en nada anuncian el estilo y la línea del contenido.

La decoración de las contracubiertas (folios 1vº y 4rº) sigue un criterio opuesto al hacer uso de un procedimiento técnico más cubrientes para ocultar la textura del papel. En el folio 1vº se concibe una explosión de color en diseños geométricos de gran tamaño cuyas curvas afloran en el fol. 4rº para crear ondulantes formas vegetales. Ambas decoraciones forman un único motivo de considerable tamaño y gran contraste con el fondo, todo en colores planos y con cierta tendencia a la geometrización y/ o idealización.

En cuanto a la decoración de los textos vuelve a aprovechar el fondo blanco del papel para contrastar los motivos decorativos, esta vez haciendo uso del verde, negro y amarillo en los márgenes de la dedicatoria para dar dinamismo al conjunto.

En la decoración de la partitura musical, a doble página ejecuta una composición dinámica pero monócroma (verde) donde ofrece un repertorio animal y vegetal de gran esquematismo. Termina la partitura (fol. 3v°) con una composición en la misma línea reforzada con tinta china y acuarela roja y verde a modo de colofón de la obra.

#### - Caracteres internos.

La parte escrita se desarrolla en dos piezas claramente diferenciadas en el bifolio interno.

Como punto de partida una dedicatoria (o confidencia) a su madre a nombre de Mari-Elena Solari y Badano manuscrita a lo largo del folio 2rº.

La composición se estructura en cuatro estrofas de cuatro líneas. Cada estrofa comienza con el nombre compuesto de la homenajeada visualmente destacado con la iluminación de las iniciales M y E en rojo. Sólo la cuarta estrofa se inicia de forma distinta, y para diferenciarla, se ilumina su capital en verde.

El nombre compuesto de Mari-Elena es aprovechado por Alberti en la primera estrofa para hacer un juego de combinaciones como "arpaerard" o "amigo-fantasma".

\_

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Erard es la marca del fabricante francés de pianos Sebastian Erhard (1752-1831)

Sin duda la identificación del piano de su madre es una de las señas de identidad de la homenajeada así como la alusión a sus manos "cuando tus manos vibren y revibren las cuerdas / del piano" que el artista evocará años más tarde tras su fallecimiento.

La segunda pieza es la partitura musical del Momento Musical (op. nº 94) de Schubert<sup>17</sup> desarrollada entre los folios 2vº y 3º completo. En concreto se trata del Momento nº 3 (allegro moderato) en Sol Mayor, copiado por Alberti de una partitura francesa.

Se trata de una interpretación simplificada de la pieza ya que el poeta omite las repeticiones marcando los fragmentos mediante signos de puntuación de dos puntos. A partir de la cuarta frase, coincidiendo con el momento álgido de la pieza, elimina la segunda voz de la derecha que marca la melodía.

# 2.6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL AUTOR.

Los primeros hitos de la carrera artística y literaria de Alberti lo marcaron su aportación a la pintura, cuya primera etapa, breve pero intensa, comprende los años 1919-1923, periodo dentro del cual se encuadra la realización del *Momento Musical de Schubert*.

Si algo llama la atención a primera vista en esta pequeña joya líricográfico-poética es su diversidad, su capacidad de aunar lenguajes y estilos plásticos a la vez sin que chirríe el resultado: una composición donde las letras, la música y las formas decorativas crean un efecto equilibrado; sobre todo esta última, que dentro de la variedad de sus formas -véase cómo los motivos decorativos del exterior en nada anuncian el contenido ni la variedad de lenguajes artísticos que encierra su interior-, no apabulla, sino que por el contrario divierte, invita al espectador a introducirse en el juego de sorpresas que caracteriza la obra albertiana.

En cualquier caso, la multiplicidad de expresiones plásticas está en clara consonancia con los movimientos vanguardistas por los que se decanta rápidamente el artista a su llegada a Madrid. Ya en 1920, año de creación de la obra, parece constituirse en la etapa clave de la evolución plástica del Alberti pintor a raíz de su relación con Vázquez Díaz, punto de unión entre los ambientes artísticos madrileños y la vanguardia parisina de Juan Gris y Modigliani, pero también de la relación que establece con muchos artistas extranjeros llegados a España a causa de la I Guerra Mundial

\_

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Frank Schubert (1797-1828) compositor austriaco, compone durante los últimos cinco años de su vida 6 piezas breves para piano que llamaría Momentos Musicales como despedida a un amigo que abandonaba Viena para unirse al ejército.

como Rafael Barradas, Jhal, Morgan Paszkiewiez o Sonia y Robert Delaunay.

A través de estos artistas Alberti entra en contacto con un amplio surtido de corrientes artísticas que afloran por todos los rincones de la Europa bélica y es inevitable que muchos de estos repertorios estén presentes en la obra que dedica a su madre.

La abstracción por ejemplo, en sus planos de color en forma geométrica, influencia directa de Robert y Sonia Delaunay; la figuración ligeramente cubista de su amigo y mentor Vázquez Díaz; los colores vivos, la temática populista y la pintura cotidiana de ferias y verbenas de la obra vibracionista de Barradas; o el esquematismo de la forma llevada a su máxima expresión de la mano de Paszkiewiez son algunos de los conceptos asimiladas por el joven Alberti.

Junto a los conceptos aprehendidos las técnicas de ejecución preferidas (acuarelas, gouaches, tintas chinas, témperas...) serán herederas directas de la posterior producción plástica de Alberti cuando durante el exilio argentino de los años 40 y 50 regrese a su primera vocación, conviviendo con los nuevos lenguajes del grabado asimilados en Roma a partir del año 1963 de la mano de los grabadores Renzo Romero (aguafuerte, linóleo, punta seca, aguatinta, xilografía y litografía) y Humberto Mastroianni (en plancha de plomo...), tal vez producto de la barrera del idioma, sintiendo que se expresa mejor en la forma plástica que en la literaria.

Esta intensa actividad cristalizará en la publicación de una abundante obra gráfica tan personal como variada, obteniendo el reconocimiento por parte de la crítica y jurados internacionales.

Sucederá en esta la segunda etapa plástica de Alberti cuando el color y la palabra quedan definitivamente asociados, aunando indeleblemente lo que habían sido sus confluencias iniciales de comportamiento poético. Su disyuntiva acaba por sellar una alianza entre dos viejas aficiones *a priori* incompatibles. Ahora ambas cosas son lo mismo:

"Unir la palabra y el signo es lo mismo para mí. No son cosas distintas. Desde que escribí mi libro A la pintura, volví deliberadamente a pintar, a mezclar colores, a recordar las técnicas, los útiles de trabajo, los soportes. Sí, ese libro fue mi punto de partida para volver para siempre a mi primera vocación, que unida a la poesía, es lo que yo llamo liricografía". 18

Pero como veníamos diciendo el punto de partida de la creación artística de Alberti en los años 40 tiene como referente aquellos argumentos que veinte años antes aparcó en Madrid y que, inevitablemente, en muchos casos pervivieron en su obra posterior. Destacaríamos en este aspecto su

 $<sup>^{18}</sup>$  INTERNET (01/02/2010): El País, Madrid, 17/02/1985. Tribuna: Rafael Alberti. El Lirismo del Alfabeto

renuncia definitiva a la tridimensionalidad mediante la reducción de cualquier figura u objeto al simple contorno a través de la línea y el color plano; también la ejecución rápida y el control del trazo creando composiciones de gran esquematismo en cuyo enfoque bidimensional muchos han querido ver, erróneamente, ingenuidad e infantilismo. En cualquier caso, ese aire festivo y voluntariamente ingenuo las enlaza frontalmente con la vena popular que imbuyó las vanguardias de principios de siglo.

Otros rasgos que permanecen en la obra posterior de Alberti y que terminan por convertirse en elementos definidores de su obra tienen relación con el aspecto técnico-material. La falsa sensación de improvisación queda en evidencia por la profunda reflexión que de los materiales y procedimientos técnicos hace. La elección del soporte y de la técnica de ejecución se pone de manifiesto en el Momento Musical de Schubert cuando elige mayor grosor en el papel exterior que va a soportar las técnicas más cubrientes frente el papel interior únicamente manuscrito y decorado de manera rápida y esquemática mediante el aprovechamiento del fondo uniforme, blanco o coloreado, que elige las más de las veces. Es este descubrimiento uno de los rasgos definitorios de la obra plástica de Alberti.

De toda la producción de Alberti de la segunda etapa son sus liricografías, sobre todo las realizadas los primeros años 50, las que ilustran el potencial articulador de su obra asistiendo a la culminación de su trayectoria artística. En ellas se funden los versos de su poesía con dibujos que se deshacen en líneas de gran cromatismo y escenas de elevada ingravidez que reflejan la añoranza y la melancolía.

Ya en la primera etapa Alberti muestra algunos trabajos que recuerdan estas composiciones. Friso de las danzarinas, pero sobre todo Friso rítmico de un solo verso pueden considerarse las primeras obras lírico-gráficas manifiestamente públicas aunque Alberti prefiere el eco nostálgico de las partituras que, en forma de regalo, ofrecía a su madre como el verdadero origen de esas liricografías.

En cualquier caso, el verso "Para la frente blanca de su caballo blanco" que acompaña al Friso rítmico de... quiso Alberti representar gráficamente, según sus palabras, "el ritmo cambiante, musical, según el salto, o respingo, que me sugería la acentuación de cada palabra, dándome como resultado una sobresaltada composición lineal..".19

Tuvo que ser a raíz de la publicación de su libro A la pintura cuando Alberti volvió a la experimentación de los colores y la línea y cuando "esta vez

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> INTERNET (01/02/2010): El País, Madrid, 17/02/1985. Tribuna: Rafael Alberti. El Lirismo del Alfabeto

entremezclándolos con la palabra, es decir, con el verso, se me ocurrió un título: Liricografía, liricograma...".<sup>20</sup>

Lo más probable es que si Alberti no hubiese aparcado su vocación artística esta combinación artística hubiese aflorado mucho antes, pues como hemos visto en sus trabajos personales a su madre, en otros poemas iluminados de su primera época, e incluso en los *frisos* expuestos en 1922, su disyuntiva poesía-plástica, en realidad no era tal, como el propio poeta reconocería años más tarde al lamentar los años perdidos (ver nota 9).

Es por todo esto que la obra gráfica posterior de Alberti, en donde combina equilibradamente forma y verso, no puede más que tener su origen en sus primeros poemas decorados o en las coloridas piezas de música que regala a su madre, en los que el verso aún no muta en formas y colores líricográficos aunque ya despunta un cierto atrevimiento al liricografiar (sin saberlo) el alfabeto en las capitales que decora con color. La linealidad de los versos tampoco ha empezado a dinamizarse pero sí se observa la próxima fusión entre el verso y el arte gráfico y una clara tendencia barroca al horror vacui de la partitura. Ni que decir de la decoración de la contraportada, heredera directa de las iniciales que años más tarde plasma en su alfabeto lírico.

Si bien no vamos a entrar en el concepto poético y su evolución por no ser éste un trabajo de investigación literario, si me gustaría incidir en que en cualquier estudio de la obra plástica de Alberti se percibe lo íntimamente ligada que está a la poesía, y ésta a su vez a la música. No hay duda que la educación musical que recibe Alberti durante su niñez y adolescencia de la mano de su madre crea un vínculo inamovible que se manifiesta en toda la producción de Alberti y que, sin lugar a dudas, comienza en las partituras para piano que realiza para su madre.

#### 2.7. CONCLUSIONES.

Partimos de la premisa de que esta pequeña obra de juventud encierra los valores sobre los que se asienta la posterior obra gráfica de Alberti.

En primer lugar se trata de un trabajo que ejemplifica las corrientes vanguardistas a las que Alberti se vinculó durante su primera etapa plástica (1919-1923). La abstracción geométrica, la tendencia expresiva mediante colores planos, su preferencia por la temática popular, la evolución hacia el esquematismo formal, etc. Un repertorio, en definitiva, de los estilos del momento ejecutado en técnicas diversas que reflejan la

\_

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Ibidem

inquietud y actitud abierta de Alberti ante las nuevas corrientes artísticas que fluyen a gran velocidad durante la década de los años 20.

Representa también esta obra uno de los escasos trabajos lírico-poéticos conservados de la primera etapa plástica albertiana, de la que no se existen más de una veintena de obras, en su mayor parte de carácter exclusivamente pictórico, por lo que podemos también considerar el *Momento Musical de Schubert* una de las primeras piezas en su género donde lo plástico y lo literario están presentes. Más importante, podemos incluso considerarla el punto de partida, si no el origen mismo junto con otras obras similares que regala a su madre en 1920, de lo que Alberti vino a llamar en los años 40 y 50 sus *liricografías*, poemas ilustrados donde equilibraría sus dos facetas de expresión, aquellas que provocaron una rémora en el universal autor más de 25 años.

No hay duda que el cambio de rumbo de la actividad artística que le llevaron a decantarse por la poesía, y el posterior regreso de Alberti a la pintura durante el exilio argentino en los años 40, tiene como punto de partida los conceptos y técnicas asimiladas en su primera etapa. Son estos conceptos, aún no madurados entonces, los que definirán su posterior obra pictórica-poética durante los años 50, cuando Alberti logra el equilibrio de la palabra y la forma, la definición de su propio alfabeto liricográfico.

Continúa su proceso de creación desde la línea para renunciar definitivamente a la profundidad, afianzando también su obsesivo barroquismo, muchas veces disfrazado en el aprovechamiento del papel como tapiz o fondo de sus composiciones con fuertes contrastes de color y textura, pero siempre completando ricas composiciones de aires modernos.

Para terminar, esta pequeña joya lírico-gráfico-poética es también el reflejo del mestizaje de artes, poesía-pintura-música, pilares en los que se asienta la obra de Alberti.

#### 3. BIBLIOGRAFÍA.

**ALBERTI, RAFAEL (1953):** A la pintura: poema del color y de la línea (1945-1952). Buenos Aires: Losada, 1967 2ª edición.

**ALBERTI, RAFAEL (1959):** La arboleda perdida. Libro I y II de memorias. Barcelona: Seix Barral, abril 1975.

**CORREDOR-MATHEOS, JOSE Mª (1991):** Rafael Alberti pintor, grabador y calígrafo de sus versos. *Rafael Alberti, pintor*. Catálogo de la exposición itinerante celebrada en 1991. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.

**EXPOSICIÓN (2003):** Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo. Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

**GONZÁLEZ MARTÍN, J.P. (1972):** Alberti y la pintura. *Ínsula*, nº 305. Madrid, abril, pp. 1, 12 y 13.

**LEÓN, MARIA TERESA (1970):** *Memorias de la melancolía.* Buenos Aires: Losada.

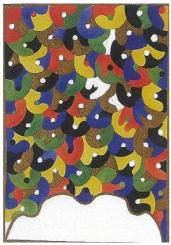
**MATEOS MIERA, ELADIO (2004):** *Rafael Alberti y la música.* Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

**TRENC, ELISEO (2004):** Alberti. De la caligrafía a la liricografía. *Rafael Alberti et les avant-gardes*. Dir. Serge Salaüm y Zoraida Carandell. Coloquio organizado por CREC en diciembre de 2002 con motivo de los cien años del nacimiento de Alberti.

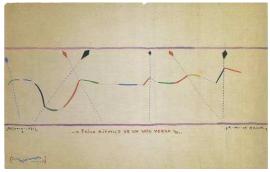
**VV.AA.** (1990): Cuadernos hispanoamericano, nº 485-486.

## **DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

## FIGURA I. 1











**OBRA PLÁSTICA DE R. ALBERTI.** Primeras obras: *Poema Ilustrado* (1917) y *Friso rítmico de un solo verso* (1921) /Liricografías: *A la pintura* (1948) y *Poema pintado* (1950).

## **CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO**

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

#### 1.1. DATOS TÉCNICOS.

#### 1.1.1. Tipología de la obra:

Dentro de la tipología del Patrimonio Documental el documento que tratamos se caracteriza, según su contenido, por ser obra gráfica y musical; según su morfología, se trata de un cuadernillo; y su técnica de ejecución es manual y manuscrita.

#### 1.1.2. Características materiales:

#### -Soporte:

El soporte de esta obra es un papel de factura industrial especialmente fabricado para trabajos artísticos, sobre todo acuarela. Es un soporte de naturaleza celulósica o papel y, aunque no han podido ser analizadas sus fibras, probablemente se trate de fibras vegetales no leñosas (algodón, lino o cáñamo) al tratarse de un papel de calidad.

Las dimensiones del cuadernillo cerrado son de 323  $\times$  247 mm, en formato vertical, siendo las medidas de los pliegos desplegados de unos 323  $\times$  493 mm. aproximadamente.

#### -Elementos gráficos:

La obra presenta tres tipos diferentes de elementos gráficos, que son;

- Lápiz de grafito para el dibujo preparatorio.
- $\cdot$  Tinta negra al agua (o tinta china) para el trazado del poema y la partitura y las decoraciones de portada y contraportada (folios  $1r^{o}$  y  $4v^{o}$ ).
- · Técnica indeterminada con pigmentos a color, posiblemente se trate de gouache o alguna técnica contemporánea (1vº y 4rº y decoraciones del resto de folios).

Los elementos gráficos se ubican por anverso y reverso de todos los folios, que apenas guardan espacios en blanco.

#### - Enlace:

Los dos pliegos que forman el cuadernillo se unen mediante un fino cordel que los atraviesa por medio de cuatro perforaciones realizadas en la marca de plegado. Se trata de un cordel de algodón teñido en color negro.

#### -Montaje original:

No contaba con ningún tipo de montaje o sistema de protección específico.

#### 1.2. ALTERACIONES.

#### 1.2.1. Soporte:

- -Depósitos superficiales: Presencia de suciedad general.
- -Alteraciones cromáticas: Amarilleamiento y oscurecimiento de áreas en contacto directo con el pigmento negro de los folios 1V° y 4r°. Marcas por oscurecimiento y amarilleamiento del soporte por oxidación del tinte del cordel que ata los pliegos, en zona de fondo de cuadernillo del pliego interno.
- -Deformaciones: marca de abolladura por golpe en folio 1.
- -Roturas / Lagunas: Rotura del pliego externo por la marca de plegado.

#### 1.2.2. Elementos gráficos:

- -Alteraciones químicas: Oxidación del pigmento negro de los folios  $1v^o$  y  $4r^o$ .
- -Adhesión de pigmentos y otros residuos de unos folios a otros por contacto directo.

#### 1.2.3. Enlace:

-Alteraciones químicas: Acción oxidativa del tinte o el mordiente utilizado en la tinción del cordel que enlaza los pliegos.

#### 1.3. CONCLUSIONES.

Según los exámenes llevados a cabo en esta obra, se puede afirmar que la mayor parte de sus alteraciones son consecuencia del envejecimiento natural de sus materiales y del propio uso de la misma.

#### 2. TRATAMIENTO.

#### 2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

En función de los resultados obtenidos en los estudios realizados, se consideró necesaria la ejecución de una intervención de carácter conservativo para la obra. Los objetivos fundamentales de esta intervención han sido frenar los efectos de los deterioros presentes en la obra y la recuperación de sus características estéticas, materiales y funcionales.

#### 2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

- Desmontaje de la obra: Extracción del cordel de enlace y separación de los pliegos.
- Limpieza mecánica del soporte o eliminación de la suciedad sólida superficial mediante acción mecánica con instrumental y resinas de diferentes durezas.
- Unión del desgarro del pliegue del pliego externo mediante inserción de una fina tira de papel japonés en la parte interna del pliegue (para ello tuvieron que abrirse los bordes por la mitad). Adhesión de refuerzos en forma de finas tiras de papel tissue japonés por las caras externas.
- Alisado de los pliegos en prensa manual.
- Preparación de nuevo cordel de iguales características al original: la inestabilidad química del cordel original obliga a su sustitución por uno nuevo estable químicamente. Para ello se realizó la tinción de un cordel de algodón blanco del mismo grosor en los talleres del IAPH con tinte específico para este tipo de fibras y estabilizado con su correspondiente fijativo.

#### 2.3. SISTEMA DE CONSERVACIÓN.

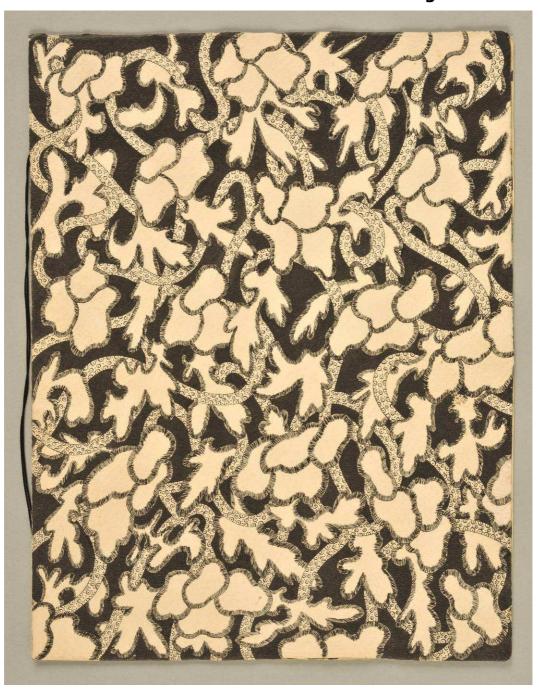
Una vez finalizada la intervención, la obra va protegida en una carpeta de conservación a medida, realizada con materiales neutros de conservación y exterior de tela, en cuyo frontal lleva rotulado en oro el título de referencia de la obra, la fecha y un facsímil de la firma del autor que aparece en la misma.

#### 2.4. CONCLUSIÓN.

Según la evolución y la ausencia de vicisitudes o problemas durante el proceso de intervención, se puede constatar que se han cumplido las expectativas previstas ya que se han podido aplicar la totalidad de los tratamientos previstos para la obra.

## **DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Figura II. 1



DATOS TÉCNICOS. INICIAL. GENERAL. FOLIO 1rº (PORTADA).

Decoración Art Decó realizada con tinta china en la portada.

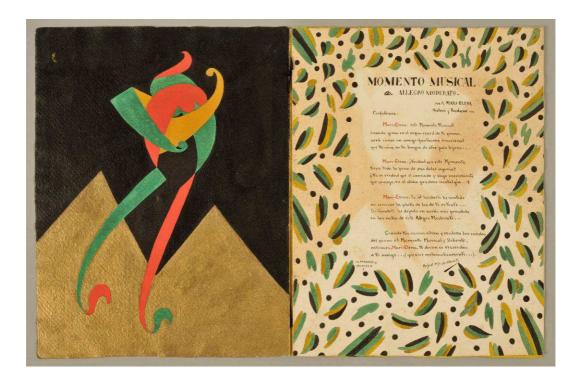
Figura II. 2



## ALTERACIONES Y DATOS TÉCNICOS. INICIAL. DETALLE. ENLACE.

Cordel de algodón negro que une los pliegos mediante cuatro perforaciones. Rotura de pliego externo por la marca de plegado.

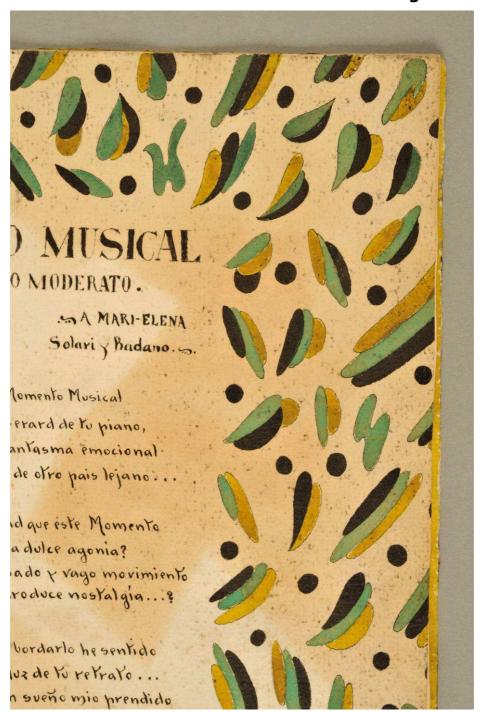
## Figura II. 3



## DATOS TÉCNICOS. INICIAL. GENERAL. FOLIO 1vº Y 2rº.

Técnica indeterminada en decoración del folio  $1v^{\text{o}}$  y poema manuscrito en folios  $2r^{\text{o}}$ .

### Figura II. 4



ALTERACIONES. INICIAL. DETALLE DE ÁNGULO SUPERIOR DERECHO. FOLIO 2rº.

Suciedad superficial repartida por todo el soporte.

Figura II. 5



## DATOS TÉCNICOS. INICIAL. GENERAL. FOLIO 2vº Y 3rº.

Partitura manuscrita con decoración alrededor.

Figura II. 6



ALTERACIONES. INICIAL. DETALLE DE FONDO DE CUADERNILLO. FOLIO  $2v^{\circ}$  Y  $3r^{\circ}$ .

Manchas del soporte por oxidación del tinte o el mordiente utilizados en el cordel.

Figura II. 7 y 8





ALTERACIONES. INICIAL. GENERAL. FOLIO 3vº Y 4rº.

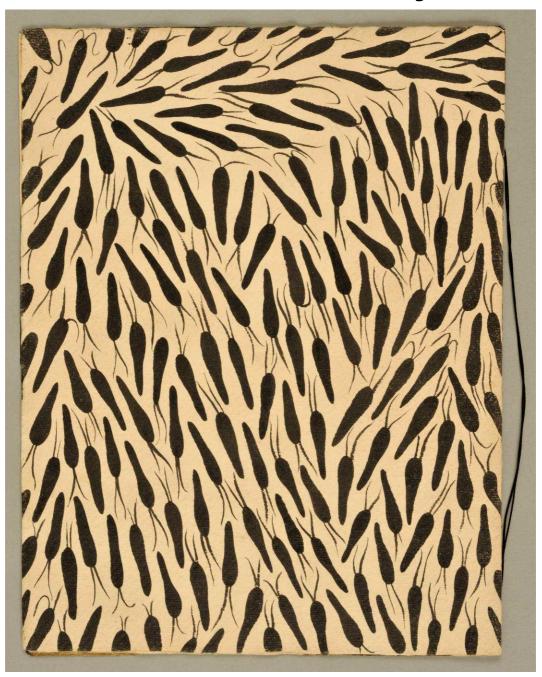
Marca de oxidación que el pigmento negro ha dejado en el folio anterior.

Figura II. 9



**ALTERACIONES. INICIAL. DETALLE, ZONA CENTRAL. FOLIO 4vº.**Suciedad general y pequeños restos de papel adheridos a los pigmentos.

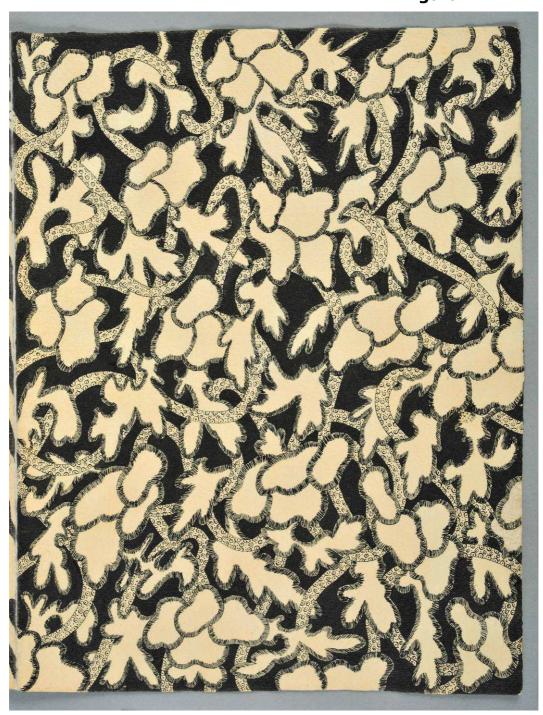
Figura II. 10



DATOS TÉCNICOS. INICIAL. GENERAL. CONTRAPORTADA.

Decoración manual a tinta china.

Figura II. 11



TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. FOLIO 1rº (PORTADA).

Limpieza en seco de la suciedad superficial de la portada.

## Figura II. 12



**TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. PORTADA Y CONTRAPORTADA.** Unión de desgarro en marca de plegado de portada y contraportada.

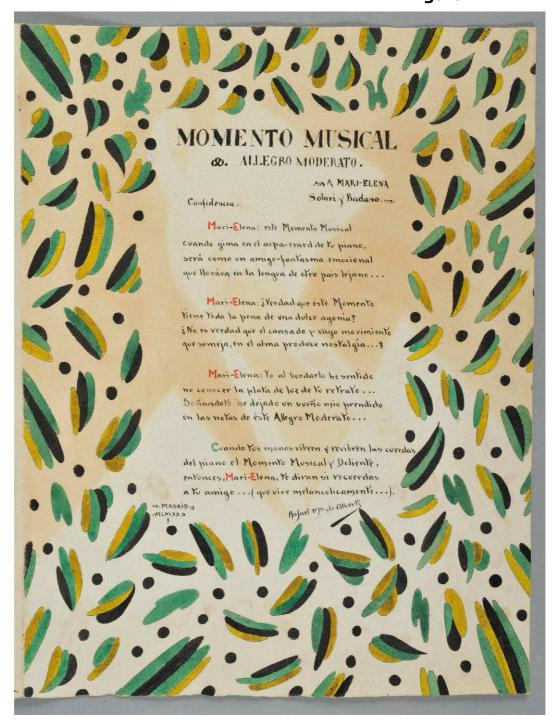
Figura II. 13



TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. FOLIO 1vo.

Limpieza de suciedad y pigmentos adheridos del folio siguiente.

Figura II. 14



TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. FOLIO 2ro.

Limpieza de la suciedad superficial del folio.

Figura II. 15



TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. FOLIO 2v°.

Figura II. 16



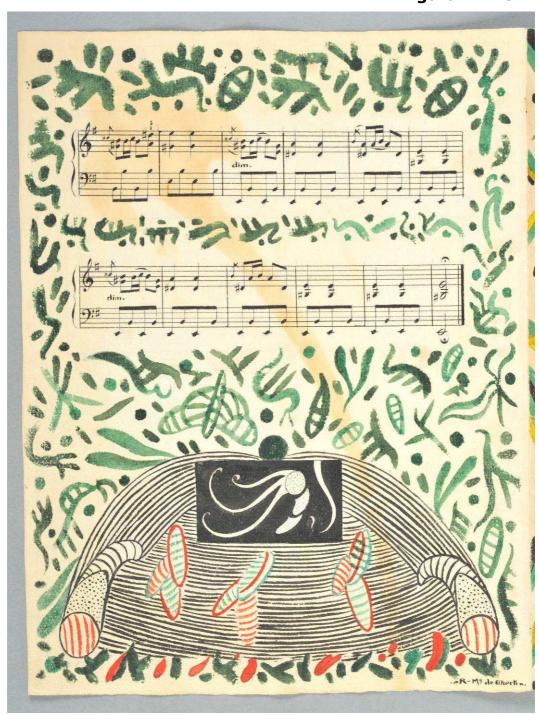
TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. FOLIO 3ro.

Figura II. 17



TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. FOLIO 3vo.

Figura II. 18



TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. FOLIO 3v°.

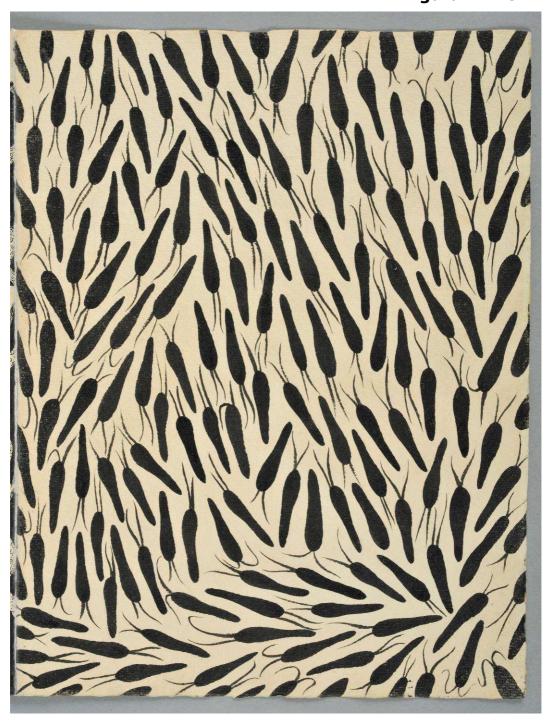
Figura II. 19



TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. FOLIO 4ro.

Limpieza de la suciedad superficial y restos de pigmentos del folio anterior y papel adheridos.

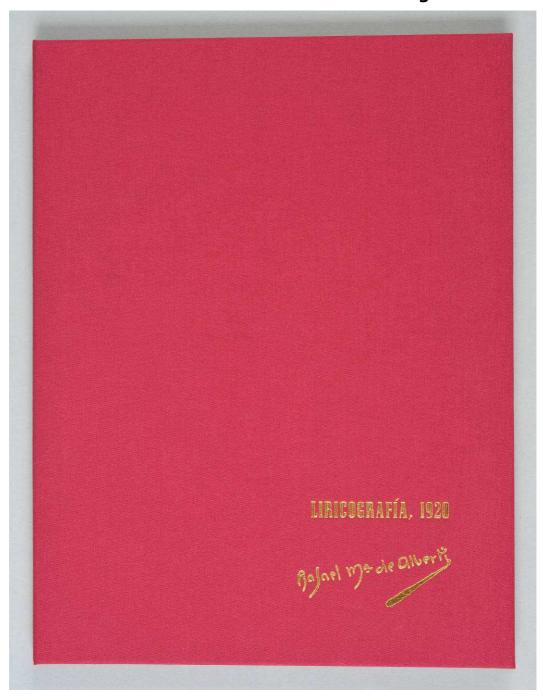
Figura II. 20



TRATAMIENTO. FINAL. GENERAL. FOLIO 4vº (CONTRAPORTADA).

Limpieza de la suciedad superficial de la contraportada.

Figura II. 21



MONTAJE DE CONSERVACIÓN. FINAL. GENERAL. CUBIERTA SUPERIOR.

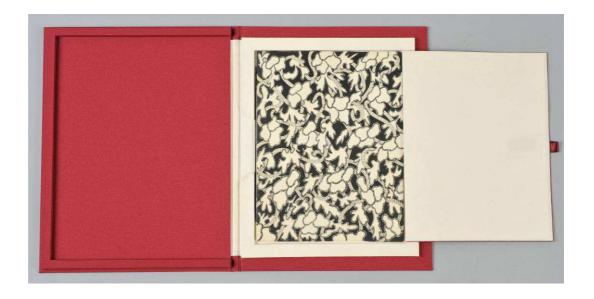
Figura II. 22 Y 23





MONTAJE DE CONSERVACIÓN. FINAL. GENERAL. INTERIOR DEL MONTAJE CON SOLAPA ABIERTA Y CERRADA.

Figura II. 24



MONTAJE DE CONSERVACIÓN. FINAL. GENERAL. INTERIOR DEL MONTAJE CON LA OBRA.

# **CAPÍTULO III: RECOMENDACIONES**

# 1. RECOMENDACIONES

#### 1.1. EMBALAJE Y TRASLADO.

El traslado de estas obras debe realizarse siempre dentro de su montaje de conservación

## 1.2. SISTEMA DE MONTAJE.

Se ha diseñado especialmente para esta obra un montaje de conservación a medida para cada documento, cuyas características y funciones se describen en el Capítulo II. 2. 3: SISTEMA DE CONSERVACIÓN.

## 1.3. SISTEMA DE ALMACENAJE.

El almacenamiento de esta obra debe realizarse con las condiciones básicas citadas a continuación:

- ·La carpeta de conservación se guardará siempre en posición horizontal o acostada, nunca en vertical, y sin peso encima.
- ·Se recomienda que sea envuelto en algún tipo de material que lo proteja del polvo, la suciedad y los insectos pero que no sea impermeable, ya que debe mantenerse bien ventilado. Este envoltorio bien podría ser un papel barrera, libre de ácido.
- ·El mobiliario adecuado sería un armario con baldas metálicas lo más alejadas posible del suelo, lo que evitará golpes accidentales y humectaciones indeseadas, ya sean por la humedad ambiental o por inundaciones. En el mobiliario debe evitarse aquellos que sean de madera, ya que ésta es una importante fuente de acidez que resulta extremadamente perjudicial para los documentos.
- ·La estancia debe mantenerse bien ventilada y mantenerse en ella unas cuidadosas condiciones de limpieza e higiene.

# 1.4. MANIPULACIÓN.

Para manipular correctamente los documentos restaurados se recomienda situarlos sobre una mesa amplia y despejada para facilitar la consulta, no colocar nunca ningún objeto sobre ellos, y realizar la manipulación usando quantes de algodón.

El manejo se efectuará con ambas manos y, preferentemente, sobre un papel secante.

Cualquier objeto que contenga líquidos o que puedan manchar debe alejarse de la obra, incluyendo útiles para la escritura (bolígrafos, lápices, rotuladores, ...).

## 1.5. ACONDICIONAMIENTO AMBIENTAL.

# 1.5.1. Humedad relativa y temperatura:

Los parámetros de humedad relativa en el aire adecuados para este tipo de obras oscilan entre un 50 y un 60% para una temperatura entre 18 y 20° C. Aunque estos niveles son ideales y, por tanto difíciles de mantener de forma constante, lo cierto es que es más importante que la obra se encuentre en un espacio bien ventilado al que pueda llegar a aclimatarse, siempre que no tenga unas condiciones de humedad y temperatura demasiado extremas. Lo más importante es que no se vea nunca sometida a cambios bruscos de estas condiciones climáticas, lo cual sí podría provocar graves alteraciones.

## 1.5.2. Iluminación:

La luz no debe nunca incidir directamente sobre la obra, y menos la luz solar. Las condiciones adecuadas son las que no sobrepasan los 50 lux, lo cual puede controlarse mediante filtros en ventanas y el uso de lámparas especiales. En todo caso, la caja de conservación diseñada para estos documentos los protege perfectamente de este factor de deterioro.

#### 1.5.3. Contaminantes:

La polución medioambiental puede producir graves alteraciones químicas en los materiales (sobre todo los orgánicos), además de la acumulación de suciedad y acidez. Esto puede controlarse aislando las obras de las zonas más contaminadas y acentuando ese aislamiento con la colocación de filtros en ventanas, sistemas de ventilación o lugares de acceso.

# 1.5.4. Daños físicos causados por roces accidentales:

Precisan la intervención de un técnico en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, especialista en Documento Gráfico, aunque éstos pueden evitarse manejando las obras con un mínimo de precaución.

# 1.5.5. Ataque biológico:

Precisan la intervención de un técnico en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, especialista en Documento Gráfico.

Aunque el sistema de montaje diseñado para estos documentos los protege de una acción biológica (microorganismos e insectos), la mejor manera de evitar un ataque grave es la prevención. Esto se realiza mediante la revisión periódica de los mismos, observando que no aparezcan manchas en tonos verdes, negros, rosáceos o violáceos; un polvillo blancuzco similar a la ceniza o restos de insectos.

# **EQUIPO TÉCNICO**

- -Coordinación del Informe Memoria e Intervención. Ma del Rocío Hermosín Miranda. Técnico en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, especialidad en Documento Gráfico. Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- -Estudio histórico. **María Campoy Naranjo**. Historiador/a. Centro de Investigación y Análisis del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- -Estudio Fotográfico. **Eugenio Fernández Ruiz**. Fotógrafo. Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- -Análisis químico-físicos. **Lourdes Martín García**. Química. Centro de Investigación y Análisis del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- -Asesoría en tinción de tejidos. **Carmen Ángel Gómez** y **Lourdes Fernández Fernández**. Restauradoras. Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Sevilla, 6 de abril del 2010



Fdo. Lorenzo Pérez del Campo