BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

FERNÁNDEZ SERRANO, María Helena. *La música en la poesía de Gerardo Diego y Lucía Sánchez Saornil: un análisis intermedial*

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

María Helena Fernández Serrano
La música en la poesía de Gerardo Diego y Lucía Sánchez Saornil:
un análisis intermedial
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 117-145
https://doi.org/10.55422/bbmp/1228

LA MÚSICA EN LA POESÍA DE GERARDO DIEGO Y LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL: UN ANÁLISIS INTERMEDIAL

María Helena FERNÁNDEZ SERRANO
Università di Pisa
ORCID: 0009-0008-1993-5910

Resumen:
Este trabajo examina la relación músico-literaria en las poéticas de Gerardo Diego y Lucía Sánchez Saornil mediante el aparato conceptual de la intermedialidad contemporánea. Frente a los enfoques historiográficos o de corte biográfico, el estudio analiza los mecanismos textuales específicos con los que ambos autores integran la música en sus versos. El análisis comparativo refleja que este diálogo interdisciplinar no se realizó de forma unívoca: mientras que la obra de Diego evidencia una modelización estructural, la producción de Sánchez Saornil muestra una evolución cronológica orientada hacia la tematización. El contraste ilustra la complejidad de la Generación del 27 en su relación con las artes y, en concreto, en la asimilación del *medium* musical en el *medium* poético.

Palabras clave:
Música y poesía. Intermedialidad. Musicalización de la literatura. Gerardo Diego. Lucía Sánchez Saornil.

Abstract:
This paper examines the literary-musical relationship in the poetics of Gerardo Diego and Lucía Sánchez Saornil through the conceptual framework of contemporary intermediality. Moving away from historiographical or biographical approaches, this study analyses the specific textual mechanisms through which both authors introduce music into their verses. The comparative analysis reflects that this interdisciplinary dialogue did not occur in a univocal manner: while Diego's work highlights a structural modelization, Sánchez Saornil's production shows a chronological development oriented towards thematization. This contrast illustrates the complexity of the Generation of '27 in its relationship with the arts, specifically in the assimilation of the musical *medium* into the poetic one.

Key Words:
Music and poetry. Intermediality. Literature musicalization. Gerardo Diego. Lucía Sánchez Saornil

Las trayectorias poéticas de Lucía Sánchez Saornil (1895, Madrid – 1970, Valencia) y de Gerardo Diego (1896, Santander – 1987, Madrid) encuentran un punto en común más allá de haber compartido filas en la Vanguardia histórica y de haber recibido inicialmente las mismas influencias del simbolismo francés y del modernismo hispánico. El elemento que los vincula en este estudio es la relación que la música guarda con la poesía de ambos autores, aunque haya un claro desfase entre los estudios que abordan la cuestión entre uno y otro. Por un lado, en este trabajo se intentará colmar en lo posible esta laguna con respecto a la poeta ultraísta, ya que la influencia de la música en su creación poética es una característica que la acerca a miembros canónicos de la Generación del 27 como Gerardo Diego. En este sentido, en ambos poetas se observa, en los mismos años, la transformación de una voz poética todavía eco de los maestros modernistas a una voz propia, innovadora, que al mismo tiempo conserva esos rasgos humanizadores ligados a la sensibilidad musical-poética. Una característica común que de manera análoga dificultó su respectiva

integración en los movimientos vanguardistas propulsores del «arte deshumanizado».

Por otro lado, pretendemos abordar el análisis textual en este estudio desde un enfoque muy específico. Dando por descontado que la relación de la música, y de las artes en general, con la obra poética de los autores de la Generación del 27 es un hecho consabido, es útil señalar que el discreto número de estudios que abordan la cuestión parten de una perspectiva prevalentemente histórica o biográfica[1], lo que significa que aún queda mucho por explorar en el análisis específico de los textos desde el marco teórico de los estudios intermediales contemporáneos. Esta investigación no pretende insistir en la influencia biográfica de la música en Gerardo Diego o en la poliédrica vocación artística de Lucía Sánchez Saornil, sino decodificar en qué medida la música está presente en su poesía y con qué mecanismos textuales la obra de estos poetas asimila el medio musical.

***Ut musica poesis*: un enfoque desde la intermedialidad**

Desde el principio estético horaciano que comparaba las artes poética y pictórica resaltamos otra relación *inter-artes*, por no llegar directamente al concepto de «intermedialidad», que para los clásicos era cualidad intrínseca: la relación entre la lira y la poesía. Orgánicamente unidas por el ritmo y la sonoridad, la poesía y la música eran concebidas en la Antigüedad clásica como vehículos de la expresión anímica de los asuntos divinos y humanos:

> Musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses y al púgil victorioso y al caballo primero en la carrera y las inquietudes amorosas de los jóvenes y las libres reuniones en que se bebe vino (Horacio, vv. 84-86).

[1] En este sentido son imprescindibles los trabajos sobre la relación entre música y poesía en Gerardo Diego de la musicóloga Ana Benavides (2006) y de Ramón Sánchez Ochoa (2012). Desde un punto de vista comparatista, pero enfocado desde la retórica clásica junto a las aportaciones de la lingüística y la semiótica, es de obligada consulta la tesis doctoral de Juan Gómez Espinosa (2018).

En la modernidad la relación entre música y poesía asume múltiples formas, que desde los estudios pioneros de mediados del siglo pasado sobre las relaciones *inter-artes* han sido estudiadas con mayor atención, dando lugar dos décadas más tarde a la investigación especializada en la intermedialidad. La relación entre estos dos sistemas mediales, música y literatura, ha sido dividida somera y canónicamente por Steven Paul Scher, siguiendo el criterio estrictamente modal, valga la redundancia, de cómo un *medium* recibe y reformula al otro, distinguiendo así tres grandes categorías: «literatura en la música», «literatura y música» y «música en la literatura» (Scher, 1968). De esta última categoría nos ocuparemos en el presente artículo y lo haremos desde una perspectiva metodológica que, aunque no se haya asentado aún del todo, ya cuenta, desde la línea teórica germánica, con categorías de análisis y taxonomías altamente definidas. El enfoque que aplicaremos para el análisis de la musicalización de la poesía en autores de la Generación del 27 como Gerardo Diego y Lucía Sánchez Saornil se basa a su vez en la transposición de códigos semióticos, directamente tomados de la intertextualidad genettiana, puesto que el mismo termino *Intermedialität* fue acuñado por el filólogo eslavista Hansen-Löwe en 1983 a partir de la categoría de intertextualidad. En Steven Paul Scher esta distinción entre un *medium* «dominante», que en nuestro caso de estudio será la literatura, y un *medium* «modelizador», que será la música, teniendo en cuenta sus respectivos sistemas semióticos, recuerda la noción jakobsoniana de «traducción intersemiótica» (Jakobson, 1987), entendida dentro de la teoría de la semiótica cultural de Lotman como «transcodificación externa» (Lotman, 1982), con la salvedad de que la teoría intermedial de Scher se concentra en el análisis textual, que seguiremos también nosotros, y no en un enfoque estructural. Sin embargo, tanto para Scher como para Lotman estas relaciones –sean intermediales o culturales– se configuran en torno al dinamismo y la tensión entre los límites de los sistemas semióticos.

La propuesta tripartita de Scher ha sido modificada y ampliada en varios trabajos llevados a cabo por otro pilar de los estudios intermediales en ámbito germánico como Werner Wolf, quien primero definió la focalización tipológica de las relaciones musico-literarias en lo que Scher llamaba sencillamente «literatura en la música» y «música en la literatura» y que Wolf redefinió como

«intermedialidad intracomposicional» o «intermedialidad en sentido estrecho (o restringido)» (Wolf, 1999, 36). Aunque los estudios sobre la narratividad de la música y la transposición intersemiótica a productos multimediales han hecho que Wolf redefiniera en estudios posteriores la taxonomía de la tipología de las relaciones musico-literarias incluyendo también la categoría de «intermedialidad extracomposicional» o «intermedialidad en sentido amplio», en este estudio, donde evaluaremos la relación entre poesía y música dentro de los propios poemas, nos centraremos en las categorías analíticas de ese primer filón. Este se divide a su vez en subcategorías, en las cuales, como hemos dicho, la intermedialidad es parte integral de la estructura semiótica y de significado de la obra literaria analizada, una obra poética en nuestro caso.

La primera subcategoría que Wolf reelabora parte de la categoría scheriana de «literatura y música», es decir, de la coexistencia al mismo nivel de los dos códigos semióticos: es la «plurimedialidad», donde se da la unión de poesía y música de manera sintética. En este sentido vemos que uno de los ejemplos más evidentes es la canción, y tenemos que llamar aquí a colación la taxonomía elaborada por Jens Schröter, quien, desde la teoría de los medios, dividió el ámbito intermedial en cuatro tipos diferentes, siendo en su modelo teórico el primero de ellos precisamente la «synthetische Intermedialität», entendida como «den Prozess der Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium, dem Intermedium, welches mehr wäre als die Summe seiner Teile» (Schröter, 1998, 130), y que reconecta con la tradición wagneriana de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*.

La segunda subcategoría que Wolf identifica es más interesante para nuestro caso, ya que oponiéndose al sincretismo de la plurimedialidad, la «referencia intermedial» se da de manera indirecta a través de los significantes –y el significado– de la obra en cuestión:

> This means that a monomedial work remains monomedial and displays only one semiotic system, regardless of the existence of an intermedial reference. For this reference is carried out by the signifiers of the 'dominant' medium which is used by the work in question (Wolf, 2002a, 23).

Las referencias intermediales serían para Schröter su tercer tipo, la «transformationale Intermedialität», donde en resumidas cuentas un *medium* representa a otro. Pero para el profesor de Bonn debe tratarse de una representación explícita: «es muss eine Repräsentation vorliegen, die sich explizit auf das repräsentierte Medium bezieht» (Schröter, 1998, 144).

Retomando las referencias intermediales que Werner Wolf reconfigura en su esquema sobre la intermedialidad integrando los trabajos de Irina O. Rajewsky (2000, 2002 y 2005)[2], nos encontramos de nuevo con dos subtipos que veremos en nuestro análisis. Así, la referencia intermedial explícita o «tematización intermedial», que Wolf había previamente llamado «overt» o «directa» y la referencia intermedial implícita o «imitación intermedial», que anteriormente Wolf había denominado «covert» o «indirecta»[3].

Por un lado, la tematización intermedial aparece en el *medium* literario en cuanto advertimos una referencia explícita de otro medio, fácilmente identificable, como puede ser el caso de encontrar personajes como pintores o músicos en una novela, o escenas en las que se contempla un cuadro, o se escucha, o se ejecuta una pieza musical.

En la imitación intermedial, por otro lado, los significantes del código semiótico literario –es decir, la estructura poética que analizaremos– buscan activamente imitar la estructura y la cualidad del *medium* modelizador, es decir, de la música. Deberemos analizar si el intento de los autores en los poemas es el de utilizar el *medium* dominante, o sea la palabra poética, para reproducir o representar, en suma, para imitar el medio musical. En este sentido, Wolf advierte que este tipo de referencia intermedial conecta con la forma extracomposicional de intermedialidad de la transposición

[2] Existe traducción en castellano del trabajo de 2005, publicada en 2020.

[3] Realmente la diferencia entre «tematización» e «imitación» estaba ya preconfigurada en el estudio pionero de Hansen-Löwe, quien abordando la intermedialidad de la literariedad en la pintura de la vanguardia rusa, opuso las modalizaciones de «tematizar» y «realizar» (Wolf, 2002a, 25).

intermedial[4], y que al igual que en el ejemplo típico de ese trasvase intermedial, de la novela al cinematógrafo, la «imitación» requiere un cierto grado de adaptación. En todo caso, la imitación se centra en la estructura primaria y natural del *medium*. En el caso de la música, añado yo, podemos pensar idealmente en la matemática composicional, en la simultaneidad sonora, en las repeticiones y los *a capo*, o quizás en la intensidad del timbre, de *fortissimo* a *pianissimo*.

A pesar de los puntos de contacto entre las taxonomías de ambos estudiosos de la escuela germánica, sus metodologías distan en cuanto a objetivos estructurales, siendo el de Schröter un ámbito de estudios de la *Medienwissenschaft* y no estrictamente de análisis literario. Por ello, en este trabajo aplicaremos la terminología asentada en la línea de Scher, Wolf y Rajewsky por resultarnos categorías más adecuadas para el análisis textual de nuestro corpus poético[5].

Con todo, es menester citar la evolución y el desarrollo más reciente de estas categorías críticas que amplían el ámbito de investigación de la intermedialidad aplicándolo no solo a textos específicos sino a una generalización cada vez mayor, donde la «tematización» y la «imitación» han dado lugar a una reflexión teórica, donde el focus sobre el «modo» de representar la música en la literatura se estudia bajo una lupa historiográfica. Así, partiendo de la clásica diferencia entre diégesis y mímesis se distingue entre la musicalización de la literatura a través de la descripción de la música o las obras musicales, bajo la etiqueta de «telling», mientras que si se «musicaliza» el lenguaje literario o se tiene la intención de simular una impresión sonora –ficticia–, estos procedimientos imitativos se etiquetan como «showing» (Gess y Honold, 2016, 7-8).

En el ámbito anglosajón la propuesta de Emily Petermann, desde un marco fenomenológico que se centra no solo en los niveles textuales que componen el texto sino en el mismo texto literario en

[4] También Schröter dedica su segunda tipología a esta traducción intersemiótica «Formale oder Trans-mediale Intermedialität».

[5] Es preciso aclarar que si bien Wener Wolf aplica originalmente estas categorías a la ficción narrativa, considero que son plenamente extrapolables a la lírica del 27. La diferencia radica simplemente en que, mientras en la novela la imitación reconfigura la estructura mimética de la prosa, en la poesía se potencia la naturaleza rítmica intrínseca del verso.

cuanto acto comunicativo[6], también avala la distinción entre tematización e imitación. Proponiendo, además, ejemplos de los límites miméticos del *medium* poético:

> By foregrounding rhythm and meter in ways characteristic of music, a poem can evoke the qualities of music. On the other hand, while music is able to produce multiple sound simultaneously, this is not literally possible for a written text. Therefore, its attempts at counterpoint, harmony, and ensemble playing can only be metaphorical imitations of foreign means that the text does not actually share with music (Petermann, 2014, 27).

Quizás los ejemplos poéticos más osados de la imitación intermedial hayan tenido lugar gracias a la influencia de las vanguardias, si pensamos en el ejemplo dadá de la poesía simultaneísta, como la representación dodecafónica de *L'amiral cherche une maison à louer* (1916) de Tristan Tzara, y otro ejemplo aún más wagneriano, pues incluye la representación pictórica, sería la famosa *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay. Analizaremos, a continuación, en qué medida y en qué modo esa tematización o esa imitación metafórica o «intermedial iconicity» (Wolf, 2002b) tiene lugar en la poesía de Lucía Sánchez Saornil y Gerardo Diego.

Arquitectura musical en la poesía de Gerardo Diego

Desde la obra temprana *Nocturnos de Chopin*, concebida en 1918, pero que no vio forma definitiva hasta su tardía reelaboración en *Ofrenda a Chopin* (1969)[7], Gerardo Diego mostró que la música

[6] Ha sido notado el mérito de esta propuesta en cuanto a su flexibilidad para adaptarse a distintos tipos de relaciones intermediales, capaz de mostrar con claridad, dentro de una misma tipología de interacción intermedial, la particularidad del caso, pero también, en el lado opuesto, la laxitud de algunas categorías y la multiplicación de elementos que tomar en consideración hacen que la propuesta sea compleja y de difícil manejo (cfr. Tirinanzi De Medici, 2024, 23-24).

[7] Para un estudio pormenorizado de la relación entre la obra poética de Diego y la figura y obra del compositor romántico Frédéric Chopin, cfr. Pastor Comín, 2025.

era uno de los pilares de su escritura poética, ya incluso antes de la publicación del *Romancero de la Novia* (1920). En palabras de uno de sus mejores críticos, «Gerardo Diego inicia ya lo que será una andadura permanente y ejemplar en su obra: el constante anhelo por traducir a la palabra de la poesía las sensaciones y evocación producida por una determinada música» (Díez de Revenga en Diego, 2017, 15). La vocación musical del poeta que halla un cauce creador –ya no como instrumentista, sino como compositor– en la palabra poética, se trasmutará de manera refractaria en el concepto creacionista de «imagen múltiple», pues «música y poesía creacionista experimentan el mismo proceso creador, como el poeta intentó demostrar en su creación poética misma a lo largo de su dilatada trayectoria poética» (Díez de Revenga, 2014, 336). Tomaremos, precisamente, tres ejemplos espaciados a lo largo de esa misma trayectoria para analizar la presencia estructural, o mejor dicho arquitectónica, de la música en la poética de Gerardo Diego.

«San Juan: poema sinfónico en el modo wagneriano»

El primer poema del que me ocuparé, y, a mi juicio, el más atinado para mostrar la aplicación de las categorías expuestas en el marco metodológico, es «San Juan»[8], que el poeta santanderino dedicó a su amigo Juan Larrea por su onomástico y que se incluye en el creacionista libro *Imagen* (1922). El paratexto del poema nos proporciona en primera instancia esa referencia intermedial explícita, ya que el subtítulo del poema reza «poema sinfónico en el modo wagneriano», que nos sitúa sin vuelta de hoja en la música programática romántica europea, que, a su vez, es una vuelta de tuerca de las relaciones intermediales entre música y poesía. Pues el caso de los poemas sinfónicos entra de lleno en la categoría de «literatura en la música» de Scher o de la «literarización» de la música. En efecto, el poema sinfónico, cuyo mayor representante fue además de Wagner el compositor Franz Liszt, no es sino una obra

[8] Para Pérez-Bustamante Mourier el elemento musical pasa desapercibido y lo define como un poema «donde con gracia paródica esboza una danza aldeana con onomatopeyas muy del gusto de los vanguardistas» (Pérez-Bustamante, 2009, 300).

musical que pretende desarrollar narrativamente un argumento literario. Por esa misma razón, muchas veces se proporcionaba el tema en cuartillas a los oyentes para facilitar el desentramado de la narración musical. En este sentido es fácil entender por qué en «San Juan» Gerardo Diego nos presenta antes del poema, integrándolo, un preámbulo programático de ese mismo tipo; concretamente nos muestra una tabla que enumera los motivos o *leitmotivs* que el lector debe hallar en el texto poético: la primavera, el estío, la fiesta pagana, la fiesta cristiana, la ronda de los mozos.

La efectiva transposición del recurso técnico musical del *leitmotiv* a las cinco estrofas de este poema ha sido demostrada por Agraz Ortiz (2020, 214-215), quien señala con agudeza cómo un «mecanismo que originalmente se utiliza para dotar a la música de un contenido semántico o simbólico, paradójicamente se convierte, en su trasposición literaria, en un recurso fundamentalmente formalista» (215). Esta composición sería un ejemplo adecuado para la categoría que Schröter define como «transformationale Intermedialität» al hallar explícitamente en la tabla temática la realización de ese trasvase intermedial, pero si nos remitimos al texto poético debemos juzgar si están presentes además de los *leitmotiv* otros aspectos característicos del poema sinfónico, para juzgar si estamos de verdad ante una imitación intermedial en la cual el *medium* dominante, la palabra poética, es «modalizada» por el *medium* musical. Veamos la transición de la primera a la segunda estrofa, donde la primavera candorosa, cuya alegoría es la margarita, da paso al tórrido estío, representado en la amapola:

> Margarita, novia del grillo.
> Dame tu estrella, Margarita.
> Margarita, ha venido la golondrina.
> Trae una estrella en el pico.
> Escucha. Escucha. Cri-cri-cri.
> ¿Le dirás a tu novio que sí?
> Margarita, fíjate bien,
> que el pícaro nordeste quiere
> abrazarte el talle por detrás.
> Margarita, qué linda estás.
> Novia de grillos y de luceros.
> Dame tu estrella para mi ojal.

La verde cabellera de espigas
-Margarita, novia del grillo-
ha lanzado una idea roja,
seda de labio, sed de Amapola.
Gota de sol tropical.
Dame tu estrella para mi ojal.
Amapola, cálida Amapola,
presiento el ardor de tu boca.
La cigarra te quiere aturdir.
No duermas, no, labio de seda.
Bésame, cálida Amapola.
Bésame sedeña y tórrida.
Margarita, Amapola
novia del grillo, labio de seda.
Se dan la mano las dos hermanas
-sangre de estrellas, beso de luz-
bajo la feria del plenilunio[9].

A través de la alegoría del paso de las estaciones, simbolizado a través de las flores, podemos observar una imitación en el poema de la transformación o desarrollo temáticos que guían el *leitmotiv* a través del poema sinfónico. La transformación temática en la música suele operar por modulación, pasando de un tono mayor a uno menor o por inversión del tema, tratándose en esencia de una variación. Así, la repetición del primer verso, «Margarita, novia del grillo», asienta el primer *leitmotiv*, el de la primavera. Su reaparición al principio de la segunda estrofa, entre guiones e interrumpiendo la frase, pudiera parecer arbitraria. Sin embargo, junto a la repetición del verso «Dame tu estrella para mi ojal», estos paralelismos dan la cadencia del tema y evocan la transformación modal. De igual modo las anáforas «Margarita …» y las catáforas «… Amapola», «… labio de seda» unen los dos temas, el de la primavera y el del estío, con la misma arquitectura con la que las voces de la orquesta desarrollarían el tema o *leitmotiv* de un poema sinfónico. La unión de ambos temas a un nivel macrotextual queda patente a nivel microtextual en los versos «Margarita, Amapola

[9] Diego, 2017, 133, vv. 1-29. El poema, incluido en *Imagen* (1922), fue publicado por primera vez en la revista ultraísta *Grecia* (10-VII-1919).

/novia del grillo, labio de seda» que yuxtapone el *leitmotiv* de la primavera al del verano.

«Scherzo cromático»: la transposición formal del compás

En esta composición incluida en *La luna en el desierto y otros poemas* (1949) observamos de nuevo que la única referencia intermedial explícita y, a decir verdad, no tan fácilmente reconocible está en el título. El *scherzo* originalmente designaba el tercer movimiento de sinfonías o sonatas caracterizado por un ritmo ternario *vivace* o también, ya a partir del siglo decimonónico, con *scherzo* se pasó a denominar una composición para piano de carácter saltarín, jocoso o libre, como los cuatro *scherzi* de Chopin. Pero el término puede referirse igualmente, como lo hace en este caso con ambivalencia, a una breve composición poética de tema ligero o satírico. En «Scherzo cromático» encontramos precisamente esto, con un argumento ingenuo donde el yo poético pasa revista a tejidos, prendas y colores, que un supuesto «tú» le quiere adjudicar mientras que la voz poética rechaza el colorido en favor de la sobriedad:

> Quieres para mí colores,
> cuanto más crudos mejores.
>
> Chupas, casacas de gala,
> alaridos de la escala
> en que a Goya nadie iguala,
> túnicas de Kapurtala:
> sus gritos no me dan miedo,
> mas con mis grises me quedo.
>
> Tú me querrías brillante:
> azul prusia delirante,
> carmín *sangre de Violante*,
> rabioso añil discrepante.
> Bellos colores, conforme,
> papagayos de uniforme.
>
> Tú me compones paleta:

amarilla de bayeta,
verde del loco de Creta,
furia a los ojos de violeta.
Es tentadora, convengo,
mas a mis grises me atengo[10].

Si desde un punto de vista temático no hallamos explícitamente ninguna referencia intermedial debemos descartar la tematización del *medium* musical en este poema, pero la ambigüedad del término *scherzo* despierta en el lector de poesía, sobre todo en aquel que prefiere una lectura en voz alta o que tiene una mayor sensibilidad estética del ritmo, una lectura del compás ternario del *scherzo* musical. Para empezar, la métrica y la disposición estrófica es igualmente rápida, con versos octosílabos y en sextillas con rima aaaabb, ciñéndose a moldes tradicionales (Bernal Salgado, 2016, 78). Además, esa rima «delirante» que cambia de sextilla en sextilla produce un efecto juguetón y cambiante como el del *scherzo* musical y, por añadidura, la rima interna en algunos versos –«casacas de gala», «sangre de Violante», «colores, conforme»– ayuda a construir esa sensación rítmica de *allegrissimo*. No cabe duda de que el ritmo se concilia bien con el tema jocoso de la composición poética.

Por otra parte, la ambivalencia del título y su posible sobrextensión del *medium* literario al musical se aplica también al segundo término: «cromático». Este cromatismo, que es evidentemente el tratamiento de los colores en este diálogo contrapuesto entre el colorido alegre y la sobriedad norteña –«Paisajes de mi Montaña», «Grises, grises de mis cielos» (vv. 40 y 44)– puede, en combinación con la ritmicidad, extrapolarse a una 'simulación' del *medium* musical con referencia a la escala cromática que avanza por semitonos. En ese tiovivo de colores de paños y prendas que se intercambian apresuradamente en el poema bien puede leerse el movimiento saltarín de las manos de un pianista que interpreta un *scherzo* brillante moviéndose entre las teclas blancas y negras, las que dan el cromatismo de bemoles y sostenidos –los semitonos– a la escala diatónica. En este sentido, una lectura que entresaque del tejido poético tanto el ritmo musical del compás ternario como la variedad tonal del *scherzo* significaría el

[10] Diego, 2017, 646, vv. 1-20.

descubrimiento de una arquitectura musical en la base de la composición poética y estaríamos ante la forma más difícil, por su carácter encubierto –«covert» (Wolf, 1999, 36 y ss.)– de la intermedialidad.

«Sonata en Si mayor»: una alegoría intermedial

Para el último ejemplo de la música en la poesía de Gerardo Diego he elegido este poema perteneciente a la tercera sección de *Amor solo* (1958) en el que podemos excluir de primera mano una representación explícita de la forma sonata que debería proponer en cuatro movimientos dos temas y su reexposición, como sí había realizado de manera muy vanguardista en *Fabula de Equis y Zeda* (1926-1929) (Peinado, 2005, 176). Lo que sí encontramos es una construcción de la historia de un «amor solo» a través del engranaje de metáforas musicales:

> Sonata en Si mayor, en Si o en ti,
> nací y viví esperándote, esperando
> realizarme. Por fin mi vida llega.
> Arcos equivocados, dedos tímidos
> confundiendo las claves, resbalando
> por mi teclado que aguardaba siempre
> tus dos manos de nieve enamorada.
>
> No nací en Mi, ni en Sol, no, nadie elige
> tonalidad, la llave de la vida,
> como un color para vestido o alma.
> Yo nací con mis cinco sostenidos
> como llagas o condecoraciones,
> como llamas subiéndome hasta el Si.
>
> Una sonata soy y tú me suenas,
> y me tocas, me vibras, me descubres,
> me realizas por fin. Durmiendo estaba
> como un lago profundo en el que nunca
> alas de amor hermoso se posaron.

> Tú me interpretas, tú también en Si,
> tú para mi nacida y acordada.
> Por ti nazco a la vida, tú, mi cielo,
> yo tu espejo de agua. Tú y yo fieles,
> sonata en Si mayor, nos reflejamos[11].

La reelaboración del lenguaje poético, a través de una compleja arquitectura alegórica, cuyos términos son extraídos del campo musical, problematiza la categoría de referencia intermedial explícita o «tematización» como la entienden Wolf (1999, 2002a) y Rajewsky (2000, 2005), puesto que en este caso el poeta no está tratando simplemente de convertir el lenguaje musical, la forma sonata y la práctica interpretativa instrumental en un tema, sino en un medio de expresión sentimental. Lo hace además de manera muy cuidada y simbólica, puesto que la elección de la tonalidad en Si mayor no es un mero capricho estético, por el contrario, sustenta la base para una lectura afectiva. Al elegir esa tonalidad, que tiene precisamente cinco sostenidos (Fa#, Do#, Sol#, Re# y La#) –«yo nací con mis cinco sostenidos»–, Gerardo Diego traslada la tonalidad de la música al terreno de la predeterminación vital –«nadie elige / tonalidad»–. Por lo tanto, los cinco sostenidos adquieren un valor existencial en el poema. «La llave de la vida», que alude claramente a la clave de lectura de la partitura, de su persona podemos deducir, encuentra en la amada finalmente las manos capaces de interpretar su alma con pulcritud y en puro reflejo matemático-musical: «yo tu espejo de agua. Tú y yo fieles, / sonata en Si mayor, nos reflejamos».

Al comienzo del poema, el juego de palabras entre la séptima nota de la escala –«Si»– y el homófono pronombre reflexivo –«si»– marca una lectura en la que la multiplicidad del sentido del lenguaje poético interpela la «transcodificación interna» (Lotman, 1988) del texto artístico donde la estructura textual, utilizando un código semántico musical para referirse a un código semántico afectivo, crea un tercer sentido artístico.

[11] Diego, 2017, 827-828.

Aunque evidentemente estamos dentro de la macrocategoría de «intermedialidad intracomposicional», puesto que el poema sigue siendo «a monomedial work» (Wolf, 2002a, 23), en esta composición se problematizan las categorías de la taxonomía de la escuela germánica, pues se hacen demasiado rígidas para contener esta transposición de códigos semánticos que va más allá de la simple tematización. Esta tocaría solamente la superficie del significado. Sin embargo, tampoco podríamos hablar de una referencia implícita, de «imitación» *strictu sensu* del *medium* musical, porque los objetos de la imitación intermedial «are primarily the nature and structure of the signifiers of the source work or medium» (Wolf, 2002a, 25), es decir, la música o una obra musical en concreto, pero no los instrumentos que la hacen posible, a saber, las claves del lenguaje musical, el piano, la ejecución técnica, la partitura. Así, más que una imitación o simulación formal del *medium* musical, lo que Diego realiza en «Sonata en Si mayor» es una evocación temática de la interpretación musical que subordina la técnica de la ejecución al servicio de una poética de la plenitud amorosa.

Lucía Sánchez Saornil: la música como tema poético

La influencia estética de la música contemporánea, y más en lo específico del jazz, ha sido abordada abundantemente en estudios recientes sobre la literatura y la poesía de vanguardia (Jiménez Millán, 2000; Patrick, 2008; Bardavío-Estevan e Iglesias, 2012; Cobo Piñero, 2020). Precisamente en los años veinte, en la recepción de este género tan característico de la modernidad, destaca la atención crítica por parte de Ramón Gómez de la Serna y la atención temática al fenómeno en su prosa literaria. En el caso de Lucía Sánchez Saornil, el papel de la urbe moderna y del jazz en su poesía ultraísta ha sido puesto de manifiesto en los trabajos que abordan el análisis de esa fase poética (Anderson, 2001; Ludington, 2017; Navas Ocaña, 2025). En este análisis, sin embargo, quisiera sacar a la luz cómo la música ha tenido un papel intermitente, pero constante, en la trayectoria poética de la autora ultraísta: desde sus inicios modernistas hasta los años de semiclandestinidad durante el franquismo.

«Gavota» y otros madrigales: la poética modernista

Influenciada por sus lecturas de formación por la estética melancólica del primer Juan Ramón Jiménez y por el simbolismo francés que influyó a este y a Rubén Darío –cuya presencia en la poeta ha sido ampliamente afirmada (Anderson, 2001; Celma Valero, 2005; Navas Ocaña, 2023)–, no es de extrañar que, aun sin poseer una específica formación musical, en los poemas modernistas de Lucía Sánchez Saornil destaquen numerosas referencias intermediales explícitas a modo de evocaciones del *medium* musical. Entre los títulos de sus poemas se encuentran baladas, canciones, madrigales, sinfonías, armonías, romanzas y hasta una gavota. Aunque se trate efectivamente de un «telling» de la inspiración modernista tan marcadamente sensorial, pues no hallamos en el contenido de esos poemas una tematización del *medium* musical y tampoco mayores indicios de imitación intermedial –con una excepción que veremos a continuación–, sí pone la nota sobre el interés de la poeta hacia la música, aunque no fuera con la misma intensidad que en el caso de Gerardo Diego.

De esta época modernista merece la pena analizar el soneto en alejandrinos «Gavota» (1917), en el que, por primera vez, Lucía Sánchez Saornil ahonda en la tematización del *medium* musical en su poética:

> Un latir presuroso de alas estremecidas
> –abanicos y manos– ¡oh, regias damiselas
> de madrigal, de carne traslucida y florida…
> pálidas figulinas de viejas pastorelas!
>
> Y fue, como una suavidad de brisa y beso,
> la voz del clavicordio, la voz de los violines;
> igual que una invasión de pálidos jazmines
> se agitaron los blancos abanicos de hueso.
>
> Risas frívolas en las bocas… coquetería
> de los ojos que tienen una melancolía
> postiza… en los pechos un suspirar callado…
>
> Otra vez laten locos los abanicos… flota
> un, brujo y exquisito, aroma de pecado

mientras los violines inician la gavota…[12]

Las referencias intermediales son aquí claramente explícitas, pues la melodía de los instrumentos de música de cámara, el clavicordio y los violines, se personifica –como en verdad se usa en la jerga musical– en voces que, ante la muy modernista coquetería de las damas que agitan sus abanicos, están empezando a interpretar el tema principal de esta composición poética: la gavota. Se trata de un baile de ritmo binario que, proveniente de una danza popular, dio paso a ser introducida como parte de las *suites* barrocas. En este poema la referencia al *medium* musical deja de ser un expediente estético –como podía serlo el epígrafe «muy lento» a su «Sinfonía otoñal» (Sánchez Saornil, 2020, 109)– del simbolismo para ser tratado verdaderamente como materia poética.

(Not) all that jazz: la música como tema ultraísta

El giro fundamental hacia la tematización del *medium* musical en la poética saorniliana, que tiene su piedra miliar en esa gavota, lo vemos en su fase madura en la época vanguardista. Al contrario de lo que pudiera suponerse, visto el llamativo reclamo del jazz entre sus contemporáneos, no se trata de una referencia intermedial vertida a su poética en coda a una estela de autores que veían en el género jazzístico una manifestación más de la modernidad –como puede ser el caso de Ramón Gómez de la Serna o de Guillermo de Torre–. En realidad, el jazz como referencia intermedial explícita aparece en un único poema de la fase ultraísta de Lucía Sánchez Saornil –«Panoramas urbanos (espectáculo)» (1921)–, donde el tema principal es «la atracción por la urbe moderna y sus avances tecnológicos. De ahí que describa […] la noche como una orquesta de jazz» (Navas Ocaña, 2025, 149):

La noche ciudadana
orquesta su Jazz Band

[12] Sánchez Saornil, 2020, 94. Fue publicado en la revista *Cádiz-San Fernando*, 102 (30-06-1917).

Los autos desenrollan
sus cintas sinfónicas por las avenidas
atándonos los pies.

El bar canta una canción
agua y cristal[13].

En su estudio sobre la influencia del jazz en las poetas de la Generación del 27, Cobo Piñero (2020, 64) encuentra que en este poema «there is a playful use of punctuation, in tune with jazz» y, en el caso de darse efectivamente esa sintonía, la referencia explícita estaría integrada por una «imitación intermedial». Considero, de todas formas, que precisamente la libre estructura de la improvisación de este género musical vuelve aún más ardua la tarea de demostrar dicha imitación de la estructura musical en el texto poético. Esta dificultad formal traslada el foco del análisis desde la acústica y el ritmo del poema hacia su arquitectura metafórica. Lo que sí podemos observar es la intrincada relación entre la metáfora musical y la imagen vanguardista de una ciudad orquesta que lanza un hilo de unión creacionista con la poética gerardiana de *Imagen* (1922).

Como señalamos más arriba, el jazz no agota todo el imaginario musical que Lucía Sánchez Saornil reifica en sus poemas ultraístas. Ya en «Fiesta» (1921)[14], que publica meses antes de «Panoramas urbanos (espectáculo)», la referencia intermedial se centra en el tango. En este texto, merece especial mención la imagen ultraísta «los violines-centauros tienden el arco» (Sánchez Saornil, 2020, 186) que sintetiza la naturaleza del género rioplatense: si por un lado el centauro simboliza el componente de pasión animalesca del tango, bien sea despecho o amor, por otro lado, la acción de tender el arco alude de manera ambivalente tanto a la ejecución técnica de los violinistas como a la puntería certera –la saeta del centauro– con la que el tango interpela la emotividad de los oyentes.

[13] Sánchez Saornil, 2020, 187, vv. 1-7. El poema fue publicado en la revista *Ultra*, 18 (10-11-1921).

[14] Sánchez Saornil, 2020, 186. Publicado en *Ultra*, 10 (10-05-1921) y posteriormente en *Martín Fierro*, 41 (28-05-1927).

En el poema «Ayer» (1922)[15] la poeta expresa en tono nostálgico el desencanto de una compleja relación frustrada, que bien pudiera ser sentimental o referirse de manera metapoética a su accidentado cambio de estética: del modernismo al ultraísmo. Este tema aparece en otros poemas de la autora como «Elegía interior» (1919)[16], la novedad es que en «Ayer» tiene lugar a través de una metáfora musical: «Hemos perdido la letra / de las canciones antiguas. / Veamos. Do re re / ¡Bah!» (Sánchez Saornil, 2020, 188). La tematización de la música, en particular de la escala diatónica aprendida de memoria en la infancia, se convierte en un recurso poético para expresar el universo emotivo de la autora con sus recuerdos y afectos perdidos. Se trata del mismo procedimiento estilístico que Gerardo Diego utiliza en «Sonata en Si mayor» y que ya hemos analizado más arriba, aunque aquí esté más acotada la metáfora y no se haya convertido en una alegoría que estructura toda la composición poética.

De nuevo este recurso a la tematización intermedial del *medium* musical lo hallamos en otra composición cuyo título lleva también una referencia explícita: «Poema nocturno y musical» (1923). Se trata de una composición en la que se describe un romance nocturno y la intimidad de los amantes que tiene la particularidad de ser replicada en el paisaje urbano:

> Por la ventana abierta,
> lo íntimo se vertía en la noche.
> Andábamos buscando
> sueño para nuestro sueño
> por un camino de suspiros.
>
> La noche. El suspiro. El beso.
> Todos los caminos tienen la misma meta.
> De ventana a ventana
> un piano
> lanza su serpentina musical[17].

---

[15] Sánchez Saornil, 2020, 188. Publicado en *Ultra*, 21 (1-1-1922).

[16] Para un análisis de esta composición y su función metapoética cfr. Fernández Serrano, 2026.

[17] Sánchez Saornil, 2020, 191, vv. 5-14. Publicado en *Vértices*, 2 (1-11-1923).

La referencia intermedial explícita se realiza a través del piano que, en una imagen ultraísta, traza con su serpentina de papel festiva una tenue conexión entre la intimidad de los amantes del paisaje urbano: «de ventana a ventana». Los besos y los suspiros se elevan a la categoría de notas musicales y queda implícito el símil entre la música y las actividades amatorias. Esta correspondencia viene construyéndose en los versos anteriores donde la metonimia del «sueño», como efecto del encuentro amoroso, y la hipálage del «camino de suspiros» así como el asíndeton de «La noche. El suspiro. El beso» logran difuminar en el poema la frontera entre el paisaje urbano y la geografía del deseo, permitiendo al lector una comprensión del piano como instrumento sustitutivo de los amantes y de la serpentina musical, de los suspiros amorosos elevados a la categoría de *medium* musical. De nuevo, en este caso la definición de Rajewsky de «tematización» es desbordada ante la elaboración heurística de la palabra poética.

Encontramos otra vez una tematización del *medium* musical en «Mar muerto» (1925)[18], poema en el que la autora retoma la reflexión metapoética y «describe ya en pasado sus afanes vanguardistas. La imagen empleada aquí para hacerlo es la de un elemento natural, el mar, que está significativamente muerto» (Navas Ocaña, 2025, 156). Pero no solo, pues a través de una disposición tipográfica específica desplaza a un segundo plano –o a una segunda voz en la melodía– otra metáfora de lo que el yo poético siente como su esterilidad creativa:

El cuarto
pentagrama mudo
ante el atril abierto.

Mis palabras querían
despertar aquella agua.

Su melodía hermética
estaba tras el hielo

[18] Sánchez Saornil, 2020, 194.

El pentagrama mudo, el atril abierto y la melodía hermética conforman una cadena metafórica en la que se realiza un trasvase conceptual del proceso creativo de la palabra poética a la composición musical: el atril abierto por la página en blanco, el pentagrama mudo por la pluma estéril y la melodía hermética por el poema *nasciturus*. Se produce así una paradoja estética donde la música, un arte esencialmente intangible, se convierte en el vehículo para codificar la parálisis y el silencio de la página en blanco.

El último poema ultraísta de Lucía Sánchez Saornil en el que encontramos la tematización intermedial de la música es «Domingo» (1925)[19], que, por cierto, publica junto a «Mar muerto» en el mismo número de febrero de la revista *Plural*. En la descripción hastiada del día de descanso semanal la poeta repite una disposición vertical de dos columnas de estrofas intercaladas que responden a una lógica simultaneísta y que solo aparecen truncadas por la triple repetición espaciada en diagonal de los sintagmas «no quiero» y «Domingo». Las referencias intermediales del *medium* musical en este poema quedan así en un plano secundario y no están ligadas entre sí por su sentido metafórico, evocando la simulación de una segunda voz melódica en contrapunto, lo cual nos conduciría a aplicar también en este poema la categoría de «imitación intermedial». En los versos «en el piano del alma / nadie pone su mano» (Sánchez Saornil, 2020, 195) se simboliza el hastío o la melancolía del domingo anodino, mientras que el paso repetitivo de los fines de semana lo evoca en «la semana / canta su estribillo» (Sánchez Saornil, 2020, 195).

«¡Música pura esencia!»: la evocación del oyente

Aunque Lucía Sánchez Saornil no tuviera una relación con la música tan estrecha como la de Gerardo Diego, en el sentido de que ella no era una intérprete, evidentemente su sensibilidad artística abarcaba también este otro *medium* artístico. La prueba nos la da el hecho de que uno de los poquísimos poemas que publicó durante los años de su «insilio» en Valencia fue precisamente en colaboración con una revista musical, *Pentagrama*, para cuyo primer

[19] Sánchez Saornil, 2020, 195.

número escribió tanto el artículo-entrevista al pintor Jenaro Lahuerta «La pintura y la música» como el poema «¡Música pura esencia!»[20]:

> Para encontrarte el alma
> hice escala de luz en mis poemas;
> ¡cómo me huía esquiva
> por esquinas de sombra
> tras de cada palabra!
>
> La brasa de mi verbo
> era ceniza fría en tus profundidades.
> ¡Qué inmensa soledad
> para mi desespero!
>
> […]
>
> Sin ecos, tu presencia,
> un cráter apagado
> bajo un tornado ardiente
> de inútiles palabras.
>
> Por remolinos de silencio
> llegan arcángeles en vuelo.
> Se arruinan las edades;
> periclitan las formas;
> todo es esencia pura,
> puro aliento.

El paratexto que precede al poema a modo de título de sección, «Poesía en la música», nos pone sobre la pista de la relación intermedial que el poema guarda con la música. La poeta, que aparte del título realiza una única referencia intermedial explícita –«hice escala de luz de mis poemas»–, nos muestra el proceso personal de aproximación al *medium* musical, a su lenguaje y su significado. A

[20] El artículo aparece firmado con el pseudónimo L. de San Saor, mientras que el poema está rubricado con su nombre real y completo. En la misma revista la poeta publicará el poema «¡Oh belleza del mundo!» tras haber ganado el primer accésit al concurso de poesía instituido por la propia revista, por mediación de la Agrupación Literaria Amigos de la Poesía.

pesar de su sensibilidad estética, la poeta considera que «la brasa de [su] verbo era ceniza fría» en las «profundidades» de la música. Para la música las palabras son «inútiles», pues es, a juicio de Saornil, «esencia pura, puro aliento». De nuevo aquí no encontramos una mera tematización, sino más bien una evocación[21] –«Evozierung» (Rajewsky, 2002, 91-94)– del *medium* musical, filtrado a través de la experiencia cognitiva que de él tiene en cuanto oyente. Por lo tanto, el poema es el resultado de ese proceso, que tras una reelaboración medial propia, la poeta vierte a su vez en el *medium* literario.

Conclusiones

Nos proponíamos en este trabajo discernir, en primer lugar, si la intención autorial era la de imitar la estructura y las características intrínsecas del *medium* musical en sus respectivas obras poéticas o la de tematizarlo. Una vez comprobado el primer requisito, el objetivo era descubrir de qué manera tomaría cuerpo la relación intermedial intracomposicional en el poema. Podemos concluir, tras el análisis expuesto, que la relación intermedial entre poesía y música en la poética gerardiana no responde solo a la intrusión de la modernidad a través de las vanguardias. Al contrario, constituye una característica ontológica de la concepción personal de la poesía por parte del poeta-pianista, para quien la estructura musical precede a la palabra poética. En este sentido hemos analizado en los ejemplos de «San Juan: poema sinfónico en el modo wagneriano» y «Scherzo cromático» cómo Gerardo Diego sí 'modeliza' el poema desde el *medium* musical, ayudado indudablemente por su dominio teórico e interpretativo del arte de Euterpe. Esta imbricación textual confirma que, en el contexto de la Generación del 27 y su diálogo intermedial con las artes, la música no se configuró como un mero aditivo temático o biográfico, sino

[21] La evocación puede reducirse a la referencia explícita de un componente del medio modelizador, realizada a través de una comparación y es, para Rajewsky una forma de tematización: «'Evokationen' von Komponenten des Bezugssystems werden in Texten häufig in Form von Vergleichen realisiert, seien dies explizite Vergleiche oder aber entsprechende Formen der Thematisierung» (Rajewsky, 2002, 91).

como un actor formal capaz de articular la sensibilidad lírica suavizando las premisas iconoclastas de la vanguardia.

En lo que atañe a Lucía Sánchez Saornil –en cuyos poemas hemos visto predominantemente la «Evozierung» o «evocación»– deberíamos ceñirnos a la categoría analítica de «referencia intermedial explícita» o «tematización intermedial». No obstante, es necesario matizar que también están presentes atisbos de una simulación o «imitación intermedial» en aquellos poemas cuya estructura es cuasi simultaneísta, como en los ejemplos de «Ayer» y «Domingo». En este punto se reafirma la teoría intermedial músico-literaria de la línea germánica. Wolf (2002a, 29) ya advertía la necesidad de una referencia explícita para allanar el camino a la interpretación de la referencia implícita, o imitación, pues, de lo contrario, esta última muchas veces pasaría desapercibida. Cabe recalcar, por tanto, la función de esas referencias explícitas que acompañan al texto a modo de *clave*. El objetivo de las mismas no es ya el de tematizar la música, sino el de dirigir la atención hacia la subyacente modelización musical de la poesía.

Vemos, además, una evolución cronológica del uso de la tematización desde los primeros poemas de Lucía Sánchez Saornil, donde las referencias se limitaban al paratexto o aparecían, por así decirlo, aisladas, hasta los ejemplos de «Poema nocturno y musical» y «Mar muerto». En estos últimos se observa una elaboración más compleja que, si bien no llega a ser alegórica como en Gerardo Diego, sí constituye una cadena metafórica cuyo tema es la referencia intermedial explícita o «tematización» del *medium* musical.

En último lugar, en el tratamiento de la música como tema y en la reelaboración del código semiótico musical y su campo semántico en el texto poético, han salido a la luz los límites miméticos que ya señalaba Petermann (2014, 27). La estructura polifónica de la música no puede ser representada sino metafóricamente en el papel a través de recursos específicos como la disposición gráfica o los incisos o, con menor efecto, en los paralelismos. Por el contrario, se revela una función heurística particular de la intermedialidad intracomposicional donde la metaforización musical adquiere una nueva dimensión. Como se desprende del análisis de «Sonata en Si mayor», la limitación de las categorías existentes merecería una revisión enfocada al ámbito específico de la poesía y no solo al de la narración. Es en el género

lírico donde la tematización revela, en mayor grado que en la narrativa, la multiplicidad semántica del texto artístico, desbordando así la categorización de la que hasta ahora disponemos.

En conclusión, las divergencias entre la modelización estructural de Gerardo Diego y la tematización de Lucía Sánchez Saornil demuestran la complejidad interna de la Generación del 27 y las vanguardias. Lejos de una asimilación uniforme del *medium* musical, los poetas articularon soluciones formales diferentes y personales ante el estímulo y los límites de la transposición del código semiótico musical al poético.

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.

ANDERSON, Andrew A. (2001) «Lucía Sánchez Saornil, poeta ultraísta». Salina. 15. 195-202.

ARISTOTELES y Horacio. (2003) *Artes poéticas*. Edición de Aníbal González. Madrid. Visor.

BARVADÍO-ESTEVAN, Susana e Iván Iglesias. (2012) «Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte: un análisis pragmático-cultural». *Studi Ispanici*. 37. 193-210.

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

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

CELMA VALERO, M. Pilar. (2005) «Lucía Sánchez Saornil: una voz "Ultra", más allá de su condición femenina». *Praestans labore Víctor: homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Coordinación de Javier Francisco San José Lera. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 263-278.

COBO PIÑERO, María Rocío. (2020) «Jazz and the 1920s flappers. "Las sinsombrero"». *Black USA and Spain: Shared memories in the 20th Century*. Edición de Rosalía Cornejo Parriego. Londres. Routledge. 52-72.

DIEGO, Gerardo. (2017). *Poesía completa I*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Valencia/Santander. Pre-Textos.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. (2014) «Gerardo Diego y los orígenes del creacionismo en España. Experimentalismo y abstracción». *Tintas. Quarderni di letterature iberiche e iberoamericane*. 331-349.

FERNÁNDEZ SERRANO, María Helena. (2026) «La revolución ultraísta: una lectura metapoética de la poesía vanguardista de Lucía Sánchez Saornil». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*. 28. 199-217.

GENETTE, Gérard. (1992) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París. Seuil.

GESS, Nicola y Alexander Honold. (2017) «Einleitung». *Handbuch Literatur & Musik*. Berlín/Boston. De Gruyter. 1-14.

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. UNED.

GROUT, Donald Jay y Claude V. Palisca. (2015) *Historia de la música occidental*. Traducción de León Mames y José María Martín Triana. Madrid. Alianza.

HANSEN-LÖWE, Aage. (1983) «Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort– und Bildkunst: am Beispiel der russischen Moderne». *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Edición de Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel. Viena. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien. 291-360.

JAKOBSON, Roman. (1987) «On linguistic aspects of translation». *Language in literature*. Edición de Krystyna Pomorska, Stephen Rudy. Cambridge. Harvard University Press. 428-435.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio. (2000) «La generación del 27 y el jazz». *Litoral*. 227-228. 181-196.

LOTMAN, Yuri. (1982) *La estructura del texto artístico*. Madrid. Istmo.

LUDINGTON. Zachary Rockwell. (2017) «Where is Spain? The *rappel à l'ordre* and the poetry of Lucía Sánchez Saornil». *Hispanófila*. 180. 1. 91-107.

NAVAS OCAÑA, Isabel. (2023) «La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto». *Anales de Literatura Española*. 38. 181-203.

NAVAS OCAÑA, Isabel. (2025) «La luna suicida. El corpus / cuerpo ultraísta en la poesía de Lucía Sánchez Saornil». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 34. 145-166.

PASTOR COMÍN, Juan José. (2025) «Gerardo Diego y Frédéric Chopin: *Prima la musica e poi le parole*. Conversación en la catedral». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. CI-5. 353-408.

PATRICK, Brian. (2008) «Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia». *Hispania*. 91 (3). 558-568.

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

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía. (2009) «La poesía de Gerardo Diego: ingenio, juego y consagración». *El "Panorama poético español" de Gerardo Diego. Radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX*. Coordinación de Manuel José Ramos Ortega y José Jurado Morales. Santander. Fundación Gerardo Diego. 293-330.

PETERMANN, Emily. (2014) *The musical novel: imitation of musical structure, performance, and reception in contemporary Fiction*. Rochester. Camden House.

RAJEWSKY, Irina. (2000) *Im Zeichen der Intermedialität. Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: von den 'giovani scrittori' der 80er zum Pulp der 90er Jahre*. Tesis doctoral. Berlin.

RAJEWSKY, Irina. (2002) *Intermedialität*. Tübingen. A. Francke Verlag.

RAJEWSKY, Irina. (2005) «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a literary perspective on Intermediality». *Intermédialités: histoire et theorie des arts, des lettres et des tecniques*. 6. 43-64.

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

SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía. (1953) «¡Oh, música pura esencia». *Pentagrama*. 1. 5.

SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía. (2020) *Corcel de fuego*. Edición, introducción y notas de Nuria Capdevila-Argüelles. Madrid. Torremozas.

SCHER, Steven Paul. (1968) *Verbal music in German literature*. New Haven. Yale University Press.

SCHER, Steven Paul. (1970) «Notes toward a theory of verbal music». *Comparative Literature*. 22. 147-156.

SCHRÖTER, Jens. (1998) «Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes». *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 7. 2. 129-154.

TIRINANZI DE MEDICI, Carlo. (2024) «"The lord of song" Rimediazioni e affetti tra musica e poesia». *Gli attrezzi delle muse*. Edición de Carlo Tirinanzi De Medici. Roma. Carocci. 19-49.

WOLF, Werner. (1999) *The musicalization of Fiction: a study in the theory and history of Intermediality*. Amsterdam. Rodopi.

WOLF, Werner. (2002a) «Intermediality revisited». *Word and Music studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural identity and the*

musical stage. Edición de S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhardt. Amsterdam. Brill. 13-34.

WOLF, Werner. (2002b) «Intermedial iconicity in Fiction: *tema e variazioni*». *Iconicity in language and literature*. Edición de Wolfgang Müller, Olga Fischer. Amsterdam. Benjamins.