

GERARDO DIEGO Y FRÉDÉRIC CHOPIN: *PRIMA LA MUSICA E POI LE PAROLE. CONVERSACIÓN EN LA CATEDRAL*

Juan José PASTOR COMÍN
Universidad de Castilla-La Mancha
ORCID: 0000-0001-8165-1232

Resumen:

El presente trabajo aborda la relación intrínseca y fundacional entre la lírica de Gerardo Diego y la obra musical de Frédéric Chopin, presente siempre en muchos de sus textos, y que puede sintetizarse con la máxima barroca italiana *Prima la Musica e poi le parole*. La obra de Diego, considerada desde la perspectiva de una arquitectura rigurosa encauzada hacia la «armonía íntima del ser», se nutrió de una profunda experiencia musical que cristalizó tempranamente en sus *Paráfrasis románticas de los Nocturnos de Chopin*, concebidas en 1918. El rigor constructivo de este proyecto —donde el autor articuló el ritmo poético según una pauta musical— se sustentará en un vasto conocimiento intelectual, evidenciado por su extensa biblioteca personal de partituras y textos musicológicos que influyeron tanto en su pensamiento crítico como en su propia escritura. Del mismo modo veremos cómo la evolución textual de esta obra estuvo inseparablemente ligada a su continua experiencia performativa, dentro del formato de conferencias-concierto iniciadas en 1918 —y no en 1919, como en ocasiones se ha propuesto—, y en cuyas veladas el poeta

interpretaba las piezas de Chopin mientras presentaba sus versos, sirviendo como un crucial laboratorio público para la maduración textual del poemario a lo largo de más de cincuenta años. Su dilatada y controvertida historia editorial se refleja en su publicación inicial —la configuración provisional como *Nocturnos de Chopin* en 1963— y su forma definitiva en 1969 con el título *Ofrenda a Chopin (1918-1962)*. Desarrollaremos, pues, parte del contexto que debe ser tomado en consideración para comprender cómo la construcción de estas arquitecturas líricas se nutrió no solo de la escritura pianística chopiniana, sino también de un diálogo constante entre la dimensión poética de su autor y su condición intelectual como músico y conferenciante a través de su práctica interpretativa.

Palabras clave:

Gerardo Diego. Frédéric Chopin. Poesía. Música. Nocturnos. Arquitectura poética.

Abstract:

This paper addresses the intrinsic and foundational relationship between the lyricism of Gerardo Diego and the musical work of Frédéric Chopin, who was a constant presence in his texts and can be summarized by the Italian baroque maxim *Prima la Musica e poi le parole*. Diego's work, considered from the perspective of a rigorous architecture aimed at achieving the «inner harmony of being», drew from a deep musical experience that crystallized early in his *Paráfrasis románticas de los Nocturnos de Chopin*, conceived in 1918. We will explore how the constructive rigor of this project—where the author articulated poetic rhythm according to a musical pattern—was supported by an extensive intellectual knowledge, evidenced by a personal library with works by Chopin and numerous musicological texts that influenced both his critical thought and his own writing. Similarly, we will examine how the textual evolution of the work was inseparably linked to a continuous performative experience, manifested in the format of lecture-concerts initiated in 1918—not in 1919—in which the poet performed Chopin's pieces while presenting his verses, serving as a crucial public

laboratory for the textual maturation of the poetry collection over more than fifty years. Its long and controversial editorial history is reflected in its initial publication—a provisional configuration as *Nocturnos de Chopin* in 1963—and its definitive form in 1969 with the title *Ofrenda a Chopin (1918-1962)*. We will thus develop part of the context that must be considered to understand how the construction of these poetic architectures was nourished not only by Chopin's pianistic writing but also by a constant dialogue between the creative and written dimension of its author and his intellectual condition as a musician and lecturer through his interpretative practice.

Key Words:

Gerardo Diego. Frédéric Chopin. Poetry. Music. Poetic Architecture-

Cuando se estudie detenidamente mi poesía en relación con música y ritmo —yo hoy no tengo tiempo de hacerlo y es mejor que lo comprenda un crítico de conocimientos musicales y oído delicado— me parece evidente que se hallará su fundamento profundo. Parece natural que, dada mi afición a la música y la nativa exposición de mi oído, mi poesía sea más abundante en curiosidades rítmicas, musicales y métricas que la de cualquier otro poeta español de mi tiempo. Me parece relativamente secundario el inventar estrofas. Lo hace cualquiera. Lo importante es la adecuación del verso y la estrofa, sea conocida o inventada, al espíritu de lo que se canta (conferencia «Música y ritmo en Gerardo Diego». Ateneo de Madrid, abril de 1962, en Diego, 2015, 305).

Introducción

Así lanzaba Gerardo Diego su reto a la contemporaneidad, un año antes de que viera la luz *Nocturnos de Chopin*¹, una obra temprana concebida en 1918 pero no publicada, salvo en limitadas avanzadillas intermitentes, hasta una primera y dubitativa configuración en 1963 y que alcanzaría su perfil definitivo con el título *Ofrenda a Chopin (1918-1962)* algunos años más tarde, en 1969. El tributo que la escritura poética rinde aquí al discurso musical es evidente, hecho que no ha pasado en modo alguno desapercibido para la crítica especializada² que, sin embargo y a

¹ Nos referimos aquí a la edición de Madrid, Bullón, Colección «Generaciones Juntas» que vio la luz en 1963 y en la que más adelante nos detendremos, cuando examinemos el proceso editorial de este poemario.

² Debemos, sin duda, una exacta visión de la dimensión musical de Gerardo Diego a los trabajos de Benavides (2006, 2009, 2021, 2022 y 2024). Del mismo modo Sánchez Ochoa perfila con acierto esta condición en su tesis doctoral (2012, publicada en 2014), si bien la relación con Chopin es abordada de un modo más tangencial y con naturaleza divulgativa en sus notas al Ciclo de Conciertos sobre Gerardo Diego de la Fundación Juan March (Sánchez Ochoa, 2021, 47-59). Un extraordinario acierto es la reunión de los textos musicales del poeta realizada por Sánchez Ochoa y Diego Marín, hija del escritor, en las ediciones que referenciaremos como Diego (2014) y Diego (2015). Del mismo modo resulta sobresaliente la selección de poemas musicales de Gerardo Diego realizada por Antonio Gallego —citada como Diego (2012)— acompañada de brillantes comentarios; así como uno de los primeros estudios —más filológico que musicológico— sobre los *Nocturnos* de Gerardo Diego que debemos a Hernández Valcárcel (1974, 190-209) y las aproximaciones más recientes de Rey Cabero (2012 y 2015) en las que se subraya el valor estético de la figura de Chopin como aglutinante y caracterizador de otras figuras poéticas coetáneas, así como la comprensión que tuvo el poeta santanderino del García Lorca más musical. Existe, además, una amplia bibliografía donde ocasionalmente se repara —con frecuencia con poco rigor— en los recursos musicales de su escritura. Este es el caso de tesis doctorales como la de Gómez Espinosa (2018) que, con escaso éxito y poco método, no logran conectar adecuadamente los planteamientos compositivos de vanguardia en el ámbito musical y literario. De un modo tangencial, pero con notable acierto, merecen, sin embargo, ser destacadas las contribuciones de Agraz Ortiz (2020, con un indudable interés en su conexión con las vanguardias poéticas y cuyo origen es la excepcional tesis dirigida por Javier Francisco San José Lera); las impresiones de su misma hija

nuestro discreto juicio, todavía no ha satisfecho el desafío del poeta que reunió las mayores condiciones musicales de toda la Generación del 27³. No es infrecuente encontrar obras literarias y musicales nacidas de una mutua correspondencia que han sido largo tiempo larvadas hasta que su autor halla un resultado que quizá solo el final de la vida sanciona como definitivo. Un caso singular es el de Franz Liszt sobre el soneto de Petrarca «Pace non trovo», cuyas sucesivas realizaciones abarcaron un amplio periodo gestacional y editorial de cerca de medio siglo, hecho que nos permitió estudiar las sucesivas adecuaciones musicales de un único texto a lo largo de la historia, con especial detalle en la factura romántica (Pastor, 2024). Y algo similar, si bien de naturaleza inversa, sucede en esta obra de Gerardo Diego, cuya amplia horquilla confesa entre la primera redaccion y su publicación final, así como los aledaños reflexivos que precedieron y sirvieron de resonancia a sus versos —más de cincuenta años— nos ofrecen un

Diego Marín (2013, con una sentida memoria familiar); las siempre clarividentes aproximaciones de Díez de Revenga (1998^a, 2000, 2008 y 2014); el análisis de García Andúgar (2023); la excelente presentación que Gonzalo Delgado (2018) hace del curso de historia de la música en el Ateneo de Soria en 1921, de extraordinaria importancia para comprender la influencia de Chopin en sus primeros años; por supuesto, dos de las mejores visiones del conjunto de su obra desde una perspectiva musical ofrecida por Hernández Sánchez (1993) y López Castro (1996), seguidas con menor originalidad por Varela Iglesias (1998); la reflexión transversal a lo largo del conjunto de su obra de Morelli (1996) y el estudio más reciente de Stallings-Ward (2020), sobre una de sus composiciones de naturaleza musical más radical, la *Fábula de Equis y Zeda*.

³ Rara vez la obra de Gerardo Diego ha sido contemplada desde las exigencias analíticas que requiere un examen que considerara su dominio técnico de la forma y lenguaje musical, especialmente en aquellos casos donde la escritura poética es deudora de una explícita vocación musical. Dada la limitada naturaleza y extensión de esta contribución, avanzaremos únicamente en este trabajo algunos aspectos preliminares —esto es, preludiales— que serán ampliamente desarrollados en la monografía de próxima aparición «*Yo soy poeta porque no puedo ser músico*: arquitectura de lo inefable en Gerardo Diego y Frédéric Chopin» (Pastor, 2026), donde se analiza cada poema —*Nocturnos*, *Preludio* e *Intermezzo*— desde una doble perspectiva filológica y musicológica con el fin de conocer de qué modo la factura musical, más allá de la dimensión metafórica evocadora, compromete la escritura de un poeta cuyas manos e inteligencia conocían bien la arquitectura de las obras de Chopin.

interesante curso subterráneo que nos permite explorar la dimensión freática de una cuenca poética que —si se nos concede la proyección metafórica— tienen en los *Nocturnos* de Chopin —también en sus *Preludios* y otras obras significativas— no solo los altos de su nacimiento, sino también la condición geológica de su cauce.

La vocación artística dual que asiste a nuestro poeta le sitúa en la misma encrucijada en la que estuvo Robert Schumann, cuando entre la poesía y la música el alemán debió optar por esta última; decisión, no obstante, que rubricó enigmáticamente en sus *Kinderszenen* (1838) —trasunto del artista que habita la inocencia infantil en su tránsito hacia la madurez— con el último número, *Der Dichter spricht* (*El poeta habla*), de vacilante inestabilidad tonal que se resuelve sobre un acorde final de *Sol mayor* en primera inversión. Algo similar, pero con el pie en la otra orilla, le sucede a Gerardo Diego cuando, en la misma conferencia a la que aludíamos en la cita inicial de este estudio, confiesa cómo la vocación poética surge de la trágica incapacidad que en sí siente para la composición musical:

Pero ahora hay que entrar de lleno en el tema de la música. La música en mi poesía. La música y mi poesía. Frente a frente o hechas un solo cuerpo en una alma única. Yo soy poeta porque no puedo ser músico. Llamo músico no al que toca un instrumento, porque yo también lo toco, sino al que crea música [...] Lo que yo siento, lo más mío y con más capacidad de emoción para mí y los demás, para los capaces de sacramento espiritual estético y artístico, sólo lo podría decir con la música. Pero como eso me está vedado, apelo al verso, a la poesía. No creo que haya ventajas ni superioridades de la poesía sobre la música o viceversa. Mejor dicho, en plural sí las hay, pero se componen. La música supera en esto y la poesía en lo otro. Hecho el balance, el nivel es tan alto en la una como en la otra hermana» (conferencia «Música y ritmo en Gerardo Diego». Ateneo de Madrid, abril de 1962, en Diego, 2015, 306).

Si bien la música es para él su experiencia más genuina dentro del arte, no lo será desde su matriz creativa y buscará en la lírica la «encarnadura» de esa otra poesía que vive en no importa en qué medio artístico —hoy diríamos *amedial*—, «la poesía difusa» que emana en la contemplación de «lo amoroso, de lo bello» (Diego, 2015, 303)⁴. Será, en consecuencia, la música el aliento que permita alcanzar una «armonía íntima del ser» (López Castro, 1996, 23) a través de la convergencia entre la tradición y la novedad con un control riguroso de la arquitectura poética (Bernal, 2016, 139) donde la disposición del contexto emocional se organizará a través de factura estética orientada hacia el orden y la serenidad concedida no ya solo por una organización rítmica, sino también ampliamente melódica, armónica y formal; un esfuerzo para recuperar ese «lenguaje olvidado» que constituye la clave de acceso hacia lo absoluto como «cifra» del mundo que el poeta debe interpretar⁵.

⁴ Así define Gerardo Diego la numinosidad poética —la fascinación y el temblor; lo misterioso y lo reverenciado— más allá de cualquier vínculo medial: «La poesía es esencialmente descubrimiento, revelación, creación en cualquiera de sus posibles grados. Pero esta revelación expresiva o creacional solo se logra por la palabra rítmica. En rigor el lenguaje en lo que tiene de significación idealmente traducible sería suficiente para la poesía, y se comprende la posibilidad de una poesía muda, que no se pronuncia, que se calla en vez de decirse, que se ve desarrollada en el espacio y en el tiempo como en una pantalla y que, sin embargo, no dejase de ser poesía de palabra. Por este camino llegaríamos a la poesía no escrita siquiera, no ya no hablada ni mucho menos cantada. Llegaríamos a la poesía difusa, a la vaga atmósfera de poesía flotante en que creemos vivir cuando nos entregamos a la emoción purísima de lo mejor, de lo amoroso, de lo bello. Pero esto no nos basta. Necesitamos la poesía en carne y hueso. La palabra mágica e incorruptible sólo lograda a través del alma dinámica del ritmo. Ritmo, es decir, sonido del lenguaje navegando, en movimiento; y fonética, es decir, sonido del lenguaje anclado, idealmente quieto, aunque del todo no lo esté nunca» (Diego, 2015, 303). Consultese López Castro (1996, 28) y Benavides (2011, 66).

⁵ La insatisfacción del poeta con una mera imitación rítmica fue confesada años después de concebir sus primeros *Nocturnos*, razón por la cual extendió su redacción definitiva durante años, y hecho que obliga a una consideración más compleja: «Luego existe la influencia musical como ritmo abstracto aplicable y aplicado a la poesía. Es uno de los propósitos de mis *Paráfrasis románticas de los*

Esto sucede, sin duda, tanto en sus primeros libros —publicados o no, *El romancero de la novia* e *Iniciales* (1917-1920), los mismos *Nocturnos*—, como en su camino de adhesión al *Creacionismo*, cuyo concepto de «imagen múltiple» no será ajeno al experimentalismo musical (Díez de Revenga, 2014, 336 y ss.)⁶. Esta preocupación por traducir el sonido a la palabra se materializó, pues, tempranamente, en su proyecto juvenil, las *Paráfrasis románticas de los Nocturnos de Chopin*, un ambicioso ensayo de «poesía no simplemente sentimental» donde buscó articular el ritmo poético y estrófico en virtud de una pauta musical, con una cierta audacia vanguardista desde la que aún permanecía casi intacta una primigenia vocación musical compositiva —y que sobre la literatura se proyecta como si fuera un retórico ejercicio didáctico de *imitatio*⁷, guiado y nutrido por una plana excepcional, a pesar de

Nocturnos de Chopin, libro de adolescencia aún inédito, aunque por poco tiempo porque lo voy a publicar con intercalado de nuevos poemas actuales. También este recurso se agota relativamente pronto. Me sirvió para una experiencia que ya no tenía sentido repetir. Ejemplos: el del *Nocturno II* o el *V*. Los resultados de esta ingenua experiencia los explicaré en el prólogo del libro» (Conferencia, Ateneo de Madrid, abril de 1962, en Diego, 2015, 307).

⁶ Aunque no podremos detenernos en profundidad en los aspectos de naturaleza estética, remitimos al trabajo de De la Hoz Regules (2012, 223 y ss.) para conocer de qué modo nuestro escritor vivió las vanguardias en el contexto del Ateneo de Santander durante los años veinte.

⁷ Diego lo expone con claridad en su texto «Nocturno y ballet», en el que anticipará por vez primera su *Nocturno X* y que recoge en su *Panorama poético español* el 24 de enero de 1956: «Se trata de mi primer libro de poesía paralelo a los dos de mis comienzos, *Iniciales* y *El romancero de la novia*. Impresos ya estos dos últimos, no me parece disparatado que los acompañen los *Nocturnos*, es decir, las *Paráfrasis románticas de los nocturnos de Chopin*, que tal era el título de aquel ambicioso primer ensayo de poesía no simplemente sentimental. Estas *Paráfrasis* son más arriesgadas o lo son de otra manera que mis versos de candor subjetivo. Porque a más de que ese candor aparece constantemente también en mis interpretaciones poéticas de Chopin, le acompaña una peligrosa y prematura asomada al mundo infinito de la música y al no menos infinito de la poesía de imaginación, todo ello mientras el nuevo poeta se esfuerza por variar ritmos y estrofas al compás de los compases de la música y de sus constantes sugerencias expresivas. El resultado fue una obra bastante impersonal, muy influida por todos los poetas del modernismo y posmodernismo, con grandes inexperiencias y algunos aciertos quizás cuando coincidía la ilusión poética con mi más auténtica sensibilidad como músico» (Diego, 2015, 296-297).

las paradójicas reticencias y al mismo tiempo inconfesables inclinaciones que el poeta sentía por revelar las fuentes confidenciales de su escritura⁸.

El auxilio fundamental en el rigor constructivo será, en consecuencia, la experiencia musical, tal y como el mismo poeta confiesa en lo que quiso que fuera su presentación en el estreno de la *Cantata para el XX aniversario de la proclamación de los Derechos Humanos para la ONU*, en 1969 —de cuyo texto se sirvió Óscar Esplá—, año de la conformación definitiva de *Ofrenda a Chopin*:

Por otra parte, su poesía se ha inspirado frecuentemente en la Música, ya sea cantando, retratando o traduciendo a valores poéticos músicas y músicos, ya de modo más profundo, componiendo por dentro sus poemas con arreglo a una forma estrictamente poética, por supuesto, pero paralela a la que el compositor trabaja en sus composiciones. La palabra y el sonido musical son medios de expresión o de creación que no se pueden confundir recíprocamente. Cada uno de ellos tiene sus leyes propias, pero el desarrollarse en el tiempo permite una eficaz influencia entre ambas artes. Baste citar entre los poemas de Gerardo Diego, más musicalmente construidos, ritmados e inspirados, su «Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré», la «Fábula de Equis y Zeda» o «Estoy oyendo cantar a un mirlo» («Gerardo Diego y la música», notas para el estreno de la *Cantata para el XX aniversario de la proclamación de los Derechos Humanos por la ONU*, 1969, en Diego, 2015, 310).

⁸ «Pero si en el verso le está permitido al poeta que haga el pelícano y nos ofrezca la intimidad de sus entrañas, en la prosa puede resultar desagradable, tal vez repulsivo, que el poeta nos descubra sus secretas intenciones. Y sin embargo, a mí me gusta mucho, me apasiona, leer las confidencias de los poetas, de los artistas todos» (Conferencia, Ateneo de Madrid, abril de 1962, en Diego, 2015, 299-300).

Sea la Poesía arquitectura sobre la experiencia musical

Alguien podría decir que la relación que Gerardo Diego mantiene con la música es similar a la de un arquitecto que deseara circunscribir el espacio etéreo e intraducible de lo sagrado con ladrillos de arcilla —la palabra, concreta y referencial—, y que, en lugar resignarse y abandonar el proyecto, utiliza los patrones rítmicos y las estructuras formales del arte sonoro —las plantas y alzados de la catedral sobre la partitura, ritmos, acordes, dinámicas, timbres y melodías— para organizar y dar forma a un material pobre y bastardo, creando así una estructura verbal que, aunque tangible, aspira a la transparencia y a la perfección del espacio que cautiva. Y en realidad esto fue así a lo largo de toda su producción poética: *Imagen* (1922) se construyó como una secuencia de estético-musical sobre largos fragmentos sonoros, y poemas como «Estética» —que había sido publicado previamente en la revista *Índice*, 3, marzo de 1921—, dedicado a su admirado Manuel de Falla⁹, ya confirman un oído vigilante: «Dejadme auscultar / el friso sonoro que fluye de la fuente» (Diego, 1996, I, 139)¹⁰. En

⁹ Para nuestro poeta «Todos los grandes artistas son en potencia buenos escritores [...]. Pero en el caso de Manuel de Falla, como en el de otros músicos insignes, la capacidad literaria se hallaba asistida por una nativa vocación, sacrificada en sus años decisivos a la más imperiosa y trágica de la música, pero bien manifiesta en sus juegos e ilusiones de niño y aun de muchacho. [...] Falla ha sido un artista, un poeta que se ha expresado naturalmente en música y que hubiera podido hacerlo ejemplarmente en letra, si una vocación más arrebatadora no le hubiera impulsado a seguir el otro camino [...]. Un músico tiene siempre modo de señalar sus preferencias, al elegir los textos para su música. Los de Falla (prescindo de sus comienzos), son los siguientes: Poesía francesa: Gautier y Jean Aubry. Poesía española: coplas populares y Góngora. Poesía catalana: Verdaguer. Prosa española: Cervantes. A esto hay que agregar el Alarcón mudo de la pantomima o balle de *El sombrero de tres picos*. Y más adelante: «[el] respeto de Falla a los textos poéticos o literarios se acusa en el más mínimo rasgo de su desarrollo melódico, así como de su ritmo y acentuación [...]. Solo así se comprende y se aprecia en todo su altísimo valor la traducción musical que Falla realiza de los textos escogidos» (en Diego, «Falla y la literatura», *Ínsula*, 13, 1947, p. 2, citado a través de Diego, 2014., 352-357).

¹⁰ Gerardo Diego había confesado en su primera carta a Manuel de Falla lo siguiente: «Mi afición a la Música supera aún a mi vocación literaria; actualmente preparo en este Ateneo un Curso de Historia (muy sintética) de la Música

Manual de Espumas (1924) el poema «Vendimia» establece a través del compás del leñador el vínculo entre el microcosmos y el macrocosmos por la mediación de una música interior —«Guarda bien el compás / pero no cantes jamás» (Diego, 1996, I, 184). Esta introspección que preside la música encauzará en *Versos humanos* (1925) la experiencia espiritual de una humanidad cuya presencia se desvanece para dar lugar a un vacío ocupado por el arte de la pura relación sonora, tal y como sucede en la *Canción 21*: «Mujer de ausencia/ escultura de música en el tiempo. [...] / Mujer de ausencia, estatua / de sal que se disuelve, y la tortura / de forma sin materia» (Diego, 1996, I, 277), trasunto sin duda de las aguas matriciales musicales en las que desde la edad de la inocencia primera se gesta su original vocación artística. Un paso técnico más allá lo constituye la *Fabula de Equis y Zeda* (1926-1929), cuya estructura experimental encuentra en la forma sonata su justificación teórica (Peinado, 2005, 176) en un movimiento intermedial orientado hacia la supresión del dualismo para confundir creador y creación en un único movimiento poético (Diego, 1996, I, 391-401). En obras posteriores como *Alondra de verdad* (1941), serán el ave, símbolo del vuelo del canto, y la «música azul» las claves de acceso hacia lo absoluto, tal y como confiesa en su soneto a Roberto Schumann, *alter ego* del poeta afianzado en el ámbito de la composición: «Yo, arrebatado de desesperanzas, / música tuya adentro sigo y sigo / y no sé si mis dedos —ay— la rozan» (Diego, 1996, I, 438), donde da forma verbal a la digitación pianística. *Hasta siempre* (1949) propondrá en su poema «Cifra» —un acróstico sobre la exclamación «Biba Juan Ramón Jiménez», dedicado a Dámaso Alonso— la fragua de la interioridad musical como clave para interpretar el universo como si de un documento cifrado se tratara: «Introdúcete, interpreta / Mejor que otro augur sublime / Esa música que gime / Nítida y sus giros teje. / Escucha. Canta. Tú: el eje. / Zumo de Dios, en ti exprime» (Diego, 1996, I, 615). En *Un amor solo* (1958) el soneto

pianística; lecturas y comentarios, con un criterio vulgarizador, único modo de que el público saque algo en limpio, y único modo también de que puede intentarlo un profano atrevido como yo» (Diego y Falla, 1988, 12).

«Callar» hará del silencio un vínculo mediador entre la densa esfera de la experiencia musical interior y su epifanía verbal: «Reina el silencio, el obrador austero /que un puente entre dos músicas compone» (Diego, 1996, I, 830). En *Canciones a Violante* (1959) amor y música empaparán el lenguaje poético de un vínculo sagrado hasta el punto de asistir en el poema «Y quisiera ser músico» al alumbramiento de la poesía en forma de mujer como si se tratara de una nueva Chipre que asiste al nacimiento de Afrodita:

Sería yo tu padre
y tu hijo a un tiempo mismo
en tu sonoro seno yo sería.

Porque tú, aunque visible,
no estás del todo hecha
hasta que nazcas florecida en música,
arraigada en acordes giratorios
de colorida y cálida armonía,
pulsada en anhelantes ritmos,
cifrada en temas, presa para siempre
en la azul, rompedora de horizontes,
irreversible melodía.

Y entonces esa música latente
descubierta por mí, la que en ti duerme,
nacería de mis dedos y mis labios
a enriquecer el mundo
con el más milagroso presente
del hombre para el hombre,
con la divina del amor nacida
carnación de mujer, sueño hecho tú,
música nueva, fe, supremo don (Diego, 1996, I, 915-916).

Vemos, pues, cómo la poesía ancilar es encarnación casi eucarística de esta música preexistente, eje constructivo primordial de sus primeras *Paráfrasis románticas de los Nocturnos de Chopin*. El

soneto principal de *Angeles de Compostela* (1961) abolirá la distancia entre lo divino y lo humano en la perdurable pétreo de la gloria efímera contemplada por el poeta que, en su condición platónica demiúrgica, ruega a los *daimon* fraternales: «Dejad que aprenda / pasos de vuestra danza y sus mudanzas // para aquel día en que por fin me eleve / carne inmortal de fuego y luz de nieve—/ hacia el cenit de las adivinanzas» (Diego, 1996, II, 34). En los *Nocturnos* (1962) que nos ocupan, López Castro nos desvela en el «Nocturno XIV» «toda una estética donde la forma musical y la poética se revela como el misterioso temblor del alma, cuya infinita melodía nos trasciende y no puede ser alcanzada» (López Castro, 1996, 39). *Cementerio civil* (1972), encabezará su sección *Poemas musicales* con un soneto a «Orfeo», cuyo canto creará el alma de la poesía: «Tu voz conduce, intervalas, bañas / en llanto. Se te rompe. Mas perdura / tu mano, Orfeo, que edifica y dice // —arrancando a la lira sus entrañas— las sílabas de un nombre que inaugura, / crea toda la música: ¡Euridice!» (Diego, 1996, III, 239). En el mismo libro, su «Revelación de Mozart» —nuevamente estructurado según los principios de la sonata clásica— trasciende por medio de la memoria la sombra de Hades a través de una forma musical que se eleva sobre el carro de la poesía por encima de la palabra:

Y Mozart canta y llora, rasga, incendia
la tela de vivir. Duerme la vida
y sueña que es teatro y que es de música
el pensamiento humano. Fantasía
son esos palcos, tronos, damas, príncipes,
y realidad, irrefragables seres
las melodías sobrevoladoras.
¿Dónde están las palabras? Ya no existen.
¿Dónde personas, máscaras? Disueltas,
absueltas en las ondas, los metales
de transfiguración por tiembre y gracia (Diego, 1996, III,
244).

A pesar de afirmar reiteradas veces en sus pronunciamientos teóricos Gerardo Diego la fortaleza del texto

poético, en la práctica de su escritura lírica solo su mermada capacidad y genética impotencia le permiten el esfuerzo osado de fracasar y desvanecerse anhelante —como la cera de Ícaro bajo el sol— cuando desea alcanzar las cotas de una expresividad puramente musical. Y así se reconoce finalmente en *Hojas* (1915-1989), cuyo poema «Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré» (1941), a juicio del propio poeta el más importante de sus poemas musicales¹¹, propone a la música como una suerte de lenguaje olvidado del que emerge todo acto poético: «El silencio es el padre de la niña armonía. / Él la engendra y la cría de sus puras entrañas. / Aplicad el oído a la piel de la música. / Detrás de la sonata late el silencio cósmico» (Diego, 1996, III, 744).

Es indudable, pues, que en el conjunto de la obra del poeta santanderino hay una infinidad de referencias musicales cuya consideración sería más propia de la talla de futuras monografías y tesis doctorales antes que de un discreto artículo como el presente. Sirva, sin embargo, este breve recorrido para evidenciar que, a pesar de su defensa de la poesía, en el fondo existe en la lectura transversal de su obra —articulada en sonatas, fugas, madrigales, variaciones, invenciones, etc...— una firme creencia sobre la que se levanta toda su creación verbal: *Prima la Musica e poi le parole*.

¹¹ «Luego leeré mi *Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré*, el más importante de mis poemas musicales. Aspira no sólo a conseguir una forma musical de composición sino a interpretar el espíritu de la música de un genio determinado. Interpretar, retratar en poesía una música o un músico es una de las tentaciones más irresistibles. Tanta hermosura como irradia la más bella música está gritando al poeta músico para que la diga de otro modo y él extraiga su sustancia poética. Mis retratos de Chopin, Schumann, Schubert, Beethoven, Scriabin y otros grandes maestros creadores querían calar muy adentro el secreto de la belleza estrechamente musical y por ello tan poética de sus respectivas obras» («Música y ritmo en Gerardo Diego», Conferencia, Ateneo de Madrid, abril de 1962; Diego, 2015, 308). Sobre Fauré y sus preludios, véase *La noche y la música*, conferencia-concierto en el teatro Robledo de Gijón, el 10 de junio de 1938 (Diego, 2015, 27-47, en especial 44-45).

Chopin: un proyecto común, un mediador en la amistad

La figura de Frédéric Chopin es una constante recurrente en el itinerario vital y profesional de Gerardo Diego. Más allá de su propia formación musical extensa y acertadamente documentada¹², hoy conocemos bien las relaciones más o menos profundas y de colaboración que mantuvo con compositores como Joaquín Rodrigo, Joaquín Nin (Gonzalo Delgado, 2018, 196 y ss.)¹³ o críticos como Adolfo Salazar. En algunos casos, el mismo Chopin está presente en proyectos que no le son ajenos. Sucede así en su prolongada amistad con Óscar Esplá desde 1922 hasta la muerte

¹² Rememorados sus inicios por Diego Marín —«tuvo el privilegio de poder acceder a una sólida formación musical en el colegio de D. Quintín Zubizarreta, en el que habían estudiado anteriormente sus hermanos mayores, así como su vecino Felipe Camino, futuro León Felipe. D. Quintín le inició en el estudio del solfeo. En casa, su hermano José, en el piano» (Diego Marín, 2013, 122)—, tanto Sánchez Ochoa (2014, 20-21) como Benavides (2011, 29-36) y, muy especialmente el estudio preliminar de Gallego a sus *Poemas musicales*, donde recoge todos los músicos y compositores españoles y europeos citados en su obra, así como la presencia de instrumentos, terminología, conceptos, sintaxis, formas, etc. (Gallego, 2021), constituyen las principales fuentes sobre su infancia y adolescencia musical; memorias de las que, por otra parte, el mismo Diego nos refiere su aprendizaje musical en el texto «Deusto 1959», de abril de ese mismo año (en Diego, 1996, IV, 189).

¹³ Joaquín Rodrigo tuvo un papel fundamental en la obra de Diego, no solo como intérprete y compositor sino también como colaborador. Ambos autores trabajaron estrechamente y produjeron estudios importantes como *Diez años de música en España: musicología, intérpretes y compositores*, escrito principalmente por Diego, con la colaboración de Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña (García Andújar, 2023, 123). Recordemos, además, que nuestro poeta, según han subrayado Tinnell primero (2001, 221-224) y Benavides después (2011, 260-261), ha recabado la atención, más allá de su larga vida, de compositores como Angulo, García Abril, Esplá, Gombau, Guinovart, Marco, Oliver, Oltra, de Pablo, Palau, Rodrigo o José Luis Turina. En este último caso, permítasenos señalar que la composición de Turina sobre el texto gerardiano *A Beethoven* contenida en *Alondra de Verdad* (1941) —poema que nos dará las pautas de la génesis del concepto *Nocturno* (Brunel, 1984, 59-74; Dezeo, 2020, 144-153; y Guerrero Almagro, 2017, 128-1429— fue estrenada en el Ateneo de Santander el 17 de octubre de 2017, junto a los poemas *A Alejandro Scriabin* (de Francisco Novel Sámano); *A Roberto Schumann* (Jacobo Durán-Loriga); *A Franz Schubert* (Consuelo Díez); *A Claude Debussy* (Tomás Marco).

de este, en 1976¹⁴. De hecho, en su biblioteca podemos encontrar su *Sonata española para piano* de Óscar Esplá (op. 53) (Madrid, Unión Musical Española Editores, 1952), escrita, a invitación de la UNESCO, para el «Tombeau de Chopin», homenaje internacional celebrado en París, bajo los auspicios de la citada entidad, en octubre de 1949, al cumplirse el centenario de la muerte del compositor polaco¹⁵. Lo mismo sucede con su admirado don Manuel de Falla¹⁶ de quien nos refiere su frenética actividad durante entre los años 1914 y 1919 con un oído muy atento a los proyectos que este preparaba sobre Chopin:

Estos cinco años son los más activos y fecundos de toda la vida de Falla. En ellos termina y estrena las *Noches*, escribe rápidamente *El amor brujo*, que se pone en escena sin que, de momento, público madrileño y crítica se den cuenta de lo que la obra significa; compone y estrena en el Eslava la primera versión de *El sombrero*, como pantomima de *El corregidor y la molinera*; trabaja en una escenificación con música de Chopin por él dispuesta y orquestada, que permanecerá inédita y sin estrenar, y para asistir a la presentación por los Bailes Rusos de la versión definitiva de *El sombrero de tres picos*, marcha a Londres, de donde tiene

¹⁴ Díez de Revenga (2008, 163 y ss.) ha estudiado bien esta relación y publicado la correspondencia privada entre el compositor y el poeta.

¹⁵ También alude a él en su artículo «Recuerdos de Óscar Esplá» (*ABC*, 5 de marzo de 1976), donde se detienen en su obra pianística al recordar cómo conoció su obra desde la infancia: «Y los sucesivos estrenos de *Don Quijote velando las armas*, de *La Nochebuena del diablo* y de *La pájara pinta*. Hasta seguir con los cuadernos de su obra pianística y el *Homenaje a Chopin* y la *Sonata del Sur* y la *Sinfonía Aitana* y las obras de espíritu religioso y la *Cantata* para la que, a requerimiento suyo, le serví el cañamazo de una letra deseada apta para la curva de una composición orquestal y vocal» (Diego, 2014, 446).

¹⁶ José Tragó, profesor de piano de Falla en Madrid, había estudiado en París con Georges Mathias, discípulo del mismo Chopin. Falla obtuvo el *Premio Ortiz y Cusso* por la interpretación de sus obras; sus tempranas composiciones juveniles —una *Mazurka* y un *Nocturno*— son deudoras de su lenguaje y el maestro gaditano siempre vinculó al compositor con lo más puro del espíritu romántico. Para profundizar en esta vinculación, véase Gago (1999), así como los artículos del monográfico por él coordinado.

que regresar angustiado, sin poder ver el estreno, al recibir un telegrama que él sabe interpretar como noticia preparatoria del fallecimiento de su madre, al que va a seguir inmediatamente el de su padre («Prólogo» al libro de Kurt Pahlen, *Manuel de Falla y la música en España*, Madrid, Editora Nacional, 1960, citado a través de Diego, 2014, 376).

Un lector desprevenido tal vez creyera estar aquí ante una referencia a la conocida *Balada de Mallorca* de Falla con texto de Mosén Jacinto Verdaguer —autor asimismo del poema de obra más ambiciosa, su *Atlántida*—, que fue estrenada el 21 de mayo de 1933: esta obra es la versión para coro a cuatro voces mixtas del andantino de la *Balada nº 2 en Fa Mayor*, op. 38, de Chopin. El maestro gaditano compuso esta pieza en una de sus estancias en Mallorca, donde acudía en algunas ocasiones para recuperar su frágil salud: fue dedicada a la Capella Clàssica de Mallorca, quien lo interpretó en el estreno que tuvo lugar en la Cartuja de Valldemosa, durante el *Tercer Festival Chopin*, y fue dirigido por J. M^a Thomàs. Sin embargo, Gerardo Diego se refiere antes bien al manuscrito autógrafo de una ópera cómica inédita con libreto de María Lezárraga, de título notablemente identitario, *Fuego Fatuo* (1918-1919), y del que se conservan en el *Archivo Manuel de Falla* los diseños que hiciera Manuel Fontanals para algunos de sus figurines. En realidad este fue un proyecto del que Falla siempre tuvo el pálpitó de que no acabaría sobre la escena. De hecho, solo fueron orquestados los actos I y II, y se han conservado los borradores de los números 1 y 3 del Acto II¹⁷.

¹⁷ En el mes de marzo de 2010 el Auditorio Nacional de Madrid albergó la exposición *Falla-Chopin, la música más pura*, que indagaba en la impronta del polaco en el compositor gaditano. La música de esta ópera sólo ha visto la luz en forma de la suite sinfónica realizada por Antoni Ros-Marbà y estrenada en el marco del Festival de Granada el 1 de julio de 1976, el año en que se celebraba el centenario del nacimiento del compositor. Más adelante ha quedado registro en Ros Marbà, Antoni (dir.), Martins, Marisa (mezzosoprano) y Real Filharmonía de Galicia. *El sombrero de tres picos: orchestral suites no. 1 & 2. Fuego fatuo: orchestral suite on themes by Frédéric Chopin: symphonic adaptation by Antoni Ros Marbà* (CD). Prilly, Claves Records, 2008. Hoy nos queda la edición facsímil de

Vemos, pues, que en los años de escritura de sus *Paráfrasis* Chopin preocupaba a músicos y poetas y que su figura fue siempre un agente mediador en su amistad con Jorge Guillén¹⁸ o con el mismo Lorca, de quien recuerda su último encuentro:

Le vi por última vez en diciembre de 1935, porque en esa fecha me trasladé de Madrid a mi cátedra de Santander. Creo que la última vez que estuve con él fue una mañana en la que tocamos juntos el piano; él recordando canciones populares y yo mazurcas de Chopin. Los dos sentíamos la misma devoción ilimitada por Chopin, como por Debussy, y la misma veneración por Falla, del que éramos amigos y musicalmente discípulos (Diego, «Evocación», *Arriba*, 10 de octubre de 1976, p. 25)¹⁹.

los manuscritos (Falla, 1999). Para conocer mejor los miembros de este proyecto, véanse los trabajos de Weber (2005, 437-461), Gago (1999), Nommick (1999, I-LVIII) y Pinamonti (1999, 67-121).

¹⁸ Los recuerdos de Gerardo Diego sobre sus compañeros de generación son con frecuencia musicales: «Más memorable todavía fue la conversación que siguió ya en casa de Jorge. Allí había entre otras cosas, un piano de cola, el matrimonio Jorge-Germaine y sus dos hijos, Teresita y Claudio. Y con tales elementos estaba muy claro que yo había de resbalar mis dedos sobre el teclado, y de la música habríamos de pasar a la poesía libre y a la perspectiva en futuro próximo de una doctoral esclavitud» (testimonio recogido por Díez de Revenga, 1998, 66, de un artículo escrito en 1984, a la muerte del poeta).

¹⁹ Rey Cabero (2015) describe muy bien la comprensión que tuvo Diego del Lorca más musical. Así, el poeta santanderino nos dice: «*Bodas de sangre* es la más bella realización de este teatro a la vez poético y musical [...]. Si Mariana Pineda era un libreto de ópera, *Bodas de sangre* es ya un drama trágico, una tragedia lírica, letra y música a la vez. Y no lo digo por los trozos musicales, que incluso a través de una declamación tantas veces deficiente —y esto sobre todo en los puramente líricos— son de tan evidente linaje músico-poético. Aun los que solo se recitan y no se cantan se diría que los gozamos en alma y música real. Pero aun suprimiendo tales ilustraciones, todo el resto de la obra lleva en sí la música dentro, transformada en sustancia poética y teatral» (Diego, 1996, VIII, 495). Nuestro poeta admira el teatro lorquiano como punto de encuentro de la poesía, la imagen y la música, y escribe a su autor como «conversador, mimo, juglar, bululú, clavecinista, decorador, corifeo, pregonero, romancista, cineástico, proteico e integral. Y, por encima de todo, cohesionando unidad a tan varias actividades de arte y simpatía contagiosa, poeta» (Diego, 1996, VIII, 469).

Sin duda Chopin constituyó para muchos una suerte de asidero reaccionario y estímulo plural de nuevos proyectos ante el auge de las nuevas vanguardias —no la impresionista debussiana, heredera de su *pianismo*— hasta bien entrada la primera mitad del siglo XX —matriz en la que los *Nocturnos* de Diego permanecieron en estado embrionario—, con motivo de la celebración del centenario de su fallecimiento en 1849 —y al cual contribuyó con sus crónicas y escritos ampliamente Gerardo Diego—, y las nuevas propuestas performativas que se sucedían sobre los escenarios y obligaban a considerar su estilo compositivo en el seno de la nueva contemporaneidad.

Chopin en la biblioteca de Gerardo Diego

No podemos pasar por alto en qué medida nuestro poeta conocía de propia mano a través de la interpretación la música de Chopin. Un índice fiable nos lo procura su propia biblioteca personal, reflejo de una vastísima curiosidad intelectual, con más de 580 títulos musicales depositados en la *Fundación Gerardo Diego* de Santander (Sánchez Ochoa, 2014, 32-33) y cerca de 1300 partituras, mayoritariamente dedicadas al repertorio pianístico de los siglos XVIII al XX (Gonzalo Delgado, 2018, 192), pertenecientes al legado familiar de sus hijas Elena e Isabel²⁰. Al menos dieciséis ejemplares nos muestran su familiaridad con las *Baladas*, *Impromptus*, *Polonesas*, *Estudios*, *Preludios*, *Valses*, *Conciertos*, *Rondos*, *Sonatas* y *Scherzos*²¹, todos ellos frecuentes en sus

²⁰ Para conocer los datos esenciales de este inventario, véase Benavides (2011, 271-310).

²¹ La relación de obras de Chopin depositadas en la *Fundación Gerardo Diego* es la siguiente: *Ballades et Impromptus*. Édition revue et doigtée par L. Diémer. Bruxelles. Herry Lemoine & CIE, 1916; *Polonoises: supplément*. Édition revue, doigtée et nuancée d'après les traditions originales par M. Raoul Pugno. Wien, Leipzig. Universal-Edition [s.a.]; *Lettres*. Recueillies par Henri Opienski; et traduites par Stéphane Danysz; avant-propos d'I. J. Paderewski. Paris. Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, imp. 1933 (Saint-Amaud. Imprimerie R. Bussière); *12 études*. Édition de travail par Alfred Cortot. Paris. Éditions Maurice Senart, 1938; *24 préludes*. Édition de travail par Alfred Cortot. Paris. Éditions Maurice Senart, 1938; *Konzertstücke*, Leipzig. Ed. Petersen;

conferencias-conciertos, y buena parte de los mismos digitados y editados por Alfred Cortot, del que en algunas ocasiones crítica abiertamente sus interpretaciones —«Estamos con André Gide, que reprocha a Cortot esas inadmisibles delicuescencias» (*«Chopin y Quero»*, ABC, Madrid, 20 de abril de 1947, en Diego, 2014, 519)—, y en otras sus hallazgos —«Conocéis quizá las interpretaciones literarias o poéticas, arbitrarias en todo caso, que el gran pianista Alfred Cortot ha aventurado bellamente de algunas páginas chopinianas» (*La noche y la música*, conferencia-concierto en el teatro Robledo de Gijón, el 10 de junio de 1938, en Diego, 2015, 37)²².

Fruto de esta curiosidad intelectual son los volúmenes de naturaleza crítica que atesora en sus estantes y que nos informan con precisión de los textos sobre los que se apoya para la redacción de buena parte de sus intervenciones periodísticas allí cuando el objeto de crítica es Chopin y sus intérpretes. Sucedé así con los trabajos de Jesús Bal y Gay, Miguel Berdión, Camille Bourniquel, Esteban Calle, Alfred Cortot, Vicente Mará de Gibert,

Fantasia-*Impromptu*, Bilbao. Ed. Casa Dotesio; *Deux Polonaises*, op. 26. Madrid. [s.a.]; *Valses*. Barcelona. Ed. Boileau [s.a]; *Pianoforte Werke*. Leipzig. Peters [s.a]; *Präludien und Rondos*. Leipzig. Peters [s.a]; *2ème Impromptu*, op. 36. Paris. Ed. H. Lemoine & Cie. 1916; *Etudes*. Wien. Universal [s.a]; *Scherzos und Fantasie*. Wien-Leipzig. Universal [s.a]; *Sonaten*. Wien-Leipzig. Universal [s.a]; *Konzerte I & II*. Leipzig. Peters [s.a].

²² Gerardo Diego es muy consciente de los excesos injustificados que sufre la obra chopiniana, y sitúa en este contexto al pianista francés: ««Se comprende la protesta de un André Gide contra esta manera de interpretar a un gran músico que ya se sabe subrayar él todo lo que le interesa sin necesidad de solicitar la colaboración supernumeraria del pianista. Apenas se concibe hoy tocar a Chopin con sencillez. Y cuando algún pianista lo hace, se le tacha, por el público desconcertado, de frío. A mi modo de entender, y esto sirve no solo para Chopin y Cortot, sino para cualquier música e intérprete, sobre todo emparejando romanticismo con actualidad, cabe en el intérprete el buen gusto y el mal gusto. Y cada uno de ellos, el bueno y el malo, puede a su vez ser adjetivado de malo y bueno, según la comprensión personal. De modo que al gusto objetivo se añade la personal manera de sentirlo. A Alfred Cortot, tocando a Chopin, se le puede definir como de un mal gusto verdaderamente exquisito. A algún coloso moderno del piano, que no hay por qué nombrar, cabría clasificarlo como de un deplorable buen gusto» (*«Pianistas»*, Escorial, tomo XXI, enero-febrero de 1950, en Diego, 2014, 768).

Vladimir Jankélévitch, Georges Jean-Aubry, Jan Kleczyński, Franz Liszt, Bernard Champignuelle, Guy de Portualès, Ippolito Valetta, el monográfico nº 121, 1 de diciembre de 1931 de *La revue musicale*, dedicado a Chopin, así como distintos programas de conciertos y ciclos a los que asistió o intervino como redactor²³. De una u otra

²³ La relación de textos críticos en posesión de Diego —y depositada en su Fundación— es muy interesante: Bal y Gay, Jesús. (1959) *Chopin*. México, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica [BGD I-GCHOP.F]; Berdión, Miguel. (1978) *Galería de retratos: diversas obras para piano solo, a cuatro manos, y violín y piano*. Madrid. Adelfas («Homenaje a Chopin») [BGD]; Bourniquel, Camille. (1957) *Chopin*. s.l., Éditions du Seuil [BGD I-G CHO.F]; Calle Iturrino, Esteban. (1944) *El idilio de Valldemosa: (Chopin y Jorge Sand en Mallorca)*. San Sebastián [BGD 8141]; Cortot, Alfred. (1949) *Aspects de Chopin*. París. Éditions Albin Michel [BGD I-G CHO.F]; Gibert, Vicente María de. (1913) *Chopin: sus obras*. Edición ilustrada & ornamentada, por A. Saló. Barcelona. Hijos de Paluzie [BGD I-G CHO.F]; Jankélévitch, Vladimir. (1957) *Le nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*. París. Albin Michel. Anotación manuscrita de Gerardo Diego al final del libro [BGD I-G JAN.V]; Jean-Aubry, G. (1922) *La musique et les nations*. París. Les Éditions de la Sirène; Londres. J. & W. Chester (sobre el «Hommage à Chopin» de Debussy [BGD I-G JEA.G]; Kleczyński, Jan. (1880) *Frédéric Chopin: de l'interprétation de ses œuvres: trois conférences faites à Varsovie*. París. Félix Mackar (incluye tres cartas de alumnos y amigos de Chopin: una carta de la princesa Marcelline Czartoryska dirigida al autor, y dos cartas; una de Camille Dubois y otra de Georges Matthias dirigidas al editor) [BGD I-G CHO.F]; Liszt, Franz. (1890) *F. Chopin*. Leipzig Breitkopf et Härtel [BGD I-G LIS.F]; Champigneulle, Bernard. (Coord.). (1946) *Les plus beaux écrits de grands musiciens*. París. La Colombe, Éditions du Vieux Colombier (con textos de Chopin) [BGD I-G PLU]; Portualès, Guy de. (1940) *Chopin ou le poète*. [París] Gallimard, con marcas manuscritas de lectura a lápiz azul en los márgenes [BGD I-G CHO.F]; Valetta, Ippolito. (1946) *Chopin: la vita le opere*. Milano. Fratelli Bocca [BGD 8296]. Junto a estos hay que mencionar varios ejemplares de *La revue musicale*. París. Novuelle Revue Française (1920-), con los números monográficos de varios autores (Debussy, Ravel, Beethoven, etc.), entre los cuales está el dedicado a Chopin (n.º 121, 1 de diciembre de 1931) [BGD II 540]; y los siguientes ciclos de conciertos: *Ciclo de cultura musical del Ateneo de Madrid: la obra completa de chopin en siete conciertos por Leopoldo Querol: los días 14,15, 16, 17, 19 y 20 de abril de 1947 a las siete de la tarde*. Madrid, Subsecretaría de Educación, 1947 [BGD I-G PM]; *II Ciclo de Grandes Intérpretes: temporada 1972-1973*. Teatro María Guerrero, Madrid. Se contemplan conciertos sobre Chopin [BGD I-G PM]; *Ciclo de cultura musical que ha de desarrollarse [en el Instituto Nacional Ramiro de Maeztu] durante el curso de 1946-1947: constará de tres conciertos sinfónicos y seis de música de cámara*. Programa del ciclo musical con la audición integral en seis conciertos de los "Cuartetos de Beethoven" por la Agrupación Nacional de Música de Cámara

forma todos ellos dejan huella en sus escritos. En algunos casos parafrasea a Kleczyński²⁴; en la mayoría es Jankélévitch quien fundamenta algunas de las ideas presentadas en el «Prólogo» a la edición de 1963: «Más profundas y sutiles son las notas que el insigne musicólogo Vladimir Jankélévitch esparce por las páginas de su libro *Le Nocturne* —París, 1957—, en el que estudia el tema de la noche en Chopin y Fauré, y el de la mañana en Satie» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588)²⁵ —y dirige abiertamente las lecturas e interpretaciones del *Nocturno IV*, *Nocturno VII*²⁶, *Nocturno IX*²⁷, *Nocturno X*²⁸, *Nocturno XII*²⁹, *Nocturno XIII*³⁰, *Nocturno*

y tres conciertos a cargo de la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional de España y la Orquesta Sinfónica de Madrid, con obras de Mozart, Falla, Wagner, Weber, Chopin, Dvorak y Liszt. Madrid, Talleres del Instituto Ramiro de Maeztu, 1946 [BGD I-G PM].

²⁴ Sucede así en el comentario al *Nocturno XV*: «La más demorada es la que explica cómo siente él el Nocturno XV, que para el crítico representa una tristeza que pasa por diferentes grados para llegar a un grito de desesperación, y que se calma con una idea de esperanza. En consecuencia, señala al pianista muy detenidamente todos los matices de cada pasaje y termina admirando cómo el nocturno eleva su pensamiento a los cielos en un canto lleno de resignación y de respeto al Creador, desenvuelto en una serie de admirables florituras «pianissimo». Después de los cuales resume su pensamiento en los ecos de unos acordes» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 587). Este texto en realidad procedía de la conferencia *La noche y la música*, conferencia-concierto en el teatro Robledo de Gijón, el 10 de junio de 1938 (Diego, 2015, 38-39).

²⁵ Sobre la relevancia de la obra de Jankélévitch, véase el estudio de Camarero Julián (2013).

²⁶ «El trágico VII desprende una calidad de desesperación muy diferente con los potentes remolinos de sus bajos, los vasos arpegios de su mano izquierda, siempre posados sobre las notas buenas del do sostenido menor, y sobre todo el sublime *re becuadro* (compás 13), todo lleno de noche y de nostalgias inconsolables» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588), más tarde reproducido en el diario *Arriba*, el 21 de enero de 1973.

²⁷ «También él se ha fijado en las insistentes llamadas del final del IX, que siente menos trágicas que mi desengañada paráfrasis. Es —dice— un recitado libremente improvisado que deja escuchar pastos ahogados sobre el césped y como una llamada lejana al fondo del gran parque crepuscular» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588).

²⁸ «[...] mientras que el desolador scherzando del X evocaría más bien la amarga y tinera ironía de Heine» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588).

²⁹ «Jankélévitch siente la proximidad rítmica y meciente que acerca nocturnos, «berceuse» y «barcarola». El XII, por ejemplo, tierna égloga en sol mayor, que es

XV³¹, *Nocturno XVII³²* y *Nocturno XVIII³³*, todas ellas comprometidas por el pensamiento del filósofo francés, aspecto no suficientemente considerado todavía hoy por la crítica.

Por otro lado, merece ser destacada una parte de su biblioteca que ha pasado inadvertida, y que se corresponde con los ejemplares de los que nuestro poeta fue dedicatario y que recogen el reconocimiento público y familiar de la devoción que siempre mantuvo por Chopin. Veamos algunos ejemplos:

- Estevan, Manuel. (1978). *Posadas. Zaragoza.* Publicaciones Porvivir Independiente «A Gerardo Diego, genial antólogo, poeta imprescindible que me emocionó años ha, en esta ciudad, / con una conferencia sobre los valses-mazurkas de / Chopin. / Con todo mi afecto a su persona, su poesía y su indiscutible modestia / [firma ilegible] / Dic. 78 / M. Estevan / Corona de Aragón, 17-1º / Zaragoza-9» [BGD 2160]
 - Benítez, Simón. (1950) *Gran Canaria a mediados del siglo XIX según un manuscrito contemporáneo.* Las Palmas. Ayuntamiento de las Palmas. «A don Gerardo de Diego bajo /
-

barcarola por su ritmo de 6/8 y berceuse por la oscilación de su segundo motivo» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588).

³⁰ «Toda la octava de la tristeza se halla representada en los 19 nocturnos de Chopin: por de pronto y sobre todo la majestad fúnebre del grandioso XIII, envuelto en su larga túnica negra y plata de do menor; esta marcha patética, digna por su amplitud de las pompas de Hugo y de Chateaubriand contrasta con la punzante melancolía del XVI, que es, en efecto, también una marcha triste, pero que es la angustia en fa menor, menos regia y más obsesiva» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588).

³¹ «El «ethos depresivo» de la noche y sus armonías disminuidas no excluyen las tempestades, que ya sublevan el tedio de René y que se anuncian en las agitadas octavas repetidas del XIII, en los bajos febriles del IV, en la «appassionata» del VI y las cóleras del XV» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588).

³² «Y cita también toda la última página del XVII, con su «sinuoso arabesco que sube y baja de un extremo a otro de la escala, espaciando sus notas y con zancadas que evocan los pasos magnéticos del hipnotizador» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588).

³³ «[...] en cuanto al XVIII, en mi mayor, representa una de las formas del «spleen mayor», el mismo que en Duparc vela la «Chanson triste» y la dulce animación de sus arpegios» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588).

la romántica emoción de sus / 'Nocturnos de Chopin' con toda / admiración y afecto / Simón Benítez / Las Palmas 14 mayo 51» [BGD 7498]

- Gutiérrez Albelo, Emeterio. (1951) *Los blancos pies en tierra: poema*. Isla de Tenerife (Talleres Tipográficos del Refermatirio de Menores). Anots. mss. de Gerardo Diego a lápiz y marcas mass. de lectura a lápiz azul y rojo en el índice de poemas Ded. autógr. de Emeterio Gutiérrez Albelo en h. de cortesía: «*A Gerardo Diego / Por el rumbo 'hasta siempre' de Gerardo / todo un 'manual de espumas' saeta y ruedo. / Y en 'poemas adrede' escribe un nardo / la 'Fábula' 'Inicial' de X y Z. / 'Nocturno de Chopin', trémulo dardo, / 'Alondra de verdad' con voz de seda. / 'Vía-Crucis' astral, en donde ardo, / y 'limbo', en 'evasión', de la arboleda. / Con 'la suerte o la muerte' en remolinos / -haz 'de versos humanos y divinos'- / el 'romancero de la novia' vuela. / De esa novia sin fin, la Poesía, / que borda la 'incompleta biografía' / de este 'Ángel de Soria y Compostela'. / Gutiérrez Albelo»* [BGD 1410].
- Murciano, Carlos. (1973) *Antología*. Esplugas de Llobregat. Plaza & Janés. Incluye el poema «Gerardo Diego interpreta a Chopin»: p. 258-259 [BGD 4628].

Se confirma así cómo Gerardo Diego demuestra su profundo conocimiento y apreciación por la música de Chopin a través de una extensa biblioteca no solo pianística sino en cierta medida musicológica. Su familiaridad con las obras de Chopin, interpretadas en sus conferencias-conciertos, según veremos más adelante, se complementa con estudios y análisis frecuentados que influyeron en su crítica. Por otro lado, y esto es significativo, los ejemplares de los que fue dedicatario reflejan la admiración de sus contemporáneos y la admiración que Diego sentía por Chopin, resaltando así la importancia transversal —y no meramente iniciática— que tuvo el compositor a lo largo de su vida y obra.

Ofrenda a Chopin: un diálogo performativo

Las *Paráfrasis románticas de los Nocturnos de Chopin* —título originario y definido en ocasiones como ««alfa y omega» de su afición a la música» (Benavides, 2011, 191)—, lejos de permanecer en un cajón desde su composición en 1918, fueron intermitente y parcialmente apareciendo en la vida pública y profesional de nuestro poeta conformando una suerte de continuidad que contradice cualquier acto de abjuración o apostasía de este proyecto de juventud que, en realidad, sigue la estela del Juan Ramón Jiménez en cuyas *Arias tristes* y *Pastorales* aparecen citados Beethoven, Schumann y Schubert con sus respectivas partituras. Nos presentamos, en consecuencia, ante un ingenuo envite por encontrar la equivalencia entre música y poesía amparado por una voz patriarcal autorizada (Hernández, 1993, 31). Junto a *El romancero de la novia* e *Iniciales*, estos tres volúmenes de andadura editorial desigual construyeron al «Pregerardo Antediego» que en sí reconocía el poeta, si bien tal y como ha subrayado Bernal, estos poemarios aportaron «a *Imagen* y a otros libros sucesivos un dominio de la técnica poética encomiable, y apuntó una capacidad metafórica, una humanidad explícita y una estructuración musical que en el futuro caracterizarían a toda la poesía dieguina» (Bernal, 2016, 22).

Cuáles fueran las causas anímicas de su gestación se desconocen con certeza, a pesar de que Benavides proponga que estos *Nocturnos* fueran escritos «tras un desengaño amoroso» (Benavides, 2011, 191), sin evidencia documental alguna. Lo cierto es que constituye un deliberado y sistemático programa que Diego no se atrevió a formular con este grado de rigor hasta atisbar su publicación final³⁴. En nuestra opinión, antes que una disposición

³⁴ Para López Castro este proyecto constituye un esfuerzo por restaurar la armonía, despojando a la palabra de sus excrecencias precipitadas por enajenarse de la naturaleza: «Desde los pitagóricos la música se ha venido percibiendo cada vez más como integración, como un alma inaugurando una forma, y esta intuición ha acompañado a Gerardo Diego a lo largo de su dilatado periplo. Si ya en sus libros juveniles *El Romancero de la novia* e *Iniciales*, cuya escritura, pertenece al período que va de 1917 a 1929, el poeta recurre una y otra vez a la

sensible al *furor poético* platónico promovido por una decepción sentimental, hay más bien una consciente y cerebral intención por renovar desde el andamiaje musical la lengua poética: prueba de ello es su necesidad de validar esta propuesta con su amigo y pianista Antonio Gorostiaga, tal y como el poeta nos refiere:

A mí se me ocurrió en plena adolescencia el ambicioso proyecto de parafrasear en poemas todos los *Nocturnos* de Chopin. Y en unos cuantos meses llevé a cabo mi cabezonería, no sé aún si disparatada ni tampoco si fracasada en sus resultados. Uno de los primeros con quien consulté mi idea fue el pianista Antonio de Gorostiaga. Y en estos días en que no puedo apartar el recuerdo de su presencia ya imposible, viene a mi memoria la charla que sostuvimos en torno a mi aventura poético-musical. Claro está que también consulté con mis amigos poetas, pero el más importante y autorizado de ellos no residía en mi ciudad y por otra parte yo quería darle la sorpresa de mi obra terminada» («Historia de una paráfrasis», *Panorama Poético Español*, 4 de septiembre de 1970; citada a través de Diego, 2015, 314)³⁵.

música, es porque ésta, en su continuo fluir, le da el impulso necesario para ir más allá, para soñar lo imposible («La novia imposible y soñada», como se dice en la composición «Los poetas saben»), que es el lenguaje de la poesía. Música y poesía han ido siempre unidas, aunque el mundo haya perdido cada vez más el ritmo natural del que dependía la armonía cósmica, y a eso tiende la palabra, a recuperar la armonía íntima del ser» (López Castro, 1995, 23).

³⁵ Dos años después Gerardo Diego recuerda a su amigo: «A Gorostiaga le considerábamos el músico del grupo. Otros tocábamos el piano o le violín, o practicábamos el canto, pero solo él tenía puesta la mira en su formación completa. No faltaban en la ciudad músicos mayores o jóvenes, profesionales y aficionados. Sirva de ejemplo entre los maestros el organista y compositor Cándido Alegría, que no hacía mucho tiempo había vuelto de París, de estudiar en la *Schola Cantorum*, donde también se formaron Albéniz, Turina, Guridi, entre otros españoles. Cossío retrató a Gorostiaga en un cuadro, todavía no de su definitivo estilo, y que sería interesantísimo poder volver a ver. Gorostiaga se vino a Madrid y buscó a Joaquín Turina; como oro de los nuestros, Felipe Briones, a Conrado del Campo. En el cuartito de su casa de huéspedes —aún no se usaba apenas la palabra pensión— se pasaba las horas trabajando en el piano

A él le dedicó el *Nocturno I*, y siempre tuvo presente no solo su opinión, sino su figura y dimensión pianística³⁶. Fue precisamente Gorostiaga, responsable de la Sección de Música del Ateneo de Santander, quien invitó a Gerardo Diego a ofrecer la que indica Gonzalo Delgado (2018, 205) como su primera conferencia y recital sobre los *Nocturnos* de Chopin el 16 de mayo de 1919:

Mi primera conferencia sobre música la di en Santander. Después he dado muchas. Ya son casi incontables. En Soria, en Segovia, en Gijón, siguiendo mi itinerario de profesor de Institutos provincianos: en Cádiz, en Madrid, en Portugal, en Filipinas, en América (Ramiro de Maeztu, entonces embajador de España, presidió un concierto mío en Buenos Aires), en Ateneos, Filarmónicas, Institutos y Universidades (Claver, 1949, 1240)

¿Cuál fue el impacto de esta conferencia? Santiago de la Escalera nos ofrecerá en su crónica de la misma una visión extraordinariamente madura de aquel joven poeta en ciernes que poseía un eclecticismo singular gracias a su extensa, plural y profunda formación:

o dando los últimos toques a sus ensayos de compositor. Nunca podré oír la fuga número 3 del *Clave bien temperado* —por lo tanto, la en *do* sostenido mayor— sin ver a Antonio atareado en desarrollarla sobre el teclado con la máxima exposición posible de voces y planos. Era por aquellos días encargo de Turina, que encontraba en ella infinitas posibilidades de agitación técnica y de sugerencia profunda para el análisis y el goce» («Primer nocturno», *ABC*, Madrid, 4 de octubre de 1972, citado por Diego, 2015, 322-323).

³⁶ Diego confiesa la profunda tristeza que le produjo conocer tardíamente su fallecimiento: «Yo no puedo recordar este primerizo ensayo sin evocar a mi muy querido amigo Antonio Gorostiaga. A él está dedicada mi paráfrasis y todavía no se me ha borrado la impresión que me produjo la noticia —tardía— de su muerte. Gorostiaga era muy conocido y querido en los medios musicales como profesor del conservatorio y como padre de dos artistas que son orgullo de la escuela española actual de intérpretes» (Diego, 2015, 322). Sobre su figura consultese el trabajo de Sanz Vélez (2011, 63-144).

Gerardo Diego es un muchacho muy estudioso, que, en plena juventud, se ha encontrado con un caudal bastante grande de conocimientos, y como juventud es exaltación, vida, entusiasmo, pasión, al ir recogiendo en todos esos estudios las aspiraciones y reglas de las diferentes escuelas y sistemas literarios, el conocer las exaltaciones de sus cultivadores se ha dejado influir por ellas, y ha ido cogiendo una para dejarla por otra, que a su vez luego era sustituida por una tercera, ya así, evolucionando siempre, y, acaso, con cierto desorden, ha ido formándose su espíritu, al que no sería posible clasificar dentro de una escuela, tal vez porque de cada una tenga un poco, tal vez también porque aun no se considere lo suficientemente convencido para seguir las reglas de una escuela determinada.

Esto es lo primero que se echa de ver en las poesías que ayer leyó ante un público escogidísimo en el Ateneo de Santander. De unas a otras se aprecia diferencia grandísima, no sólo de métrica, de táctica, sino hasta de concepción. Diferencia que sólo se explica de esta manera: conociendo al autor y sabiendo de él y de su vida mucho más de lo que ayer oímos («En el Ateneo. Lectura de poesías», por Santiago de la Escalera, *El Pueblo Cántabro. Diario de la mañana*, Año VI, n.º 1775, viernes 16 de mayo, 1)³⁷.

³⁷ La reseña continua del siguiente modo: «Y yo, que nunca he sido partidario de seguir las máximas del famoso crítico francés Sainte Beuve, y que he entendido que la obra de arte debe juzgarse separada del autor, de su vida, de su educación, del medio en que se fue desarrollando su espíritu, en esta ocasión no puedo menos de ir a buscar en el autor esa explicación a tan variadas y hasta encontradas impresiones como aparecen a través de las poesías de Gerardo Diego. Solo hay, a mi entender, un sentimiento común a todas ellas, un lazo que las une y las hermanan: y es la sinceridad. Gerardo Diego es un poeta sincero contra lo que algunos podrán creer, juzgando sus obras con ese mismo criterio con que juzgan los clasicistas inflexibles las obras de los modernos poetas españoles. Es un poeta sincero; precisamente si va de acá para allá, confesando ahora en estas doctrinas y mañana en aquellas otras, uniéndose cada día y cada hora a distinto grupo, es por esa misma sinceridad ingenua de la juventud que se

Sin embargo, no fue esta su primera conferencia en este espacio, dado que tenemos noticia de una presentación anterior de Gerardo Diego en el Ateneo de Santander, durante los primeros días de noviembre del año anterior, en 1918. El diario *El Pueblo Cántabro* ofrece la siguiente crónica —«A hurtadillas. El alma cristina de Chopin», también firmada por Santiago de la Escalera Gayé (SEG)— de aquella primera disertación, en cuya transcripción nadie ha reparado y que nos informa de otras circunstancias sobrevenidas que probablemente interrumpieron el acto y que, en consecuencia, propiciaron una segunda conferencia, esta vez ya en mayo de 1919 y con una mayor repercusión:

En el Ateneo nos ha dado estas tardes Gerardo Diego Cendoya una erudición de sus comentarios poéticos a los «Nocturnos» de Chopin.

No sé quién llevó la noticia a la simpática tertulia que allí se forma, y que estos días preside don Carmelo Echegaray, y a la que concurren muchos de nuestros artistas y hombres de letras. Artigas, Ricardo Bernardo,

enamora de toda novedad y se exalta y la sigue y la defiende con entusiasmo. Y lo que otros hacen por buscar en una originalidad forzada un medio de destacarse por conseguir una personalidad con más facilidad y rapidez, él lo hace sinceramente, sintiéndolo realmente, contagiando por completo con las nuevas teorías. Y gracias a esta sinceridad podemos ver en sus poesías, a través de toda esa amalgama de técnicas y escuelas poéticas, un fondo delicadísimo, de poeta hondo y exquisito que sabe encontrar en la vida el delicado secreto de la belleza: un poeta de una gran ternura, tan grande que cuando comprende que la vida misma procura ocultar su belleza, sonríe, pero irónicamente, y es la ironía, como dijo un gran poeta, una honda tristeza que no puede llorar y sonríe. Y esto se ve no en todas las poesías juntas, pero sí en cada una de ellas aisladas. Por eso el día que el espíritu inquieto del poeta descance, orientado ya, y encauce todos sus anhelos por un camino determinado, que será este o el otro, pero uno solo, el más en armonía con el fondo de su alma, acaso uno que nadie vio hasta que él le descubriera, entonces podrá toda esa delicadeza de su sentimiento arrostrar a los hombres una bella visión de la vida» («En el Ateneo. Lectura de poesías», por Santiago de la Escalera, *El Pueblo Cántabro. Diario de la mañana*, Año VI, n.º 1775, viernes 16 de mayo, 1).

Alvear, Barreda Ortiz de la Torre, Torres Setién, Ángel Espinosa, qué sé yo cuántos más.

Ello fue que, en cuanto lo dijeron, hicimos a nuestro compañero ir a buscar las poesías y los «Nocturnos» de Chopin y un momento después escuchábamos unas y otros en religioso silencio.

Era arriesgada la empresa de interpretar prácticamente todo el encanto de la melodía del gran romántico polaco, que acertó en poner en sus notas dulcísimas toda la pasión y la delicadeza de su alma enamorada del ideal. Y son los «Nocturnos», precisamente, donde deja el alma volar más alto, o más quedamente; donde parece quedar flotando sobre las cosas, sobre la tierra dormida en noche serena.

Pero el temperamento Artístico de Gerardo Diego es tan grande que ha salido airoso en la empresa. Y oímos sus poesías, dulces y serenas, como una balada del Norte; y al escuchar los «Nocturnos», veíamos cómo iban siguiendo paso a paso el vuelo del alma de Chopin.

Fuera, la tarde era triste; llovía.

Oíase sonando cada vez más cerca la campana que anuncia por las calles el paso del Señor. Nos avisaron.

—Van a dar el Viático a un enfermo que vive en el piso de arriba.

Salimos a la escalera y nos arrodillamos. Entre las dos filas de hachas encendidas subía el sacerdote, rezando yo llevando entre sus manos el Cuerpo Divino.

Y, arrodillados, rezamos un Padrenuestro por el enfermo. Si nos hubiesen visto esos artistas ultramodernos, que alardean de todo, hasta de una incredulidad que no sienten, acaso hubiesen sonreído.

Y puede que todavía quisieran comprender a Chopin, el alma cristiana, cuyas notas muchas veces parecen plegarias (SEG. *El Pueblo Cántabro. Diario de la mañana*, año V, n.º 1586, lunes 4 de noviembre de 1918, 1).

CRÓNICAS BREVES

A hurtadillas.

El alma erigiana de Chopin.

En el Ateneo nos ha dado estas sardas Gerardo Diego Cendoya una estudio de sus comentarios poéticos a los «Nocturnos» de Chopin.

No sé quién llevó la noticia a la simpática tertulia que allí se formó, y que estos días preside don Carmelo Echegaray, y a la que concurren muchos de nuestros artistas y hombres de letras. Artigas, Ricardo Bernardo, Álvarez Barrachina, Ortiz de la Torre, Torres Serrán, Angel Espinosa, qué sé yo, cantantes más.

Elo fui que, en cuanto lo dijeron, hicimos a nuestro compañero ir a buscar las poesías y los «Nocturnos» de Chopin, y un momento después escuchábamos unas y otras con religioso silencio.

Era arrisquada la templanza de interpretar prácticamente todo el encanto de la melódica del gran romántico polaco, que acertó a poner en sus notas dulcísimas toda la pasión y la delicadeza de su alma enamorada del ideal. Y son los «Nocturnos», precisamente, donde deja al alma volar más alto, o más quedamente; donde parece quedar flotando sobre las cosas, sobre la tierra dormida en noche serena.

Pero el temperamento artístico de Gerardo Diego es tan grande, que ha salido airoso en la empresa. Y oímos sus poesías, dulces y sencillas, como una balada de Norte; y al escuchar los «Nocturnos», vemos como iban siguiendo paso a paso el vuelo leve del alma de Chopin.

Fuera, la tarde era triste; llovía.

Oíase sonando cada vez más cerca la campana que anuncia por las calles el paso del Señor. Nos avisaron.

—Van a dar el Viático a un enfermo que vive en el piso de arriba,

En el Ateneo.

Lectura de poesías.

Gerardo Diego es un muchacho muy estudiado, que en plena juventud, se ha encontrado con un campo bastante grande de conocimientos, y como juventud es exaltación, vida, entusiasmo, pasión, al ir recogiendo en todos esos estudios las aspiraciones y reglas de las diferentes escuelas y sistemas literarios, el conocer las exaltaciones de sus autores se ha dejado influir por ellas, y ha ido cogiendo una para dejarla por otra, que a su vez luego era sustituida por una tercera, y así evolucionando siempre, y, acaso con cierto desorden, habiendo formándose su espíritu, al que no sería posible clasificar dentro de una escuela, tal vez porque de cada una tenga un poco, tal vez también porque aun no se considere lo suficientemente convenido para seguir las reglas de una escuela determinada.

Esto es lo primero que se echa de ver en las poesías que ayer leyó ante un público escogidísimo en el Ateneo de Santander. De unas a otras se aprecia una diferencia grandísima, no sólo de métrica de tácita, sino hasta de concepto.

Diferencia que sólo se explica de esta manera: conociendo al autor y sabiendo de él y de su vida mucho más de lo que ayer le dimos.

Y yo, que nunca he sido partidario de seguir las máximas del famoso crítico francés Sainte Beuve, y que he entendido que la obra de arte debe juzgarse separadamente de su autor, me diré:

«A hurtadillas». *El Pueblo Cántabro. Diario de la mañana*, año V, n.º 1586, lunes 4 de noviembre de 1918.

«En el Ateneo. Lectura de poesías», *El Pueblo Cántabro. Diario de la mañana*, Año VI, n.º 1775, viernes 16 de mayo.

Felizmente acogidas, pues, sus primeras propuestas, existirá en él una voluntad singular de transformar el formato de concierto a través de estas conferencias en las que Música y Literatura compartirán la escena. Unos años antes había escuchado a Arthur Rubinstein —intérprete paradigmático de Chopin— en su gira de 1916-1918 con las obras de Scriabin y tal vez asistiera al recital de despedida celebrado el 20 de enero de 1917 en el Teatro Lara con un programa dedicado íntegramente a Chopin y en el que Rubinstein interpretó las «obras zurdas» —Preludio y Nocturno,

Op. 9— de Scriabin como propina³⁸, tal y como podemos suponer por su artículo «Vigencia de Scriabin» (*Arriba*, Madrid, 28 de enero de 1974, en Diego, 2014, 187)³⁹. El joven poeta, todavía conmocionado por la experiencia de haber escuchado al pianista polaco-estadounidense escribiría en algún momento: «tres han sido los verdaderos inventores del piano. El primero se llamó Federico Chopin. El segundo y el tercero, al mismo tiempo y por distintos caminos y con diversos resultados, Claudio Debussy y Alejandro Scriabin» (en «Expresión y formas de la música a través de sus grandes maestros Scriabin-Stravinsky-Prokofiev», original para Radio Nacional de España, s. f., en Diego, 2014, 314). Chopin se erige así en el bastión de una escuela cuya descendencia, Scriabin⁴⁰

³⁸ Así lo describe la prensa del momento. Véase [A. B] «Teatro Lara. Último concierto Rubinstein». *La Época*. Madrid, 21 de enero de 1917, p. 3.

³⁹ En las conferencias-concierto que impartió en Soria, para Diego Scriabin dejaba de ser «un imitador elegante de Chopin» para pasar a «representar uno de los aspectos más audaces del arte contemporáneo con sus últimas obras de técnica novísima y de carácter atormentado y místico», interpretando él mismo algunos preludios escritos entre 1888 y 1914. Así lo refiere la nota «Ateneo de Soria. Historia de la música de piano», publicada en *El Avisador Numantino*. Soria, 7 de mayo de 1931, 257. Véase Gonzalo Delgado (2017, 195 y ss.).

⁴⁰ El soneto «A Scriabin» profundiza más en los contenidos semánticos que en la dimensión formal, a pesar de la familiaridad que tuvo con su música como intérprete: «Mi interpretación de la música de Scriabin es sencillamente la suya, la del poeta del *Poema del Éxtasis*, de *Hacia la Llama* o del *Preludio* op. 15, núm. 4, la del propio genio del misticismo musical, conseguido a través de una técnica perfecta y cristalina y de una sensibilidad para el deleite pianístico que no ha hallado posible comparación en la historia» (Diego, 1996, I, 505). Así deben entenderse versos como «a ti blanco dios ruso hacia quien flojas / batén su vuelo y alzan sus congojas / plumas de arpegios, lívidas escalas», donde Scriabin se presenta como una deidad eslava, cuya música técnicamente materializada sugiere una ascensión espiritual a través del sonido —«Yo le he sido siempre fiel y su música me ha servido en todo momento de efervescente filtro para mis necesidades de embriaguez» (Diego, 1996, I, 505). El poema evoca la lucha entre lo mundano y lo divino en un compositor que exploró temas místicos y ocultistas —"lejos satán y su tentar de azufres, / sierpes, senos, sarcasmos". Evoca la lucha entre lo mundano (el azufre) y lo divino en la obra de Scriabin, un compositor que exploró temas místicos y ocultistas, sobre una dualidad sublime y sensual —«Sufres / de amor divino, oh piano de delicias»— que conduce a la experiencia mística —«das alas en el éxtasis novicias»— (Diego, 1996, I, 476).

y muy especialmente Debussy —dedica a cada uno de ellos un soneto en *Alondra de Verdad* (1941) (Diego, 1996, 476-477)— constituirán ensayos poéticos en modo alguno alejados de sus *Nocturnos*⁴¹.

Ni los poemas de *Alondra de Verdad*, ni el cauce subterráneo de más de cincuenta años de sus *Nocturnos de Chopin* pueden comprenderse adecuadamente sin esta voluntad performativa —por otra parte, tan actual y contemporánea— de renovar el formato de concierto a través de la palabra. Y si bien sus primeros ensayos tuvieron lugar en sus intervenciones en 1918 y 1919 en el Ateneo de Santander, gracias a Gorostiaga, su desarrollo programático en trece conferencias-concierto pudo desplegarse en su *Curso de historia de la música para piano* celebrado en Soria, entre el 15 de febrero y el 30 de mayo de 1921⁴². Gerardo Diego había

⁴¹ El soneto dedicado a Debussy requeriría de un artículo completo. Sírvanos el propio comentario del poeta para conocer cómo abordó su composición: «Al emprender el camino de vuelta de la música a la poesía, quise arrancar de un verso hecho música, sin proponerme, naturalmente, «bodelerizar», porque para eso bien se está en su hornacina la beata efigie de quien todos los de hoy somos, más o menos, prole confesada o inconfesable. Mi intención era, pura y simplemente, como en los casos de los otros músicos, acercarme en lo posible a la equivalencia poética en palabras de una música que es ya, ella misma, espiritual y materialmente, poesía en sonidos. «Correspondances», por usar otro término clásico del simbolismo. De aquí el imperativo hacia una técnica un poco simbolista, sin abdicar, en modo alguno la lucidez y el orden del nuevo clasicismo. «Luxe, calme, ordre et volupté» o los extremos se tocan (se tocan de «tocar» y se tocan de «tañer»). De todas las músicas de Claudio de Francia la que más dese la raíz hasta la última flor empujaba mis versos era la de la orquestal imagen de *Iberia*. Lástima grande que no sea, en mis versos, verdad tanta belleza» (Diego, 1996, I, 505-506).

⁴² «En mi primer invierno en Soria, el de 1920-1921, yo organicé, para divertirme yo sobre todo y de paso para distraer a los amigos, alumnos, alumnas, profesores, socios del Casino, una serie de 14[sic] conferencias de historia de la música de piano, de la que quedan con las benévolas reseñas de la prensa local, los programas en un folleto editado por el Ateneo de Soria. Desde Frescobaldi a Bartók, Falla, el Ravel de última hora y Adolfo Salazar figuraba poco más o menos toda la nómina de la historia universal de la música tocada por mis pecadoras manos luchando contra el frío de la sala de actos y explicada por mis entusiastas y más poéticas que pedagógicas palabras» («Aquel Carnaval en Soria», *Arriba*, 21 de febrero de 1975, citado por Diego, 1996, IV, 336-337). Sin duda este ciclo de conferencias ha sido exhaustivamente y con gran acierto estudiado

aprobado el año anterior las oposiciones como catedrático de Lengua y Literatura con un tribunal presidido por doña Emilia Pardo Bazán y Soria fue su primer destino (Gonzalo Delgado, 2008, 184). Presentado en su doble condición de músico y poeta, apenas cuatro semanas después de su llegada, el sábado 22 de mayo de 1920, interpretó en el *Salón Principal del Casino de Numancia* una selección de *Nocturnos* de Federico Chopin con algunas consideraciones estéticas preliminares que justificaron la lectura de sus *paráfrasis poéticas* por el abogado, periodista y tertuliano Mariano Granados Aguirre, promotor de la velada y una de sus primeras amistades en la ciudad⁴³. Con motivo de aquel acto, fue publicado por vez primera el poema «Paráfrasis poética del Nocturno XV de Chopin» en la portada de *El Porvenir Castellano* el 31 de mayo de

por Gonzalo Delgado (2018, 181-209), auxiliada por el estudio del *Ateneo de Soria* de Gómez Barrera (2006, 113-122), la presencia de Gerardo Diego en las fuentes hemerográficas sorianas analizadas por Ibáñez París (1992) o el análisis inicial de las conferencias de Gerardo Diego en Soria trasladas personalmente a la autora por Jesús Ángel León. Véase Gonzalo Delgado (2018, 182).

⁴³ El acto fue así presentado: «Ateneo soriano. —Esta noche, a las siete y media, tendrá lugar en el salón principal del Casino de Numancia una interesante velada organizada por el Ateneo, en la que D. Mariano Granados dará lectura de la serie de paráfrasis poéticas original del ilustre catedrático D. Gerardo Diego Cendoya sobre «Los nocturnos» de Chopin. A esta lectura seguirá la interpretación al piano, de algunos de ellos, por el mismo señor Cendoya. // Esta velada, como todas las organizadas por el Ateneo, promete estar muy concurrida» (*El Arisador Numanino*, 22 de mayo de 1920, 3). Según la prensa local Gerardo Diego introdujo «algunas consideraciones estéticas sobre las relaciones de unas artes con otras, de la poesía con la música, especialmente, para explicar el motivo de las paráfrasis poéticas sobre los nocturnos de Chopin de Gerardo Diego» (en «Gerardo Diego Cendoya en el Ateneo de Soria», *El Porvenir Castellano*, Soria, 24 de mayo de 1920, p. 2). Conviene conocer cuáles fueron estos *Nocturnos*, quizás los más queridos y cercanos por nuestro poeta, al menos en su faceta como pianista. En aquella velada ofreció los *Nocturnos V*, *op.* 15, n.^º 2 en Fa sostenido mayor; *XI*, *op.* 37 n.^º 1 en Sol menor; *XII*, *op.* 37 n.^º 2 en sol mayor; *XIV*, *op.* 48 n.^º 2 en Fa sostenido menor; *XV*, *op.* 55, n.^º 1 en Fa menor; y *XIX*, *op.* 72, n.^º 1 publicado póstumo en Mi menor. El programa fue también publicado en *La Idea*, Soria, 23 de mayo de 1921, p. 3. Gonzalo Delgado publica la tarjeta de invitación cursada por el *Ateneo de Soria* y cedida por las hijas del poeta. Todos estos aspectos han sido desarrollados con detalle por el excelente trabajo de Gonzalo Delgado (2018, 183 y ss.).

1920 (Gómez Barrera, 2005, 114-115), no sin cierto embozo del propio poeta, según veremos más adelante.

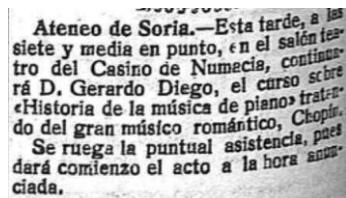
principal del Casino de Numancia una interesante velada organizada por el Ateneo, en la que D. Mariano Grau-
dos dará lectura de la serie de poe-
ticas originales del ilustre ca-
tefálico D. Gerardo Diego Cendoya
sobre «Las nocturnas» de Chopin. A
esta lectura seguirá la interpretación
al piano, de algunos de ellos, por el
mismo señor Cendoya.

Esta velada, como todas las organizadas por el Ateneo, promete estar muy concurrida.

Noticia del concierto-conferencia de Gerardo Diego en *El Avisador Numanino*,
22 de mayo de 1920, 3

«Paráfrasis poética del Nocturno XV de Chopin», *El Porvenir Castellano* el 31 de mayo de 1920.

Aquella iniciativa le llevó a programar al año siguiente, según apuntamos, su *Curso de historia de la música para piano*, dedicando la del día 16 de abril de 1921 a Chopin. En esta ocasión, según nos informa Gonzalo Delgado (2018, 208), Diego interpretó algunas *Mazurkas*, *Preludios*, *Polonesas* y la *Marcha fúnebre* de la *Sonata n.º 2* en Si bemol menor, op. 35. Según la crónica que aquí recogemos de *El Avisador Numantino* «Como en las conferencias anteriores mostró el conferenciente su profunda cultural estética, su extraordinario temperamento de artista al interpretar alguna de las composiciones, sobre todo la conocida «Marcha fúnebre» de Chopin. Fue muy aplaudido» (*El Avisador Numantino*, miércoles, 20 de abril de 1921, 2). El ciclo concluyó el 30 de mayo, con un tributo a la música de su amigo Antonio de Gorostiaga, cuya obra apreciaba y conservaba, y quien le había abierto la puerta del Ateneo de Santander⁴⁴.



Anuncio de la conferencia de Gerardo Diego. *El Avisador Numantino*, 16 de abril de 1921.

⁴⁴ «La primera parte concluyó con la interpretación de un par de los entonces inéditos *Preludios vascos* del Padre Donostia y la también inédita «Danza» de la *Suite montañesa* escrita por el discípulo santanderino de Turina, Antonio de Gorostiaga, ejemplos todos ellos de la utilización de cantos populares en la composición contemporánea» (Gonzalo Delgado, 2018, 205). Benavides da noticia en el archivo personal de Gerardo Diego de los manuscritos musicales de dos obras de Gorostiaga: la *Suite montañesa* –compuesta de Preludio, Canción y Danza– y el *Cantopopular y zortzico*, fechada en 1918 (Benavides, 2011, 288); así como de la copia manuscrita de «Canción del pastor joven» del Padre Donostia (Benavides, 2011, 302).

La última conferencia, séptima de la serie, estuvo dedicada exclusivamente a Chopin.

Nació en un pueblecillo de Varsovia, de rancia familia polonesa, aunque las simpatías de sus ascendientes por Francia que les llevaron a francesar el apellido, hayan hecho sospechar equivocadamente parte de sangre francesa en su estirpe.

De temperamento enfermizo y sensitivo, y de nativa elegancia de espíritu, pronto se hizo el concertista favorito de los salones aristocráticos de París.

Su vida la dedicó toda a la enseñanza del piano entre las clases más elevadas y a la composición de sus obras, exclusivamente pianísticas.

El episodio más interesante de su biografía es el de sus amores con la gran novelista Aurora Dupin que immortalizó el pseudónimo de «Jorge Sand».

Para nosotros los españoles, es de particular interés la invernada que por motivos de salud hizo la enamorada pareja en la Cartuja de Valdemosa, en el espléndido *paisaje mallorquín*.

Por limitarse al piano, efecto Chopin plenamente, ya qué su inspiración melódica, libre y tan matizada de fines delicadezas, encontraba en el citado instrumento el marco ideal para sus composiciones.

Por eso su técnica es tan nueva y su poesía musical única, pues a la vez que es poeta del piano, evocador de todas las emociones decadentes y crepusculares, es también un precursor de los modernos en sus «Mazurcas», «Préludios» y «Polonesas», tan sabrosas de ritmo y de color popular.

Como en las conferencias anteriores mostró el conferenciante su profunda cultura estética, su extraordinario temperamento de artista al interpretar alguna de las composiciones, sobre todo la conocida «Marcha fúnebre» de Chopin. Fue muy aplaudido.

Reseña de la conferencia de Gerardo Diego. *El Avisador Numantino*, 20 de abril de 1921

Lo cierto es que, tal y como nos recordaba el poeta (Claver, 1949), este formato de concierto-conferencia fue repetido y reiterado por Gerardo Diego sorprendentemente hasta la final aparición impresa de su *Ofrenda a Chopin*, en 1963, no constándonos intervenciones públicas posteriores al piano. Recogemos aquí aquellas en las que la música del compositor polaco compartió protagonismo con otros románticos —Field, Schumann, Liszt, Gade, Masarnau—, posrománticos y

nacionalistas —Grieg, Borodin, Chueca— e impresionistas y contemporáneos —Fauré, Puig Adam, etc⁴⁵.

- 9 y 10 de junio de 1938. Teatro Robledo de Gijón: «La noche y la música». Obras románticas: *Nocturno en mi bemol* de Field; dos *Nocturnos* de Chopin, el op. 55, n.º 1 y el op. 72 n.º 1; *Seiliger Tod* de Liszt; dos *Nachtstücke* de Schumann; *Sherezada* del *Album de la juventud* del mismo autor; *Nocturnos* op. 33, n.º 1; op. 84, n.º 8 y op. 104, n.º 1 de Fauré; y *Nocturno* op. 54 de Grieg. Puede leerse la conferencia y referencia a estos *Nocturnos* en Diego (2015, 36-39).
- 21 de octubre de 1942. Teatro Pereda de Santander. «La noche y la música». Obras: *Nocturno en mi bemol mayor* de Field; *Nocturnos* op. 37, n.º 1, op. 55. n.º 1 y op. 23, n.º 4 de Chopin; *Anochecer*, op. 12, n.º 1 y *En la noche*, op. 12, n.º 5 de Schumann; *Nocturno* op. 33, n.º 3, op. 63, n.º 3 y op. 84, n.º 8 de Fauré; y *O Lieb...* de Liszt.
- 7 de noviembre de 1943. Sociedad Filarmónica de Málaga. *Nocturnos* op. 15, n.º 2; op. 27, n.º 1; op. 37, n.º 1 y 2; op. 48, n.º 1; op. 55, n.º 1; op. 62, n.º 1 y op. 72, n.º 1, todos de Chopin, en un programa prácticamente idéntico al ofrecido el 22 de mayo de 1920 en Soria.
- 28 de abril, 1 y 5 de mayo de 1944. Instituto Nacional de Enseñanza Media de La Coruña; Instituto Nacional de Enseñanza Media de Lugo; e Instituto nacional de Enseñanza Media de Pontevedra. «La noche y la música». Obras: *Nocturno en do menor* de Field; *Nocturno (Acuarelas)* de Gade; *Nocturno* op. 37, n.º 1 y *Nocturno* op. 48, n.º 1, ambos de Chopin; y *Nocturnos* op. 33, n.º 1 y op. 63 de Fauré.
- 2 de mayo de 1946. Santiago de Compostela. «Dos lecciones románticas». Obras: *Sherezada* de Schumann; *Nocturno VIII* y *VI Barcarola* de Fauré; y *Nocturnos* op. 15, n.º 2; op. 37 n.º 2; op. 55,

⁴⁵ Esta relación, con algunas matizaciones, tiene su fuente en Benavides (2011, 251 y ss.).

n.º 1; y op. 72, n.º 2, todos ellos de Chopin, prolongando la originaria propuesta soriana.

- 8 de mayo de 1951. Santa Cruz de Tenerife. «Nocturnos de Chopin». Interpretó los *Nocturnos I, V, VII, IX, XI, XIII, XV, XVII y XIX*, ampliando e integrando nuevas piezas al programa realizado con Mariano Granados.
- Precisamente, el año que Gerardo Diego publicó la *Ofrenda*, diversificó su interpretación y ofreció nuevas obras chopinianas: 7 de mayo de 1963. Ateneo de Madrid. «El debate entre el vals y la mazurca». Obras: *Laender*, op. 171, n.º 2, 3, 4, 5, 7 y 8 de Schubert; *Mazurca* de Borodin; *Mazurca*, op. 59 n.º 2 y op. 63, n.º 2 y *Vals* op. 69 n.º 9 de Chopin; *Preludio isabelino* de Puig Adam; *Improvisado. En el bosque de Saint-Cloud* de la obra *Los cantos de las dríadas en forma de grandes valses* de S. Masarnau y *Bazar X (valses)* de Chueca. Este concierto fue repetido el 14 de mayo de 1963. Sociedad Cultural Amigos de la música» de Melilla, y en fecha posterior en el Ateneo de Santander. La conferencia aparece recogida en Diego (2015, 99-111).

Este formato ha continuado vigente como cierta forma de homenaje poco tiempo después de la muerte del poeta. Así, durante los meses de febrero y marzo de 1990 la *Fundación Juan March* celebró el ciclo «Músicas para Gerardo Diego»⁴⁶; la *Fundación Gerardo Diego*, el *Aula de Letras* de la Universidad de Cantabria y el Ateneo de Santander organizaron el ciclo «Gerardo Diego y la música. Homenaje al poeta músico» en octubre de 2017⁴⁷. Más recientemente, el *Festival Internacional de Música de Castilla y León*

⁴⁶ Los intérpretes del ciclo fueron Josep María Colom, Guillermo González, Almudena Cano y Mariana Gurkova. Puede consultarse el programa y los textos que le acompañaron en <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc164.pdf> [consultado el 3 de noviembre de 2025].

⁴⁷ Tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando los días 3, 4, 10 y 17 de octubre de 2017. Consultese el programa en <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/conferencias/gerardo-diego-y-la-musica-homenaje-al-poeta-musico/> [consultado el 3 de noviembre de 2025].

programó el jueves 17 de septiembre de 2020 la propuesta «Nocturnos de Chopin» de Josep Colom (piano) y Joaquín Notario (narrador), en cuya segunda parte reproducían la velada celebrada en el Ateneo de Soria el 22 de mayo de 1920 con la lectura de los *Nocturnos V, XI, XII, XIV, XV* y *XIX*⁴⁸. Poco después, la Fundación Juan March integró este concierto en su *Ciclo de miércoles* dentro del programa «El universo musical de Gerardo Diego» desarrollado entre el 5 y el 19 de mayo de 2021 como fórmula de clausura, bajo la coordinación general de Antonio Gallego y notas específicas al programa de Sánchez Ochoa (2021, 53)⁴⁹.

Ofrenda a Chopin: reunión de lo performativo con lo textual

Vemos, pues, cómo la interpretación de Chopin y las reflexiones que acompañaron sus presentaciones constituyen un interesantísimo contexto para comprender de qué modo fueron apareciendo paulatinamente las ediciones de sus poemas hasta su configuración final. En las siguientes líneas trataremos de realizar esta historia textual no abordada por edición alguna de los *Nocturnos*, si bien Bernal (2016, 138-141) ha descrito, según veremos, algunas anticipaciones.

Sin duda, la primera noticia impresa que tenemos de este proyecto aparece, según vimos, con la publicación de su «Paráfrasis poética del *Nocturno XV* de Chopin» en la portada de *El Porvenir Castellano* el 31 de mayo de 1920, publicación que, según cuenta en su prólogo de la edición de 1963, le embarazó en cierta medida, no atreviéndose a publicarlos antes que *El romancero de la novia*⁵⁰. Largo

⁴⁸ Véase la noticia en la misma página del festival: <https://festivalotonomusical.soria.es/rememorando-a-gerardo-diego-con-nocturnos-de-chopin/> [consultado el 4 de noviembre de 2025].

⁴⁹ El concierto puede verse en el canal de la Fundación Juan March: <https://canal.march.es/es/colección/universo-musical-gerardo-diego-chopin-poeta-36763> [consultado el 3 de noviembre de 2025].

⁵⁰ «Por entonces, mis versos no pretendían público alguno. Únicamente un par de amigos a quien leérselos en la intimidad; leales amigos sinceros de afecto y consejo. No me atrevía yo todavía a imprimir mis versos, escritos con tanta insegura timidez como ilusión poética. Mi primera poesía impresa en una revista

tiempo después, y con motivo del concierto-conferencia en el Teatro Robledo de Gijón, el 10 de junio de 1938, recogerá en el texto las paráfrasis de los *Nocturnos XI y XV* (Diego, 2015, 36-39). En su *Primera antología de sus versos (1918-1940)* (Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 219, vol. extra, 1941) Diego adelantará, junto a algunos textos de *Iniciales*—entonces inéditos—y cuatro romances de *El romancero de la novia*—que había sido editado previamente pero en impresión no venal—, tres poemas de los *Nocturnos de Chopin*—como bien sabemos, libro inédito. De hecho, allí el poeta anunciaba «en preparación una edición de este libro con comentarios en prosa», tal y como hiciera con los sonetos de *Alondra de verdad*—según vimos en los dedicados a Scriabin y Debussy—, aunque, como bien subraya Bernal (2016, 138), a pesar de tenerlo tan tempranamente en mente, el proyecto debería esperar hasta su forma definitiva casi treinta años. Esta primera *Antología* incluye el *Nocturno XI*—«Sentadas sobre un pozo alabastrino», el *Nocturno XII*—«La noche resbala»—; y el *Nocturno XIV*—«Ha cruzado divina y desnuda», y en todos aparece el número de *opus*, algo que no sería necesario en la edición de 1963—por ir precedido cada poema de su cita musical—, pero que desaparecería en la edición de 1969 y no sería ya recuperado por la monumental edición de sus *Obras completas* ni en 1989 ni en la reedición de 1996. Este hecho es relevante, pues impide al lector el acceso directo a la fuente musical y su correspondiente visibilidad, prevista por Diego desde su concepción, estrategia receptiva solo finalmente abortada en el último y definitivo avatar editorial.

En el mismo año que publica su *Primera Antología* verán la luz sus *Romances (1918-1941)* (Madrid, Ediciones Patria, Cuadernos de Poesía. Biblioteca poética, 1, 1941), y con ellos la «Paráfrasis romántica del XII Nocturno de Chopin», probablemente por su condición de romancillo (Bernal, 2016, 59-60 y Silverman, 2018, 127-146). Pasará un tiempo hasta que volvamos nuevamente a ver impresas las «Paráfrasis románticas» de los *Nocturnos XV*—«Chopin deja vagar sobre el teclado», en *Música: revista quincenal*

lo fue por decisión ajena y para mí sorprendente y ruborizante» (Diego, 1996, III, 579).

ilustrada, Madrid, Año II, n.º 20, 1 de diciembre de 1945, Madrid, 1945, 3—y *V* nuevamente —«Ritmo de mar», en *Posío*, Orense, 4, 1946. «Paráfrasis romántica del Nocturno V de Chopin». Obsérvese que en estos años Gerardo Diego tiene constantemente presente a Chopin en sus conferencias-conciertos en el *Teatro Pereda* de Santander (1942), en la *Sociedad Filarmónica de Málaga* (1943); en los Institutos de Enseñanzas Medias de A Coruña, Lugo y Pontevedra (1944); y en el de Santiago de Compostela (1946). Unos años más tarde, y con el título «Muerte de Chopin», dará a conocer su *Nocturno XIX* en el *Panorama Poético Español*, n.º 125 del 10 de octubre de 1949 (recogido en Diego, 2014, 138).

Podemos de este modo ir viendo, según el orden de edición, con qué resultados poéticos Gerardo Diego se sentía más satisfecho, al conocer ya la relación de los primeros que publicó: *Nocturnos V (Fa# mayor)*, *XI (Sol menor)*, *XII (Sol mayor)*, *XIV (Fa# menor)*, *XV (Fa menor)*, y *XIX (Mi menor)*. Esta relación aporta, sin duda, un dato valioso al permitirnos comprender mejor un movimiento psicológico singular en su modelo de escucha⁵¹, inclinado hacia las tonalidades menores, y que se corresponde muy de cerca con el programa del concierto interpretado el 8 de mayo de 1951 en Santa Cruz de Tenerife —el cual incluía los *Nocturnos V, XI, XV* y *XIX*.

Las dos últimas anticipaciones antes de la edición de 1963 se corresponden con el «Preludio a Chopin», para el *Panorama Poético Español* del 10 de agosto de 1955 (Diego, 1996, VI, 264-266 y en Diego, 2015, 293-296), donde recoge el poema que precederá a toda la *Ofrenda a Chopin*; y al año siguiente el *Nocturno X* (en *La bemol mayor*), en «Nocturno y ballet» (*Panorama Poético Español*, 24 de enero de 1956, en Diego, 2015, 296-298), dedicado a Antonio Gallego Morell. En este caso el poeta nos indica la reescritura del mismo —sin haber ofrecido al lector la versión previa anterior— en virtud de una honestidad poética adecuada al momento

⁵¹ Sobre la importancia de los modelos de escucha condicionados por las experiencias previas del oyente y comprometido por sus objetivos y fines, véase nuestro trabajo (Pastor, 2009, 53 y ss.).

presente y quizá menos deudora de los sesgos modernistas de 1918:

Sin embargo, y aunque el libro va a ser publicado sin someterle a revisiones de fondo, con sus ingenuidades y defectos, única garantía del único posible encanto que ofrezca, el de la espontaneidad novata, ha habido algún caso en que lo arbitrario de la de la interpretación ha exigido escribir de nuevo, ahora, otra paráfrasis y condenar la disparatada o dejarla como poesía suelta y sin relación con Chopin y su mundo romántico (Diego, 2015, 296)

Llegamos así a la edición de *Nocturnos de Chopin* (Colección «Generaciones Juntas» 27. Madrid: Bullón), publicado junto a *Alondra de verdad y La luna en el desierto y otros poemas*, y terminado de imprimir el 7 de julio de 1963. En esta ocasión Diego respeta el texto de 1918 e incluye el «Preludio» inicial con ciertos cambios: conserva la nueva paráfrasis del *Nocturno X*; añade ciertas estrofas en los *Nocturnos II* y *XVI*; e incluye nuevos poemas, tales como los cuatro «*Intermezzi*» —tras los *Nocturnos III, VI, XI* y *XVI*— y el famoso poema final «Estoy oyendo cantar a un mirlo», dedicado a Mileda D'Arrigo» (Bernal, 2016, p. 138). Es publicado con los *íncipits* musicales, al modo juaramoninano⁵², si bien no aparece con los anunciados comentarios a cada uno de los poemas. La edición en rústica tuvo un acabado digno, hecho que no justifica el silencio que Gerardo Diego hizo caer sobre ella y que quizá se vio comprometido por el hecho de que la editorial quebrara y no pudiera satisfacer sus obligaciones económicas y de distribución⁵³.

⁵² Para Antonio Gallego ««En esta edición de 1963 el autor tuvo el acierto de encabezar cada una de las 19 paráfrasis con el comienzo de la página musical parafraseada, con lo que quedaban claras dos cuestiones: qué edición de los Nocturnos chopinianos era la que utilizaba y, más importante aún (ya que su numeración no ha sido siempre la misma), a qué nocturno concreto se estaba refiriendo en cada uno de los poemas. También había anotado el número de *opus* en los tres que seleccionó para la *Primera antología*, pero este importante detalle desapareció en la edición de 1969 y tampoco aparece en las *Obras completas*: deberá restablecerse cuando se pueda» (Diego / Gallego, 2012, 103).

⁵³ Al parecer, y según el testimonio de Arturo del Villar —también editor de Diego—, la editorial quebró y no pudo pagarle los derechos de autor, si bien

Sin cambios o propuestas intermedias, en 1969 aparece su *Antología poética (1918-1969)* (Madrid, Dirección General de Enseñanza Media y Profesional del Ministerio de Educación y Ciencia, 1969, impreso en Burgos, en la Imprenta de la Editorial Aldecoa). Este constituye el texto completo y lo que hasta ahora conocíamos como *Nocturnos de Chopin* el autor titula ahora *Ofrenda a Chopin*, haciendo de ella una tirada aparte, con cubierta, portadilla e índice propio —como si en realidad fuera una *primera edición*—, lo que, a juicio de Bernal, «evidencia la voluntad decidida del autor de desautorizar la desaliniada edición de los *Nocturnos* de Bullón, que suprimió de todas las referencias bibliográficas posteriores de su obra, salvo contadas excepciones» (Bernal, 2016, p. 138). El cambio de título viene ahora motivado por ir más allá de la estricta paráfrasis y considerar tanto el «Preludio» —con leves cambios en su particular historia personal del piano— como los *Intermezzis* y el poema final, todos ellos con leves retoques. Los cambios más significativos, sin embargo, se corresponden con los *Nocturnos I y II* —incoroprandó en este último caso al soneto original un segundo yuxtapuesto.

Muchas son las preguntas que todavía se mantienen sobre si realmente estos cambios justificaban una nueva edición

entregó al poeta un buen número de ejemplares, hecho que, al no devengar réditos económicos, llevó más tarde a Diego a renegar de ella. Así lo explica en su comentario al libro de Julio Neira, *Trasluz de vida. Doce escrúz de Gerardo Diego* (Barcelona, Anthropos, 2013): «No explica los motivos por los que esa edición quedó maldita, así que me parece útil contarlos, según se los escuché al poeta. Los ejemplares lucen solamente el título de *Nocturnos de Chopin* en la cubierta y portada interior, pero contienen una nota en la página 7, en la que se aclara que junto con ese libro inédito se incluían en el volumen *Alondra de verdad* en su tercera edición y en segunda. Se terminó de imprimir en Madrid el 7 de julio de 1963 por cuenta de Editorial Bullón, con 251 páginas [...]. Como en tantas ocasiones en la biografía de Gerardo, el dinero es el protagonista de este capítulo. El editor quebró y no pudo pagarle los derechos de autor, aunque le entregó un buen número de ejemplares. Ignoro lo que haría con ellos, probablemente un pequeño auto de fe en su casa, porque Gerardo renegó de la edición, en vez de compadecerse de quien se había empeñado para publicar sus versos cuando ya estaba con el agua de las deudas al cuello. Para Gerardo no había burlas con el dinero. En consecuencia, una edición incobrada tenía que ser una edición inexistente» (Del Villar, 2013).

independiente que hiciera olvidar la precedente⁵⁴. Quede aquí constancia del relato que Arturo del Villar, también editor del poeta⁵⁵, nos ofrece de cuál, a su juicio, fue la actitud de Gerardo Diego con relación a esta configuración definitiva:

No le bastó con silenciar esa edición, sino que cometió el fraude bibliográfico de cambiar el título al libro, y realizar otra falsa primera edición. Aprovechó que en 1969 el Ministerio de Educación y Ciencia de la dictadura fascista le publicó una *Antología poética* organizada y prologada por él mismo, para ignorar la edición de Bullón y decir que incluía entero un libro inédito titulado *Ofrenda a Chopin*. Además, solicitó y obtuvo que el Ministerio hiciese una tirada aparte de ese libro, al que consideró en su

⁵⁴ Díez de Revenga señala en la edición del centenario la existencia de la edición primera: «Uno de los libros más antiguos de Gerardo Diego fue *Nocturnos de Chopin (Paráfrasis románticas)*, que, comenzado en 1918, vio la luz con un largo prólogo explicación en la edición de 1963, junto a *Alondra de verdad y La luna en el desierto y otros poemas*. No debió considerar el poeta muy definitiva tal edición, ya que, cuando en 1969 incluye los poemas de este libro en la *Antología poética* (1918-1969) de la Dirección General de Enseñanza Media y Profesional, hace tirada aparte o separata del libro, al que pone el título de *Ofrenda a Chopin* [1969], que es el que se sigue para la presente edición, tras corregir algunas erratas evidentes. Se añade nota del poeta realizada para la presente edición» (en Díez de Revenga, en Diego, 1996, II, «Nota», 1025). Del mismo modo lo incluye en la bibliografía del poeta, si bien cronológicamente lo hace en su última versión de 1969, consignando la edición precedente de 1963 (Diego, 1996, I, lxxxix), y salvando su responsabilidad como editor, al igual que veremos hizo más adelante Del Villar, aunque esta vez tras el fallecimiento del poeta cántabro, y, en consecuencia, sin su severa observancia. Gerardo Diego, por el contrario, ignora expresamente la impresión de Bullón al hacer preceder esta edición de la siguiente nota: «El libro *Ofrenda a Chopin* lleva en portada las fechas límite de 1918 y 1962, entre las cuales se desarrolla el trabajo de creación, no el de impresión, que se retrasa unos años más, hasta el año 1969. Confróntese con el extenso prólogo que, en la sección de *Hojas*, acompaña a alguno de estos *Nocturnos* en su primer estado» (Diego, 1996, II, 983).

⁵⁵ Al margen de sus distintos trabajos sobre Diego y colaboración en libros colectivos —recordemos *Imagen múltiple de Gerardo Diego* (Cuenca, Toro de Barro, 1980)—, Arturo del Villar editó *Ángeles de Compostela y Vuelta del peregrino* (Madrid, Narcea de Ediciones, 1976); *Gerardo Diego* (Madrid, España, Escribir Hoy, 1981) y *La poesía total de Gerardo Diego* (Madrid, Los libros de Fausto, 1984).

primera edición, como lo era efectivamente con ese título, pero no en su contenido. Cuando en 1976 preparé la edición en un solo volumen de sus libros complementarios *Ángeles de Compostela* y *Vuelta del peregrino*, Gerardo me exigió que en el prólogo mantuviera esa ficción, y dado que yo había aceptado el compromiso de presentárselo antes de entregarlo a la editorial, así lo hice y así consta en la página 20. La situación se repitió en 1981, al elaborar la antología de su obra en verso y prosa para el Ministerio de Cultura, editada con su nombre como título. Yo le insistía en que la edición de Bullón existe, y por lo tanto me sentía obligado a citarla, pero llegó a amenazarme con prohibir la publicación de la antología, así que en el estudio preliminar, que me comprometí a someter a su aprobación, me olvidé del dichoso libro, pero en la cronología final, que no le enseñé, lo incluí en el año 1963 como *Nocturnos* y en 1969 como *Ofrenda*. Así quedó a salvo mi responsabilidad como editor. El comportamiento de Gerardo resulta de una gran ingenuidad, por suponer que la edición de Bullón desaparecería sin dejar rastro, por el simple hecho de silenciarla él en sus bibliografías. Los que poseemos un ejemplar lo guardamos con especial cuidado, por su historia extraña, y dado que existe es seguro que seguirá siendo recordado, ahora que ya el autor no puede impedirnos que lo hagamos, no por molestarle, sino por rigor histórico. Nunca le confesé que tenía un ejemplar, para evitar que me lo pidiera y tuviese que negarme a dárselo, con el correspondiente enfado por su parte (Del Villar, 2013).

De ser esto cierto, no cabe duda de que Diego consideraba sus *Nocturnos* una obra extraordinariamente relevante —y no como un mero ejercicio exploratorio juvenil—, digna de una edición a la altura de una pervivencia económica y editorial que se había visto frustrada seis años antes.

Al año siguiente Diego reedita su *Antología. Primer cuaderno (1918-1940)* (Madrid, Anaya, 1970). Esta antología no es un mero calco de la primera de 1958 (Salamanca, Ediciones Anaya), pues

aunque siga su organización, incorpora poemas que el lector entonces desconocía, como algunos de *Nocturnos de Chopin* o a *Versos divinos* (Bernal, 2016, p. 106). Sin embargo en la antología de *Versos escogidos* (Madrid, Gredos, 1970). Gerardo Diego parece no considerar ni *Nocturnos* ni *Ofrenda*, a pesar de estar, según vimos, representados en su *Primera antología de sus versos* (1941), probablemente no solo por su limitado o inexistente afecto a la edición de 1963, sino porque, tal vez, hubiera cerrado la composición con la editorial antes de la versión definitiva de *Ofrenda a Chopin* (1969) (Hernández, 1992, 37)⁵⁶.

Especial atención merece la edición bilingüe italiana *Clausura e volo. Liriche* (Parma, Ugo Guanda Editore (sección Poeti, de la col. Feniche, dirigida por Giacomo Vigorelli), 1970), con prólogo, selección y traducción de Miledda C. D'Arrigo-Bona, y en la que, quizá siguiendo las indicaciones directas de Diego —o bien por haber dictado el orden de sus libros antes de la aparición definitiva de *Ofrenda a Chopin* en 1969—, los *Nocturnos* son ubicados entre la *Glosa a Villamediana* (originariamente publicado en 1961) y *El Jándalo* (1964) (Bernal, 2016, 164).

Tras su fallecimiento, aunque guiada por su voluntad, la edición final de sus *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1989) reproducida en aquella otra del centenario de su nacimiento (Madrid, Alfaguara, 1996) tiene la virtud de ofrecer las versiones últimas, con la recuperación de algunos prólogos —como el de la edición de 1963 contenida en la segunda sección de *Hojas*, y que no había sido ofrecido al lector—, junto a las versiones iniciales de los *Nocturnos I y II* (Diego, 1996, 579-593), si bien no restaura ni los números de *opus* ni los *íncipits* musicales que dispusiera el poeta en

⁵⁶ Esta selección fue reeditada en *Versos escogidos (1918-1983)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998 (nueva edición aumentada, con prefacio de Francisco Javier Díez de Revenga) y en Barcelona, RBA Coleccionables (serie Grandes Poetas), 2002. Para Bernal, «el interés de esta nueva autoantología —de nuevo acertadamente completada por Díez de Revenga, sujetándose a las pautas trazadas por Diego en 1970— estriba, por un lado, en la amplia selección de libros y poemas (a excepción de los *Nocturnos...* que pasarán a ser la citada *Ofrenda a Chopin*) que el poeta dispone según su orden de composición (oportunamente indicado en cada caso) y no de publicación» (Bernal, 2016, 169).

la edición de Bullón que después repudiaría. De ese último monumental esfuerzo es deudora la selección de *Poemas musicales (Antología)*, realizada por Antonio Gallego (Madrid, Cátedra, 2012) y sobre la que realiza levísimas correcciones, orientada a ofrecer al lector al poeta más musical, con un excelente estudio y la presentación y comentario de los textos agrupados por áreas temáticas. Descompone, sin embargo, la unidad de un libro completamente musical que, a nuestro juicio, hubiera merecido su edición conjunta, al distribuir sus textos en diferentes áreas temáticas: la sección «Tema y variaciones» —*Intermezzo I*—; «Música europea» —*Preludio* y los *Nocturnos II, XVIII, XI, XII, XIV, XV, XVII*, y los *Intermezzi II, III, IV*—; y en la sección «Poema partitura» el emblemático poema final «Estoy oyendo cantar a un mirlo».

Conclusión

Chopin fue una constante presencia en la vida y obra de Gerardo Diego. Por razones de espacio no nos hemos detenido en el valor que tuvo su figura en la perspectiva que nuestro poeta empleó con otros pasados como Bécquer⁵⁷ y coetáneos como Rubén Darío⁵⁸, textos que ayudan a comprender no solo su pensamiento sobre el compositor proyectado sobre el terreno de la literatura, sino que deben ser tenidos en cuenta a la hora de examinar aquellos poemas que proceden de la experiencia de su escucha. Del mismo modo tampoco hemos contemplado su amplia labor como ensayista, tarea que, a lo largo de toda su trayectoria, le hizo ocupar largas páginas sobre Chopin tratando aspectos tan diversos como el acierto y la fidelidad de los

⁵⁷ Son frecuentes los vínculos entre músico y poeta a lo largo de toda la obra de Diego. Véase Diego (2014, 140-141), su capítulo «Bécquer y Chopin» para *Bécquer, 1836-1870* (Madrid, Banco Ibérico, 1970) en Diego (1996, VII, 164-187); su «Homenaje a Bécquer» publicado por el *Boletín de la Real Academia Española*, L, xcxi, septiembre-diciembre de 1970, en Diego (2015, 225).

⁵⁸ Véanse al respecto las palabras del santanderino en Diego (1996, VII, 268 y ss.); su artículo «Consonantes en Mallorca», publicado en *Música* (Barcelona, 4 de diciembre, en Diego, 2014, 1141) y Rey Cabero (2015, 57).

intérpretes —Cortot, Surinach, Querol, Orlov, Ciccolini, Javier Alfonso⁵⁹; la sensibilidad hiperestésica⁶⁰; el concepto mismo de *paráfrasis*⁶¹; la evolución y conformación del propio libro de *Nocturnos*⁶²; su condición paradigmática de romanticismo calculado⁶³; la inclinación de un público femenino por el compositor polaco⁶⁴; las exploraciones nacionalistas del romanticismo y acierto en el hallazgo del alma popular⁶⁵; Chopin como sede romántica de lo contemporáneo y su extraordinaria capacidad para liberar la vivencia psicológica del tiempo⁶⁶; la petición del compositor —al igual que Kafka, Emily Dickinson, Joyce, Bulgárov, Byron, etc—de silenciar su obra —algo tangencial, por otro lado a su silencio sobre la primera edición⁶⁷; el valor del piano como cauce privilegiado del pensamiento musical y su condición «elástica»⁶⁸; las lecturas poéticas de sus

⁵⁹ Véanse los artículos «Chopin y Querol» (*ABC*, Madrid, 20 de abril de 1947, en Diego, 2014, 517 y ss.); «Crónica musical. Surinach. Orloff y Chopin» (*La Tarde*, Madrid, 30 de noviembre de 1948, en Diego, 2014, 651 y ss.); «Pianistas» (*Escorial*, tomo XXI, enero-febrero de 1950, en Diego, 2014, 768 y ss.).

⁶⁰ Desarrollado en el artículo «Chopin. Unos guantes de plumón de cisne» (*Música: revista quincenal ilustrada*, Madrid, año II, 1 de febrero de 1945, 4, 3, citada por Diego, 2014, 133).

⁶¹ «Historia de una paráfrasis» (*Panorama Poético Español*, 4 de septiembre de 1970, en Diego, 2015, 314 y ss.); «Nocturno y ballet» (*Panorama Poético Español*, 24 de enero de 1956, en Diego, 2015, 296 y ss.); *La noche y la música*, conferencia-concierto en el teatro Robledo de Gijón, el 10 de junio de 1938, en Diego (2015, 27-47, especialmente 36-40).

⁶² «El secreto a notas» (*Arriba*, Madrid, 1 de octubre de 1972, en Diego, 2014, 147 y ss.)

⁶³ Véase su artículo «Autobiografía musical» (*ABC*, 6 de abril de 1947, en Diego, 2015, 339).

⁶⁴ «Crónica musical. Chopin» (*La Tarde*, Madrid, 1 de enero de 1949, en Diego, 2014, 672 y ss.).

⁶⁵ «Federico Chopin (1849-1949)» (*Escorial*, tomo xx, octubre de 1949, en Diego, 2014, 754).

⁶⁶ Véase «Chopin (1849-1949), expresión de lo más hondo del alma romántica», (*Criterio*, Madrid, 15 de septiembre de 1949, en Diego, 2014, 133-134); «Anhelo y nostalgia» (*Panorama Poético Español*, sin fecha, en Diego, 2014, 151-152).

⁶⁷ «Muerte de Chopin» (*Panorama Poético Español*, n.º 125 del 10 de octubre de 1949, donde incorpora el nocturno XIX, en Diego, 2014, 137 y ss.).

⁶⁸ «Federico Chopin», publicado en *Escorial*, Madrid, octubre de 1949, en Diego, 2014, 752 y ss.); «Expresión y formas de la música a través de sus grandes

*Baladas*⁶⁹; sobre las distintas formas chopinianas, y en especial el *Nocturno* y su origen en el mismo Beethoven⁷⁰; la capacidad de la música como elemento traductor de imágenes y viceversa y la capacidad de «transmutación»⁷¹, etc. Textos todos ellos que fueron apareciendo al tiempo que publicaba los poemas sueltos de *Nocturnos*, impartía sus conferencias-conciertos o preparaba sus ediciones e incorporaciones a sus antologías.

Queda, igualmente, reflexionar sobre el espacio que el *Nocturno* musical ocupa en el ámbito literario como espacio de correspondencias sensoriales en música, pintura —los *Nocturnos* de Whistler— y, muy especialmente, en la poesía (Guerrero Almagro, 2017). Más allá del canon que Hoffmann fijara en sus *Nocturnos*, existe una amplia tradición en la nocturnidad simbolista —«les poèmes nocturnes»— de autores como Novalis, Gautier Mendès, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud o Baudelaire (Rodríguez Peralta, 1993). Escritores como André Gide (Métayer, 1990) —extraordinariamente preocupado por la obra de Chopin—, Rubén Darío, José Asunción Silva, Ricardo Jaimes Freyre, Guillermo Valencia, Julián del Casal, José Santos Chocano, Leopoldo Lugones, Rubén Campos, Julio Herrera y Reissig, o José María Eguren (Rivas, 2003) le precederían en su voluntad por traducir la experiencia musical en un producto lírico discreto y así comprensible. Otros, coetáneos a él, abordarían retos similares, tales como Manuel Bandeira (Paniagua, 2015); y posteriormente aceptarían el desafío escritores como Renée Ferrer o Kazuo Ishiguro (Dezeo, 2020).

maestros Scriabin-Stravinsky-Prokofiev» (*Original, Radio Nacional de España*, s.f., en Diego, 2014, 314 y ss.); «El retroceso melódico» (*Panorama Poético Español*, 12 de enero de 1966, en Diego, 2015, 17).

⁶⁹ «Primera Balada» (*El Alcázar*, Madrid, 20 de enero de 1950, en Diego, 2014, 143 y ss.).

⁷⁰ Consultese «Primer nocturno» (*ABC*, Madrid, 4 de octubre de 1972, en Diego, 2015, pp. 321 y ss.); «La invención del Nocturno» (*ABC*, 16 de agosto de 1977, en Diego, 2015, 325).

⁷¹ Véase «Autonomía y transmutación» (*Arriba*, 24 de septiembre de 1972, Diego, 2015, 23 y ss.).

Desde una perspectiva comparada, convendrá igualmente abordar el lugar del *Creacionismo* y del concepto de «imagen múltiple» en este proceso de creación artística intermedial (Peinado, 2006 y Díez de Revenga, 2014); el espacio que ocupa en los *Nocturnos* los experimentos procedentes de la poesía sonora; el uso de estructuras estrictamente musicales —a partir de sus distintos parámetros (Morelli, 1996, 29-43)— para armar el proyecto poético; o el valor liminal del silencio como horizonte dador de sentido (Diego, 1996, VI, 431).

Sirva, pues, lo aquí consignado para comprender mejor, desde una perspectiva del itinerario biográfico y decisiones editoriales finales, la naturaleza de esta compleja obra —*Ofrenda a Chopin (1918-1962)*—, todavía no analizada con la profundidad que sin duda le concedió su autor dentro de su corpus canónico. Sin una reflexión sobre todo el material aquí presentado y finalmente apenas esbozado —la cual verá pronto la luz (Pastor, 2026)— difícilmente podremos comprender la verdadera dimensión de esta extraordinaria basílica construida con los humildes ladrillos de la palabra poética como *paráfrasis* a modo de *Ofrenda* —con todo lo intelectual que conlleva este título, en clara alusión a la *Ofrenda Musical* de Johann Sebastian Bach que todavía la crítica no ha sabido ver y los complejos cánones que la articulan— sobre el alma musical de los *Nocturnos*, conformando así una silente conversación en la catedral cuya escucha seguirá siendo un reto para músicos y filólogos hasta que no contemplen la cifra última de su desvelamiento: *Prima la musica e poi le parole*.

Bibliografía

AGRAZ ORTIZ, Alba. (2020) *El pájaro canta con los dedos. La música en la poesía española de la vanguardia temprana (1918-1925)*. Madrid. Anthropos.

BENAVIDES, Ana. (2006) *Gerardo Diego y la música: El romanticismo musical en Gerardo Diego*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Carlos III de Madrid.

BENAVIDES, Ana. (2009) «Gerardo Diego, un artista de doble vocación». *Música y educación: revista trimestral de pedagogía musical*. Año 22. 79. 88-97.

BENAVIDES, Ana. (2011) *Gerardo Diego y la música*. Santander. Ediciones Universidad de Cantabria.

BERNAL SALGADO, Jose Luis. (2016) *La poesía de Gerardo Diego*. Santander. Fundación Gerardo Diego.

BENAVIDES, Ana. (2021) «La travesía sonora del poeta Gerardo Diego». *Excelentia: música & arte*. 15. 84-91.

BENAVIDES, Ana. (2022) «Arquitecturas sonoras. La relación entre la música y la arquitectura». *Excelentia: Música & Arte*. 25. 6-28.

BENAVIDES, Ana. (2024) «Sound Architectures: The Relationship between Music and Architecture». *Diagonal: An Ibero-American Music Review*. 9.1. 51-67.

BRUNEL, Pierre. (1984) «Le nocturne romantique. Contribution à l'étude d'une écriture musicale de la nuit». *Recherches & travaux*. 2. 59-74. https://www.persee.fr/doc/retra_0762-1051_1984_hos_2_1_2159.

CAMARERO JULIÁN, Mª Celia. (2013) *Vladimir Jankélévitch: Filosofía de la vida y Filosofía de la música*. Tesis doctoral. Salamanca. Universidad de Salamanca.

CLAVER, José María. (1949) «Media hora con el pianista Gerardo Diego». *Escorial*. XX. 1240.

DE LA HOZ REGULES, Jerónimo. (2012) «La eclosión de las vanguardias en una capital de provincia: política y cultura en el Ateneo de Santander de los años veinte. Entre la tradición y la modernidad». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, H.º del Arte*. 25. 223-244.

DEL VILLAR, Arturo. (2013) «Lectura compartida Gerardo Diego al trasluz [Julio Neira, *Trasluz de vida. Doce escorzos de Gerardo Diego*, Barcelona, Anthropos, 2013, 318 páginas» en [https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/recursos-1/collaboraciones/9348-lectura-compartida-gerardo-diego-al-trasluz-\[consultado el 15 de noviembre de 2025\]](https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/recursos-1/collaboraciones/9348-lectura-compartida-gerardo-diego-al-trasluz-[consultado el 15 de noviembre de 2025]).

DEZEO, Elizabeth Dávila. (2020) «Proceso enunciativo en tránsito: Del estilo musical al texto literario en los "Nocturnos" de Chopin y los "Nocturnos" de Renée Ferrer». *Contexto: revista anual de estudios literarios*. 26. 144-153.

DIEGO, Gerardo. (1996) *Obras completas*. Volúmenes I-VIII. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga y José Luis Bernal. Madrid. Alfaguara.

- DIEGO, Gerardo y Falla, Manuel. (1988) *Correspondencia*. Notas de Federico Sopeña Ibáñez. Santander. Fundación Marcelino Botín.
- DIEGO, Gerardo y Antonio Gallego. (2012) *Poemas musicales: (antología)*. 1a ed. Madrid. Cátedra.
- DIEGO, Gerardo, Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña. (1949) *Diez años de música en España: Musicología, Intérpretes, Compositores*. Madrid. Espasa-Calpe.
- DIEGO, Gerardo, SÁNCHEZ OCHOA, Ramón (ed. lit.) y Elena Diego Marín (sel.). (2014) *Prosa musical. I. Historia y crítica musical*. Valencia. Pre-Textos.
- DIEGO, Gerardo, SÁNCHEZ OCHOA, Ramón (ed. lit.) y Elena Diego Marín (sel.). (2015) *Prosa musical. II. Pensamiento musical*. Valencia. Pre-Textos.
- DIEGO MARÍN, Elena. (2013) «Gerardo Diego y la música». *Quodlibet: revista de especialización musical*. 54. 120-125.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier. (1998) «Gerardo Diego y su significación dentro del 27». *Philologica canariensis*. 4-5. 59-69.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier. (1998) «Gerardo Diego ante Gustavo Adolfo Bécquer: la afinidad intelectual y la música ante todo». *El Gnomo: Boletín de estudios becquerianos*. 7. 53-66.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier. (2000) «Música y poesía creacionista: Gerardo diego, últimos años». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 642. 21-23.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier. (2008) «Gerardo Diego y Óscar Esplá: la amistad y la música». *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert"*. 53. 162-175.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier. (2014) «Gerardo Diego y los orígenes del creacionismo en España. Experimentalismo y abstracción». *Tintas. Anaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*. 331-349.
- FALLA, Manuel de. (1999) *Fuego fatuo*. Edición facsímil de los manuscritos 9017-1, LII S2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla. Edición y estudio de Yvan Nommick. Granada. Archivo Manuel de Falla.
- FRANCO, Enrique. (2004) *Gerardo Diego, poeta y músico*. Madrid. Auditorio Conde Duque.
- GAGO, Luis. (ed.) (1999). *Falla-Chopin: la música más pura*. Granada. Archivo Manuel de Falla.

GALLEGÓ GALLEGÓ, Antonio. (2021) «Gerardo Diego, poeta y músico». *Fundación Juan March. Ciclo de miércoles*. 5. 6-17.

GARCÍA ANGÚDAR, Paula. (2023) «Melodía en palabras. El enfoque musical de Gerardo Diego en su poesía». *Enclaves: Revista de Literatura, Música y Artes Escénica*. 3. 111-130.

GÓMEZ BARRERA, Juan Antonio. (2006) *El Ateneo de Soria. Medio siglo de cultura y reivindicación social (1883-1936)*. Soria. Soria Edita.

GÓMEZ ESPINOSA, Juan. (2018) *Puntos de encuentro: recursos y visiones compartidos por la poesía española y la música entre 1900 y 1936 a través de la poesía de gerardo diego*. Tesis doctoral. Madrid. UNED.

GONZALO DELGADO, Sonia. (2018) ««Más poéticas que pedagógicas palabras»: Gerardo Diego y el curso de historia de la música para piano en el Ateneo de Soria (1921)». *Cuadernos de música iberoamericana*. 31. 181-209.

GUERRERO ALMAGRO, Berta. (2017) «El nocturno musical, pictórico y literario: un espacio para la hibridez y la sinestesia». *Confluencia*. 33.1. 128-142.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Mario. (1993) «Pregerardo antediego: ofrenda a Federico Chopin». *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Juan Luis Bernal (ed.). Unión de Extremadura. 25-42.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen. (1974) «Poesía y música en los 'Nocturnos de Chopin' de Gerardo Diego». *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*. Murcia. Universidad de Murcia. 190-209.

IBÁÑEZ PARÍS, César. (1992) «Gerardo Diego en la prensa soriana (1920-1923)». *Diario de Soria*. 3 de junio de 1992. 7.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. (1957) *Le nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*. Paris. Albin Michel.

LÓPEZ CASTRO, Armando. (1996) «Gerardo Diego, músico y poeta». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 553-554. 23-58.

MÉTAYER, Bernard. (1990) «Gide et Chopin». *Bulletin des Amis d'André Gide*. 18. 65-91.

MORELLI, Gabriele. (1996) «*De la musique avant toute chose. The Evolution Of Musical Structure in the Poetry of Diego, Gerardo*». *Revista de Occidente*. 178. 29-41.

NOMMICK, Yvan. (1999) «Fuego fatuo: un homenaje de Falla a Chopin». *Manuel de Falla. Fuego fatuo*. Granada. Archivo Manuel de Falla. IX-XLVIII.

PANIAGUA GARCÍA, José Antonio. (2015) «De baladas, madrigales y nocturnos: Manuel Banderia y Gerardo Diego, poetas

musicales (1924)». *Manuel Bandeira en Pasárgada*. Ascensión Rivas Hernández (ed.). Salamanca. Universidad de Salamanca. 225-233

PASTOR COMÍN, Juan José (2009) «Modelos de escucha y práctica creativa de la audición musical para el desarrollo de la competencia cultural y artística». *Las competencias básicas: reflexiones y experiencias*. Emilio Nieto y Ana Callejas (Eds.). Ciudad Real. Universidad de Castilla-La Mancha.

PASTOR COMÍN, Juan José. (2024) *Pace non trovo. Entre Liszt y Petrarca: historia musical de un soneto*. Valencia. Tirant lo blanch.

PASTOR COMÍN, Juan José. (2026) «*Yo soy poeta porque no puedo ser músico*: arquitectura de lo inefable en Gerardo Diego y Frédéric Chopin». Valencia. Tirant lo blanch.

PEINADO Elliot, Carlos. (2006) «Entre el barroco y la vanguardia. La Fábula de Equis y Zeda de Gerardo Diego». *Philología hispalensis*. 10 (1). 175-204.

PINAMONTI, Paolo. (1999) «Manuel de Falla, Frédéric Chopin y el enigmático Fuego fatuo». *Falla-Chopin: la música más pura*. Granada. Archivo Manuel de Falla. 67-121.

REY CABERO, Enrique del. (2012) «Gerardo Diego y la música». *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*. 17. 207-210.

REY CABERO, Enrique del. (2015) «Reivindicaciones de Gerardo Diego sobre artistas integrales y trascendencia musical en la poesía hispánica». *Journal of Iberian and Latin American Research*. 21. 1. 50–62.

RIVAS, Armando Gómez. (2003) «Relaciones musicales en los cuentos de Rubén M. Campos: Nocturno en Sol». *Heterofonía: revista de investigación musical*. 129. 81-93.

RIVERA, Susana. (1999) «Gerardo Diego: conservador del museo lingüístico y terrorista literario». *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*. Vol. 24. 1-2. 149-16.

RODRÍGUEZ-PERALTA, Phyllis. (1993) «The Modernist Nocturno and the Nocturne in Music». *Hispanic Journal*. 14 (1). 143-155.

SÁNCHEZ OCHOA, Ramón. (2012) *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*. Tesis doctoral. Valencia. Universitat de València.

SÁNCHEZ OCHOA, Ramón. (2014) *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*. Valencia. Pre-Textos.

SÁNCHEZ OCHOA, Ramón. (2021) «Preludio a Chopin». *Ciclo de miércoles*. 5. 47-59.

SANZ VÉLEZ, Esteban. (2011) «Antonio Gorostiaga (1899-1970), El compositor que pudo ser». *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*. LXXXI. 63-144.

SILVERMAN, Renée M. (2018) «"Otro punto de arranque": Gerardo Diego's Hybrid Romances». *Hispanófila*. 182. 1. 127-146.

STALLINGS-WARD, Judith. (2020) *Gerardo Diego's Creation Myth of Music: Fábula de Equis y Zeda*. New York & London. Routledge.

VARELA IGLESIAS, José Luis. (1998) «Nota sobre Gerardo Diego y la música». *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*. Juan María Díez Taboada (ed.). Madrid. CSIC. *Anejos de la Revista de Filología Española*. 47. 776-782.

WEBER, Eckhard. (2005) «Chopin als Retter der Zarzuela? Manuel de Fallas Opernprojekt Fuego fatuo». *Das Fragment in (Musik-)Theater*. Peter Csobádi et al. (eds.). Anif-Salzburg. Mueller-Speiser. 437-461.