

EL PARADIGMA MUSICAL EN EL NEOPOPULARISMO DE LOS AÑOS VEINTE. EL EJEMPLO DEL VERSO FLUCTUANTE

Alba AGRAZ ORTIZ
Investigadora independiente
ORCID: 0000-0002-3182-098X

Resumen:

Este trabajo plantea una revisión del concepto de *neopopularismo* en la poesía española de los años veinte, considerado dentro del marco general de la Vanguardia: es decir, no como tendencia peculiarmente española, generalmente separada del período vanguardista canónico, sino en estrecho diálogo con nociones como las de neoclasicismo o primitivismo, centrales en el discurso estético del arte internacional de la época. Al mismo tiempo, y dada la naturaleza híbrida del material que estimula y renueva la producción poética, las relaciones con la música y sus implicaciones en la escritura se han establecido como brújula con la que encauzar y ordenar la investigación. En una primera parte se sientan las coordenadas teóricas y contextuales de este neopopularismo y en la segunda parte se analiza una de las técnicas más características, al lado de las técnicas de repetición y esquemas estróficos: el de la versificación fluctuante, que por esos años estudiaba Henríquez Ureña en el CEH.

Palabras clave:

Neopopularismo. Vanguardia. Estudios Músico-literarios. Métrica.

Abstract:

This paper offers a review of the concept of neo-popularism in Spanish poetry of the 1920s, examined within the broader framework of the Avant-garde. Rather than viewing it as a uniquely Spanish phenomenon, typically seen as separate from the canonical Avant-garde period, it is considered here in close dialogue with notions such as neoclassicism and primitivism—central elements in the aesthetic discourse of international art during these years. At the same time, given the hybrid nature of the material that stimulates and renews poetic production, the relationship with music—and its implications for writing—is established as the organizing axis of the research. The first part sets out the theoretical and contextual foundations of this neo-popularism, while the second analyzes one of its most characteristic techniques—alongside repetition and strophic patterns—namely, fluctuating versification, which Henríquez Ureña was studying at the CEH during those years.

Key Words:

Neopopularism. Avant-Garde. Music and Literature Studies. Poetics Meter.

En su *Poética musical* el compositor ruso Igor Stravinsky definía la tradición no como «testimonio de un pasado muerto», sino como «una fuerza viva que anima e informa al presente» (Stravinsky, 1946, 79). Fuerza viva que, podríamos añadir, a su vez es modificada, resignificada, re-creada: vuelta a inventar. Por eso la tradición puede ser vanguardia: «tradición de la ruptura», dijo Octavio Paz (1974); porque la ruptura no es solo negar el pasado, puede ser también releerlo, deconstruirlo y reconstruirlo, asumirlo en alquimia y renacerlo hecho propio.

En el caso del neopopularismo español de Vanguardia, con el que generalmente se ha caracterizado a parte de la generación del 27, este *material* que nutre y da vida a la nueva poesía posee una evidente naturaleza híbrida, poética y musical. Tal dualidad la condicionó y la configuró, y ha sido la que ha servido de marco a la hora de ofrecer una mirada nueva sobre este *neopopularismo* (tantas veces así nombrado de forma despectiva) de los años veinte.

El hermanamiento de la música con la poesía en la Vanguardia forma parte, por otro lado, de un vínculo más amplio que se extiende no solo al neopopularismo, sino que también penetra en otras tantas corrientes de la poesía de los veinte, aunque opere de distinta forma y en diferentes niveles (campo semántico, fonética, estructura poemática...): así sucede en el *impresionismo* de corte ultraísta, donde la concepción simbolista y musical del mundo vertebraba la teoría de la nueva imagen y la construcción del texto por saturación sinestésica, o en las experimentaciones fonetistas (ciertamente minoritarias en España) de tipo futurista (San José Lera, 2005, 2010; Agraz Ortiz, 2019). Unas relaciones que, lejos de ser anecdóticas, impugnan la repetida idea de que el modelo musical, privilegiado a lo largo del XIX, es sustituido en el nuevo siglo por un enfoque objetualista de base plástica (*cf.* Aullón de Haro, 1998, 2010).

En las siguientes páginas, por tanto, se propone un acercamiento al neopopularismo de los veinte a la luz de las relaciones músico-literarias, desde dos puntos de vista: uno más externo, de tipo histórico-cultural, y uno vinculado al análisis de textos poéticos, dentro del marco de los estudios músico-literarios y el comparatismo interartístico (Brown, 1953, 1987, 2000; Scher, 1970, 1982; Piette, 1987; Cupers, 1988; Picard, 2010...). Dada la limitación espacial, de esta segunda perspectiva solo se expondrá en detalle uno de los aspectos más característicos de la raíz musical del neopopularismo de estos años: el tratamiento fluctuante del verso (en el sentido que definió Henríquez Ureña en esa misma década).

Música y poesía mano a mano: la mirada vanguardista a la tradición. La aportación de la filología y la musicología

«Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos lirás porque nos da la gana. Magnífica razón, única plena del artista. No podemos contrariar la gana, la gana es sagrada» (Diego, 1927). La contundencia efectista de Gerardo Diego en el conocido texto «Vuelta a la estrofa», publicado en su revista *Carmen*, con un puntito de graciosa y juguetona iconoclastia, sintetiza a la perfección la actitud que los jóvenes del 27 adoptaron frente a la tradición: una

vuelta a la estrofa *caprichosa*, que, sin embargo, nunca fue norma y que, en todo caso, se utilizaba como una apoyatura formal más, útil pero no exclusiva, para estructurar la nueva creación. Un mes antes Adolfo Salazar, el crítico musical por excelencia de la época y figura determinante en el diálogo entre músicos y poetas, se expresaba en términos muy parecidos al abordar las ventajas de utilizar ciertos «idiomas del pasado» en música (Salazar, 1927).

Se ha convertido en un lugar común en la historia de la literatura española hablar de la sabia alianza entre tradición y renovación, pasado y modernidad, que llevó a cabo la canonizada *generación del 27* (la etiqueta alusiva al centenario gongorino es ya elocuente), hasta el punto de utilizar este argumento para hacer una separación entre el particular caso español y la Vanguardia europea, aniquiladora, disolvente y, por oposición, antipasatista radical. Superados ya los estereotipos (tan antipasatista fue Gómez de la Serna como Marinetti, y tan apegado a la norma clásica el verso de Valéry como las décimas de Jorge Guillén), es necesario resituar esta *vuelta a la tradición* dentro del contexto internacional de la Vanguardia y considerarla como una vía o tendencia más (con muy diversas manifestaciones) de entre las que se suceden o contraponen en este primer tercio del s. XX. La reivindicación de Góngora en España, y, de manera más amplia, la recuperación y estudio de toda la tradición medieval y áulica, está integrada en el más amplio proceso de *retorno al orden* que tiene lugar en la Europa postbélica de esta década.¹ El «clasicismo moderno» desde el que *Le Mouton Blanc* propone acercarse a Goethe o Molière, la inspiración en los mitos clásicos de Ariadna, Antígona, Orfeo o Anfitrión en las óperas de Milhaud y Honegger, la fascinación de Picasso por Ingres o Velázquez, el *Razionalismo* italiano y la pintura metafísica de Chirico, el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, inspirado en el capítulo II, XXVI del *Quijote*, o la construcción stravinskiana del ballet *Pulcinella* a partir del material de Pergolesi, con el que inaugura su etapa neoclásica, son

¹ Para la recuperación de los clásicos españoles en la generación del 27, *vid.* Cernuda (1956), Dehennin (1962), Díez de Revenga (1973), Ferreres (1987), San José Lera (1992, 2005), Ramos Ortega (1997), Pérez Bazo (1998) y Díaz de Castro (2010).

todas manifestaciones del eje formalista y purista que Hugo Friedrich define como una línea de fuerza de la Modernidad estética (1974; la otra, antagónica, corresponde a la pulsión corrosiva que se materializa en los discursos futuristas, dadaístas, expresionistas o surrealistas).

Más allá de la dimensión política o ideológica que pueda implicar el discurso neoclasicista, especialmente en Francia (la oposición al paradigma musical germánico y la reivindicación de una tradición nacional: *vid.* Hess, 2001, 98-111, 161-198; Taruskin, 2009; Piquer Sanclemente, 2012, 221-226), el retorno al pasado dentro de las coordenadas estéticas de Vanguardia suponía, en línea con la «tradición de la ruptura» de la Modernidad, la reivindicación de los valores de objetividad y astringencia emocional como oposición al desbordamiento patético del Romanticismo. El *rappel à l'ordre* que se instauró en la cultura francesa desde 1918 y que, en el campo musical, vendría marcado tanto por la propuesta de Cocteau y *Les Six* (con el modelo de la arquitectura precisa y simple de la obra de Satie), como por el ya señalado neoclasicismo stravinskiano y gran parte de la obra de Ravel, se manifestó también de forma acusada en Italia: representantes de la llamada *Generazione dell'Ottanta* como Casella, Malipiero o Respighi promovieron la recuperación de la música antigua (del canto gregoriano a Monteverdi y Vivaldi) como estímulo a la nueva creación y quisieron construir una nueva escuela nacional a partir de estos referentes, al margen de las que consideraron excentricidades futuristas. El retorno a los instrumentistas clásicos en Francia, con Rameau y Couperin como figuras descolantes (iniciado ya por la *Schola Cantorum* a finales del XIX, con un peso notable en el último Debussy) y que supuso igualmente la revitalización de un instrumento como el clave, especialmente de la mano de Wanda Landowska, tuvo su paralelo también en la propia Alemania, donde tomó fuerza el retorno a Bach y el modelo mozartiano (en oposición al sentimentalismo romántico también). La *neue Klassizität* germánica, o «Junge Klassizität», según la define Busoni en los veinte (Busoni, 1922), estaba anclada tanto en la exaltación del dominio técnico como en la depuración de lo subjetivo (*Neue Sachlichkeit*). En España, el credo de la nueva música propuesto por Gustavo Pittaluga en la presentación del Grupo de

los Ocho (equivalente musical al grupo del 27) apuesta también por los valores de pureza («musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin *golpes del destino*, sin física, sin metafísica» (Pittaluga, 1931), y los vincula, a su vez, al profundo conocimiento de la tradición (cf. Palacios, 2008).

El retorno al pasado que se produce en la música de Vanguardia no es, sin embargo, una mera vuelta a las técnicas compositivas clásicas o una inclusión de citas textuales directas. Lo que es fundamental subrayar en dicho retorno es la condición distanciada del acercamiento: el tratamiento de la obra como «objeto», eliminando la subjetividad y todo envoltorio extra-musical (valor psicológico, metafísico o literario), suponía acercarse a Bach, a Pergolesi o a Scarlatti interponiendo esa *pantalla mágica* de la que hablaba Ortega para *desrealizar* el arte, esto es, para poner en evidencia su carácter de artificio y alejar la posibilidad de empatía y participación sentimental (Ortega y Gasset, 2004, 32-33). El desembarazo del patetismo confería al nuevo arte una clara *vis* lúdica e irónica, tal como subrayaba el filósofo madrileño en *La deshumanización* («un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo»; Ortega y Gasset, 2004, 48).

El carácter objetual que la nueva generación concedió al material sonoro estaba directamente inspirado en la teoría stravinskiana de la composición, que se valió tanto de *objetos* sonoros de la tradición culta (alcanzando su plenitud a partir de *Pulcinella*, 1920) como del folclore en la etapa primitivista (Morgan, 1999, 190-191). Efectivamente, la atención a la tradición popular y al folclore está relacionada, durante la Vanguardia, con una de sus líneas de fuerza: el primitivismo. Más allá de esta vinculación de tipo filosófica, el punto de conexión entre el retorno a los modelos clásicos y la inspiración en la tradición popular reside en su función equivalente dentro de las técnicas compositivas: ambas tendencias funcionaron como vías de reacción al canon inmediatamente anterior (el romántico), como alternativas estilísticas con las que rebajar el *pathos* maximalista y metafísico a través de la antirretórica, la sencillez y la simplificación.

Así, el acercamiento irónico y festivo a la tradición popular española, que subrayaría Rodolfo Halffter décadas después

analizando la trayectoria musical de su generación (Halffter, 1986, 40), lo aleja del interés nacionalista del neopopularismo romántico. La superación del colorismo y el localismo suponía oponer al casticismo un nuevo concepto de tradición en el que esta funcionaba no como ascendencia racial, sino como material más con el que enriquecer la creación.²

El estímulo de los modelos del pasado en el plano artístico encontró un fertilísimo campo de cultivo en el que prosperar gracias al desarrollo creciente que, desde finales del XIX, experimentaron la musicología y la filología como disciplinas científicas. El estudio del acervo nacional supuso en muchas ocasiones el hermanamiento o colaboración de ambas disciplinas, así como la convergencia de dos ámbitos de estudio difícilmente separables muchas veces en la tradición estudiada: el de lo culto y lo popular (lo cual hará entrar en juego una tercera disciplina o, más bien, subdisciplina: la etnomusicología o los estudios folclóricos). El hecho de la hibridación músico-literaria en una fase crucial de la tradición hispánica, así como el de lo culto/popular, propició, desde finales del XIX y de forma creciente, una estrecha interacción entre estos cuatro campos: musicología, filología, creación musical y creación poética.

Desde la investigación filológica y musicológica del momento, el folclore se concibió como «pasado vivo», es decir, una vía paralela a la transmisión escrita y académica desde la que acercarse a lo pretérito. Aunque existían precedentes bastante menos sistemáticos en la centuria anterior, las primeras colecciones articuladas como cancioneros folclóricos regionales datan de principios de siglo (Olmeda, 1903; Ledesma, 1907). En las siguientes décadas aparecen otros como el de Sevilla (1921), Donostia (1922)

² Esta perspectiva está muy cercana al planteamiento de *reteatralización* que articula la renovación escénica del momento y la *estilización* como clave en la relectura de los clásicos. El mismo concepto de estilización y trabajo libre sobre la tradición se observa en la danza coetánea, desde los *Ballets Russes* de Diáguilev a los *Ballets españoles* de La Argentina. Cf. Maurer (1997, 2000, 31-42). En una línea similar, considérense los trabajos de Murga Castro sobre la danza y la escenografía en la Edad de Plata: Murga Castro (2017a, 2017b).

o Gil (1931), además de los trabajos publicados tardíamente de Sixto Córdova (en el ámbito cántabro) o ‘Antonio José’ (Premio Nacional de Música en 1932; Martínez Palacios, 1980). Por su vinculación con el Centro de Estudios Históricos, dirigido por Ramón Menéndez Pidal, destaca el *Cancionero de la lírica popular asturiana*, editado por Eduardo Martínez Torner (1920), y los trabajos conjuntos para el *Cancionero gallego* que llevaron a cabo en los treinta el mismo Torner y el joven musicólogo Jesús Bal y Gay (si bien su publicación final no vería la luz hasta finales del franquismo; Bal y Gay y Martínez Torner, 2007).³

Especialmente de la mano de Torner, el folclore adquirió una importancia notable dentro de la programación cultural de la Residencia de Estudiantes (*vid.* Presas Villalba, 2004 y Ribagorda, 2011); si bien, tal interés estaba presente ya desde los primeros tiempos, cuando se constituyó el coro aficionado de Onieva en torno a un repertorio fundamentalmente popular (Onieva, 1968). Además de las intervenciones de Torner, destaca en este ámbito la participación de Federico García Lorca, que en diciembre de 1928 ilustró él mismo al piano su conferencia sobre las nanas españolas y que, ya en los años treinta, disertará sobre las canciones populares que él mismo armonizó, en colaboración con ‘La Argentinita’ (1933, 1935) y el bailarín Rafael Ortega (1935).⁴

En los trabajos de Torner se evidenciaba el diálogo entre la tradición culta y popular que caracteriza a los cancioneros españoles de los siglos XV y XVI, y que se había esforzado en subrayar ya el musicólogo y compositor catalán Felip Pedrell, maestro de Falla, en el monumental *Cancionero musical popular español* (1918-1922). De esta

³ El Centro de Estudios Históricos, dirigido por Menéndez Pidal desde su fundación en 1910, fue un órgano creado por la Junta para la Ampliación de Estudios con el fin de revitalizar la investigación en el país. De las diferentes secciones con las que contaba la institución, la rama filológica constituyó siempre el centro y la ausencia de una sección autónoma dedicada a la música se explica, en buena medida, porque esta se integró tempranamente en la rama de literatura de la sección de Filología. Sobre la historia y funcionamiento del CEH, *vid.* López Sánchez (2006) y Ribagorda (2009, 156-159).

⁴ Respecto a la caracterización y naturaleza genérica de la nana en el ámbito flamenco, *vid.* Salinas Ayllón y Escobar Borrego (2023).

época también data el descubrimiento por parte de Rafael Mitjana del conocido como *Cancionero de Upsala* (1909). Dos décadas antes, Francisco Asenjo Barbieri había editado el *Cancionero Musical de Palacio*, que fue una fuente fundamental para el *Cancionero popular* de Pedrell y entusiasmó a los jóvenes poetas como Alberti, que accedió a él gracias a Dámaso Alonso y que destinaría parte del premio recibido en 1925 a comprar el volumen, junto a las obras de Gil Vicente (Alberti, 1975, 195). Otras compilaciones cancioneriles que incluían música notada (piezas vocales polifónicas), si bien no fueron reeditadas, eran conocidas por los estudiosos y, en mayor o menor medida, sirvieron de base para las antologías elaboradas en esta época.⁵

Frente a los estudios sobre poesía culta del XVI-XVII, especialmente revitalizados con el fervor gongorino a mediados de los veinte, los intereses de Menéndez Pidal y del Centro de Estudios Históricos se centraron preferentemente en la literatura medieval española y, con especial énfasis, en la denominada «poesía tradicional», de transmisión a menudo oral y nacida siempre para ser cantada.⁶ Dejando a un lado las obsesiones por la identidad nacional tan presentes en los trabajos pidalianos, lo que interesa es señalar

⁵ Es el caso del conocido como *Cancionero Musical de la Colombina*, manuscrito conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla del que, según anota Bal y Gay en sus memorias, había fotocopias en la biblioteca del Centro de Estudios Históricos (Bal y Gay y García Ascot, 1990, 92-93).

⁶ Sobre la diferencia entre *popular* y *tradicional* teoriza por primera vez Menéndez Pidal en los años veinte (Menéndez Pidal, 2014); para el filólogo, la «poesía tradicional» implica la transmisión activa y participativa de cierta tradición poética dentro de una comunidad y en todos los estratos sociales, mientras que la popular queda identificada con una moda sentida ajena por la comunidad y que, por tanto, se transmite pasivamente hasta extinguirse sustituida por nuevos gustos (posteriormente, Menéndez Pidal reelaboraría teóricamente estos conceptos). La diferenciación no deja de ser equívoca y problemática, pues se confunde con la de culto/popular (para Pidal es popular, por ejemplo, la poesía culta de cancionero del XV, pues fue sentida como ajena y su transmisión en la comunidad fue pasiva). Aunque la denominación de «lírica tradicional» estuvo muy en boga durante unas décadas, en la actualidad parece preferirse la denominación de «popular» (o, de manera más precisa, «de tipo popular»; Frenk, 2003, I, 9), al lado de otras nociones como la de «oralidad».

cómo los valores estéticos que se destacaron en esta «poesía tradicional» estaban íntimamente relacionados con las coordenadas estéticas de la Vanguardia. La concentración, la sencillez y la ligereza musical de esta poesía, así como el simbolismo decantado y alejado de alegorías filosóficas o didácticas, eran valores verdaderamente cercanos a la poética de la Modernidad (Friedrich, 1974; Paz, 1974), anclada en la primacía de la imagen y la metáfora por encima de explicaciones lógicas, en el minimalismo y en la superación de la retórica sentimental. La vuelta al pasado por la vía del «clasicismo», mediante la atención a una tradición culta y canónica es, por tanto, una vía complementaria, y no opuesta, a la reivindicación de la lírica popular. Aunque las aspiraciones científicas no siempre coincidieron con las de la Vanguardia artística, sí se produjeron fructíferos intercambios y, aparte de la creciente actividad divulgativa a través de conferencias y conciertos, el rescate y la escrupulosa edición de material antiguo puso a disposición de los jóvenes creadores un amplio arsenal de modelos con los que, afines estos a los nuevos principios estéticos, estimular su producción.

Técnicas de raíz musical en la poesía neopopularista: el ejemplo del verso fluctuante

Sentadas las bases teóricas de este neopopularismo de nuevo cuño, conviene ahora, aunque de forma mínima, aproximarse a las técnicas que, partiendo de este *pasado vivo*, acercaron a la poesía de los veinte a la música. La impronta más relevante, desde la perspectiva músico-literaria, que el diálogo con la tradición popular deja en la nueva poesía española de los veinte se llevó a cabo fundamentalmente en el terreno formal. Se trataba de potenciar la dimensión sonora de la lengua no tanto a través de la palabra misma y su fonética (propias de algunas tendencias dadaístas y futuristas) como de la configuración versal y estrófica.

La naturaleza híbrida de esta poesía, poesía cantada, reforzó la concepción de objeto sonoro del poema y generalizó una serie de procedimientos estructurales y organizativos que (y a pesar de que la nueva lírica ya no estaba destinada al canto) revelan una huella clara de su función musical original. En este marco ha de entenderse

la revitalización del estribillo o los paralelismos, además de otros esquemas formales como el de pregunta/respuesta, encadenamientos, enumeraciones o rimas por motivación exclusivamente fonética, que bebían tanto de las fuentes antiguas (romancero, lírica siglodorista) como contemporáneas (folclore, con un especial papel del cancionero infantil). La función musical de estos procedimientos, que da absoluta prioridad a la arquitectura sonora del texto y prodiga los elementos de repetición, está además reforzada, en muchos casos, por el uso de la intertextualidad, la cual (dependiendo del caso) puede condicionar e imponer estructuras rítmicas al texto que la asume.

En la misma línea, y directamente relacionada con el importante trabajo filológico de Henríquez Ureña a comienzos de la década, *La versificación irregular en la poesía española* (1920), se rehabilitó el empleo de la versificación fluctuante, activa tanto en la lírica popular antigua como en las distintas tradiciones folclóricas del momento; la ligera oscilación en la medida del verso (cojeras, aumentos) o los usos contrastivos con quebrados dotaban a esta nueva poesía de corte neopopularista de una mayor elasticidad y flexibilidad, sacándola de la isometría rígida a que la obligaban muchas estrofas codificadas en la historia literaria, y canalizando así el ensayo de un *verso libre* extraordinariamente rítmico, diferente del tan prosaico ultraísta y, también, del posterior versículo surrealista. A este tratamiento flexible del verso de estirpe musical, menos evidente a primera vista que los estribillos y el juego con esquemas previos, dedicaré las páginas que restan.

En un trabajo sobre Rubén Darío apuntaba Gerardo Diego: «Lo importante en el ritmo poético, como en el musical, no es tanto su cantidad y proporción interna, sino su elasticidad» (Diego, 1967, 29). En *La versificación irregular española* (1920), libro de Pedro Henríquez Ureña nacido de sus investigaciones en el CEH durante estos años, el estudioso recogía una iluminadora cita de Juan Díaz Rengifo, autor de un *Arte poética* a finales del s. XVI (1592), que amplía lo apuntado por Diego. En ella se hacía expresa la relación entre la fluctuación versal ajena al isosilabismo en muchos villancicos y su condición cantada, siendo la frase musical la que determinaba su mayor o menor longitud:

Villancicos hay que se conforman en la cantidad y el número de las sílabas con el punto de la música en que se cantan; y *llevan más o menos largos los versos según lo piden las fugas que se hacen en las sonadas*. De estos no se puede dar una regla cierta, *porque penden de la música*; de suerte que el que hubiere de componer, o ha de ser músico, o a lo menos tener buen oído, para que, oyendo la sonada, la sepa acomodar al metro. (*Apud* Henríquez Ureña, 1920, 146; subrayados míos)

«O ha de ser músico, o, a lo menos, tener buen oído»: evidentemente, la poesía neopopularista que se practicaba en los veinte no nacía ya unida a un acompañamiento musical real que condicionase la estructura del verso; sin embargo, la atención a patrones y modelos rítmicos distintos de la cuantificación silábica (a través tanto de los testimonios escritos de la lírica popular antigua como del folclore vivo, donde estos esquemas aparecían emparejados con su música) inspiró el cultivo de una versificación *fluctuante*, que buscaba la flexibilización y el enriquecimiento de la curva rítmico-melódica del verso.

Al lado de romances de hexasílabos y octosílabos, o de las combinaciones seguidillescas con heptasílabo-pentasílabo, la mirada a la poesía popular hizo fructificar una extensa variedad de combinaciones versales, bien en torno a la fluctuación más o menos homogénea, bien en torno a los contrastes largo/breve como forma de enfatizar y diversificar el ritmo.

En cuanto a la primera, la variación oscilante en torno a una medida básica del verso, se hace uso de *cojeras* y mínimas prolongaciones (Frenk, 2006, 499) buscando la ductilidad, lo cual recuerda las apreciaciones que, en la época, compositores como Falla o Bartók señalaban a propósito de la música vocal folclórica, irreducible al pentagrama y al sistema de escalas occidental.⁷

⁷ Lo mismo se puede decir a propósito de la ondulación libre de las arabescas debussyanas, inspiradas en el melisma gregoriano, y su búsqueda de nuevas armonías más allá del encorsetamiento que tonos y semitonos como unidades mínimas en el sistema occidental imponían.

Federico García Lorca, quizá el poeta más sensible a esta voluntaria flexibilización métrica y que con más fortuna la practicó, señalaba también la ampliación de intervalos musicales que se producía en el canto popular en varias de sus conferencias. Hablando de las «canciones de cuna», escribía:

No hay nada más delicado que un ritmo, base de toda melodía, ni nada más difícil que una voz del pueblo que da en estas melodías tercios de tono y aun cuartos de tono, que no tienen signos en el pentagrama de la música construida. (García Lorca, 1997, III, 127).

Y, respecto al cante jondo (siguiendo muy de cerca y parafraseando a Falla):

Es decir: el cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales, es tan sólo un perfecto balbuceo, una *maravillosa ondulación melódica, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada*, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual y quiebra en pequeños cristallitos las flores cerradas de los semitonos. (...) El cante jondo se *acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales* del chopo y la ola. (García Lorca, 2000, 115-117; subrayados míos).

Es significativo que Lorca, para enfatizar esta variedad interválica del canto popular, remita a la semejanza con la «música de la naturaleza», algo a lo que también apuntaba Debussy a la hora de reclamar una liberación del sistema tonal occidental (1987: 41-44, 68-69, 155-158) y que, por otra parte (centrado, en este caso, en el campo del ritmo), también reivindicaba Diego en el poema «Estética», del libro creacionista *Imagen* («El canto más perfecto es el canto del grillo», «Dejadme auscultar / el friso sonoro que fluye la fuente»; 1989, I, 139).⁸ Es obvio que la llamada de atención sobre la

⁸ Las observaciones de Lorca siguen de cerca las ideas sobre el enarmonismo en el cante jondo que Falla subrayaba en el folleto-estudio para el Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922 (Falla, 1990) y que estaban muy influenciadas por la *Nouvelle Acoustique* de Louis Lucas (*vid.* la nota de Maurer a este fragmento: García Lorca, 2000, 175-176).

riqueza interválica en la música popular no se corresponde técnicamente con la fluctuación silábica en el verso (la primera afectaría fundamentalmente a la melodía, dada la general condición monódica del folclore, y se basa en la diferencia de alturas del sonido, mientras que la segunda tiene lugar en el ámbito de la duración); sin embargo, creo que sí es pertinente esta comparación en cuanto a los propósitos de las dos disciplinas, música y poesía, en estos años, y en cuanto a la flexibilización del sistema formal canónico que regía cada campo a partir de modelos ajenos, como el de la tradición popular.

Los ejemplos de esta fluctuación leve en Lorca son innumerables y predominan sobre la isometría en todo el ciclo de las *Suites*, *Poema del Cante Jondo* y *Canciones*. Tomemos, por ejemplo, el segundo poema de las «Cuatro baladas amarillas», de *Primeras canciones*:

La tierra estaba
amarilla.
Orillo, orillo,
pastorcillo.
Ni luna blanca
ni estrella lucían.
Orillo, orillo,
pastorcillo.
Vendimiadora morena
corta el llanto de la viña.
Orillo, orillo,
pastorcillo.
(García Lorca, 2013, 134).

El propio estribillo ya juega a la desigualdad (5-4), mientras que el romance principal fluctúa entre las cuatro sílabas del segundo verso y las ocho del último dístico. Si el primer grupo es, en realidad, un octosílabo, «La tierra estaba amarilla», que al partirse introduce un encabalgamiento abrupto obligando a romper la sinalefa, el siguiente («Ni luna blanca/ni estrellas lucían») establece la variación, como en el estribillo, por el cambio de ritmo binario (o óo óo) a

ternario (o óoo óo). El último grupo del romance, «Vendimiadora morena/corta el llanto de la viña», alarga intencionadamente los versos al octosílabo para intensificar y subrayar el desenlace ya próximo, que se remata con la sequedad breve del pareado quebrado de estribillo.

Estas oscilaciones métricas infinitamente diversificadas funcionan en otros tantos textos, como en el primero de la serie «Dos lunas de tarde», donde el grupo de octosílabo+eneasílabo se repite como desarrollo estrófico (vv. 3-8), encerrado en el estribillo contrastivo de octosílabo+endecasílabo que abre y cierra el poema («La luna está muerta, muerta/pero resucita en la primavera», García Lorca, 2013, 338); o en la «Canción de noviembre y abril» (García Lorca, 2013, 358), donde el heptasílabo general (combinado puntualmente con quebrados de dos y cuatro sílabas) fluctúa a veces con cojera o aumento.

En algunos casos, como en el de «[Arbolé, arbolé]» o «Cancioncilla sevillana» (ambos de *Canciones*), el propio diálogo intertextual condiciona, de alguna forma, la yuxtaposición o superposición de esquemas métricos y rítmicos. El segundo poema presenta, en principio, una estructura circular, enmarcada por el dístico «Amanecía/en el naranjel» (que introduce ya la fluctuación: pentasílabo+hexasílabo agudo). Pero enseguida se adhiere a este un nuevo par de versos formando estrofa arromanzada:

Amanecía
 en el naranjel.
 Abejitas de oro
 buscaban la miel.
 (...)
 (García Lorca, 2013, 312)

La sonoridad de la rima aguda en *-él* (que continuará consonante a lo largo del texto) y el diminutivo ingenuo del tercer verso nos sitúan desde el comienzo en la atmósfera infantil que impregna toda la sección a la que pertenece el texto, «Canciones para niños». A la oscilación métrica fluida (5-6-7-6: no hay paso de un verso a otro que suponga diferencia de más de una sílaba) le va a seguir un juego más seco con quebrados y encabalgamientos

abruptos en las dos siguientes estrofas (estrofas que léxicamente funcionan por encadenamiento o recuperación de elementos anteriores: *miel, flor*):

¿Dónde estará
la miel?

Está en *la flor* azul,
Isabel.
En la flor,
del romero aquel.
(...)
(García Lorca, 2013, 312)

El énfasis rítmico de las estrofitas viene marcado por la condición oxítona de todos los versos. El puente de la primera estrofa a la segunda, la escueta pregunta, juega con el recuerdo del esquema rítmico de seguidilla (alternancia largo/breve), aun difuminado (5-3a/7-4a), que se remata con los dos últimos versos del grupo (4-6a), como eco rítmico del «Isabel» (*Isabel*: oo ó / *en la flor*: oo ó). El contraste largo-breve (con la rima aguda) parece venir sugerido por la seguidilla popular que inspira la estrofa y con la que transparentemente dialoga Lorca:

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules
mañana serán miel.
(NC 2281)⁹

A continuación, el poema parece introducir, como es característico en el autor, un discurso marginal, tipográficamente

⁹ La seguidilla fue incluida por Durán (1849) y Cejador y Frauca (1921-1930) en sus respectivas antologías. Además, había sido glosada por varios autores del Siglo de Oro: la utilizó Góngora en el romance «Celosa está la niña», por ejemplo, y, vuelta a lo divino, Lope en *Los pastores de Belén* (cf. Martínez Torner, 1966, 220-221). Forma parte, asimismo, de la ronda de seducción ante la ventana de Isabel en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca.

marcado con el paréntesis, que cambia la dinámica volviendo a las rimas y pasando al pareado, aunque retoma después, de nuevo, la rima aguda que vertebrata todo el poema y que enlaza con el remate final del estribillo circular:

(Sillita de oro
para el moro.
Silla de oropel
para su mujer).

Amanecía
en el naranjel.
(García Lorca, 2013, 312)

El nuevo ritmo viene, otra vez, marcado por el intertexto insertado, que pertenece, rehecho, a una retahíla de juego infantil (Rodríguez Marín, 1882, I, 97-98) de la que se toma la primera rima (*oro/moro*).¹⁰

El tratamiento fluctuante del verso en relación con la ondulación melódica producida por este tipo de anisometría (diferencias cuantitativas muy breves entre versos seguidos) adquiere especial importancia en los *Poemas del Cante Jondo*. Recordemos que, al definir esta música, siguiendo siempre el estudio de Falla publicado anónimo (Falla, 1990), Federico subrayaba precisamente dicha cualidad de indefinición métrica, que le llevaba incluso a hablar de una sensación de prosa cantada en el cante jondo a propósito del enarmonismo:

El empleo de un ámbito melódico tan reducido que rara vez traspasa los límites de una sexta; y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento, y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, ha hecho suponer a muchos que el canto es anterior al lenguaje. Por este modo llega el cante jondo y especialmente la

¹⁰ La serie incluida en la canción, según la versión recogida por Rodríguez Marín, es como sigue: «Herradura / para la mula. / Coche de oro / para el moro. / Coche de plata / para la infanta. / Retuntún. / Que te vuelvas tú» (1882, I, 97-98).

siguiriya gitana a producirnos la impresión de una prosa cantada, destruyendo toda la sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados los textos de sus poemas. (García Lorca, 2000, 125).

Es esta impresión ondulante del canto, junto al universo imaginario que despierta, lo que pretende Lorca recrear en sus poemas, y no tanto estructuras o esquemas concretos. Veamos, por ejemplo, «Paisaje», que abre el «Poema de la seguiriya gitana», y que remite todavía a un mundo de sonidos en gestación, inaudibles, previos a la irrupción musical:

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.
(García Lorca, 2013, 258)

El inicio quebrado (trisílabos con encabalgamiento) desemboca remansadamente en el hexasílabo (a través de un pentasílabo y el encabalgamiento de enlace, que ahora es mucho más suave y derrama el final de la frase en el siguiente verso). Este metro se mantiene, arromanzado con los anteriores, hasta el v. 8. Un primer quiebre rítmico (que es incluso visual) aparece con la intrusión de un heptasílabo, el del v. 9, el cual no solo rompe el isosilabismo, sino que establece un contraste rítmico al modificar el

pulso binario generalizado con un pie ternario: «Tiembla junco y penumbra» (óo óoo óo).¹¹ Después de un nuevo verso agudo («Se riza el aire gris»), que, como el quinto («Sobre el olivar»), marca frontera y abre una nueva sección, se vuelven a adelgazar los versos y se repite el esquema de quebrados del principio, de nuevo con encabalgamiento: «Los olivos/están cargados/de gritos». El cierre del poema se prepara con un progresivo aumento (5-7-8), que deja suspendido bruscamente el verso, para apresurarlo al heptasílabo final: «colas en lo sombrío».

El mismo libre ondular funciona en «Guitarra», el siguiente texto del «Poema de la siguiiriya». En esta ocasión se establece una pausada fluctuación de pentasílabos y hexasílabos (con la ayuda de los grupos sintácticos que abarcan más de un verso), alternando tímidamente de vez en cuando con escuetos quebrados encabalgados (vv. 7-8, 9-10, 15-16, 17-18):

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.
Es imposible
callarla.

¹¹ La extraordinaria musicalidad de este verso no solo se explica por la acentuación: la proximidad de sílabas trabadas gemelas /u + nasal/ (*junco-penumbra*), en especie de reverbero, y en serie aliterativa con la nasal (también en posición implosiva) de *tiemblan*, produce una sonoridad de especial encanto que de otro modo tendría mucha menos fuerza (por ejemplo: «Tiemblan *caña* y penumbra»).

Llora por cosas
lejanas.
(...)
(García Lorca, 2013, 259)

De pronto, el tempo moroso que se ha establecido (con la ayuda de paralelismos y repeticiones: «Empieza el llanto/de la guitarra», vv. 1-2, 5-6; «Es inútil/callarla», vv. 7-8, vv. 15-16) se acelera con los octosílabos, preparados por los últimos quebrados:

(...)
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
(...)
(García Lorca, 2013, 259)

La serie de octosílabos (con fluctuación al heptasílabo) se sostiene, apoyada también en la sintaxis derramada de un verso a otro. El último octosílabo queda suspendido (entonación ascendente) para ser cerrado bruscamente con un quebrado. Este adelgazamiento enfático introduce el remate final:

¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas.
(García Lorca, 2013, 259).

La rima arromanzada mantenida a lo largo de todo el texto se rompe ahora, con este nuevo quebrado exclamativo, que repite la rima e inicia un conjunto aislado con los dos versos siguientes, como bordón conclusivo. Adelgazado el ritmo en esos dos quebrados (vv. 23-24), suspendida la respiración que estalla en la exclamación del v. 25, el poema termina con el par seguidillesco heptasílabo+pentasílabo, que recoge con una peculiar resonancia

musical (ritmo ternario, ooó ooó o + binario, o óo óo) la poderosa imagen del rasgueo final de guitarra.

El tratamiento ondulatorio del verso, sin esquema fijo (solo se usa de forma regular la rima arromanzada, extendida a lo largo del poema como fluyente y suave engarce desvaído, sin imponerse ni tomar protagonismo), es frecuente a lo largo del poemario y aparece en muchos otros textos (*cf.* «Las seis cuerdas» o «Falseta», del «Gráfico de la petenera», por ejemplo), lo que potencia el carácter orgánico de todo el conjunto (ese gran conjunto que es el *Poema del Cante Jondo*, en singular) y que está íntimamente relacionado con la caracterización enarmónica del cante flamenco que admiraba a Lorca y Falla.

Creo que la fluctuación ligera en la medida silábica como forma de dar elasticidad al verso, apoyada con frecuencia en la rima, no alcanzó en ningún otro poeta de estos años la fuerza y madurez que en García Lorca. En general, quienes cultivaron la poesía neopopularista se atuvieron más o menos libremente al estrofismo codificado (cuartetas asonantadas, soleás, pareados, romances con diferente división estrófica) y tendieron, si no al isosilabismo exclusivamente (octosílabos, hexasílabos y heptasílabos fueron los metros más frecuentes), sí a las combinaciones más o menos regulares: aparte del heptasílabo+pentasílabo, por ejemplo, en el Alberti neopopular no es extraño el empleo de hexasílabo+octosílabo, muchas veces dejando el primero para dísticos de tipo estribillo, y el segundo para el desarrollo estrófico.¹² En realidad, cuando el poeta gaditano trabaja con estrofas y estructuras con rimas, suele permanecer en el octosílabo (más raras veces en el heptasílabo), con el empleo de quebrados muy variables (del bisílabo al pentasílabo, siendo este muy frecuente) con sentido contrastivo, o bien de versos de arte mayor (endecasílabos, dodecasílabos), generalmente como pareados de estribillo. Pero la fluctuación cuantitativa no tiene la operatividad ondulante que

¹²*Id.* «El mar muerto, 1» o «Elegía», de *Marinero en tierra* (Alberti, 1987, 122-123, 127), y «Al y del», «[Por que al mirarte en la pila]», «La virgen del mar» o «[Barcos extranjeros, hija]», de *El alba del albelí* (Alberti, 1987, 183, 242-243, 246-247).

podría tener en Lorca y parece más bien consecuencia de la composición por combinación y juego de sintagmas, que es el verdadero núcleo compositivo de estos libros albertianos.

Más importancia tiene, a la hora de construir el esqueleto melódico-rítmico del verso en Alberti, lo que José Luis Tejada denominó, a propósito de *El alba del albelí* (pero extensible también a *La amante*, y aun a algunos textos de *Marinero*), el *silabeo*, que el estudioso define así:

Consiste en una acumulación anormal de palabras brevísimas, casi todas monosílabas con alguna bisílaba y en la interposición de numerosas pausas entre una y otra palabra. Se logra con ello una impresión de balbuceo que entrecorta excesivamente los versos de cierto tipo de composiciones, imitando o sugiriendo unas veces el tartamudeo infantil, como en la primera de las «Nanas» (...). Otras veces el efecto que produce este silabeo es simplemente de insistencia (...). (Tejada, 1977, 548-549).

Ciertamente, con ese tono naíf y lúdico que tantas veces se adopta en estos poemarios de Alberti, la acumulación supone muchas veces la aparición de acentos antirrítmicos, como sucede en los versos 4 y 8 en este poemita de *Marinero*:

La mar del Puerto viene
negra y se va.
¿Sabes adónde va?
¡No lo sé yo! [óo óoo]

De verde, verde, verde,
vuelve y se va.
¿Sabes adónde va?
¡Sí lo sé yo! [óo óoo]
(Alberti, 1987, 135; subrayados míos).

O en «El cazador y el leñador», de la serie navideña inicial de *El alba del albelí*:

—Y di, ¿qué me traes a mí?
—Un ánsar del río

te traigo yo a ti.
 —¿Y qué eres *tú, dñ*?
 (...)
 —Y *tú, ¿qué* me traes a mí?
 —Fuego para el frío te traigo *yo a ti*.
 —¿Y qué eres *tú, dñ*?
 (...)
 (Alberti, 1987, 184-185; subrayados míos).

Y en la nana que cita Tejada:

Yo no sé de la niña,
 no sé.
 Que yo no sé cómo es.
 Que no,
 que sí,
 que *yo no sé* si la vi.
 ¡Que sí la *vi yo*!
 ¡¡Que sí la recuerdo yo!!
 ¡¡Viva!!!
 (Alberti, 1987, 202-203, subrayados míos).

Esta exacerbación del ritmo más básico, el pulso puro (en cierto modo, ese que exaltaba Diego con el *canto del grillo*, canto que «por ser el más breve, por ser ya solo ritmo cerrado, es el canto más perfecto, esto es, acabado, conclusivo, infalible»; Diego, 2014, 332), está también relacionado con los desplazamientos acentuales, no extraños en la poesía popular, que responden a la adaptación acentual de la letra a la música: «Barquillera, dameló» («Plaza», Alberti, 1987, 160), «—¡Madre, recogeló!» («El pueblo se ha caído»), Alberti, 1987, 165). Desplazamientos que también aparecen alguna vez en Lorca, con la misma resonancia musical popular («Árbol, árbol/seco y verdé», 2013, 322-323).

Volviendo a la fluctuación silábica, aunque esta puede aparecer esporádicamente, especialmente en el uso de versos de arte menor muy breves (2-5), o como forma de flexibilizar el romance (cf. el estribillo de «La llanura azul», romance de Altolaguirre: «No bajo montes de tierra/sino que escalo simas de aire», 1982, 109-110),

lo cierto es que, como digo, salvo en Lorca, es poco frecuente en los textos neopopularistas.¹³

La otra forma del empleo anisosilábico, la combinación de versos largos con versos cortos, como forma de marcar contraste rítmico, está mucho más generalizada y estaba igualmente ya bien aquilatada en la lírica popular antigua, especialmente en villancicos de dos o tres versos (*cf.* Frenk, 2006, 176-187). De nuevo en este uso ofrece la poesía lorquiana un repertorio extraordinariamente rico, especialmente en los estribillos. He aquí solo una muestra:

¡Ay, amor,
que se fue por el aire!
(...)
¡Ay amor,
que se fue y no vino!
(«Baladilla de los tres ríos», 2013, 257-258).

¡Ay, amor,
bajo el naranjo en flor!
(«La Lola», 2013, 277-278).

Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.
(«Memento», 2013, 282)

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.
(...)
¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.
(«Cazador», 2013, 305).

¹³ La flexibilización del romance con introducción de versos aumentados o cojos (aunque de forma tímida), había sido iniciada en realidad por Juan Ramón Jiménez, que utilizará además los encabalgamientos, los versos partidos o los versos espurios en el esquema de rimas pares como forma de difuminar las marcadas esticomitias y hacer fluir más ondulantemente el poema. En la flexibilización métrica del romance juanramoniano está, creo, el origen de su verso libre, que tantas veces conserva el eco de una antigua e irregularizada ya rima.

Galán,
galancillo.
En tu casa queman tomillo.
(«Galán», 2013, 323).

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?
(...)
Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo!
(«Canción del jinete. 1860», 2013, 317-318).

Si muero,
dejad el balcón abierto.
(«Despedida», 2013, 349).

El verso largo como forma de contraste puede usarse también en series de versos fluctuantes en torno a una medida básica (hexasílabos, heptasílabos, octosílabos), que repentinamente se dilatan para producir un quiebro rítmico que rompa la regularidad marcada. Ya se ha señalado cómo este uso aparecía integrado en algún texto del *Poema del Cante Jondo*; de forma más acentuada aparece también en el inicial del «Poema de la soleá»:

(...)
Tierra
vieja
del candil
y la pena.
Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.
(...)
(García Lorca, 2013, 262-263).

O en el onomatopéyico «Crótalo»:

Crótalo.
Crótalo.

Crótalo.
 Escarabajo sonoro.
 En la araña
 de la mano
 rizas el aire
 cálido,
 y te ahogas en tu trino
 de palo.
 Crótalo.
 Crótalo.
 Crótalo.
 Escarabajo sonoro.
 (García Lorca, 2013, 286)

En «Refrán», de *Canciones*, se van alternando versos mínimos (bisílabos y tetrasílabos, correspondientes a los meses enero/marzo), con los predicados que recrean el estilo formal del refrán popular, aunque poco a poco el poema va avanzando hacia el intimismo subjetivo:

Marzo
 pasa volando.
 Y Enero sigue tan alto.
 Enero,
 sigue en la noche del cielo.
 Y abajo Marzo es un momento.
 Enero.
 Para mis ojos viejos.
 Marzo.
 Para mis frescas manos.
 (García Lorca, 2013, 304)¹⁴

¹⁴ El poema se construye sobre el contrapunto y los juegos paralelísticos de contraste, a partir de la oposición de los dos meses (a los que se van superponiendo emociones subjetivas: invierno/ primavera, eternidad inacabable/ fugacidad, vejez/ juventud...). La primera parte desarrolla la oposición de tres en tres versos (dístico + réplica contrastiva de un verso), de acuerdo con el esquema implícito marzo *vs.* enero/ enero *vs.* marzo. El verso central y más largo, que remata la primera parte («Y abajo Marzo es un momento»), introduce la personalización del romance respecto al yo lírico.

Estos ritmos de contrastes silábicos vinculados a la lírica popular antigua reaparecen en un poemario de absoluta madurez y eclecticismo estético como *Diván del Tamarit*, por ejemplo, en la Gacela IX, «Del amor maravilloso» (García Lorca, 2013, 550). Se trata de un poema que, como es propio en el poeta, trabaja con las alternancias (de rima: *-aa / -bb / aa / bb*) y la dualidad apoyada en los paralelismos estróficos (las estrofas pares son duplicación sinonímica con cambio de rima de sus respectivas impares, con inversión sintagmática en el primer verso entre las dos últimas); los contrastes se producen siempre entre los versos pareados, que rematan siempre con endecasílabos:

Con todo el yeso
de los malos campos,
eras junco de amor, jazmín mojado.

Con sur y llama
de los malos cielos,
eras rumor de nieve por mi pecho.

Cielos y campos
anudaban cadenas en mis manos.

Campos y cielos
azotaban las llagas de mi cuerpo.
(García Lorca, 2013, 550).

Los usos de contrastes silábicos son especialmente recurrentes al final de los poemas para acentuar sonoramente el carácter conclusivo. «Encuentro», de la *suite* «El jardín de las morenas. Fragmentos», es un texto claramente vinculado a la lírica popular, tanto en sus motivos (*fuentefría, limonar, rosa*) como en su estructura y métrica. Consta de tres estrofas de seguidilla fluctuante, rematadas siempre por un contrastivo estribillo decasílabo (que subrayo):

María del Reposo,
te vuelvo a encontrar
junto a la fuentefría
del limonar.

¡Viva la rosa en su rosa!
 María del Reposo,
 te vuelvo a encontrar,
 los cabellos de niebla
 y ojos de cristal.
¡Viva la rosa en su rosa!
 (...)

(García Lorca, 2013, 149)¹⁵

La última estrofa remarca todavía más el contraste de versos y, para ello, refuerza el contraste final con el alargamiento sustancial (el heptasílabo pasa a ser decasílabo) del verso anterior al último pentasílabo:

María del Reposo,
 te vuelvo a encontrar.
Aquel guante de luna que olvidé,
 ¿dónde está?
 ¡Viva la rosa en su rosa!
 (García Lorca, 2013, 149; subrayado mío).

Con el mismo objetivo focalizador de final aparecen las incrustaciones de versos en un esquema de rima que no corresponde: por ejemplo, en una serie arromanzada, se aguanta un verso más libre, retardando la rima e intensificando la expectación del cierre, donde se *resuelve* (como se resuelven los acordes en las cadencias musicales, que devuelven a la tónica) la esperada rima. O bien, como hemos visto antes para «Guitarra», la rima aparece en verso libre para marcar un cambio y abrir el floreo de remate. En «¡Ay!», del ciclo «Poema de la soleá» (*Poema del Cante Jondo*), sucede algo parecido, al alargar el primer verso de la última estrofa, la cual genera un verso interno y convierte el estribillo originalmente pareado en trístico –xx:

¹⁵ Devoto señala la aparición de este estribillo, aunque con variantes mínimas («Viva la rosa de *su* rosa», «Viva la rosa en *el* rosa»), en una versión de la canción infantil *Mambrú* (1973, 129). La fórmula exclamativa celebrativa es abundante en la poesía popular desde la Edad Media, cf. NC 29-30, 1214-1225, que recoge alabanzas en contexto de festividades y bailes.

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

*(Dejadme en este campo,
llorando.)*

Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio.

*(Dejadme en este campo,
llorando.)*

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

*(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo,
llorando.)*

(García Lorca, 2013, 264-265; subrayados míos).

En «Adelina de paseo», un gracioso poema en coplas octosílabas de clara resonancia popular (sección «Andaluzas», de *Canciones*), las dos estrofas se rematan con un dístico final que repite el inicio, y que además inserta un expresivo quebrado (también tomado del folclore) para retrasar y aumentar la expectativa del cierre con el ya conocido verso que sigue al enunciado:

*La mar no tiene naranjas.
ni Sevilla tiene amor.
Morena, qué luz de fuego.
Préstame tu quitasol.*

Me pondrá la cara verde,
zumo de lima y limón,
tus palabras, pececillos,
nadarán alrededor.

*La mar no tiene naranjas.
Ay, amor.
¡Ni Sevilla tiene amor!*

(García Lorca, 2013, 318; subrayado mío).¹⁶

El contraste silábico, frente a la fluctuación leve, sí está más generalizado en otros poetas que cultivan el neopopularismo en los veinte. En Rafael Alberti estos contrastes son frecuentísimos y normalmente afectan a los estribillos o cabezas de poemas, remedando dicha combinación en los villancicos medievales que luego fueron glosados en el XVI-XVII. Con mucha frecuencia, el quebrado funciona como vocativo; así lo hace en «Dedicatoria», de *Marinero en tierra*, cuyos trísticos octosílabos (*aba/-ab /b-b*) están rematados siempre con el cantarín y aislado «Jardinero» (en rima con las estrofas):

Vete al jardín de los mares
y plántate un madroñero
bajo los yelos polares.

Jardinero.

Para mi amiga una isla
de cerezos estelares,
murada de cocoteros.

Jardinero.

Y en mi corazón guerrero
plántame cuatro palmeras,
a guisa de masteleros.

Jardinero.

(Alberti, 1987, 160)

En *La amante*:

¡Dejadme llorar aquí,

¹⁶ Como en «Cancioncilla sevillana», Lorca no cita directamente un texto popular, sino que introduce el recuerdo de este al dialogar con él: en este caso, el texto inspirador parece ser la coplita que Rodríguez Marín presenta como n° 1983: «A la mar fui a por naranjas / cosa que la mar no tiene. / Metí la mano en el agua: / la esperanza me mantiene» (1882, II, 180).

sobre esta piedra sentado,
castellanos,
(...)
(«Ruinas», 1987, 160, vv. 1-3).

Antes de partir, quisiera
tomar un barquito helado,
barquillera.
(«Plaza», 1987, 160, vv. 1-3).

También en Altolaguirre, poeta que suele atenerse al isosilabismo, puede aparecer el uso de los quebrados con función musical contrastante. En «Sin marinero», un poemita de *Las islas invitadas*, combina el octosílabo con pentasílabos y tetrasílabos, y además juega a retrasar intencionadamente la rima de cierre al final por inserción de un verso libre:

Sin marinero,
ojo sin niña, del mar,
mi barca dentro del puerto.

Yo en el monte.

Sin pestañas,
ojo sin niña ni remos.
(Altolaguirre, 1982, 105).

Recapitulación

Dentro de la importancia concedida a la construcción formal en la literatura de esta época, la agudización del principio de repetición (estribillos, paralelismos) y el trabajo rítmico del verso que se ha analizado aquí están relacionados con un modelo histórico de difusión fundamentalmente oral y, sobre todo, con su alianza con la música. Es decir, que cuando la poesía neopopularista de los veinte retoma modelos formales de la lírica popular y los cancioneros siglodoristas, aunque se trate ya de una poesía de difusión escrita, está retomando moldes que nacieron y se configuraron en diálogo con la música.

Para entender las manifestaciones líricas del encuentro músico-poético en el neopopularismo español de los veinte es necesario ampliar el marco y resituarlo en el plano más amplio de la Vanguardia estética: qué papel jugó la tradición en los movimientos vanguardistas, caracterizados por la iconoclastia y el antipasatismo; en qué sentido se puede hablar de neoclasicismo y cómo funciona esta tendencia dentro del arte nuevo (estilización, ironía, empleo del pasado como objeto susceptible de *deformación*, en lugar del valor identitario o nacional que se le concedió en otras épocas); la relación de esta mirada al pasado con las tendencias primitivistas y la búsqueda de alternativas al canon artístico occidental (especialmente, al modelo inmediatamente anterior contra el que se lucha: Romanticismo/siglo XIX).

En este sentido, y para el caso español, cobraron especial relevancia los trabajos que, en paralelo a la composición y a la escritura poética, se llevaron a cabo de desde los terrenos científicos de la filología y la musicología. El hecho, además, de que el objeto de estudio de ambas disciplinas estuviese en muchos casos estrechamente vinculado (la tradición medieval y siglodorista de la poesía cantada y el romancero), obligó a una investigación en colaboración constante y simbiótica, cuyo más brillante modelo fue el Centro de Estudios Históricos (CEH) dirigido por Menéndez Pidal. Si los objetivos de la investigación científica y los de la creación no eran los mismos, sí es cierto que los resultados de la primera estimularon la afición de los poetas del momento por la tradición y facilitaron el acceso a ella a través de antologías, ediciones críticas, conferencias divulgativas o conciertos.

Bibliografía

AGRAZ ORTIZ, Alba. (2016) «La poética musical de *Canciones*, de Federico García Lorca». *Revista de Literatura*. 78. 156. 473-497.

AGRAZ ORTIZ, Alba. (2019) *El pájaro canta con los dedos. La música en la poesía española de la vanguardia temprana*. Barcelona. Anthropos.

ALBERTI, Rafael. (1975) *La arboleda perdida*. Barcelona. Seix Barral.

ALBERTI, Rafael. (1987) *Marinero en tierra. La amante. El alba del albelí*. Edición, introducción y notas de Robert Marrast. Madrid. Castalia.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (1982) *Poesías completas*, ed. M. Smerdou y M. Arizmendi. Madrid. Cátedra.

ASENJO BARBIERI, Francisco (ed.). (1890) *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

AULLÓN DE HARO, Pedro (1998): «Teoría general de la vanguardia». *La vanguardia en España: Arte y literatura*. Javier Pérez Bazo (coord.). París. C.R.I.C. & OPHRYS. 31-52.

AULLÓN DE HARO, Pedro (2010). *La concepción poética de la Modernidad en la poesía española*. Madrid. Verbum.

BAL Y GAY, Jesús y Rosa GARCÍA ASCOT. (1990) *Nuestros trabajos y nuestros días*. Madrid. Fundación Banco Exterior.

BAL Y GAY, Jesús y Eduardo MARTÍNEZ TORNER. (eds.) (2007) *Cancionero gallego*. A Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

BROWN, Calvin S. (1953) *Tones into Words. Musical compositions as Subjects of Poetry*. Athens. The University of Georgia Press.

BROWN, Calvin S. (1987) *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Hannover. University Press of New England.

BROWN, Calvin S. (2000) «Theoretical Foundations for the Study of Mutual Illumination of the Arts». *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*. Jean-Louis Cupers y Ulrich Weisstein (coords.). Amsterdam. Rodopi. 281-295.

BUSONI, Ferruccio. (1922) «Junge Klassizität» (1920). *Von der Einheit der Musik*. Berlín. Max Hesses Verlag. 275-279.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.). (1921-1930) *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 9 vols.

CERNUDA, Luis. (1956) «José Moreno Villa». *Caracola*. 48. s. p.

CUPERS, Jean-Louis. (1988) *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*. Bruxelles. Publications de l'Université de Saint Louis.

DEBUSSY, Claude. (1987) *El Señor Corchea y otros escritos*. Traducción de Ángel Medina Álvarez. Madrid. Alianza.

DEHENNIN, Elsa. (1962) *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*. Paris. Didier.

DEVOTO, Daniel. (1973) «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca». *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Ildefonso-Manuel Gil (coord.). Madrid. Taurus. 23-72.

DÍAZ DE CASTRO, José. (2010) «Gongorismo y neopopularismo». *Rumor renacentista: el Veintisiete*. Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (coords.). Málaga. Centro Cultural de la Generación del 27. 105-130.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (1973) *La métrica de los poetas del 27*. Murcia. Universidad de Murcia.

DIEGO, Gerardo. (1927) «La vuelta a la Estrofa». *Carmen*. 1.

DIEGO, Gerardo. (1967) «Elasticidad y espiritualidad del ritmo». *Elementos formales en la lírica actual*. AA.VV. Santander. Ediciones UIMP. 29-44.

DIEGO, Gerardo. (2014) *Prosa musical I: Historia y crítica musical*. Edición de Ramón Sánchez Ochoa. Valencia. Pre-Textos/Fundación Gerardo Diego.

DONOSTIA, José Antonio de (ed.). (1922) *Cancionero vasco/Euskal Eres-Sorta*, Bilbao. Unión Musical Española.

DURÁN, Agustín (ed.). (1849) *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid. M. Rivadeneyra. «Biblioteca de Autores Españoles». 2 vols.

FALLA, Manuel de. (1990) «El “cante jondo” (canto primitivo andaluz)» (1922). *Manuel de Falla y el «cante jondo»*. E. Molina Fajardo (coord.). Granada. Archivum. 205-226.

FERRERES, Rafael. (1987) «La erudición y la docencia en la generación del 27». *Philologica hispanica: in honorem Manuel Alvar*. AA.VV. Madrid. Gredos. IV. 137-142.

FRENK, Margit (ed.). (2003) *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVI)*. México. Facultad de Filosofía y Letras UNAM/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica. 2 vols. [=NC]

FRENK, Margit. (2006) *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.

FRIEDRICH, Hugo. (1974) *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Joan Petit. Barcelona. Seix Barral.

GARCÍA LORCA, Federico. (1997) *Obras completas*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona. Galaxia Gutenberg. 4 vols.

GARCÍA LORCA, Federico. (2000) «Arquitectura del Cante Jondo» [1930]. Facsímil. Transcripción y notas de Cristopher Maurer. *Federico García Lorca y su Arquitectura del Cante Jondo*. Granada. Comares. 105-186

GARCÍA LORCA, Federico. (2013) *Poesía completa*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

GIL, Bonifacio (ed.). (1931) *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*. Valls. E. Castells.

HALFFTER, Rodolfo. (1986): «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27». *La música y la generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid. INAEM. 38-42.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. (1920) *La versificación irregular en la poesía española*. Madrid. Centro de Estudios Históricos (Publicaciones «Revista de Filología Española»). Edición corregida: «La poesía castellana en versos fluctuantes». *Estudios de versificación española*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología «Doctor Amado Alonso». 1961.

HESS, Carol (2001). *Manuel de Falla and Modernism in Spain. 1898-1936*. Chicago/London. The University of Chicago.

LEDESMA, Dámaso (ed.). (1907) *Folk-lore o Cancionero salmantino*. Madrid. Imprenta Alemana.

LÓPEZ SÁNCHEZ, José María. (2006) *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos*. Madrid. Marcial Pons/CSIC.

MARTÍNEZ PALACIOS, Antonio José ('Antonio José') (ed.). (1980) *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)* (Premio Nacional de Música 1932). Madrid. Unión Musical Española.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (ed.). (1920) *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid. Establecimiento Tipográfico Nieto y Cía.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. (1966) *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid. Castalia.

MAURER, Christopher. (1997) «García Lorca y el arte tradicional: del romancero oral a los *Ballets Russes*». *La mirada joven. (Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca)*. Andrés Soria Olmedo (coord.). Granada. Universidad de Granada. 43-62.

MAURER, Christopher. (2000) *Federico García Lorca y su Arquitectura del Cante Jondo*. Granada. Editorial Comares.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (2014) «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española» (1922). *Estudios sobre lírica medieval*. Madrid. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. 61-94.

MITJANA, Rafael (ed.). (1909) *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Ahora de nuevo publicadas, acompañadas de notas y comentarios por D. Rafael Mitjana*. Upsala. Akademiska Bokförlaget.

MORGAN, Robert P. (1999) *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Traducción de Patricia Rojo. Madrid. Akal.

MURGA CASTRO, Idoia. (2017a) *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

MURGA CASTRO, Idoia. (2017b) (dir.) *Poetas del cuerpo: la danza en la Edad de Plata*. Madrid. Residencia de Estudiantes.

NC= *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Vid. Frenk Alatorre, Margit (2003).

OLMEDA, Federico (ed.). (1903) *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla. Librería Editorial de María Auxiliadora/Diputación Provincial de Burgos.

ONIEVA, Antonio Juan. (1968) «Recuerdos de la Residencia (Fragmentos)». *Revista de Occidente*. 66. 303-305.

ORTEGA Y GASSET, José. (2004) *La deshumanización del arte; y otros ensayos de estética*. Madrid. Alianza.

PALACIOS, María. (2008) *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid. Sociedad Española de Musicología.

PAZ, Octavio. (1974) *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona. Seix Barral.

PEDRELL, Felipe (ed.). (1918-1922) *Cancionero musical popular español*. Valls. Eduardo Castells. 4 vols.

PÉREZ BAZO, Javier. (1998) «Las “Soledades” gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar». *Criticón*. 74. 125-154.

PICARD, Thimotée. (2010) «Musique et indicible dans l’imaginaire européen: Proposition de synthèse». *Bibliothèque comparatiste: SFLGC- Vox Poetica*. Repositorio en línea: <http://vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html> (última consulta: 16-II-2016).

PIETTE, Isabelle. (1987) *Littérature et Musique, contribution à une orientation théorique 1970-1985*. Namur. Presses Universitaires de Namur.

PITTALUGA, Gustavo. (1931) «Nuestro concierto del martes». *Ondas*. 292. 17-I-1931.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. (2012) *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla. Doble J.

PRESAS VILLALBA, Adela. (2004) «La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades musicales». *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*. 10-11. 55-104.

RAMOS ORTEGA, Manuel J. (1997): «La tradición en la Generación del 27». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*. 612. 19-20.

RIBAGORDA, Álvaro. (2009) *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*. Madrid. Biblioteca Nueva.

RIBAGORDA, Álvaro. (2011) *El coro de Babel. Las actividades culturales de la Residencia de Estudiantes*. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.). (1882) *Cantos populares españoles*. Sevilla. Francisco Álvarez y Cía. 5 vols.

SALAZAR, Adolfo. (1927) «El *Concerto*, de Manuel de Falla. Idioma y estilo. Clasicismo y modernidad». *El Sol*. 3-XI-1927. 2.

SALINAS AYLLÓN, G. y ESCOBAR BORREGO, F.J. (2023) «Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca (con tonos de zarzuela y huellas sonoras de Lorca y Falla)». *Textes et contextes*. 18 (1).

SAN JOSÉ LERA, Javier F. (1992) «Una clave decisiva de la *Generación del 27*: José María de Cossío (Cartas y documentos inéditos de Miguel Artigas, Gerardo Diego, Jorge Guillén y Rafael Alberti)». *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*. 545. 9-20.

SAN JOSÉ LERA, Javier F. (2005) «La imagen poética en la década prodigiosa (1920-1930). Teoría y práctica». *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Javier San José Lera (coord.). Salamanca. Ediciones Universidad. 399-421.

SAN JOSÉ LERA, Javier F. (2010) «Literatura y música: *El retablo de Maese Pedro* de Cervantes a Falla. Los valores estéticos». *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Begoña Lolo (coord.). Madrid. Ministerio de Ciencia e Innovación/Centro de Estudios Cervantinos. 221-236.

SCHER, Steven Paul. (1970) «Notes Toward a Theory of Verbal Music». *Comparative Literature*. 22.2. 147-156.

SCHER, Steven Paul. (1982) «Literature and Music». *Interrelations of Literature*. Jean-Pierre Barricelli y Joseph Gibaldi (coords.). New York. MLA. 225-250.

SEVILLA, Alberto. (ed.) (1921) *Cancionero popular murciano*. Murcia. Imprenta Sucesores de Nogués.

STRAVINSKY, Igor. (1946) *Poética musical*. Traducción de Eduardo Grau. Buenos Aires. Emecé.

TARUSKIN, Richard. (2009) «Back to Whom? Neoclassicism as Ideology». *The Danger of Music and other Anti-Utopian Essays*. California. University of California Press. 283-405.

TEJADA, José Luis. (1977) *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*. Madrid. Gredos.