BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

ALVITI, Roberta. *Entre la pluma y el pincel. Gerardo Diego ante veintiocho pintores españoles*

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 85-115
https://doi.org/10.55422/bbmp/1227

ENTRE LA PLUMA Y EL PINCEL: GERARDO DIEGO ANTE VEINTIOCHO PINTORES ESPAÑOLES

Roberta ALVITI
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale
ORCID: 0000-0002-7739-2327

Resumen:
El presente estudio analiza *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* (1975) de Gerardo Diego como objeto crítico unitario, a partir del estudio en profundidad de cinco capítulos representativos: Agustín Riancho, Juan Gris, Nicanor Piñole, José Gutiérrez Solana y Pablo Picasso. Se propone el modelo analítico «IDA-VUELTA-IDA» para describir la estructura de reciprocidad que organiza la relación entre Diego y los pintores que estudia: el poeta escribe sobre el pintor («IDA»), el pintor retrata al poeta («VUELTA»), -o viceversa-, y el libro absorbe ese retrato, o el texto de Diego, o como testimonio de la relación (segunda «IDA»). Se argumenta que este mecanismo no describe una secuencia cronológica verificable sino una estructura de sentido que el volumen construye retrospectivamente en el momento de su publicación, convirtiendo medio siglo de escritura dispersa en una arquitectura coherente de la reciprocidad. El análisis se sitúa en el marco de la teoría interartes y de los estudios sobre la Generación del 27 y las artes plásticas.

Palabras clave:

Gerardo Diego. Poesía y pintura. Generación del 27. *Ekfrasis*. Interartes. «IDA-VUELTA-IDA». Crítica de arte española.

Abstract:
This study analyses Gerardo Diego's *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* (1975) as a unified critical object, through close reading of five representative chapters: Agustín Riancho, Juan Gris, Nicanor Piñole, José Gutiérrez Solana, and Pablo Picasso. The article proposes the analytical model «IDA-VUELTA-IDA» («OUT-RETURN-OUT») to describe the structure of reciprocity that organises Diego's relationship with the painters: the poet writes on the painter («IDA»), the painter portrays the poet («VUELTA»), and the book incorporates that portrait or Diego's text as documentary evidence of the relationship (second «IDA»). The article argues that this mechanism does not describe a verifiable chronological sequence but a structure of meaning that the volume constructs retrospectively at the moment of publication, transforming fifty years of dispersed writing into a coherent architecture of reciprocity. The analysis is framed within interarts theory and studies of the Generation of '27 and the visual arts.

Keywords:
Gerardo Diego. Poetry and Painting. Generation of '27. *Ekphrasis*. Interarts. «IDA-VUELTA-IDA». Spanish Art Criticism.

1. Introducción

En 1975, a sus setenta y nueve años y casi al término de una trayectoria poética que había comenzado con los primeros ensayos creacionistas de los años veinte, Gerardo Diego (Santander, 1896–Madrid, 1987) publica con Ibérico Europea Ediciones un volumen singular: *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta*. El libro condensa cincuenta años de escritura sobre la pintura española del siglo XX —desde 1921 hasta 1972— y constituye un testimonio de primera mano sobre artistas que Diego trató, admiró y, con frecuencia, cantó en verso.

El volumen reúne textos críticos, prosas poéticas y poemas sobre veintiocho pintores españoles del siglo XX, desde los maestros de la generación anterior —Regoyos, Riancho, Solana— hasta los contemporáneos de Diego en la vanguardia —Gris, Picasso, Cossío, Palencia, Dalí—, pasando por los pintores cántabros y asturianos con quienes compartió territorio y amistad —Piñole, Gerardo de Alvear, Eduardo Vicente—. Cada sección en prosa va acompañada de una cuidada selección de reproducciones de obras del pintor tratado, de modo que el volumen funciona simultáneamente como ensayo crítico y como álbum visual que materializa el intercambio que describe. El espectro cronológico abarca desde los nacidos en las primeras décadas del siglo XX (Dalí, 1904; Eduardo Vicente, 1909; Álvaro Delgado, 1922) hasta los de los años noventa del siglo XIX; el espectro estético, desde el paisajismo naturalista hasta el cubismo y el surrealismo. Lo que unifica esta heterogeneidad no es un criterio histórico ni estilístico sino uno estrictamente personal: todos, salvo Regoyos —pintor vasco fallecido en 1913, al que Diego no pudo conocer personalmente— y Picasso, fueron amigos o conocidos directos del poeta.

Aparecido en el contexto de la revisión crítica de la Generación del 27 que la crítica española estaba entonces acometiendo, el libro pasó relativamente inadvertido; y sin embargo, como se pretende demostrar en las páginas que siguen, se trata de uno de los documentos más reveladores sobre la relación entre poesía y pintura en la España del siglo XX y sobre el lugar específico que Diego ocupa en esa relación.

El título del volumen encierra ya una declaración de método que merece detenida atención. La coda —*vistos por un poeta*— no es un mero complemento circunstancial: es el umbral hermenéutico que condiciona toda lectura posible. Diego no aspira a ejercer la crítica de arte en sentido técnico o histórico, sino a dar cuenta de la experiencia de un poeta ante la pintura. La mirada que organiza el libro no es la del historiador del arte ni la del teórico de la forma, sino la de quien ha aprendido a ver la imagen desde la palabra y a escribir desde la imagen. Este entre-dos —la tensión productiva

entre pluma y pincel— es el espacio específico que el volumen habita y que el presente trabajo pretende cartografiar.

El libro de Diego se organiza como una colección de prosas y poemas sobre pintores, pero también como un mapa de relaciones asimétricas entre el poeta y los artistas plásticos, relaciones que van del intercambio recíproco más completo —en algunos casos el poeta retrata al pintor, el pintor retrata al poeta, el libro incluye el retrato— hasta la contemplación a distancia de quien no llega a conocer personalmente a su objeto de estudio.

Se propone denominar a esta estructura profunda mecanismo «IDA-VUELTA-IDA»: el poeta escribe sobre el pintor —primer gesto poético— («IDA»); el pintor retrata al poeta («VUELTA»), y el libro absorbe el retrato como documento de la relación (segunda «IDA»). Este es el caso en el que el mecanismo funciona en plenitud —como ocurre en el capítulo sobre Piñole— el libro deja de ser una crítica de arte para convertirse en un objeto meta-artístico, en un espacio donde la palabra y la imagen se pliegan sobre sí mismas y se miran mutuamente.

Conviene precisar, sin embargo, que el modelo «IDA-VUELTA-IDA» no pretende describir una secuencia cronológica verificable en cada caso, sino una estructura de sentido que el volumen construye retrospectivamente. Los ensayos y poemas que componen *28 pintores* fueron producidos a lo largo de cinco décadas en circunstancias heterogéneas —catálogos, conferencias, necrológicas, poemas de ocasión—, y Diego no controla el orden en que se generaron los intercambios.

Lo que sí controla, en 1975, es el acto editorial: la decisión de reunir texto crítico y retrato pictórico en un mismo espacio tipográfico. Es ese gesto el que produce la circularidad. El libro no documenta una reciprocidad ya existente: la crea, o mejor, la formaliza. Como el propio Diego reconoce en la «Explicación» que abre el volumen, «cualquiera circunstancia servía de estímulo: una exposición, una visita al estudio del artista, una solicitud ajena o propuesta mía de conferencia, un ensayo, un artículo» (Diego, 1975, 11-12): la variedad de los estímulos excluye cualquier orden preestablecido. La cronología real de cada intercambio resulta, en este sentido, irrelevante para el análisis estructural: lo que importa

es que en el objeto-libro coexisten la mirada del poeta sobre el pintor y, a veces, la mirada del pintor sobre el poeta, y que esa coexistencia es el resultado de una elección compositiva deliberada. Si el retrato precede al texto crítico, ello demuestra que Diego, en el acto editorial de 1975, ha elegido asociar su escritura a una imagen ya existente: la circularidad es una construcción consciente, no un efecto espontáneo. Si, por el contrario, el retrato sigue al texto crítico, se documenta una secuencia «IDA-VUELTA» real y verificable, de la que el libro representa el tercer tiempo auténtico.

En ambos casos, la tesis de la estructura lógica —y no cronológica— del modelo no queda refutada sino confirmada: el volumen de 1975 neutraliza las cronologías particulares dentro de una misma estructura de sentido, produciendo una reciprocidad que trasciende el orden en que fue generada.

Sin embargo, el intercambio entre poeta y pintor no siempre se realiza en su forma completa. Los cinco casos que se analizan en el presente trabajo representan otros tantos grados de realización de la estructura recíproca.

En Piñole, la circularidad es perfecta. En Juan Gris, la intensidad afectiva y la afinidad creacionista son máximas, pero el intercambio plástico no se materializa en un retrato. En Riancho y Solana, la relación se construye desde la admiración y la amistad cántabra, pero la dirección de la mirada sigue siendo predominantemente unidireccional.[1] Y en Pablo Picasso, finalmente, la reciprocidad es estructuralmente imposible: Diego confiesa sin ambages la distancia irreductible que separa la veneración crítica del conocimiento personal, y convierte esa distancia en el tema mismo de su escritura.

[1] La afirmación merece una precisión. En el caso de Riancho, la unidireccionalidad es estructural e insalvable: la distancia de cincuenta y cinco años entre ambos hace imposible cualquier intercambio simétrico, y no existe documento que acredite un reconocimiento explícito del pintor hacia Diego como poeta. En el caso de Solana, en cambio, la unidireccionalidad es solo aparente: Diego declara en sus textos sobre Solana que fue Solana quien le enseñó a ver la España negra, y esa transmisión de mirada del pintor al poeta constituye una forma de reciprocidad inversa e implícita que no se materializa en un retrato pero que opera con eficacia equivalente. Los dos casos, aunque acumulados en la misma frase, responden a lógicas distintas.

En Diego, la reciprocidad toma una forma específica: no la del artista que practica varias artes simultáneamente, sino la del poeta que hace de la amistad con el pintor el fundamento epistemológico de su crítica. Solo se puede escribir bien sobre quien se conoce: sobre quien te ha retratado, sobre quien has visto pintar, o con quien has hablado de pintura: la *ut pictura poesis* horaciana se convierte en Diego en una *ut amicitia poesis*: una poética de la amistad como condición de posibilidad de la *ekfrasis*.

Esta gradación del mecanismo recíproco no es un defecto estructural del libro sino precisamente su arquitectura más íntima. Al situar en el mismo alfabeto de pintores a un Piñole y a un Picasso, a un Riancho y a un Gris, Diego no está equiparando relaciones sino trazando un espectro de posibilidades de la mirada poética sobre la pintura: desde la compenetración fraternal hasta la admiración ante lo inaccesible. El libro resulta ser así, en su conjunto, una fenomenología de la relación entre el poeta y el pintor que sitúa en el contexto exacto donde cobra todo su sentido.

Las páginas que siguen recorren cinco de esos veintiocho pintores —Riancho, Gris, Piñole, Solana y Picasso—, elegidos porque entre ellos articulan todas las modalidades posibles del intercambio: la asimetría generacional, el intercambio interrumpido por la muerte prematura del pintor, la reciprocidad plena, la transmisión invisible de mirada y la veneración sin contacto. En el presente ensayo, cada pintor ocupa un capítulo propio, precedidos todos de esta introducción y seguidos de un apartado de conclusiones. El principio de selección es el mismo que organiza el libro en su conjunto: como declara Diego en la «Explicación» que abre el volumen, los pintores reunidos eran en su mayoría «mis contemporáneos» y «mis amigos» (Diego, 1975, 11-12), y la escritura crítica nace siempre de una relación vivida —de quien te ha retratado, de quien has visto pintar, o con quien has hablado de pintura—; cuando esa relación falta, como en el caso de Picasso, la escritura debe transformarse para compensar su ausencia.

Los cinco pintores elegidos representan otras tantas modalidades de esa relación vivida. Riancho encarna el intercambio asimétrico entre generaciones: la distancia de cincuenta y cinco años hace imposible la reciprocidad directa, y Diego la sustituye por una

fidelidad al territorio compartido. Juan Gris representa el intercambio truncado por la muerte: la afinidad intelectual entre creacionismo y cubismo es máxima, pero la muerte de Gris en 1927 —el mismo año en que Diego redacta su ensayo— transforma la crítica en elegía antes de que el intercambio pueda realizarse. Nicanor Piñole es el único caso de intercambio pleno y documentado: el *Retrato de Gerardo Diego* que el pintor gijonés ejecutó, y que se reproduce en la primera página del capítulo, materializa la circularidad que en todos los demás casos solo puede insinuarse. Solana representa el intercambio invisible: no hay retrato, pero Diego confiesa que fue Solana quien le enseñó a ver el viento sur, y esa transmisión de mirada es la forma más duradera de reciprocidad. Picasso, finalmente, es el caso límite: la única relación posible con quien nunca se conoció es la que el lenguaje poético puede construir unilateralmente, convirtiendo la imposibilidad en tema y en forma.

Gerardo Diego no es únicamente el sujeto enunciante del libro: es, además, en alguno de sus capítulos, el modelo que posa. El caso más evidente lo ofrece el capítulo dedicado a Nicanor Piñole, cuya sección inicial reproduce el *Retrato de Gerardo Diego* pintado por el artista gijonés. Diego contempla aquí al pintor que le ha contemplado a él; el crítico se convierte en objeto del pincel que estudia. Esta distribución de funciones es lo que Diego entiende por arte plural: no la suma de artes practicadas por un mismo artista, sino la confluencia de lenguajes distintos sobre un territorio compartido.

El volumen ofrece, a este respecto, una prueba material de una elocuencia excepcional. En total, además de Piñole, cinco pintores incluidos en el libro han retratado a Diego: Bores, Vázquez Díaz, Alvear, Vicente y Delgado. Diego no es solo el sujeto que mira: es también el objeto mirado, el retratado, el que ha posado. Esta inversión de roles —el crítico convertido en modelo— es la materialización más elocuente del mecanismo «IDA-VUELTA-IDA»: los pintores han respondido a la escritura de Diego con la única forma de respuesta que les es propia. El caso del retrato de Álvaro Delgado merece atención específica. Es el único que aparece dos veces en el volumen: en blanco y negro en el cuerpo del libro, y

en color en la solapa anterior. Esta doble presencia no es un accidente editorial: Diego —o el editor con su aquiescencia— ha elegido que el retrato del poeta sea lo primero que el lector vea antes de abrir el libro. El crítico se presenta como objeto de la misma práctica que estudia: antes de leer sus ensayos sobre los pintores, el lector ve cómo un pintor ha visto al poeta. La solapa funciona así como umbral semántico —en el sentido preciso que Genette (1987) da al término en su teoría del paratexto—: anuncia que este libro ha sido escrito por alguien que no solo ha mirado a los pintores, sino que ha sido mirado por ellos. La credencial del crítico no es solo su erudición sino su visibilidad como sujeto pictórico. En el retrato de Delgado sobre la solapa, la «VUELTA» sale de los límites del libro y se convierte en su imagen pública: el intercambio entre pluma y pincel se hace visible antes incluso de que comience la lectura.

El presente estudio se limita, pues, a cinco casos representativos. Queda abierto, para investigaciones futuras, el análisis de los veintitrés capítulos restantes —Zuloaga, Vázquez Díaz, Regoyos, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, entre otros—, cuyo examen permitirá verificar, ampliar o matizar la gradación del intercambio aquí propuesta.

2. Riancho, o la mitología como fundamento de la crítica

El libro de Diego se abre con Agustín Riancho (1841-1929; cf. Carretero Rebés y Bedia Casanueva, 1997), el decano de los pintores cántabros, y esta posición inaugural no es casual. Riancho es el primer pintor que Diego vio de cerca, el primero ante el cual sintió la doble exigencia de la prosa y del verso, y el primero en quien ensayó lo que podría llamarse su método crítico fundamental: la transformación de la experiencia visual en acto mítico. El título del capítulo —«Mitología de Agustín Riancho»— no es una metáfora decorativa sino una declaración teórica. Diego no se propone historiar la obra del pintor ni catalogar sus períodos: se propone construir el mito del artista, entendiendo el mito como la única forma de verdad que puede alcanzar quien contempla desde dentro.

El encuentro inicial, tal como Diego lo reconstruye en la sección titulada «El hombre», tuvo lugar en el viejo muelle de tablas de Santander, cuando el joven poeta se topó con «un hidalgo nobilísimo y admirable, de pergeño entre rural y cortesano, una especie de don Quijote del siglo XIX» (Diego, 1975, 15). La descripción cervantina no es accidental: Riancho aparece desde el primer instante como figura literaria además de plástica, como personaje que existe ya en el registro de la ficción elevada. Esta primera operación crítica —la literaturización del pintor— es característica del método dieguino y reaparecerá, con variantes, en todos los casos estudiados en el presente trabajo.

Pero el encuentro de Diego con Riancho pertenece al orden de la admiración generacional, no al de la reciprocidad entre iguales: cuando Diego frecuentó al pintor en las exposiciones del Ateneo de Santander, Riancho rondaba los ochenta años y Diego era un joven poeta en formación.

La diferencia de edad —cincuenta y cinco años— hace estructuralmente imposible la reciprocidad que el intercambio requiere en su forma completa. Riancho no pudo retratar a Diego como Piñole lo haría décadas más tarde; entre ellos existía una asimetría infranqueable, la del maestro ante el discípulo. Esta asimetría, lejos de empobrecer la relación crítica, la enriquece de un modo específico: Riancho se convierte para Diego en una figura paterna de la pintura, en un modelo de vocación ascética y de fidelidad a la tierra que el poeta interiorizará como ética artística.

El mecanismo «IDA» funciona aquí en una forma que podría llamarse escritura póstuma: Diego escribe la prosa «Mitología de Agustín Riancho» en 1942, trece años después de la muerte del pintor, y el poema «Riancho (Entrambasmestas)» en 1960, treinta y un años después. Ambos textos son actos de resurrección y de deuda: la crítica opera en el tiempo diferido de la elegía.

La estructura del ensayo en dos secciones —«El hombre» y «El artista y su mitología»— reproduce a escala microtextual el movimiento que el libro realiza en su conjunto: primero el testimonio personal, luego la reflexión estética. La primera sección narra la trayectoria vital de Riancho y da voz a una carta dirigida al mecenas José Cabrero Mons, en la que el pintor octogenario habla

de su obra en presente absoluto: «Ahora es cuando verdaderamente empiezo a pintar. Cuando empiezo a ver la hermosa Naturaleza y comprendo lo que son las Bellas Artes. Voy a pintar mejor que nunca gracias a la bondad de ustedes para conmigo» (Diego, 1975, 18).

La paradoja vital —alcanzar su expresión más auténtica a los ochenta años— es para Diego la prueba más convincente de que Riancho no ha pintado imitativamente, sino que ha ido acercándose, toda la vida, a la Naturaleza, y que solo al final la Naturaleza y el pintor se han fundido en una misma cosa. La segunda sección eleva este material biográfico al rango de mito. Diego establece una analogía explícita entre Riancho y figuras consagradas de la tradición artística occidental: «Riancho es un caso como el del Greco, como el de Goya, como el de Beethoven, como el de Góngora» (Diego, 1975, 22). La comparación no es retórica: Diego afirma que estos artistas comparten una misma estrategia vital, la de sacar fuerzas de flaqueza, de convertir la limitación en acelerador de la grandeza.

La sección central del ensayo, titulada «El artista y su mitología», expone con precisión inusual en un texto crítico la teoría estética implícita en el título. Diego distingue entre dos modos de entrega artística: el que se quema «en una esplendorosa llamarada final» —la de los artistas temperamentales— y el que, como Riancho, prepara pacientemente la leña durante ochenta años para «trasustanciarse en pavesas e írsenos de entre las manos, dejándonos como testamento dos docenas de lienzos» (Diego, 1975, 29). En la segunda modalidad, la obra final no es decadencia sino destilación: el artista ha interiorizado la naturaleza hasta tal punto que ya no la representa, sino que la es. Sus últimos cuadros —esas nieves, esos árboles, esas aguas del Luena y el Pas— son, en palabras de Diego, «el mito original» del pintor, «la ontología del agua, el agua de antes de crearse el mundo» (Diego, 1975, 23).

Para sostener esta lectura, Diego cita sus propios versos creacionistas dentro del ensayo —una estrofa de su *Fábula de Equis y Zeda* (1932)— como prueba de la legitimidad del mito como categoría estética aplicable a la pintura: «Es la hora exacta de los capiteles / que pliegan sus follajes convecinos / La historia ya de los

amantes fieles / se reduce a muy pocos Apeninos» (Diego, 1975, 23).

El poema de 1960, «Riancho (Entrambasmestas)», completa el gesto poético con una economía formal que contrasta deliberadamente con la amplitud de la prosa. Compuesto en redondillas octosílabas, metro de estirpe popular, afín a la sencillez monacal que Diego atribuye al pintor, el poema resucita a Riancho en tiempo presente y lo restituye a su paisaje natal: «Riancho en Entrambasmestas. / Allá va Don Agustín / —policromado el batín— / por gándaras y florestas. // Desde Luena hasta la Vega / no hay olmo, fresno o cagiga / que no le sepa y bendiga / en lengua de hoja pasiega» (Diego, 1975, 30).

El pintor camina entre los árboles que ha pintado toda su vida, y esos árboles le reconocen, se bendicen en un idioma compartido —«lengua de hoja pasiega»— que es también el idioma de la poesía creacionista. El adjetivo «francisco» de la quinta estrofa resume el ideal estético que Diego ve en Riancho: una pintura que no impone al paisaje categorías externas, con la misma renuncia al artificio que caracteriza el espíritu de Asís. La estrofa final —«Qué profundidad de entraña. / Qué entrega de corazón. / Tan hermosa exaltación / nunca gozó la Montaña» (Diego, 1975, 30)— cierra el poema con un juicio que es también una celebración colectiva.

El caso Riancho revela la primera modulación del intercambio: cuando la reciprocidad plástica es imposible por razones generacionales, Diego la sustituye por la del paisaje compartido como fundamento de la mirada. No hace falta que el pintor retrate al poeta si ambos han sido retratados por la misma Naturaleza.

3. Juan Gris: devoción, elegía y la reciprocidad imposible

Si el capítulo dedicado a Riancho inaugura el libro con el tono elegíaco del testimonio generacional, el dedicado a Juan Gris representa su momento de mayor intensidad intelectual y afectiva. Aquí Diego no escribe sobre un maestro venerado desde la distancia de la juventud: escribe sobre un igual, sobre alguien con quien había compartido los años de formación en el París de las vanguardias y

cuya muerte en 1927 —el mismo año en que Diego redacta el ensayo y el poema que componen el capítulo— transforma la crítica en elegía antes de que haya podido terminarse.

Los dos textos que resultan de este proceso —«Devoción y meditación de Juan Gris» y «Liebre en forma de elegía»— son, probablemente, la pieza más lograda del libro y la que plantea con mayor agudeza el problema central que el presente trabajo estudia: qué ocurre con el intercambio cuando la reciprocidad es imposible no por razones generacionales, como en Riancho, sino por la irrupción de la muerte.

El título del ensayo, «Devoción y meditación de Juan Gris», merece atención antes que su contenido. «Devoción» y «meditación» son categorías de la práctica religiosa, no de la crítica de arte; Diego las elige conscientemente para designar su relación con Gris porque entiende que ante ciertos artistas la crítica no basta, que hace falta una actitud contemplativa, interior, que se parece más a la oración que al análisis. Esta elección terminológica no es casual: en todo el libro, Diego reserva el vocabulario religioso para los pintores con quienes su vínculo es más profundo. Con Riancho habla de mito; con Gris, de devoción. Ambas palabras señalan el límite donde la crítica se convierte en otra cosa.

El ensayo, publicado originalmente en la *Revista de Occidente* (julio-septiembre 1927; ahora en Morelli, 2022, 285), pocas semanas después de la muerte del pintor, se articula en torno a tres núcleos. El primero es biográfico: Diego reconstruye la vida de José Victoriano González-Pérez —Juan Gris— desde su nacimiento en Madrid en 1887 hasta su muerte prematura en 1927, «apenas doblado el cuarenteno cabo de la Buena Caridad» (Diego, 1927, 162).

La reconstrucción dieguina anticipa en su método los grandes estudios monográficos posteriores sobre el pintor —Kahnweiler (1946), cuya monografía sigue siendo la referencia biográfica fundamental; Cooper (1977), con el catálogo razonado de la obra pintada; y Green (1992), con el análisis más completo de su posición dentro del cubismo internacional—, aunque su propósito es radicalmente distinto: no el catálogo científico sino el testimonio de quien mantuvo con Gris una amistad entrañable. El segundo es

técnico y teórico: el método pictórico de Gris según sus declaraciones en *L'Esprit Nouveau* (1921) y su conferencia de la Sorbona (1924), publicada en *The Transatlantic Review* en el mismo año. Ambos textos pueden leerse ahora en Gris (2008, 460-461 y 463-476).

El tercer núcleo es comparatista: se propone demostrar que el cubismo de Gris y el creacionismo de Diego son movimientos paralelos. Se trata, sin duda, de la parte más reveladora para los fines del presente trabajo, porque muestra hasta qué punto la crítica dieguina funciona como un espejo oblicuo: Diego escribe sobre Gris para hablar también de sí mismo, para legitimar su propia poética a través de la autoridad del pintor amigo. La clave está en la fórmula que Gris enunció y Diego cita con énfasis: «Esta *pintura es a la otra pintura* lo que *la poesía a la prosa*» (Diego, 1975, 86; cursiva nuestra).

La fórmula de Gris no es una mera analogía decorativa sino el núcleo teórico de su método. Gris afirma que el cubismo no es un estilo pictórico entre otros, sino un lenguaje de otro orden: más concentrado, más autónomo respecto a la representación de la realidad, igual que la poesía lo es respecto a la prosa. Diego recoge esta analogía y la lleva un paso más allá: si existe una pintura que es a la pintura lo que la poesía es a la prosa, debe existir también una poesía que sea a la poesía lo que esa pintura es a la otra pintura —es decir, una poesía igualmente radical en su autonomía respecto al mundo representado. Esa poesía, concluye Diego, es el creacionismo de Vicente Huidobro, movimiento paralelo al cubismo de Gris en su principio fundamental: crear, no imitar. El triángulo Gris-Huidobro-Diego se cierra así en el interior de la prosa crítica: al identificar en el creacionismo el correlato poético de la pintura de Gris, Diego no solo traza un paralelismo histórico, sino que legitima su propia poética a través de la autoridad del pintor amigo.

El elogio de Gris es, entre líneas, una declaración de poética del propio Diego. La devoción al pintor es inseparable de la autodefensa del poeta. Prueba de ello es la dedicatoria de los *Poemas Árticos* de Huidobro —«a Juan Gris y Jacques Lipchitz el escultor del cubismo recordando nuestras charlas vesperales en aquel rincón de Francia»— (Huidobro, 2018 [1918], 7), que Diego evoca en el

ensayo como documento de la conciencia compartida de estar creando un arte nuevo.

El método pictórico de Gris se articula, según la exposición de Diego, en torno a la inversión del proceso representativo habitual. Mientras Cézanne parte de una botella concreta para llegar a un cilindro, Gris parte del cilindro para llegar a una botella determinada: «De un cilindro yo hago una botella, una determinada botella» (Gris, en Diego, 1975, 86). Este movimiento —de lo general a lo particular, de la abstracción al hecho concreto— es también el movimiento del creacionismo: el poema no imita la realidad, sino que la crea desde sus propias leyes internas. Diego reconoce en la fórmula de Gris el principio que él mismo aplica en sus poemas más rigurosos.

Esta identificación entre los dos proyectos artísticos tiene una base textual que el propio Diego preserva en el ensayo: una carta de Gris en la que el pintor confiesa: «Más lo leo, más me apercibo de la conexión que hay entre su arte y el mío. Tiene usted el mismo desprecio que yo por todo lo que la fantasía ofrece de falso brillante y esto me hace gran placer» (Diego, 1975, 91; Cordero de Ciria, 1987, 111).

La muerte de Gris en mayo de 1927 clausura definitivamente esta posibilidad y obliga al poeta a transformar la crítica en elegía. El poema «Liebre en forma de elegía» —fechado también en 1927 y dedicado «A Juan Gris al otro lado»— es el resultado de esta transformación. La dedicatoria es una clave de lectura: al otro lado no significa solo al otro lado de la muerte, sino al otro lado de la pintura, en el espacio que la palabra puede habitar cuando la imagen ha desaparecido. Diego escribe desde este lado —el de la palabra viva— hacia aquel —el de la imagen muerta—, y el poema es el puente tendido sobre ese vacío.

La forma del poema —verso libre de raigambre creacionista, imágenes fragmentadas, yuxtaposiciones sin lógica causal— es en sí misma un homenaje al método de Gris: Diego construye su elegía con los mismos materiales con que Gris construía sus bodegones, mediante la combinación de elementos heterogéneos que encuentran su cohesión en la emoción, no en la representación. El poema comienza con una imagen que podría pertenecer a cualquiera

de los cuadros del pintor: «Pues bien / eso que late amigo entre tus manos / eso es el amor de padre / o también la liebre funesta».

El amor de padre alude a la relación de Gris con Picasso —Gris como hijo artístico del cubismo picassiano, reconocido explícitamente en el ensayo— pero también, en dirección inversa, a la relación de Diego con Gris: es Diego quien siente algo filial en su admiración hacia el pintor, hacia quien lo ha formado como poeta y como crítico. La liebre es el motivo pictórico —omnipresente en los bodegones de Gris— pero también la liebre simbólica de la fuga, del animal que huye y que es alcanzado por la muerte. La estrofa más abiertamente creacionista articula la experiencia de escuchar al pintor como detonante de una visión sinestésica: «Yo que me paso la vida / ante la primavera a ver si la convenzo /ayer mientras te oía / tuve que prorumpir en color amarillo / y construir del paraíso otoño e invierno / un triángulo aproximadamente de sexo alterno» (Diego, 1975, 91; cf. Morelli, 2022, 309).

El caso de Juan Gris representa la segunda modulación del intercambio: la reciprocidad está presente, pero bajo una forma desplazada y finalmente incompleta. La doble entrega —ensayo y poema— alcanza su máxima intensidad en todo el libro. La reciprocidad existe, pero es verbal, epistolar, no plástica. Y la muerte de Gris convierte lo que podría haber sido un intercambio continuado en un monumento fúnebre, en un libro donde el poeta escribe eternamente hacia un pintor que ya no puede responder. La palabra sobrevive a la imagen; la elegía es la última forma de la *ekfrasis*.

4. Piñole: la reciprocidad perfecta

El capítulo dedicado a Nicanor Piñole (Gijón, 1878-1978; cf. Barón Thaidigsmann, 1995; Carantoña, 2001) ocupa un lugar singular en el libro de Diego: es el único en que el mecanismo «IDA-VUELTA-IDA» se realiza en su forma completa y documentada. El pintor retrata al poeta, el poeta escribe sobre el pintor, y el libro incorpora el retrato como prueba material de la circularidad. Que el retrato preceda cronológicamente a los textos críticos no contradice el modelo: es precisamente la decisión editorial de 1975 la que

convierte esa anterioridad en estructura, incorporando la imagen preexistente al espacio del libro y creando, retroactivamente, la circularidad.

La relación entre Diego y Piñole tiene una característica que la distingue de todos los demás casos del libro: es una amistad entre contemporáneos de formación y paisaje compartidos, sostenida durante más de cuarenta años. Diego lo declara desde las primeras líneas del primer texto: «con cuya amistad durante más de cuarenta años se enriquecen mis recuerdos y la juvenil frescura de mi alma» (Diego, 1975, 53). No es el joven ante el anciano, como con Riancho; no es el poeta ante el genio trágicamente desaparecido, como con Gris; es el amigo ante el amigo, y esta igualdad de condición es la que hace posible el intercambio recíproco. Solo entre iguales —en afecto, en vocación, en territorio— puede existir la reciprocidad plástica.

La primera página del capítulo reproduce, antes de cualquier texto, el *Retrato de Gerardo Diego* pintado por Piñole (p. 52): el poeta aparece con las manos cruzadas sobre la mesa y la mirada directa al espectador. Esta colocación no es casual: Diego sitúa su propio rostro al frente del capítulo como declaración de método. El crítico que va a escribir sobre el pintor es el mismo que el pintor ha contemplado y fijado en el lienzo. El lector ve a Diego antes de leer a Diego; la imagen precede y condiciona la palabra. Lo mismo ocurre con los capítulos dedicados a pintores que no se han tratado en estas páginas. El primer caso se localiza en el capítulo sobre Francisco Bores, encabezado por un retrato de un joven Diego que lleva escrito «A Gerardo Diego con admiración y afecto Bores 1924»; inmediatamente después, hay un poema del santanderino, fechado en 1972.[2] El segundo caso se encuentra en el capítulo

[2] El poema dialoga directamente con el retrato que lo precede. Diego contempla la imagen que Bores hizo de él en 1924 y no sabe si está viendo un espejo o una presencia ajena: la fecha cristaliza el tiempo, fija lo que estaba destinado a fluir. La paradoja central es que en 1924 Bores pintaba a Diego sin verlo realmente —«me mirabas tú sin verme»—, porque la verdadera identidad del sujeto era todavía opaca. El retrato precede a la comprensión. La estrofa final resuelve la tensión: «Fui, luego soy»: el retrato no documenta el pasado, lo crea. Diego existe como sujeto reconocible porque Bores lo ha fijado en el lienzo; el pintor sobrevive en

dedicado a Álvaro Delgado. Tras el retrato que está al principio aparece la prosa «Yo, entre dos Granados».[3] En los tres casos Diego cede la primera página a su propia representación pictórica, y lo hace precisamente porque esa representación ha sido producida por el artista que estudia. El libro se vuelve, así, un espejo de doble cara.

Volviendo a Piñole, el capítulo se compone de varios textos en prosa y dos poemas, «Viaje en globo», sin fecha y «Piñole pinta la niebla», 1968. Se trata de un conjunto que cubre un arco temporal de cinco años (1966-1971) y que explora el mismo objeto —la persona y la obra de Piñole— desde modalidades genéricas distintas: el ensayo crítico, «Nicanor Piñole», 1966, el texto de presentación, «El humor», sin fecha, un boceto de carácter, «Un pintor», la carta pública «Buenas tardes, Piñole», 1971, y el estudio de carácter «El psicólogo».

> Verdaderamente estamos exprimiendo el paisaje y lo vamos a dejar como limón arrugado. A todos nos gusta la naturaleza con auténtica pasión. Pero cada uno de nosotros la estamos contemplando de modo distinto. La vemos, la

el texto del poeta, el poeta nace en la imagen del pintor. Es la formulación poética más precisa del mecanismo «IDA-VUELTA-IDA».

[3] Es un texto de 1970 que Diego escribe con motivo de una exposición de retratos de Álvaro Delgado, en la que aparece su propio retrato flanqueado por dos imágenes del músico Enrique Granados. El pretexto ocasional —la incomodidad de verse retratado junto a un maestro— se convierte en el punto de partida de una significativa reflexión sobre la naturaleza del retrato pintado frente a la fotografía. El argumento central es que el retrato no reproduce, sino que descubre: el pintor «saca a la vista las entretelas del ser más íntimo» del retratado, hace visible lo que el espejo —«el gran mentiroso»— oculta sistemáticamente. El espejo devuelve una imagen invertida y fugaz; el retrato pintado fija, selecciona e interpreta. Y en esa selección obligada de rasgos reside precisamente su valor: al elegir qué pintar, el artista traza el camino que va «de la cara al carácter», y del carácter, en el límite, a la caricatura —entendida no como deformación satírica sino como intensificación expresiva. Lo que hace singular este texto en el conjunto de este apartado dedicado a Piñole es que Diego experimenta aquí, en primera persona, la condición de retratado: se ve a sí mismo convertido en objeto de la mirada ajena y no sabe responder a la pregunta «¿pero ése soy yo?». La experiencia de ser retratado por Álvaro Delgado le permite comprender desde dentro lo que ha admirado desde fuera en Piñole: que el gran retrato no confirma la identidad del sujeto, sino que la crea.

> miramos, la acariciamos, le levantamos la tapa, la laboramos, la interpretamos o reproducimos, la estudiamos y, cada uno a nuestro modo, la queremos y nos la entrañamos (Diego, 1975, 57).

La escena culmina en una distribución de funciones que Diego formula con una precisión que es al mismo tiempo descripción y poética: «Don Gaspar[4], para anotarlo en su corazón y en sus diarios; yo, para cantarlo en mis versos; usted, para pintarlo en sus óleos, temples y acuarelas» (Diego, 1975, 60). Esta distribución de funciones ante el mismo paisaje es la formulación más clara de la poética de la mirada compartida de Diego: las artes no compiten por el territorio, lo habitan simultáneamente desde lenguajes distintos, y su suma es más rica que cualquiera de sus partes.

En «Buenas tardes, Piñole», carta abierta, escrita en ocasión de una exposición, Diego escribe a Piñole en lugar de escribir sobre Piñole: el giro preposicional es la marca más visible de que la crítica ha cedido el paso a la amistad. Aquí aparece la referencia más directa al retrato: «Pues yo también he querido estar ahí, en su exposición de Repesa o de Repaso, haciendo guardia en el umbral, en óleo de museo, tal como quiso generosamente inmortalizarme usted» (Diego, 1975, 61).

Diego reconoce públicamente el retrato, lo agradece y lo convierte en argumento de la propia escritura: el pintor le ha dado una forma visible, y el poeta le devuelve una forma verbal. La circularidad es explícita, consciente, celebrada.

La sección «El psicólogo» cierra la prosa con la fórmula crítica más reveladora del capítulo: quienes conocen a los retratados de Piñole, escribe Diego, «ya no serán ellos sino de esa única manera

---

[4] El «Don Gaspar» al que Diego se refiere es casi con toda seguridad Gaspar Gómez de la Serna (1918-1974), crítico de arte, escritor y periodista, sobrino de Ramón Gómez de la Serna. Frecuentaba los mismos círculos culturales que Diego y era conocido por llevar diarios y cuadernos de viaje detallados, lo que hace perfectamente inteligible el «para anotarlo en su corazón y en sus diarios». Su presencia junto al pintor y a Diego configura una escena característica de la sociabilidad artística de la España de posguerra: tres modos del testimonio —la prosa diarística, la poesía, la pintura— ante un mismo paisaje.

como él los ha visto, piadosamente clavados para siempre» (Diego, 1975, 64). Este es el intercambio en su forma más plena.

El poema «Piñole pinta la niebla» (1968) es el gesto lírico del capítulo, y su objeto no es la figura del pintor sino uno de sus temas favoritos: la niebla asturiana. Diego construye aquí una *ekfrasis* de segundo grado: no describe un cuadro específico de Piñole sino el fenómeno meteorológico tal como Piñole lo ha enseñado a ver. La dedicación al aprendizaje de una mirada convierte el poema en un homenaje a la transmisión del ver: «Pero tú, mi pintor Piñole, / logras con tu toque de abuelo / que la impalpable tornasole / lo del otro lado del velo» (Diego, 1975, 66).

Piñole no solo pinta la niebla: enseña a Diego a verla, y Diego convierte esa enseñanza en poema: «Usted se atrevió a pintar la niebla desde dentro, hazaña sin par. Y yo lo he interpretado en verso» (Diego, 1975, 61). El pintor se atreve primero; el poeta interpreta después en otro código.

5. Solana: la vuelta invisible

De los cinco casos estudiados, el de José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886–Madrid, 1945 ; cf. Gómez de la Serna, 1944; Calvo Serraller, 1992) es el más complejo desde el punto de vista estructural y el más revelador para la teoría de la reciprocidad que se viene desarrollando en el presente trabajo. La complejidad no reside en la riqueza del intercambio —que en Piñole alcanzaba su forma más completa— sino en su carácter paradójico: el intercambio no adopta aquí ninguna de sus modalidades habituales, ni como retrato plástico, ni como reciprocidad epistolar, ni como reconocimiento verbal de una afinidad estética por parte del pintor. Y, sin embargo, Diego dedica a Solana más páginas y más años que a casi cualquier otro pintor del libro: dos textos en prosa, «La exposición de Solana» y «Solana ha muerto» (1921 y 1945) y dos poemas «Viento Sur» y «Cartelón de *Lechuga*» (1932 y 1966), un arco temporal de cuarenta y cinco años que no tiene parangón en el volumen. Esta desproporción entre la ausencia de «VUELTA» material y la densidad del gesto poético es el nudo que este apartado propone desatar.

El primer texto, «La exposición de Solana», fue escrito en 1921, cuando Diego tenía veinticinco años y Solana presentó sus obras en el Ateneo de Santander. Es el texto más temprano del libro —señalado por Díez de Revenga (1985; 2006) como punto de arranque de la relación de Diego con la pintura española de su tiempo— y uno de los más atrevidos: Diego defiende a Solana ante un público que lo conocía poco y que tendía a juzgar sus lienzos con los criterios de la pintura costumbrista convencional. El argumento central es la paradoja de la apariencia: la pintura de Solana «parece torpe y como mecánica y, por decirlo así, ortopédica» (Diego, 1975, 118) al primer vistazo, pero esa torpeza aparente esconde «¡qué enorme fuerza en este aparente embarazo de las actitudes y de los movimientos!» (Diego, 1975, 118). Diego ve lo que el espectador convencional no ve: que la «sinceridad» (Diego, 1975, 118) de Solana —una «sinceridad» que «sería malgastada por los gacetilleros para disculpas de artistas mediocres» e inofensivos (Diego, 1975, 118), pero que en él es «arte supremo» (Diego, 1975, 118)— es el resultado de un combate larguísimo con la forma, no de su ignorancia.

La mirada de Diego sobre Solana desborda los límites de la crítica pictórica para adentrarse en una genealogía cultural más amplia, tanto que llega a compararlo con Baroja —y a superarlo: «Solana, con su solanismo, que es un ultrabarojismo, pero no resabiado y maestro, sino aprendiz y pueril, le descubre el juego a don Pío al hacer cantar, bronca y castiza, su prosa de criada o de labriego que ha aprendido poco más que la cartilla» (Diego, 1975, 124). La prosa de Solana, como su pintura, vale precisamente por lo que le falta de pulimento.

Este argumento —la torpeza como valor, la sinceridad como método— es también, oblicuamente, una defensa de la poética creacionista de Diego: la poesía de vanguardia parecía igualmente «torpe» al oído convencional, e igualmente escondía bajo esa apariencia una disciplina formal rigurosa. El ensayo sobre Solana es, como en el caso de Gris, un espejo donde Diego lee su propia estética. Lo formula con una de las definiciones más penetrantes del ensayo: «Solana detiene su mirada penetrante y comprensiva ante todas las cosas. [...] Lo ve todo y lo cuenta todo. Nada de

estilizaciones ni de composiciones sobre un molde preparado; él se ordena y se estiliza y se coloca en su sitio con la misma inocencia que en la naturaleza» (Diego, 1975, 118).

El segundo texto, «Solana ha muerto» (1945), es cualitativamente distinto: no es crítica de arte sino elegía, y una elegía de una intensidad que en el libro solo tiene su paralelo en la «Liebre en forma de elegía». Diego era uno de los amigos íntimos que se reunían en casa de los hermanos Solana los días de San Manuel y San José, «a compartir el jamón, el jerez y la colineta onomásticas» (Diego, 1975, 122). La muerte de Solana no es para él la pérdida de un objeto de estudio sino la de un amigo del cuerpo. El obituario se convierte así en el texto más personal del libro. Diego lo escribió contemplando el *Autorretrato* de Solana, imagen de un artista que llevaba toda su España dentro.

Es en este texto donde aparece el pasaje que contiene la clave de la reciprocidad en el caso Solana: «Por eso, al escribir yo mi soneto al viento sur pensé que estaba en la obligación de dedicárselo al gran pintor, al amigo y al paisano que me había enseñado a deducir la sublime lección artística que el sur nos explica» (Diego, 1975, 123).

La frase es fundamental: Diego reconoce que el poema «Viento Sur» no es una iniciativa libre sino una respuesta a algo que el pintor le ha dado. Solana le enseñó a ver el viento sur como categoría estética: «Toda la pintura de Solana está tocada y trastocada de viento sur, de ese viento que nos acerca al mundo, haciendo innecesario el aislador de aire» (Diego, 1975, 123), esa densidad atmosférica que le permitía pintar las cosas «hasta el límite, a dejarlas como son en el lienzo, esto es a solanizarlas». Y es precisamente esta enseñanza óptica lo que el poema «Viento Sur» convierte en materia lírica. El intercambio existe, pero bajo una forma desplazada: no un retrato sino una transmisión de mirada, que es la forma más sutil —y más duradera— de reciprocidad que el libro registra.

El soneto que sigue, dedicado «A José G. Solana», es la pieza lírica más depurada formalmente de los cinco capítulos estudiados. Diego elige el soneto —la forma más clásica de la tradición española— para homenajear al pintor que le ha enseñado a mirar el paisaje con una honestidad casi primitiva. La elección métrica no es

inocente: Solana pintaba con sinceridad, sin alardes técnicos, y Diego le responde con la forma más exigente de la tradición, como si la disciplina del soneto fuera el equivalente poético de la disciplina pictórica de Solana. Los cuartetos capturan la cualidad óptica específica del viento sur solanesco: «No existe el aire ya. Las lejanías / están aquí al alcance de la mano. / Evidente es el mundo y tan cercano. / He aquí la densidad que apetecías. // La luz se cierne en mineralogías / tan de ardiente osatura y primer plano / que me brota este grito sobrehumano: / "Gloria al bramar de las montañas mías"» (Diego, 1975, 126).

La paradoja visual del primer cuarteto —el viento que suprime el aire y acerca las lejanías— traduce al lenguaje poético la densidad atmosférica que Diego había descrito en el obituario de 1945 como marca singular de la técnica de Solana. Los tercetos intensifican la violencia de este viento: «Es el viento que encrespa sus bisontes, / que en bravo alarde de torsión y ultraje / lomos restalla de olas y de montes. // El viento que me empapa de paisaje. / Sur, viento sur, enrólame en tu viaje / y ráptame en tus brazos de horizontes» (Diego, 1975, 126).

El cuarto texto, «Cartelón de "Lechuga"» (1966), añade una dimensión inesperada: es una composición de 19 pareados de octosílabos, de registro popular y burlesco, sobre el torero Lechuga retratado por Solana. La distancia tonal respecto al soneto de 1932 es máxima —del clasicismo formal al verso de feria—, y es fiel a la doble naturaleza de Solana: pintor de la España negra pero también de la España carnavalesca. Diego no solo responde a la lección visual del viento sur, sino también a la lección humorística y popular de los cuadros de escenas taurinas.

El caso Solana propone así la modulación más paradójica del intercambio: no hay retrato, no hay carta, no hay reconocimiento verbal de una afinidad estética por parte del pintor. Y, sin embargo, la reciprocidad existe, enterrada bajo la prosa del obituario, en esa confesión de Diego de que Solana le enseñó a ver. La reciprocidad invisible es la más duradera de todas: un retrato se puede destruir, una carta se puede perder; pero una manera de ver, una vez transmitida, sobrevive en todos los poemas que genera.

6. Picasso: la «vuelta» conquistada en verso

El capítulo dedicado a Pablo Picasso (Málaga, 1881–Mougins, 1973; cf. Palau i Fabre, 1980; Richardson, 1991-1996)) ocupa en el libro de Diego una posición singular que no es solo temática sino estructural: es el único caso en que la imposibilidad de la reciprocidad no resulta de circunstancias externas —la muerte prematura, la distancia generacional, la asimetría entre artistas— sino de una declaración explícita del propio Diego. La «Explicación» que abre el volumen contiene una frase que funciona como umbral hermenéutico para todo el capítulo: «A todos, salvo a Regoyos y a Picasso, he conocido o conozco y fueron o son mis amigos» (Diego, 1975, 11). Picasso y Regoyos son, por lo tanto, las dos excepciones a la regla de la amistad personal que funda el método crítico del libro.

En la primera línea del ensayo sobre el pintor malagueño compuesto por un único texto en prosa que lleva un título esencial y solitario: «Picasso», Diego escribe: «Ir a Roma para ver a Picasso no deja de ser una extravagancia» (Diego, 1975, 75). La frase sitúa de entrada la paradoja: Diego, que ha conocido personalmente a casi todos los pintores del libro, tiene que viajar a Roma en 1953 para contemplar la obra de un malagueño con quien nunca cruzó palabra. Esta distancia —el poeta más conectado con el mundo de los pintores españoles escribe sobre el único al que nunca conoció— determina la escritura del capítulo en todos sus niveles: Diego contempla la obra desde fuera y convierte esa distancia en el tema de su escritura.

El ensayo, que se remonta al año 1953, es el documento de una contemplación sin mediación humana: Diego ve los cuadros, no al pintor. La exposición romana reúne trescientas obras en serie cronológica, y Diego las recorre con la memoria de otras exposiciones anteriores y con el reactivo de obras adyacentes: Manet, Ensor, Rafael, Tintoretto. La evaluación que resulta es más matizada, incluso más ambivalente, que las dedicadas a Gris o Solana. Diego admira sin rendirse:

> Picasso, cierto, es un gran artista, mucho más que un gran pintor. Creo que en la definitiva historia de la pintura

> quedará como un rebelde, que ha intentado sacarla del surco, airearla y desfigurarla a riesgo, muchas veces, de herirla y casi matarla. Pero Picasso se salva siempre en última instancia por su gran instinto vital (Diego, 1975, 76).

El poema «Picasso y los toros» (1966), primero cronológicamente de los tres dedicados al malagueño, adopta un tono costumbrista y jubiloso que recuerda el «Cartelón de Lechuga» del capítulo sobre Solana. Su metro irregular y su sintaxis entrecortada imitan la infatigable energía creativa que Diego atribuye a Picasso: «Fiel aliado del azar, / Picasso —época del "Bomba"— / malagueño de gayomba, / de chumbera y limonar— / sigue en sus trece: pintar, / porque él pinta, pinta, pinta, / al óleo o al aguatinta / —mancha, capricho o diseño—, / toros de ojo o de sueño / como el Sordo de la Quinta» (Diego, 1975, 78).

La comparación final con Goya —«el Sordo de la Quinta»— sitúa a Picasso en la genealogía de los pintores que han llevado la pintura española al límite de sus posibilidades, y conecta el capítulo con el contexto más amplio de la tradición que el libro de los 28 pintores implícitamente construye. La anáfora «pinta, pinta, pinta» reproduce en la estructura verbal la acumulación cuantitativa que, según Diego, caracteriza la producción de Picasso: una energía creativa que no se detiene, que convierte cada jornada en una nueva búsqueda.

«Metamorfosis bis» (1971), el segundo y más extenso de los poemas, es también el más ambicioso formalmente. La cadena de metamorfosis que organiza el poema —cada elemento se convierte en el siguiente en un encadenamiento sin fin— es el equivalente verbal de la serie de transformaciones que Picasso aplica a los objetos en sus bodegones y figuras: «La culebra se muda en almanaque /el almanaque en mar Mediterráneo / el mar Mediterráneo en un hombre durmiendo / el hombre durmiendo en un hombre escribiendo /el hombre escribiendo en un hombre pintando /el hombre pintando en un cerezo en flor» (Diego, 1975, 77).

El poema no describe ningún cuadro de Picasso: es un Picasso verbal, mímesis de proceso. La escritura abandona la *ekfrasis* convencional para reproducir desde dentro la lógica creativa del

pintor: si el pintor no puede retratar al poeta, el poeta puede convertirse, por un momento, en pintor.

El «Picasoneto» (1972), último poema del capítulo y último texto fechado del libro, está construido como un cuadro cubista: las formas del soneto —dos cuartetos, dos tercetos— contienen imágenes que se rompen, se superponen y se niegan, sin que la violencia sintáctica destruya la cohesión del conjunto. El soneto termina con un verso que es, en el contexto de todo el libro, una de las formulaciones más sorprendentes: «Ya está. Míralo al fin cómo te mira» (Diego, 1975, 78).

Este verso invierte el mecanismo fundamental del libro: ya no es Diego quien mira a Picasso, sino la obra quien mira a Diego. En el único caso donde la reciprocidad es estructuralmente imposible, el poema la resuelve en el registro del lenguaje: el verso es la reciprocidad que la realidad negó. Si Piñole representaba la reciprocidad perfecta y material, Picasso representa su conquista puramente verbal.

7. Conclusiones: una fenomenología de la mirada compartida

El recorrido por los cinco capítulos del libro de Diego que se ha propuesto en las páginas anteriores confirma la validez de la hipótesis inicial y, al mismo tiempo, la enriquece con matices que la formulación teórica no podía anticipar. La economía del intercambio no es una estructura fija que el libro aplica mecánicamente a sus veintiocho casos: es un principio regulador que admite gradaciones, desplazamientos y transformaciones, y cuya variedad es precisamente lo que convierte *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* en un documento teórico de primer orden sobre la relación entre las artes.

Los cinco casos estudiados trazan un espectro que va de la reciprocidad material más completa a su conversión en pura conquista verbal: del *Retrato de Gerardo Diego* de Piñole, documento tangible del intercambio, hasta el verso final del «Picasoneto» —«Ya está. Míralo al fin cómo te mira»—, donde la reciprocidad se conquista únicamente en el lenguaje.

Esta gradación no es accidental ni el resultado de las circunstancias biográficas de Diego: es la consecuencia de una poética coherente que el libro articula, de manera implícita, a lo largo de sus veintiocho entradas. Diego cree que la escritura crítica sobre la pintura solo es legítima cuando nace de una relación viva con el pintor y con su obra; cuando esa relación falta o se interrumpe, la escritura debe transformarse para compensar la ausencia. En Riancho, se convierte en elegía del territorio. En Gris, en elegía del hombre. En Piñole, en celebración de la circularidad. En Solana, en reconocimiento de una deuda. En Picasso, en conquista verbal de lo imposible. Cada transformación es también una demostración de los recursos que el lenguaje poético posee cuando se enfrenta a la imagen: puede describir, celebrar, llorar, agradecer, o incluso animar lo inerte.

El libro se sitúa en una posición singular dentro del debate interartes sobre el 27. La historiografía ha señalado que uno de los rasgos más definitorios del grupo es lo que García-Luengo Manchado llama la «voluntad consciente de interrelación artística e intelectual» (2009-2010, 287), tesis documentada en sus aspectos plásticos por Carmona Mato (1997) y con un instrumento de referencia indispensable en el diccionario de Bonet (1995) y en la sistematización de Brihuega (1979) sobre los manifiestos de las vanguardias, con consecuencias institucionales —la Residencia de Estudiantes, la revista *Litoral*, el Concurso de Cante Jondo— y estéticas: el neocubismo de Palencia y Gregorio Prieto nace de la misma búsqueda de modernidad en lo popular que la poesía de Lorca. En ese contexto, la posición de Diego es al mismo tiempo central y excéntrica. Central, porque el número homenaje a Góngora de *Litoral* —acta notarial del grupo— lo incorpora entre los poetas del 27, en las mismas páginas donde aparecen reproducciones de Gris, Dalí, Cossío y Palencia: Diego, pues, está dentro del sistema de la interrelación. Excéntrica, porque su modo de habitar ese sistema es radicalmente distinto del de Lorca o Alberti. La Generación del 27 practicó el diálogo entre artes de muchas maneras: Lorca dibujaba y componía música; Alberti escribió *A la pintura* (1948; cf. Siles, 2006), donde la *ekfrasis* se convierte en género mayor de la poesía española del exilio (Morales Raya, 1985); Moreno

Villa pintaba y escribía simultáneamente, y era común en la Residencia, como él mismo refirió, escuchar música de fondo mientras se pintaba. Diego eligió una forma diferente: no la práctica simultánea de varias artes, sino la amistad con los pintores como condición epistemológica de la escritura sobre ellos. Su contribución al debate interartes del 27 es una poética de la *ut amicitia poesis*: solo se puede escribir bien sobre la pintura desde dentro de una relación humana con quienes la practican.

Esta poética explica también el enigma del título que se planteó en la introducción. El poeta que aparece en el título no es un sujeto que se añade al final de la serie, como un observador exterior que comenta la colección; es el eje invisible que la organiza toda, el principio de selección que ha elegido a estos veintiocho pintores entre los innumerables posibles. Los que están en el libro son, casi todos, los que Diego conoció, amó o admiró de lejos. El poeta —y no el historiador ni el crítico— es el eje en torno al cual el volumen gravita: no una medida objetiva sino una medida afectiva, la única que Diego considera legítima para quien escribe desde la pluma sobre lo que el pincel ha creado. Y su gesto de autoposicionamiento es un acto de metapoesía performativa que afirma la identidad del poeta ejecutándola.

En este sentido, el libro de Diego anticipa debates que la teoría literaria formulará décadas más tarde. La tradición interartes —de la demarcación lessingiana (Lessing, 1985 [1766]) a Lee (1967), Hagstrum (1958), Mitchell (1994), Praz (1986 [1970]), Krieger (1992) y Clüver (1997)—, y en el ámbito español Vidal Claramonte (1992), ofrece el marco dentro del cual la práctica de Diego puede leerse. Pero ninguna de estas categorías da cuenta plenamente de su propuesta singular. La noción de ekfrasis como representación verbal de una representación visual (Heffernan, 1993, 3) describe lo que Diego practica; pero no da cuenta del elemento que la hace singular: la amistad como condición de posibilidad de la escritura.

Para Diego, la *ekfrasis* es fundamentalmente una operación humana entre dos artistas lo que convierte el libro en un documento irreductible a cualquier categoría crítica preestablecida.

La selección de los *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta* no es, en rigor, una selección de los mejores pintores

españoles contemporáneos en sentido absoluto: es una selección de veintiocho pintores varones. Esta uniformidad de género no es neutral; es una elección, y como toda elección canónica, define también por exclusión. La ausencia más elocuente es la de Maruja Mallo: en 1975 era la artista mujer más visible y reconocida de su generación, con reconocimiento internacional desde los años treinta (Gándara, 1977; Bonet, 1992). Y sin embargo no está. Ni ella ni ninguna otra mujer. Esta ausencia no puede leerse como descuido: Diego repite la exclusión de *Poesía española. Antología, 1915-1931* (Diego, 1932), donde las poetas de su generación —Concha Méndez entre ellas, amiga íntima de Mallo— quedaron igualmente fuera. La coherencia del gesto a lo largo del tiempo transforma la exclusión de dato casual en política cultural implícita. El canon que Diego construye dos veces —primero literario, luego pictórico— revela así los criterios no declarados de una poética que se presenta como universal pero que está generada desde un punto de vista. La ausencia de Maruja Mallo en las páginas del volumen es, en este sentido, una ausencia ruidosa: dice más de lo que diría cualquier presencia.

Lo que el lector tiene entre sus manos es un volumen de difícil clasificación: a medio camino entre la crítica y la literatura, entre el ensayo y la elegía, entre la prosa y el verso. Su inclasificabilidad es su mayor virtud, y su principio organizador no es estético ni histórico sino personal: la amistad, la admiración, la deuda. En sus páginas, Diego no desaparece detrás del pintor que estudia: está presente en los retratos que los pintores le han dedicado, en los poemas que acompañan cada ensayo, en la voz de quien escribe sabiendo que escribe también sobre sí mismo. Y al final, cuando el libro se cierra, ocurre lo que el «Picasoneto» había anunciado: «*Ya está. Míralo al fin cómo te mira*».

Bibliografía

BARÓN THAIDIGSMANN, Javier. (1995) *Nicanor Piñole. Galería de retratos familiares*. Gijón. Museo Nicanor Piñole.

BONET, Juan Manuel. (1992) «Recordando a una gran pintora: Maruja Mallo». En *Maruja Mallo*. Cat. exp. Madrid. Guillermo de Osma Galería.

BONET, Juan Manuel. (1995) *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid. Alianza.

BRIHUEGA, Jaime. (1979) *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931*. Madrid. Cátedra.

CALVO SERRALLER, Francisco. (1992) «Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana». En *Solana en la colección de la Fundación Cultural Mapfre Vida*. Madrid. Fundación Cultural MAPFRE Vida. 27-51.

CARANTOÑA, Francisco. (2001) *Nicanor Piñole: vida, obra y entorno del pintor*. Gijón. Gran Enciclopedia Asturiana.

CARMONA MATO, Eugenio. (1997) «Los años del arte nuevo: La Generación del 27 y las artes plásticas». *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*. Enrique Baena Peña (coord.). Málaga. Universidad de Málaga. 85-112.

CARRETERO REBÉS, Salvador y Diego BEDIA CASANUEVA. (1997) *Agustín de Riancho (1841-1929)*. Cat. exp. Santander. Museo de Bellas Artes de Santander.

CLÜVER, Claus. (1997) «Interarts Studies: An Introduction». *Literatura e Sociedade*. 2. 37-55.

COOPER, Douglas. (1977) *Juan Gris. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. 2 vols. Paris. Berggruen.

CORDERO DE CIRIA, Enrique. (1987) «Cinco cartas inéditas de Juan Gris a Gerardo Diego». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 439. 109-114.

DIEGO, Gerardo. (1927) «Devoción y meditación de Juan Gris». *Revista de Occidente*. XVII/50. 161-180.

DIEGO, Gerardo. (1932) *Poesía española. Antología, 1915-1931*. Madrid. Signo.

DIEGO, Gerardo. (1975) *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta*. Madrid. Ibérico Europea Ediciones.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (1985) *Gerardo Diego*. Madrid. Júcar.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2006) *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*. Valladolid. Universidad de Valladolid.

GÁNDARA, Consuelo de la. (1977) *Maruja Mallo*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia.

GARCÍA-LUENGO MANCHADO, Javier. (2009-2010) «Generación del 27: Pintura, música y poesía». *Boletín de Arte*. 30-31. 281-300.

GENETTE, Gérard. (1987) *Seuils*. Paris. Éditions du Seuil.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1944) *José Gutiérrez Solana*. Madrid. Espasa-Calpe.

GREEN, Christopher. (1992) *Juan Gris*. London / New Haven. Whitechapel Art Gallery / Yale University Press.

GRIS, Juan. (2008) *Correspondencia y escritos*. Ed. M. Dolores Jiménez-Blanco. Barcelona. Acantilado.

HAGSTRUM, Jean. (1958) *The Sister Arts*. Chicago. University of Chicago Press.

HEFFERNAN, James A.W. (1993) *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago. University of Chicago Press.

HUIDOBRO, Vicente. (2018 [1918]) *Poemas Árticos*. Ed. Patricio Lizama. Madrid. Cátedra.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. (1946) *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*. Paris. Gallimard.

KRIEGER, Murray. (1992) *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore. Johns Hopkins University Press.

LEE, Rensselaer W. (1967) *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*. New York. Norton.

LESSING, Gotthold Ephraim. (1985 [1766]) *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Trad. Enrique Palau. Barcelona. Orbis.

MITCHELL, W.J.T. (1994) *Picture Theory*. Chicago. University of Chicago Press.

MORALES RAYA, Remedios. (1985) «Ediciones del libro *A la pintura* de Rafael Alberti». *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*. Granada. Universidad de Granada. 11-145.

MORELLI, Gabriele. (2022) *Juan Gris y la vanguardia literaria hispánica*. Pról. Juan Manuel Bonet. Madrid. Cátedra

PALAU I FABRE, Josep. (1980) *Picasso vivo. 1881-1917*. Barcelona. Polígrafa.

PRAZ, Mario. (1986 [1970]) *Mnemosyne. Parallèle entre Littérature et Arts plastiques*. Paris. Gérard-Mien Salvy.

RICHARDSON, John. (1991-1996) *A Life of Picasso*. 3 vols. New York. Random House.

SILES, Jaime (ed.). (2006) Rafael Alberti. *Obras completas. Poesía III*. Barcelona. Seix Barral.

VIDAL CLARAMONTE, María del Carmen África. (1992) *Arte y literatura: interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid. Palas Atenea.