

# BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

LITERATURA Y MÚSICA:  
CAMINOS PARA UNA HERMENÉUTICA DINÁMICA

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel.  
*Literatura y música. Una tradición en diálogo*

SAN JOSÉ LERA, Javier. *Un jardín de senderos que se bifurcan: los estudios músico-literarios* – AGRAZ ORTIZ, Alba. *El paradigma musical en el neopopularismo de los años veinte. El ejemplo del verso fluctuante* – CÁRDENAS ZABALA, José Cristóbal. *Antonio Machado y Enrique Villalba: un frustrado proyecto de colaboración poético-musical* – ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. *El pensamiento musical de Carlos Edmundo de Ory a la luz del diálogo epistolar con Juan Eduardo Cirlot y Maurice Ohana* – ESTEBAN BECEDAS, María. *Simetrías y amor biologicista en Tinta y tiempo, de Jorge Drexler (2022)* – GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. *El músico de jazz y el oyente en la literatura de Luis Artigue: análisis e implicaciones teóricas* – HOMANN, Florian. *Recordar en tejidos intermediales entre literatura y música: relaciones interartísticas, memoria, tambores y migraciones de motivos en las identidades culturales afrocolombianas* – JOSA, Lola. *El conjuro órfico en San Juan de la Cruz* – LAÍN CORONA, Guillermo. *Sonidos y música de la poesía en Unión Radio (1925-1935)* – MIER PÉREZ, Laura. *Lope de Vega y el teatro lírico: apuntes para la configuración de un corpus de trabajo* – PASTOR COMÍN, Juan José. *Gerardo Diego y Frédéric Chopin: Prima la Musica e poi le parole. Conversación en la Catedral* – PIÑÁN ÁLVAREZ, Ana. *Intertextos musicales y referencias sonoras en el cuento de fantasmas español* – RODRÍGUEZ FERRER, Rocío. *La tradición del Canto a porfía en Chile: desde la poesía popular impresa a la canción de autor* – ROSSELL, Antoni. *Imitación métrico musical en la lírica trovadoresca: la contrafacción parcial* – TORRENTE, Álvaro. *El terremoto cultural de 1580 en España*



# BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

LITERATURA Y MÚSICA:  
CAMINOS PARA UNA HERMENÉUTICA DINÁMICA

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel.  
*Literatura y música. Una tradición en diálogo*

SAN JOSÉ LERA, Javier. *Un jardín de senderos que se bifurcan: los estudios músico-literarios* – AGRAZ ORTIZ, Alba. *El paradigma musical en el neopopularismo de los años veinte. El ejemplo del verso fluctuante* – CÁRDENAS ZABALA, José Cristóbal. *Antonio Machado y Enrique Villalba: un frustrado proyecto de colaboración poético-musical* – ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. *El pensamiento musical de Carlos Edmundo de Ory a la luz del diálogo epistolar con Juan Eduardo Cirlot y Maurice Ohana* – ESTEBAN BECEDAS, María. *Simetrías y amor biologicista en Tinta y tiempo, de Jorge Drexler (2022)* – GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. *El músico de jazz y el oyente en la literatura de Luis Artigue: análisis e implicaciones teóricas* – HOMANN, Florian. *Recordar en tejidos intermediales entre literatura y música: relaciones interartísticas, memoria, tambores y migraciones de motivos en las identidades culturales afrocolombianas* – JOSA, Lola. *El conjuro órfico en San Juan de la Cruz* – LAÍN CORONA, Guillermo. *Sonidos y música de la poesía en Unión Radio (1925-1935)* – MIER PÉREZ, Laura. *Lope de Vega y el teatro lírico: apuntes para la configuración de un corpus de trabajo* – PASTOR COMÍN, Juan José. *Gerardo Diego y Frédéric Chopin: Prima la Musica e poi le parole. Conversación en la Catedral* – PIÑÁN ÁLVAREZ, Ana. *Intertextos musicales y referencias sonoras en el cuento de fantasmas español* – RODRÍGUEZ FERRER, Rocío. *La tradición del Canto a porfía en Chile: desde la poesía popular impresa a la canción de autor* – ROSSELL, Antoni. *Imitación métrico musical en la lírica trovadoresca: la contrafacción parcial* – TORRENTE, Álvaro. *El terremoto cultural de 1580 en España*

## BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

Han dirigido esta revista: Miguel Artigas Ferrando (1919-1929). - José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931). - Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956). - Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976). - Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994). - Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000). - Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004). - José Manuel González Herrán (2005-2022).

Directora: Raquel Gutiérrez Sebastián.

Editor: Borja Rodríguez Gutiérrez.

Consejo de redacción: Teodosio Fernández, Salvador García Castañeda, José Manuel González Herrán, Enrique Rubio Cremades y Germán Vega García-Luengos.

Entidad editora: Sociedad Menéndez Pelayo. Casa-Museo de Menéndez Pelayo. C/ Gravina, 4. 39001. Santander.



El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* es poseedor del sello de calidad FECYT en las revistas científicas españolas (convocatoria 2025) así como de la Mención de buenas prácticas en igualdad de género. Está recogido en los siguientes índices: SCIMAGO JOURNAL RANKS (SJR): Q4. SCOPUS. DIALNET (Universidad de la Rioja). ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades). LLBA (Linguistic and Language Behaviour Abstracts). MLA BIBLIOGRAPHY (Modern Languages Association). PIO (Periodical Index Online).

Correo electrónico: [boletin@sociedadmenendezpelayo.es](mailto:boletin@sociedadmenendezpelayo.es)

© Sociedad Menéndez Pelayo

Depósito Legal: 173 - 1972

ISSN 006-1646

Esta revista se publica gracias al apoyo de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.





## Consejo Editorial

Carmen Alfonso (Universidad de Oviedo). Begoña Alonso Monedero (Universidad de Salamanca). Montserrat Amores (Universidad Autónoma de Barcelona). Irene Andres Suárez (Université de Neuchâtel). Ana Isabel Ballesteros (Universidad San Pablo CEU). Ana L. Baquero Escudero (Universidad de Murcia). Susana Bardavío Estevan (Universidad de Burgos). Carmen Becerra Suárez (Universidad de Vigo). Carmen Benito-Vessels (University of Maryland). Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University. Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes 2). Enrique Campuzano (Sociedad Menéndez Pelayo). Marieta Cantos Casenave (Universidad de Cádiz). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Università degli Studi di Milano). Carolina Carvajal (Pontificia Universidad Católica de Chile). Gema Cienfuegos (Universidad de Valladolid). Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla). Luzdivina Cuesta (Universidad de León). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Alexia Dotras Bravo (Instituto Politécnico de Bragança). Ángeles Encinar (Saint Louis University). Pilar Espín (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Helena Establier (Universidad de Alicante). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Manuel Estrada (Universidad de Cantabria). Ángeles Ezama (Universidad de Zaragoza). Esther Fernández (Rice University). Jose María Ferri Coll (Universidad de Alicante). Eva Flores (Universidad de Córdoba). Ana María Freire López (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid). Víctor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Raúl Gómez Samperio (Sociedad Menéndez Pelayo). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Ana González Tornero (Universidad de Barcelona). Luis González del Valle (Temple University). Richard Hitchcock (University of Exeter). Mariela Insua (Universidad de Navarra). Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Elena Jiménez García (Universidad de Valladolid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Susana Liso (Missouri Southern State University). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). María Luisa Lobato (Universidad de Burgos). Renata Londero (Università degli studi di Udine). Miriam López Santos (Universidad de León). Remedios Mataix (Universidad de Alicante). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). Alma Mejía González (Universidad Autonoma Metropolitana Iztapalapa). Martha Elena Munguía Zatarain (Universidad Veracruzana). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona). Joan Oleza (Universidad de Valencia). Marta Palenque (Universidad de Sevilla). Cristina

Patiño Eirín (Universidad de Santiago de Compostela). Susan Paun (Denison University). Emitas Penas Varela (Universidad de Santiago de Compostela). Ana Peñas Ruiz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Montserrat Ribao Pereira (Universidad de Vigo). Blanca Ripoll Sintes (Universidad de Barcelona). Yolanda Romanos (Universidad de Salamanca). María Dolores Romero López (Universidad Complutense de Madrid). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Miguel Ángel Sánchez Gómez (Universidad de Cantabria). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidad de Vigo). Virginia Trueba Mira (Universidad de Barcelona). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Eva Valero Juan (Universidad de Alicante). Noël Valis (Yale University). Sara Velázquez García (Universidad de Salamanca). Anthony Zahareas (University of Minnesota)

## Índice

Literatura y música. Una tradición en diálogo <i>Raquel Gutiérrez Sebastián</i>	5-8
Un jardín de senderos que se bifurcan: los estudios músico-literarios <i>Javier San José Lera</i>	9-22
El paradigma musical en el neopopularismo de los años veinte. El ejemplo del verso fluctuante <i>Alba Agra Ortíz</i>	23-61
Antonio Machado y Enrique Villalba: un frustrado proyecto de colaboración poético-musical <i>José Cristóbal Cárdenas Zabala</i>	63-82
El pensamiento musical de Carlos Edmundo de Ory a la luz del diálogo epistolar con Juan Eduardo Cirlot y Maurice Ohana <i>Francisco Javier Escobar Borrego</i>	83-145
Simetrías y amor biologicista en <i>Tinta y tiempo</i> , de Jorge Drexler (2022) <i>María Esteban Becedas</i>	147-175
El músico de jazz y el oyente en la literatura de Luis Artigue: análisis e implicaciones teóricas <i>Rodrigo Guijarro Lasheras</i>	177-199
Recordar en tejidos intermediales entre literatura y música: relaciones interartísticas, memoria, tambores y migraciones de motivos en las identidades culturales afrocolombianas <i>Florian Homann</i>	201-232
El conjuro órfico en San Juan de la Cruz <i>Lola Josa</i>	233-248

Sonidos y música de la poesía en Unión Radio (1925-1935) <i>Guillermo Laín Corona</i>	249-328
Lope de Vega y el teatro lírico: apuntes para la configuración de un corpus de trabajo <i>Laura Mier Pérez</i>	329-351
Gerardo Diego y Frédéric Chopin: <i>Prima la Musica e poi le parole</i> . Conversación en la Catedral <i>Juan José Pastor Comín</i>	353-408
Intertextos musicales y referencias sonoras en el cuento de fantasmas español <i>Ana Piñán Álvarez</i>	409-434
La tradición del <i>Canto a porfía</i> en Chile: desde la poesía popular impresa a la canción de autor <i>Rocío Rodríguez Ferrer</i>	435-456
Imitación métrico musical en la lírica trovadoresca: la contrafacción parcial <i>Antoni Rossell</i>	457-492
El terremoto cultural de 1580 en España <i>Álvaro Torrente</i>	493-521

## LITERATURA Y MÚSICA. UNA TRADICIÓN EN DIÁLOGO

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN  
Directora del BBMP  
*Universidad de Cantabria*  
ORCID: 0000-0002-1170-6098

Desde su fundación en 1919 el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* ha constituido un espacio privilegiado para el estudio de la literatura española en sus dimensiones histórica, estética y cultural. En ese marco, la relación entre literatura y música ha ocupado un lugar constante, aunque nunca exclusivo, articulado en torno a una concepción de lo literario que reconoce su origen oral, su condición temporal y su dependencia de formas rítmicas y sonoras. Esta perspectiva remite de manera directa al pensamiento de Marcelino Menéndez Pelayo y, muy especialmente, a la *Historia de las ideas estéticas en España*, obra en la que el erudito santanderino subrayó reiteradamente el parentesco entre poesía y música como artes que se desarrollan en el tiempo y buscan una armonía interna de sus elementos.

El marco conceptual de Menéndez Pelayo, inscrito en un ideal estético clasicista y normativo, presenta, desde una óptica contemporánea, limitaciones evidentes para abordar estéticas marcadas por la disonancia, la fragmentación o la experimentación sonora. Sin embargo, su reflexión abrió un horizonte de análisis que permitió pensar la literatura como fenómeno estético inserto en una tradición cultural amplia y en diálogo con otras artes. Ese horizonte

ha acompañado, de forma explícita o implícita, la trayectoria del *Boletín*, que ha sabido prolongarlo y someterlo a revisión crítica a lo largo de más de un siglo.

La presencia de la música en las páginas del *BBMP* se manifestó, en primer lugar, en los numerosos estudios dedicados al romancero, corpus que Menéndez Pelayo consideró fundamental para la comprensión de la poesía española. Desde las primeras aportaciones de José María de Cossío hasta los análisis hermenéuticos de Francisco Caravaca, la revista puso de relieve que el romance no puede entenderse únicamente como relato narrativo, sino como forma musicalizada de transmisión cultural, inseparable del canto y de la experiencia colectiva. A esta línea se sumaron más recientemente trabajos como el de Jesús A. Cid, que revisó la tradición crítica del romancero y las aportaciones de Menéndez Pelayo a su estudio desde una perspectiva historiográfica que contribuyó a una lectura más compleja de su recepción moderna.

Junto a estos estudios, el *BBMP* acogió en sus páginas investigaciones fundamentales sobre los cancioneros y la lírica tradicional, firmadas por filólogos de referencia como Guillermo Díaz-Plaja o Antonio Rodríguez-Moñino, quienes subrayaron el carácter musical de las formas poéticas renacentistas y barrocas y su dependencia de estructuras melódicas destinadas a la interpretación vocal. En estos trabajos, la música aparece ya no solo como origen histórico de la poesía, sino como principio formal que condiciona la organización del texto literario.

En el desarrollo de esa rica relación entre música y literatura, un momento especialmente significativo en la trayectoria de la revista lo constituye la publicación, en 1964, del estudio *La estética musical del P. Feijoo*, de Modesto Sanemeterio Cobo. Como historiador de las ideas estéticas, Sanemeterio introdujo en el *BBMP* una reflexión que desbordaba el análisis filológico para situar la música en el centro del pensamiento ilustrado sobre el arte como espacio de debate sobre el gusto, el decoro y la función moral de las prácticas artísticas. Este trabajo supuso una inflexión al incorporar la música no solo como objeto poético o folklórico, sino como categoría crítica, en diálogo directo con la tradición estética estudiada por Menéndez Pelayo.

En etapas más recientes, la revista ha ampliado notablemente este campo mediante aportaciones atentas a la dimensión performativa, social y cognitiva del hecho literario. Los estudios sobre la musicalidad conceptual en la poesía contemporánea, en particular en José Hierro, las investigaciones sobre canciones populares y oralidad, o los análisis de la recepción moderna de la tradición lírica muestran un desarrollo progresivo hacia una comprensión plural de las relaciones entre música y literatura.

En este contexto se inscribe el volumen monográfico *Literatura y música* (CI-5, 2025), que constituye una aportación significativa a la trayectoria intelectual del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* y, al mismo tiempo, una actualización crítica de sus presupuestos teóricos. Los quince trabajos que lo integran recorren, desde una perspectiva intermedial e interdisciplinar, un amplio arco histórico y cultural que va de la lírica trovadoresca y la poesía cantada de tradición medieval y áurea a la literatura contemporánea, pasando por el neopopularismo, la vanguardia, la Edad de Plata y las formas modernas de oralidad mediada. El volumen aborda la relación entre palabra y música a través de estudios sobre imitación métrico-musical y contrafacción, sobre poesía y cancionero, sobre la presencia estructural de lo musical en la lírica moderna, así como mediante análisis del libreto operístico, la ópera y el teatro musical como géneros literarios. Junto a estos enfoques históricos y formales, se incluyen trabajos dedicados a la poesía en diálogo con el flamenco y el jazz, a las interacciones entre literatura, radio e industria cultural, al papel de la música en el relato fantástico y a las tradiciones afrodiaspóricas, la *performance* sonora y las políticas de la memoria. En conjunto, los estudios reunidos muestran cómo la música puede funcionar como principio estructurante del texto literario y como práctica cultural situada, vinculada a procesos de transmisión, identidad y experiencia estética, reafirmando la vigencia y la productividad crítica del diálogo entre literatura y música en los estudios literarios actuales. Lejos de ofrecer una mera recopilación temática, el volumen propone una relectura crítica del legado de Menéndez Pelayo para ampliarlo hacia un pensamiento estético plural y dinámico propio de la contemporaneidad. En ese diálogo entre continuidad y renovación reside una de las principales

aportaciones de *Literatura y música*, que se integra de manera orgánica, pero como un hito relevante en la historia intelectual de nuestra centenaria publicación.

Agradezco muy sinceramente a Javier San José Lera su denodado trabajo en la coordinación de este volumen y su excelentemente documentada nota introductoria y también doy desde estas líneas las gracias a todos los colaboradores, cuyo rigor y diversidad de enfoques han hecho posible una obra colectiva que se inscribe con pleno derecho en la trayectoria del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* y enriquece el estudio de las relaciones entre literatura y música, entendidas, en palabras de Menéndez Pelayo, como «artes hermanas que se desarrollan en el tiempo y aspiran a la armonía».



## UN JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN: LOS ESTUDIOS MÚSICO- LITERARIOS

Javier SAN JOSÉ LERA  
*Universidad de Salamanca*  
ORCID: 0000-0001-6142-3603

Entre los planteamientos del comparatismo interartístico no es el de las relaciones músico-literarias el que ha resultado más favorecido en la mirada académica. Las artes visuales, la pintura, la fotografía y el cine, se han llevado la palma.<sup>1</sup> Un ejemplo cimero nos ofrece el estudio de las vanguardias históricas, territorio privilegiado para apreciar el complejo laberinto de las relaciones interartísticas en la aurora de la contemporaneidad. El pionero estudio de la vanguardia literaria en el contexto de la creación europea que llevó a cabo Guillermo de Torre y que se convirtió en referencial para una aproximación integradora de ese territorio creativo, analiza lo que llamó «el aire del tiempo» (Torre, 1965,79), desde el espíritu del *Zeitgeist* hegeliano:

El aire del tiempo puede ser Proust, puede ser Joyce, puede ser Picasso, puede ser Ramón, puede ser Apollinaire, puede ser Freud, puede ser Pirandello: cualquiera de los “totems” estéticos o ideológicos del día europeo. Es algo que inevitablemente absorbemos en la atmósfera (...) Es el común denominador espiritual de una serie de fenómenos contemporáneos, que comprenden desde el psicoanálisis a

---

<sup>1</sup> Y esto ocurre desde la aplicación alegórica del verso de Horacio, *ut pictura poesis* en el fundacional tratado de Lessing, *Laocoonte, o sobre los límites entre la pintura y la literatura*, de 1766.

la teoría de la relatividad, pasando por la deshumanización del arte, el monólogo interior, el subconsciente freudiano y la risa de Chaplin.

Lenguas literarias diversas (francés, inglés), lenguajes visuales pictóricos (Picasso) y cinematográficos (Chaplin), enlaces interdisciplinarios con el psicoanálisis y la física... El mundo del comparatismo en auge. Pero ni una palabra referente a la música, cuando resulta hoy más que evidente que en ese «aire del tiempo» es imprescindible considerar algunos fenómenos musicales como la disonancia, la atonalidad, la transformación del ritmo, la subjetivización del *tempo*. Y junto con Freud, Ortega, Joyce o Proust, Chaplin y Picasso, no pueden faltar las creaciones musicales (y teóricas) de Debussy, Stravinsky, Bartok, Ravel, Schönberg o Manuel de Falla, junto con el redescubrimiento de las raíces populares musicales en el patrimonio oral, en el jazz o en el cante jondo.<sup>2</sup>

La influencia del libro de G. de Torre en la construcción de una historia de la vanguardia literaria es indudable. Quizá la ausencia de referencia a la música lastró el camino de su consideración, pero vista desde la reflexión de los estudios interartísticos la interpretamos como un síntoma de cierto desdén generalizado desde el comparatismo hacia las posibilidades de relación músico-literaria.

Si desde la historia literaria se percibe esa carencia, desde la propia Teoría de la Literatura que acoge entre sus disciplinas la Literatura comparada, se extendió también cierto escepticismo sobre las posibilidades de este comparatismo relacional interartístico. En efecto, algunos estudios básicos en este campo, como los de Wellek y Warren insisten en la idea de que cada arte tiene su ritmo, (y no deja de ser curioso que empleen una metáfora musical), para dudar de la fecundidad del comparatismo interartístico:

---

<sup>2</sup> El monumental ensayo de Sabatier (1995) da buena cuenta de todo esto en relación con la literatura y las bellas artes.

Dudoso parece que la poesía pueda producir los efectos de la música, aunque es opinión muy extendida que sí puede lograrlos (...) Las diversas artes –artes plásticas, literatura, música– tienen cada una su evolución particular, su ritmo distinto y una distinta estructura interna de elementos. Es indudable que guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes (Wellek y Warren, 1953, 151 y 161).

Y de igual manera, el padre de la Literatura comparada, Claudio Guillén, se mostró escéptico ante las posibilidades de que la relación músico-literaria construyera conjuntos de comparatismo eficaz:

Entre estos dos polos, el literario y el estético, pueden hallarse muchos encuentros aislados, cruces, comentarios recíprocos, que no dan lugar a conjuntos supranacionales ni a continuidades históricas, sino a una voluminosa erudición. Erudición bonita, muchas veces, y hasta elegante, pero erudición nada más, con propensión a la anécdota, la dispersión y la marginalidad (Guillén, 1985, 131).

La dimensión supranacional y verbal –el paradigma clásico del comparatismo– determina esta consideración escéptica sobre las posibilidades de relación interartística. Una brillante reflexión sobre las raíces de este escepticismo y la necesaria superación hacia un nuevo paradigma de relaciones entre sistemas comunicativos y cognitivos lleva a cabo González de Ávila, desde una mirada semiótica enriquecedora (2019). Aunque una vez más, la música quede relegada:

Dejando de lado la música, tras reconocer que es la más excepcional de las artes, y que su tratamiento requeriría despliegues técnicos y prolijas matizaciones, cabe afirmar que los vínculos de contenido y de expresión entre las artes verbales y las visuales son tan fuertes que la interartisticidad ha operado habitualmente incluso más como un acicate para

la creación que como una tesis para el conocimiento (de Ávila, 2019, 182).

Los recientes manuales de Teoría de la Literatura tienen ya clara la fecundidad interpretativa del comparatismo interartístico:

Son muchas las consecuencias que es posible derivar de la comparación entra la literatura y la música, la danza, la pintura, la fotografía, la arquitectura, la escultura, el cómic o el cine. La noción espacio interartístico se perfila como una de las herramientas metodológicas más operativas de la literatura comparada (Cabo y Rábade, 2006, 377);

pero no acaban de superar el escepticismo sobre la relación entre Música y Literatura por la dificultad de superar el abismo entre «la naturaleza referencial del signo lingüístico y el carácter intrínseco del referente en el signo musical» (Cabo y Rábade, 2006, 385).<sup>3</sup>

Frente al escepticismo y la un punto desdeñosa «erudición elegante» de Guillén, al plantearnos este monográfico del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, proponemos hacernos eco, en cambio, de una «hermenéutica dinámica», tal y como la define George Steiner:

La historia de los acompañamientos musicales de las odas corales contenidas en *Antígona* son una parte integrante de cualquier estudio de las metamórficas “Antígonas” de nuestro legado occidental. La partitura de un texto es un acto de interpretación, tan radical como la traducción, el comentario o la representación. Componer un lied, escribir una cantata sobre un texto litúrgico o secular es *hacer una hermenéutica dinámica* (Steiner, 2009, 202 sub. mío).

Entendemos esta «hermenéutica dinámica» aplicada a los estudios músico-literarios como una aproximación a la configuración del sentido de las obras literarias, en distintas

---

<sup>3</sup> Este planteamiento estaba ya en las reflexiones de Kurt Spang (1985) sobre lo que separa y lo que une en la relación entre poesía y música a propósito de la obra de Rafael Alberti. Ver también Alonso (2002).

constelaciones cronológicas e internacionales, en su relación con los elementos musicales que las inspiran, con las que comparten espacios creativos, o que construyen su universo referencial para la producción de sentido. Si es verdad que —según pensaba T.S. Eliot— «la originalidad de un escritor brilla más y más a medida que se le enmarca en la tradición» (cit. en Villanueva 1994, p. 99), la construcción de sentido se enriquece en la consideración de los elementos interartísticos, y no solo de las artes visuales, sino también de las sonoras, desde el silencio al ruido, desde el mundo medieval a la más rabiosa actualidad creativa. Se da cabida así a ese «concepto plural de textualidades»,

para recoger el dinamismo y heterogeneidad de una situación cultural como la presente en la que la literatura se ha descentrado —o, quizá mejor, mutado— a través una intensa apertura a ámbitos artísticos o culturales próximos, así como a soportes y medios emergentes (Abuín, Cabo y Casas, 2020, 7).

Los estudios pioneros de Calvin S. Brown (1948 y 1970) delimitaron el campo de estudio de las relaciones entre Literatura y Música, especialmente por la capacidad para percibir la dispersión de los planteamientos afrontados por los que podríamos denominar “lobos solitarios”, de forma que los estudios músico-literarios difícilmente podían constituir grupos con criterios claros: «The entire field of study remains essentially individual and unorganized» (Brown, 1970, 6).

Una década después Steven Paul Scher (1982) estableció un árbol relacional de indudable claridad y operatividad, mediante el cual roturó aquel campo laberíntico con senderos que permitían (y permiten todavía hoy) recorrer con criterio el territorio de la relación músico-literaria. Sus categorías «Literatura en la Música», «Música y Literatura», y «Música en la Literatura» son claras y operativas; sitúan las aproximaciones más o menos vinculadas a los campos propios de reflexión de las disciplinas: a la Musicología le es pertinente el estudio de las manifestaciones de la Literatura en la Música (por ejemplo en la música programática); a los Estudios Literarios le son propias las aproximaciones que indagan en la presencia de la Música

en la Literatura (en imitaciones sonoras –*Word Music*–, en estructuras y técnicas musicales, o en presencias de contenidos, descripciones y relatos verbales de la música –*Verbal Music*–). Y el espacio intermedio, el del equilibrio entre Literatura y Música atenderá a manifestaciones en que la música y la literatura comparten presencia en el mismo producto y al mismo nivel, como ocurre con la música vocal (*Vocal Music*) en la que letras y música se funden en un complejo semiótico que combina los dos sistemas expresivos.<sup>4</sup>

El volumen editado por Scher (1992) supone la consolidación de este campo de investigación, que abre sus posibilidades bifurcadas en numerosos trabajos de distintos planteamientos. Y la recopilación de los estudios de Scher llevada a cabo por Bernhart y Wolf (2004) consagra como referencia ineludible al artífice de la organización metodológica de los estudios músico-literarios.

Precisamente Werner Wolf, es el responsable de proyectar las categorías de Scher mediante la indagación del alcance de un nuevo concepto, el de *intermedialidad*, en los estudios músico-literarios. Sus trabajos de 2015 y 2020 desarrollan, sobre la base de las categorías de Scher, nuevas bifurcaciones que precisan el territorio y concretan posibilidades diversas de aproximación. Sin embargo, la complicación terminológica (con problemas en la traducción española) suponen un hándicap no pequeño para su implantación completa en nuestros estudios. Los matices de diferenciación entre *intermedialidad* extracomposicional e intracomposicional son claros; pero el desglose en *transmedialidad*, *transposición intermedial*, *referencia intermedial* y *plurimedialidad* son más difusos y chocan con la propia polisemia en español del término «medio». No obstante, la puesta al día y la revisión de las categorías de Scher que ha llevado a cabo Wolf, han dejado en nuestro ámbito hispánico excelentes aproximaciones a la teoría músico-literaria, como las que desarrolla Rodrigo Guijarro (2023 y 2025). En algunos de los trabajos aquí presentados podrá percibirse la fecundidad de estas categorías.

---

<sup>4</sup> No entro a considerar las dificultades que plantea esta categoría y sus zonas de conflicto, que pueden verse muy bien resumidas en Pastor Comín (2024, pp. 25-31).

En cualquier caso, los esfuerzos metodológicos y terminológicos han posibilitado que, frente al riesgo de «los paralelismos superficiales carentes de todo rigor» (Villanueva, 1994, 107), los estudios comparatistas de relación entre Literatura y Música hayan ido construyendo un armazón metodológico sólido y, sobre todo, útil para poder trazar el mapa del territorio y sus conceptos (Villanueva 2014). El resultado es un verdadero jardín de senderos que se bifurcan y que muestran el complejo «laberinto intermedial» (Badía y Marías 2024) de las relaciones entre Música y Literatura y las múltiples posibilidades comparatistas.<sup>5</sup>

\*\*\*\*\*

Sobre esta base, nuestro monográfico presenta una selección variada de trabajos que invitan a transitar por algunas de esas posibilidades de estudios de relación. Hemos acudido a especialistas de indudable categoría y autoridad en este campo de estudio, junto con otros más jóvenes que se inician en él, cada uno de los cuales ha recorrido alguno de esos senderos que se bifurcan en el espacio y en el tiempo, en un estudio de casos rico y complejo.<sup>6</sup>

Alba Agraz Ortiz revisa el concepto de neopopularismo en la poesía española de los años veinte, en relación con otros conceptos aplicados al discurso estético de la vanguardia, como neoclasicismo y primitivismo. En un contexto de interés, reivindicación y estudio del pasado poético y del componente folclórico, desde el Centro de Estudios Históricos, la poesía

---

<sup>5</sup> Cuando escribo estas líneas sale a la luz el monográfico de la revista *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* dedicado a «Verso y música en época contemporánea: traducciones intermediales, intersección de códigos e hibridaciones estéticas» que ofrece ofrece «una síntesis contextualizadora de las principales directrices epistemológicas y planteamientos metodológicos» de las relaciones músico-literarias (Escobar y Pastor, 2025, 133).

<sup>6</sup> Hemos dejado fuera de este monográfico el estudio de aquellas obras musicales que se inspiran en la literatura, campo en el que los estudios musicológicos tienen preeminencia sobre los literarios y que corresponden de una manera más clara al campo de la Musicología. Mientras escribo estas líneas, escucho el poema sinfónico *Don Juan* de Richard Strauss, máximo exponente de ese mundo de la música programática que ejemplifica ese universo creativo relacional.

despliega técnicas imitativas en estructuras métricas y organizativas del poema cuyo fondo es musical.

El trabajo de María Esteban Becedas concede carta de naturaleza filológica al estudio de las letras de las canciones, a partir del estudio del álbum *Tinta y tiempo* (2022) de un escritor de canciones contemporáneo como Jorge Drexler. El estudio de la lírica cantada –el objeto privilegiado de la *vocal music*– se afronta aquí entendiendo esencialmente la canción como un subgénero poético que merece atención diferencial, dada su naturaleza textual, musical y performativa. La discusión teórica sobre la naturaleza del género permite integrar la canción como parte del canon literario en español. La temática amorosa se reviste de matices biologicistas y construyen una imagen autorial distintiva en lo poético y lo musical.

José Cristóbal Cárdenas Zabala ejemplifica el encuentro de poesía y música en el proyecto de colaboración entre un poeta, Antonio Machado y un músico, el agustino Enrique Villalba, ambos socios fundadores de la Sociedad Filarmónica de Segovia en los años veinte del pasado siglo. El proyecto de colaboración saca a la luz un doble aspecto de la consideración de la canción como objeto de estudio de la música vocal: adaptación musical de textos poéticos ya existentes o composición de textos para piezas musicales previas. El trabajo de archivo reconstruye en este artículo este mundo de relaciones.

También de la relación entre poetas y músicos trata el trabajo de Francisco Javier Escobar Borrego. En este caso, es el espacio del postismo y la vanguardia de postguerra el marco estético e histórico en el que se producen las relaciones epistolares entre tres autores imprescindibles de ese momento: los poetas Carlos Edmundo de Ory y Juan Eduardo Cirlot y el compositor francés Maurice Ohana. Las referencias al mundo de la música clásica y de la cultura popular, específicamente el cante jondo, fecundan mutuamente las reflexiones. El trabajo aporta el valor añadido de editar como apéndice el conjunto de cartas intercambiadas entre Ory y Ohana.

Rodrigo Guijarro Lasheras analiza la creación reciente de un poeta y novelista, Luis Artigue, en cuyas obras adquiere relevancia la presencia del jazz. El análisis de la novela *Café Jazz el Destripador* (2020) permite construir la figura protagonista del relato, Miles Davis, en relación con ilustres precedentes, como el Charlie Parker



de *El perseguidor* de Cortázar. En el poemario *Tres, dos, uno...jazz* (2007) se analizan los efectos de la música en el oyente, la experiencia de escuchar jazz. pero más allá de los casos analizados, el trabajo tiene una dimensión metodológica relevante en el análisis del vínculo entre literatura y música, en contexto intermedial y multimedial e incluso en la imitación a través de rasgos formales y estructurales, y de la organización de los contenidos.

Una perspectiva muy diferente –pero también con aplicación de las categorías de Wolf (2015)– presenta el trabajo de Florian Homann. En él se exploran las relaciones entre la literatura y la música como medios de memoria colectiva y de construcción de identidades en el mundo afrocolombiano. Intertextualidad e intermedialidad se perciben en textos literarios, letras de canciones y recursos musicales y literarios –la estructura rítmico musical de los poemas, al modo de percusiones de tambor– como identificativos del aporte de la literatura afrocolombiana. El texto como complejo semiótico recarga su potencia significativa mediante el recurso a la intermedialidad. La aplicación de las categorías de Wolf (2015) articula el trabajo para resaltar el concepto de medialidad de la memoria, «por el que se resignifica la memoria de lucha y liberación ancestral mediante combinaciones de palabra, ritmo y corporalidad, como formas de afirmación identitaria».

Lola Josa, gran conocedora del universo expresivo de Juan de la Cruz y la mística castellana, se fija en el peso de lo órfico en el *Cántico espiritual*. El tema de la música de las esferas, de la ordenación armónica del cosmos, recorre todo el pensamiento clásico y fundamenta la experiencia espiritual en el Humanismo renacentista. La identificación alegórica de Orfeo con Cristo y de su lira con la cruz proporciona proyecta desde la narración mitológica una base musical y espiritual a las estrofas 27, 29 y 30 del *Cántico* sanjuanista, en las que la música acompaña a la Esposa en el huerto, recompone el alma y ofrece un refugio para la salvación.

Guillermo Laín Corona recorre el espacio de las ondas sonoras de Unión Radio, la cadena pionera en retransmisiones radiofónicas en España, para mostrar cómo el mundo de la fonografía acogía simultáneamente composiciones musicales y creaciones literarias, musicalización de textos literarios y recitados poéticos acompañados de música. Se habilita así un medio de

encuentro y de difusión de las dos artes, cuyos protagonistas colaboran con frecuencia, y se destaca la naturaleza oral y sonora de poesía y música. El trabajo de exhumación bibliográfica de las programaciones de Unión Radio a través de la revista *Ondas* añade valor documental al ensayo.

El trabajo de Laura Mier Pérez recorre un sendero muy poco frecuentado en los estudios hispánicos e incluso internacionales: el estudio de los libretos para el teatro lírico. Lo que llama libretología es una disciplina de estricta intermedialidad extrínseca (en la terminología de Wolf) que indaga «las complejidades a las que se enfrentan los libretistas cuando pretenden trasladar un clásico literario al formato específico del libreto de ópera», y en el caso español se añade, además, el libreto de zarzuela. Los textos de Lope de Vega y los libretos generados a partir de ellos permiten un recorrido cronológico que lleva del siglo XVII al XXI. El establecimiento de un corpus y de una terminología confieren al trabajo de Laura Mier un carácter casi fundacional en este tipo de estudios de relación músico-literaria para el ámbito hispánico.

Si hay un poeta en el que las relaciones entre «las dos hermanas», Música y Literatura trabajan a la par, es Gerardo Diego. Al gran poeta santanderino dedica su trabajo Juan José Pastor Comín, en concreto a los poemas dedicados a uno de sus compositores de cabecera, Federico Chopin. Desde sus tempranas *Paráfrasis románticas de los Nocturnos de Chopin* el ritmo poético se articula según una pauta musical; la experiencia performativa de la conferencia-concierto, con las interpretaciones de Chopin como protagonista, se presentan como un laboratorio para la configuración textual de los poemas, que van madurando en las sucesivas versiones. El contexto creativo permite comprender cómo la escritura lírica de estos poemas 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».

La presencia de referencias musicales y su valor en el cuento español de fantasmas es el tema que desarrolla Ana Piñán Álvarez. Dos textos de Gustavo Adolfo Bécquer, uno de Antonio Muñoz Molina y otro de Patricia Esteban Erlés sirven para indagar el vínculo entre el espectro y la música, y reflexionar sobre su manera

de funcionar las referencias musicales en los textos. De nuevo las categorías de Werner Wolf dan sostén metodológico para identificar el procedimiento de intermedialidad extrínseca, por el cual, la evocación musical contribuye a la construcción del relato, integrándose en la línea argumental. Los tres casos seleccionados sirven para mostrar que «la injerencia sonora y la espectral se combinan en el relato para explorar fórmulas novedosas de encantamiento en el cuento de fantasmas».

Rocío Rodríguez Ferrer nos traslada a Chile para perseguir las distintas configuraciones textuales del canto de desafío, tradición popular chilena y la canción reivindicativa. El canto *a porfía* – un canto que desafía, canto indócil, valiente, de protesta – pasa por la tradición oral a la poesía popular impresa y a la canción de autor para expresar la disidencia como sentir colectivo. Una historia de música, poesía y política, que trae a primer plano la figura de Violeta Parra, como centro nodal de una red de poetas (*puetas*) populares y cantores (cantautores) chilenos, donde no falta la figura estelar de Víctor Jara. La Lira Popular y la Nueva Canción Chilena conforman una familia que responde a similares estímulos, en tiempos de agitación, violencia, injusticia y precariedad. Música y poesía, unidas en el canto, adquieren una dimensión social y política.

Antoni Rossell nos introduce en el mundo medieval para mostrar el sistema en el que música y poesía se encuentran en las voces de los trovadores, a través de la tradición el recurso compositivo del *contrafactum*. El estudio del papel de la música en las imitaciones líricas de la poesía trovadoresca románica permite comprobar cómo los trovadores aprovechaban melodías preexistentes para la composición de las obras propias. El estudio de las relaciones texto-música saca a la luz el modo en el que la melodía, las estructuras métricas, léxicas y sintácticas construyen la arquitectura textual de obras sometidas al proceso de contrafacción. A la intertextualidad se añade el concepto de *intermelodicidad*, que establece vínculos melódicos entre obras de diferentes textos poéticos, es decir, el nivel intertextual que subyace en la melodía.

En un tiempo de encrucijada de estilos y tendencias, en torno a 1580, se sitúa Álvaro Torrente para indagar la confluencia de novedades en las que poesía y teatro se unen con música, gesto y danza en «un proceso que transformaría las formas de

entretenimiento de la sociedad española que habrían de perdurar durante siglos». Elementos propios de la cultura popular adoptados por las élites (el rasgueo de la guitarra, los compases ternarios, la proliferación de danzas), junto con la comedia nueva y el romancero nuevo son manifestaciones de un proceso cultural complejo en el que Literatura y Música se encuentran.

\*\*\*\*\*

En los breves resúmenes que ofrezco podemos comprobar a las claras cómo este monográfico recorre, –con la compleja libertad de los autores que en él colaboran–, los senderos que se bifurcan en el jardín de las relaciones músico-literarias. Texto y música se relacionan en el espacio de la música vocal, de las técnicas y estructuras musicales imitadas, de la verbalización de lo musical, en tematizaciones o evocaciones, de los contextos culturales y sociales que determinan principios estéticos compartidos. Las reflexiones metodológicas, añadidas al estudio de los casos específicos ilustrativos elegidos por los autores, roturan el terreno de este campo, atractivo, pujante y con tantas cosas que ofrecer en la construcción de sentidos de los textos literarios, que es el de las relaciones entre Música y Literatura. Como coordinador de este volumen monográfico, no me queda más que agradecer la respuesta generosa y brillante de todos los colegas que en él han participado.

## Bibliografía

ABUÍN GONZÁLEZ, Antón; Fernando Cabo y Arturo Casas (coords.). (2020) *Textualidades (inter)literarias: lugares de lectura y nuevas perspectivas teórico-críticas*. Madrid-Frankfurt. Iberoamericana-Vervuert.

ALONSO, Silvia (ed.). (2002) *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid. Arco Libros.

BADÍA FUMAZ, Rocío y Clara Marías. (2024) «El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre Literatura y Música». *Signa*. 33. 159-175.

BERNHART, Walter y Werner Wolf (eds.). (2004) *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam-New York. Rodopi.

BROWN, Calvin S. (1948) *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens. University of Georgia Press.

BROWN, Calvin S. (1970) «Musico-Literary Research in the Last Two Decades». *Comparative Literature*. 19. 5-27.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y María do Cebreiro Rábade Villar. (2006) «Teoría interartística. Literatura y medialidad». *Manual de teoría de la literatura*. Francisco Rico (coord.). Madrid. Castalia. 375-400.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier y Juan José Pastor Comín. (2025) «Verso y música en época contemporánea: traducciones intermediales, intersección de códigos e hibridaciones estéticas». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*. 23. 133-160.

GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel. (2019) «Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos». *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*. 6. 177-197.

GUIJARRO LASERAS, Rodrigo. (2023) *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*. Madrid-Frankfurt. Iberoamericana-Vervuert.

GUIJARRO LASERAS, Rodrigo. (2025) *Surcos sonoros. La música en la novela contemporánea*. Madrid. Cátedra.

GUILLÉN, Claudio. (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona. Crítica.

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

SABATIER, François. (1995) *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux arts*, 2 vols. Paris. Fayard.

SCHER, Steven Paul. (1982) «Literature and Music». *Interrelations of Literature*. Jean Pierre Barricelli (coord.). New York. MLA. 225-245.

SCHER, Steven Paul (ed.). (1992) *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge. Cambridge University Press.

SPANG, Kurt. (1985) «Invitación a un viaje sonoro o música y poesía en Rafael Alberti». *Rilke*. 1.1. 137-157.

STEINER, George. (2009) *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona. Gedisa.

TORRE, Guillermo de. (1965) *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid. Guadarrama.

VILLANUEVA, Darío. (1994) «Literatura comparada y Teoría de la Literatura». *Curso de teoría de la literatura*. Madrid. Taurus. 99-127.

VILLANUEVA, Darío. (2014) «Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 22. 185-193.

WELLEK, René y Austin Warren. (1953) «La literatura y las demás artes». *Teoría literaria*. Madrid. Gredos. 144-161.

WOLF, Werner. (2015) «Literature and Music: Theory». *Handbook of Intermediality*. Gabriele Rippl (ed.). Berlin-Boston. De Gruyter. 459-474.

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

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

### **Resumen:**

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

### **Palabras clave:**

Neopopularismo. Vanguardia. Estudios Músico-literarios. Métrica.

**Abstract:**

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

**Key Words:**

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

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

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿Dónde estará  
la miel?  
  
Está en *la flor* azul,  
Isabel.  
En la flor,  
del romero aquel.  
(...)  
(García Lorca, 2013, 312)

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

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

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

---

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

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

(Sillita de oro  
para el moro.  
Silla de oropel  
para su mujer).  
  
Amanecía  
en el naranjel.  
(García Lorca, 2013, 312)

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

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

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

---

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

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

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

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

La mar del Puerto viene  
negra y se va.  
¿Sabes adónde va?  
*¡No lo sé yo!* [óo óoo]  
  
De verde, verde, verde,  
vuelve y se va.  
¿Sabes adónde va?  
*¡Sí lo sé yo!* [óo óoo]  
(Alberti, 1987, 135; subrayados míos).

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

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

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

Y en la nana que cita Tejada:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

O en el onomatopéyico «Crótalo»:

Crótalo.  
Crótalo.

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

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

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

---

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



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

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

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

Cielos y campos  
anudaban cadenas en mis manos.

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

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

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

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

(García Lorca, 2013, 149)<sup>15</sup>

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

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

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

---

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

El grito deja en el viento  
una sombra de ciprés.

*(Dejadme en este campo,  
llorando.)*

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

*(Dejadme en este campo,  
llorando.)*

El horizonte sin luz  
está mordido de hogueras.

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

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

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

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

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

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

(García Lorca, 2013, 318; subrayado mío).<sup>16</sup>

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

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

Jardinero.

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

Jardinero.

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

Jardinero.

(Alberti, 1987, 160)

En *La amante*:

¡Dejadme llorar aquí,

---

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

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

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

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

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

Yo en el monte.

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

## Recapitulación

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

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

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

## Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## ANTONIO MACHADO Y ENRIQUE VILLALBA: UN FRUSTRADO PROYECTO DE COLABORACIÓN POÉTICO- MUSICAL<sup>1</sup>

José Cristóbal CÁRDENAS ZABALA  
*Universidad de Sevilla*  
ORCID: 0009-0008-4658-8256

### **Resumen:**

Este artículo es un estudio sobre una colaboración poético-musical entre el poeta Antonio Machado y el músico y sacerdote agustino Enrique Villalba que no llegó a concretarse. Entre los papeles del poeta que se conservan en la institución Fernán González de Burgos existen algunos indicios de obras poéticas que iban a ser destinadas a ponerles música. Y entre los papeles del músico depositados en la biblioteca de estudios teológicos de Valladolid también se encuentran algunas piezas musicales que podrían haber estado destinadas a tal fin.

### **Palabras clave:**

Antonio Machado. Enrique Villalba. Poesía musicalizada. Folk-lore. Poesía popular. Universidad popular de Segovia.

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de M+PoeMAS, «Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción», proyecto de investigación con financiación de la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y septiembre de 2028.

**Abstract:**

This paper examines a poetic-musical collaboration between the poet Antonio Machado and the musician and Augustinian priest Enrique Villalba, which never materialized. Among the poet's papers preserved at the Fernán González Institution in Burgos, there are some indications of poetic works that were intended to be set to music. Among the musician's papers deposited in the Library of Theological Studies in Valladolid, there are also some musical pieces that could have been intended for this purpose.

**Key Words:**

Antonio Machado. Enrique Villalba. Musical Poetry. Folk-lore. Popular poetry. Popular University of Segovia.

En 2024 se cumplieron cien años de la publicación de *Nuevas Canciones*, el poemario que Antonio Machado publicó cuando llevaba casi cinco años residiendo en Segovia. Editado en Madrid en 1924 por Mundo Latino y reeditado en 1936 por Espasa Calpe en sus Obras Completas con algunos poemas añadidos, resume el gusto de Antonio Machado por la poesía tradicional, folklórica o popular, una inclinación que pudo aprender de la Institución Libre de Enseñanza. Para Machado, «folk-lore venía a ser lo mismo que hoy llamamos poesía popular o poesía popularizante» (Alvar, 1975, 151).

Esas *Nuevas Canciones* se escriben entre 1916 y 1930, años que, en gran parte, se encuentra en Segovia, donde asiste a tertulias, colabora en la Universidad Popular y conoce al Padre Villalba. Machado concibió el folklore como una realidad dinámica. Es una actitud «plenamente moderna, en un intelectual de la generación del noventa y ocho. Para él, el folklore existe en el pasado, pero también en el presente, usando al Hombre como vehículo» (Carvalho Neto, 1976, 307-8).

La siguiente cuestión que nos planteamos es si a Antonio Machado le gustaba o no la música. Se ha extendido la idea de que los miembros de la generación del 98, a diferencia de los del 27, no eran aficionados a este arte. Hay autores que han recogido esta idea



de la «sordera musical» de los poetas noventayochistas (Persia, 1986, 50), y que han subrayado también otros autores:

A diferencia de los poetas de la Generación del 98 recriminados, por lo general, por padecer una «sordera musical», los poetas de la Generación del 27 ostentan un vivo interés por los acontecimientos musicales de su tiempo que culminó en una serie de proyectos comunes (Heine, 1995, 265).

Si bien es cierto que esa colaboración poesía-música no llega al nivel de los del 27, también es verdad que este aspecto de la poesía del 98, no ha sido aún estudiado con profundidad. A este respecto, podemos recordar lo que dijo José Machado de su hermano:

Fue un entusiasta de la música. Sobre todo, de la popular. De la clásica su predilecto era Mozart. Muchas veces decía que le hubiera gustado mucho conocer la música a fondo, para poder componer, pues encontraba que determinados momentos líricos en la poesía, sólo podían expresarse musicalmente. Lamentaba profundamente no haber estudiado con más interés este arte desde niño. Fue más adelante, cuando empezó a asistir a los conciertos sinfónicos (1913), en que realmente se dio cuenta de lo útil que podría ser para un poeta el conocimiento de esta importante rama del arte. A su juicio los profesores tenían la culpa de que no se estudiase con gran interés, porque solían hacer muy árida su enseñanza (Machado, 1977, 24).

O este otro pasaje del mismo libro:

Tuvo, sin embargo, a modo de un alto en el camino de su amarga existencia, algunos ratos agradables en los últimos días de su estancia en Barcelona. Aquellos en que el más eminente investigador de la fonética, don Tomás Navarro, y el de la música popular, el maestro Torner, venían a verle los domingos y revivían el viejo piano del salón de la

Duquesa haciéndole instrumento de enseñanzas interesantísimas.

Escuchaba con deleite la voz de una bella joven que hacía el exponente de variados temas populares. También asistía a estas reuniones un filósofo catalán que tocaba con gran personalidad algunas famosas sardanas.

Al Poeta, que tanto amaba la música, lo veíamos entonces escuchar entusiasmado los temas populares que el joven maestro que lo visitaba había recogido de todas las regiones de España (Machado, 1977, 215-216).

Antonio Machado, que desde noviembre de 1919 se encuentra en Segovia con sus clases de francés, asiste a las tertulias de artistas e intelectuales del Casino de La Unión. Conoce allí a un grupo que cada día, después de comer, asisten al taller del ceramista Fernando Arranz, ubicado en una vieja iglesia románica abandonada (la antigua iglesia de San Gregorio). Estos tertulianos eran miembros de la Universidad Popular, en la que comienza a colaborar Antonio Machado. Allí se toma café, se charla y se toca el piano. Había un piano que tenía alquilado la mujer del escultor italiano José Fioravanti, que compartía el taller con Arranz en esos años (Andrés Cobos, 2019, 122). También se recitan versos y se discute de arte y literatura.

Entre los tertulianos estaba el padre agustino exclaustro Enrique Villalba Muñoz (Valladolid, 1877-1950), compositor y profesor de música de los conventos de Valladolid y La Vid (Burgos), que había compuesto varias obras religiosas. Enrique Villalba, que en 1901 fue enviado a Sao Paulo (Brasil) donde permanece hasta 1909 en que fue destinado a El Escorial, colabora desde 1911 con su hermano Luis, también músico, en la redacción de la colección «Biblioteca Sacro Musical», en la que escribió varias obras religiosas. En 1913 se trasladó a Barcelona y estudió a fondo la escuela catalana. El religioso llega a Segovia en 1920 (Gómez de Caso, 2007, 34) y comenzó a colaborar también, en la Universidad Popular creada el año anterior, y de la que Antonio Machado fue uno de los socios fundadores. Comienza así una amistad con el poeta que le llevará, entre otras cosas, a participar juntos en un acto

en la Casa de los Picos segoviana el 6 de abril de 1922, con motivo de una exposición de arte organizada por la Universidad Popular, en la que el padre Villalba interpretó música romántica rusa al piano, y posteriormente Antonio Machado disertó sobre literatura rusa<sup>2</sup>. Años después, fueron socios fundadores de la Sociedad Filarmónica de Segovia, tras asistir ambos al acto de constitución de la misma, celebrado en el Teatro Juan Bravo de Segovia el día 4 de noviembre de 1927<sup>3</sup>.

Todo parece indicar que, sobre 1922, comienzan a elaborar un proyecto poético musical entre ambos, que consistiría en la adaptación por parte del poeta de letras para melodías ya elaboradas por Villalba o, por el contrario, la entrega de poemas para su puesta en música por el compositor. A este respecto, el profesor italiano Giovanni. Caravaggi comenta: «Intorno agli anni Venti dovette dunque maturare un progetto di collaborazione fra il poeta e il compositore, per quanto non ne rimangano tracce molto consistenti»<sup>4</sup> (Caravaggi, 2016, 21).

El primer borrador de poema-canción que vamos a comentar se encuentra en CB, 7<sup>5</sup> fol. 66r «Cantiga (Para música del maestro Villalba)»<sup>6</sup>. Al final del poema nos dice: «(inédita) Baeza 1917»<sup>7</sup>. La hoja lleva anotaciones a bolígrafo del sacerdote y poeta burgalés Bonifacio Zamora Usábel, que fue el que los donó a la Institución Fernán González en 1977, ya que los empleaba en sus clases de literatura en el Seminario Mayor de Burgos (Alarcón Sierra, 2008). Es, como indica Caravaggi, un pase a limpio de la composición CB, 7, 36 titulada *Notas de Baeza*: «A un progetto di esecuzione musicale

---

<sup>2</sup> *El Adelantado de Segovia*. 7 de abril de 1922.

<sup>3</sup> *El Adelantado de Segovia*. 5 de noviembre de 1927.

<sup>4</sup> Hacia la década de 1920, por tanto, se debió madurar un proyecto de colaboración entre el poeta y el compositor, del que no quedan rastros significativos (trad. del autor).

<sup>5</sup> CB 7. Fondo machadiano de Burgos. Cuaderno 7. Apuntes (borradores, notas inéditas...). Escritos fechables entre 1915 y primeros años de la década de los veinte (hasta 1924). Burgos. Institución Fernán González.

<sup>6</sup> Voy a utilizar la numeración existente en las hojas, aunque Alarcón Sierra demostró que había errores de numeración y no correspondían con las hojas existentes (Alarcón Sierra, 2008).

<sup>7</sup> Alarcón Sierra da como fecha 1919, pero la última cifra es un 7.

allude poi una distinta redazione, di poco successiva, che si conserva, in bella copia e con poche varianti, in CB, 7, 66, II, p. 135; vi compare un nuovo titolo e una destinazione specifica, che fanno pensare a possibili esecuzioni meliche» (Caravaggi, 2016, 20).<sup>8</sup>

El cambio de título del poema, que pasa a denominarse *Cantiga*, es significativo, pues alude a una composición para ser cantada y acompañada de música. La narración, que cuenta como un santo quiere evitar una supuesta acción sacrílega de una lechuza, y la intervención de la Virgen en su defensa que, agradecida, les trae como regalo una ramita verde, nos recuerda algunos textos de las *Cantigas de Alfonso X*, aunque probablemente, el gusto del poeta estuviera en la *cantiga profana medieval* que cantaban los trovadores callejeros en lengua romance.

La composición pasa a *Nuevas Canciones* (1924), en una sección llamada *Apuntes*, titulándola «Tierra de olivar» y va dedicada A Enrique Díez-Canedo. Son la parte III (p. 19) y la parte IV (p. 20), completándola con partes de CB 7, 31.

La segunda canción que podrían haber acordado ponerle música es un texto que titula *Danza aldeana* (CB, 7, 64). En esta composición, utiliza el término danza, que evoca un baile tradicional donde no solo interviene la música, sino el movimiento del cuerpo, como una forma de expresión. La hoja está rasgada, pero hemos reconstruido el texto no legible, basándonos en los vs. 5-11 (que se repiten también al final de la parte VI), del poema *Canciones del Alto Duero*, que editó en 1922<sup>9</sup>, y en donde usa una estructura similar a estos versos:

Danza aldea[na]  
(músicas del [Padre Villalba])  
I  
Orillas del [Duero]  
verde prad[era]

---

<sup>8</sup> Un borrador distinto un poco posterior, alude a un proyecto de interpretación musical, que se conserva, en copia limpia y con pocas variaciones, en CB 7, 66, II, p. 135; aparece un nuevo título y un destino específico, que sugieren posibles interpretaciones musicales (trad. del autor).

<sup>9</sup> *Revista España*, 304, p. 11.

donde la[*s mozas bailan*]  
 al son [*que suena*]  
 ¡ay [*garabí!*]  
 bail[*ad, suene la flauta*]  
 y [*el tamboril.*]

Bajo esta estrofa, hay un trozo de hoja pegado y también rasgado, donde se aprecia otra terminación (tres últimos versos) de otra parte de esta composición, pero no podemos deducir el resto de la estrofa, que sería la parte II (deducible al existir la parte I):

¡a[*y garabí!*]  
 ba[*ilad, suene la flauta*]  
 y e[*l tamboril.*]

Como *Canciones del Alto Duero*, aparece en la revista *España* en 1922<sup>10</sup>, una composición con ocho estofas (la primera y la última sin numeración); la I, II, III, IV y VI, que son la I-V respectivamente de las que aparecen en *Los Complementarios* como «De mi fok-lore. Canciones de Alto Duero. Cantan las mozas» y fechadas el 1 de abril de 1916<sup>11</sup>. Los vs. 5-11 de la estrofa primera (repetidos al final de la parte VI, separados por tres asteriscos), tiene la misma estructura que estos versos citados:

A la orilla del Duero,  
 lindas peonzas,  
 bailad coloraditas  
 como amapolas.  
 ¡ay garabí!  
 bailad, suene la flauta  
 y el tamboril.

---

<sup>10</sup> n 304, 21 de enero de 1922, p. 11. Luego se editaron en *PC3* (Madrid, Espasa Calpe, 1936) y en *La tierra de Alvargonzález. Canciones del Alto Duero* (Barcelona. Nuestro Pueblo, 1938).

<sup>11</sup> Biblioteca Nacional de España. Sig. RES/275, fol. 25.

La tercera canción que se preparó para su puesta en música y en la que se trabajó algo más en ella, estaría en las hojas sueltas 3, fol. 25. La titula *Canciones y Danzas del alto Duero* (para música del Padre Villalba). Las dos últimas coplas están escritas en un fragmento de folio pegado debajo de la primera cuarteta, con una nota autógrafa colocada en la parte inferior, en letras muy pequeñas y con diferente ortografía. La nota dice: *Inéditas. Encontradas entre mis apuntes de Soria. Escrita con letra de Leonor. Fue dictada en 1911 en París para «Mundial [Magazine]», donde no se publicaron.* Son completamente originales, aunque de imaginación popular. Este es el texto de la canción:

Canciones y  
Danzas del alto Duero  
(Para música del Padre Villalba)  
Mientras danzáis en corro,  
niñas, cantad:  
ya están los campos verdes,  
ya vino Abril galán.  
Sus abarcas de plata  
hemos visto brillar;  
le llevó una mocita  
por el negro encinar.  
Cantad, niñas, en corro:  
ya vino Abril galán.  
Agua abajo del río  
se le ve navegar,  
en un barco de oro,  
con remos de coral.  
Ya están los campos verdes,  
ya vino Abril galán.

La primera estrofa es una variante de la primera de *Canciones del Alto Duero*, aparecida en la revista *España*<sup>12</sup>, como hemos indicado.

---

<sup>12</sup> n 30, p. 11 (1922).

A la orilla del Duero,  
niñas cantad,  
mientras danzáis en corro;  
ya vino Abril galán.

Las otras dos, como él mismo indica, encontradas entre sus apuntes de Soria, son de 1911. Y puede ser la canción en la que más hayan trabajado, porque en la biblioteca de Estudios Teológicos de los Agustinos de Valladolid, donde se conservan los fondos documentales de Enrique Villalba Muñoz, se encuentra una partitura fechada en 1922, firmada por él, y dedicada «A mi querido amigo Antonio Machado». Aunque es una obra para piano solo, escribió en el verso de la hoja el poema mencionado<sup>13</sup>.

Puede ser que esta pieza musical que denomina *Canción* sea la que estaba destinada a ser adaptada al texto del poeta, aunque parece ser que Enrique Villalba no recibió el texto hasta mucho después, como ahora veremos.

En 1924 en *Nuevas canciones*, Machado edita en la sección *Folklore. Canciones de varias tierras* XV (p.100) partes de este texto. La primera estrofa aparece tal cual y la segunda, con ligeras modificaciones:

A la orilla del río,  
por el negro encinar,  
sus abarcas de plata  
hemos visto brillar.  
Ya están los prados verdes,  
ya vino abril galán.

Y en 2025, en la revista *Alfar*<sup>14</sup>, aparece un poema titulado «Coplas populares y no populares andaluzas» donde en el poema 6 utiliza dos versos, aunque aquí cambia el metal precioso:

---

<sup>13</sup> Carpeta Or-B-F90, 17. Hoja suelta escrita por los dos lados. Quiero agradecerle al padre Fernando Joven, de la Biblioteca de Estudios Teológicos de los PP. Agustinos de Valladolid, su amabilidad al facilitarme la búsqueda de este documento.

<sup>14</sup> n 55 (diciembre de 1925/enero de 1926), pp. 12-13.

en una barca de plata  
con los remos de coral.<sup>15</sup>

Antonio Machado, como se ha dicho, aprovechaba los fines de semana para ir a Madrid, donde se alojaba con su hermano José y su madre. Allí conoció a un canario que también le gustaba componer versos y del que se ha escrito muy poco de su relación con nuestro poeta. Fernando González Rodríguez (Telde, Gran Canaria, 1904 - Valencia, 1972) llega a Madrid en abril de 1922 con una beca del Cabildo de Gran Canaria, para estudiar en Madrid la carrera de Filosofía y Letras. Allí permanece hasta 1928, año en que marcha a Vigo tras concluir sus estudios y aprobar las oposiciones a maestro de instituto (Fernández, 2023, 349).

Esta amistad se comprueba con el hecho de que Fernando González le dedica en mayo de 1923 a Machado, un soneto que publica en *La pluma*<sup>16</sup>, donde explica que pertenece a su libro inédito *Hogueras en la montaña*, que editó al año siguiente (Imprenta Clásica Española, 2024) y a su vez, Antonio Machado le dedica en los manuscritos originales los «Proverbios y cantares» que iban a aparecer en *Nuevas canciones*, antes de ser definitivamente dedicados en 1924 a Ortega y Gasset<sup>17</sup>. Otra prueba de esa amistad fue la mediación que hizo para su amigo poeta y también paisano Saulo Torrón Navarro, para que prologara un libro de poesía que iba a editar. Se titulaba *El Caracol encantado (verso)* (Madrid. Tip. Juan Pérez, 1926) (Fernández, 2023, 350). Fue esta relación la que hizo posible que tuviera una copia de esta tercera canción, y la publicara tras la guerra. Aunque en los años 30 también coincidieron en Madrid, pues ambos profesores de instituto, tras varios traslados por el territorio español, terminaron en Madrid tras la proclamación de la República<sup>18</sup>, lo más probable es que fuera en 1923 o 1924 cuando realizó la copia.

---

<sup>15</sup> Alarcón Sierra menciona: «Coplas populares y no populares andaluzas», 7, pero en realidad es la 6 (Alarcón Sierra, 2008, 356)

<sup>16</sup> n 36, mayo de 1923, p. 392.

<sup>17</sup> CS 2 fol. 97r. Colección Unicaja (Sevilla).

<sup>18</sup> Cursos 1932/35: Machado en el *Calderón de la Barca* y Fernando González en el *Antonio de Nebrija* y en cursos 35/37: Antonio Machado en el *Miguel de Cervantes* y



Acabada la guerra, Fernando González fue separado de su cátedra durante más de dieciséis años, tras el proceso de depuración del profesorado (perteneció a Acción Republicana y tuvo varios cargos en la administración educativa republicana). Durante ese periodo de tiempo, se dedicó a dar clases en alguna academia privada de la provincia de Valladolid y a temas literarios, como editor de revistas de poesía. Durante su estancia en Valladolid, es cuando se pudo poner en contacto con el padre Villalba (que residía en su ciudad natal desde principios de la década de los 30) y entregarle la copia de la canción.

Como hemos indicado, en la portada de la partitura anteriormente citada, una nota manuscrita con la misma letra que el resto de ella, nos dice: «Danzas del Alto Duero (para música del P. Enrique Villalba). Copia del poema autógrafo de Antonio Machado que posee el poeta Fernando González y del que entregó una copia a dicho P. Enrique Villalba el año 1941»<sup>19</sup>.

Ocho años más tarde, la edita en un número especial de *Espadaña* de León, dedicada al poeta por el décimo aniversario de su muerte<sup>20</sup>. Como texto explicativo, nos dice que «Para música del Padre Enrique Villalba, de Valladolid, Antonio Machado compuso el poema que transcribimos y cuya versión, definitiva, aparece, notablemente corregida por el poeta, en su libro *Nuevas Canciones* (1917-1930)».

El Padre Enrique Villalba regresa a Valladolid, su ciudad natal, en los años 30. Allí colabora con el Ateneo local, creando una Cátedra de música y escribiendo artículos sobre teoría de la música. Acabada la guerra, en la creada «Obra sindical» trabaja, entre otras cosas, ofreciendo charlas radiofónicas sobre temas musicales. Destacan sus charlas sobre la canción popular, que plasma en 1946 en un manuscrito que titula *El canto popular*<sup>21</sup>. Entre su producción

---

Fernando González en el *Velázquez*, según cuadro de destinos de Fernando González (Fernández, 2023, 351).

<sup>19</sup> Carpeta Or-B-F90, hoja 17. Fondo Enrique Villalba. Biblioteca de Estudios Teológicos. Valladolid.

<sup>20</sup> *Espadaña. Revista de poesía y crítica*, 38, 1949, p. 787.

<sup>21</sup> Fondo Enrique Villalba. Biblioteca de Estudios Teológicos de Valladolid. Sig: Or B F 89.

musical se encuentran obras de temas populares como *Jota castellana*, *Danza oriental*, *Danza burlesca* y musicalizaciones de poemas como *Volverán* (sobre una rima de Bécquer) o *Paloma blanca* (sobre un poema de Jacint Verdaguer). Murió en Valladolid en 1950.

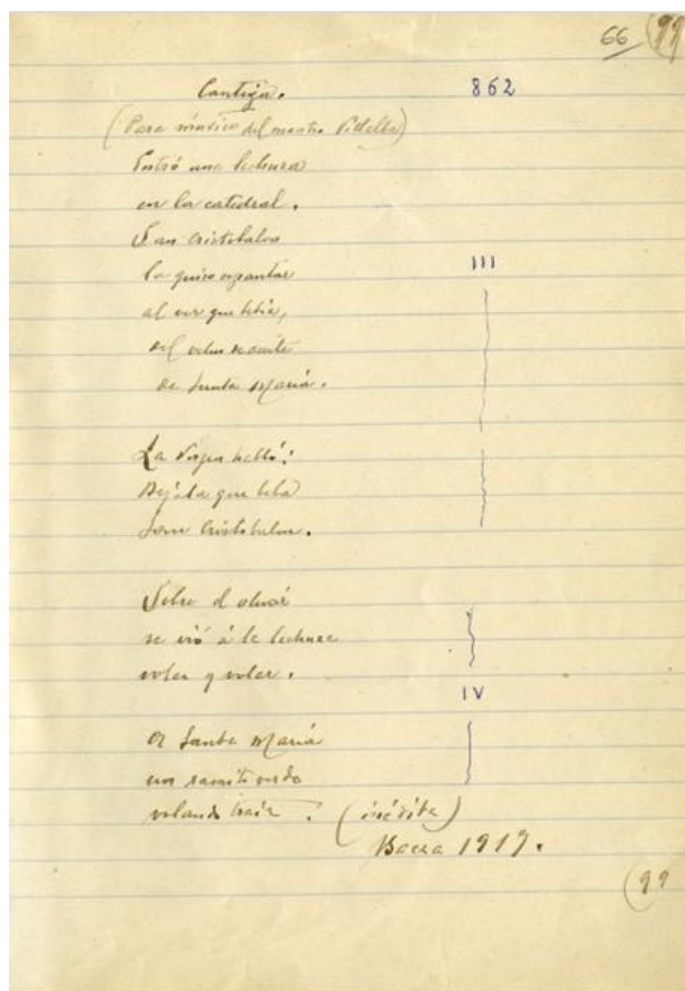


IMAGEN 1: Fondo machadiano de Burgos. Cuaderno 7 fol. 66r.  
 Institución Fernán González de Burgos.

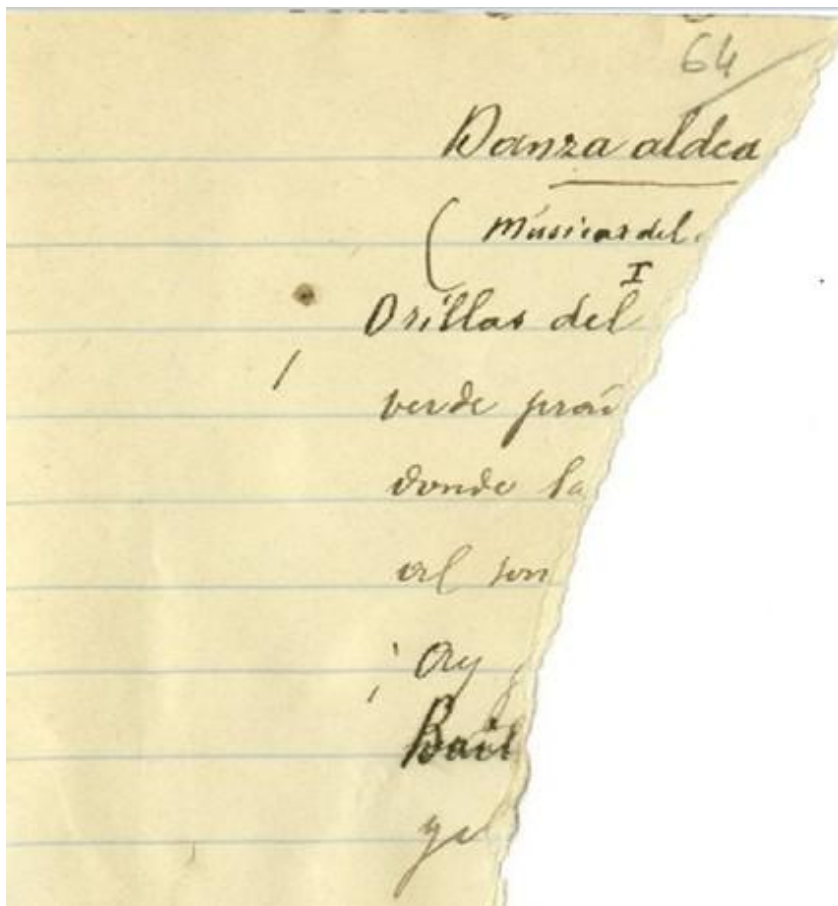


IMAGEN 2: Fondo machadiano de Burgos. Cuaderno 7 fol. 64v.  
parte superior. Institución Fernán González de Burgos.



IMAGEN 3: Fondo machadiano de Burgos. Cuaderno 7 fol. 64v.  
parte inferior. Institución Fernán González de Burgos.

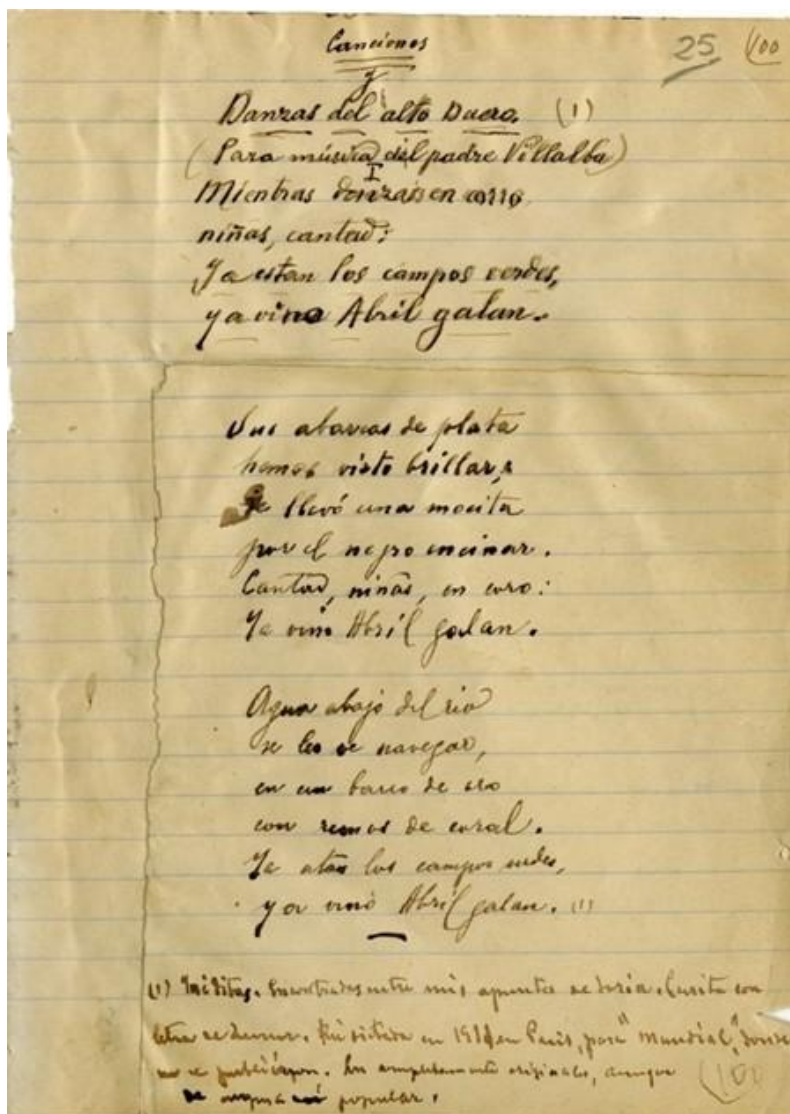


IMAGEN 4: Fondo machadiano de Burgos. Hojas sueltas 3, fol.  
 25v. Institución Fernán González de Burgos.



IMAGEN 5: Hoja suelta. Carpeta Or-B-F90, 17r. Biblioteca de Estudios Teológicos. PP. Agustinos de Valladolid.

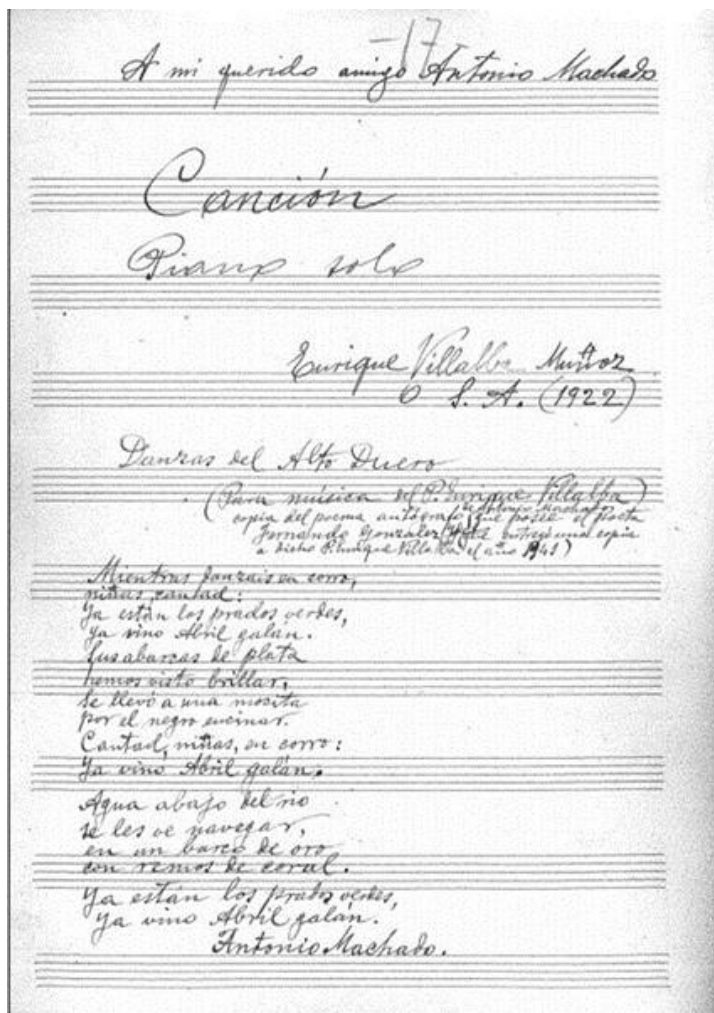


IMAGEN 6: Hoja suelta. Carpeta Or-B-F90, 17v. Biblioteca de Estudios Teológicos. PP. Agustinos de Valladolid.

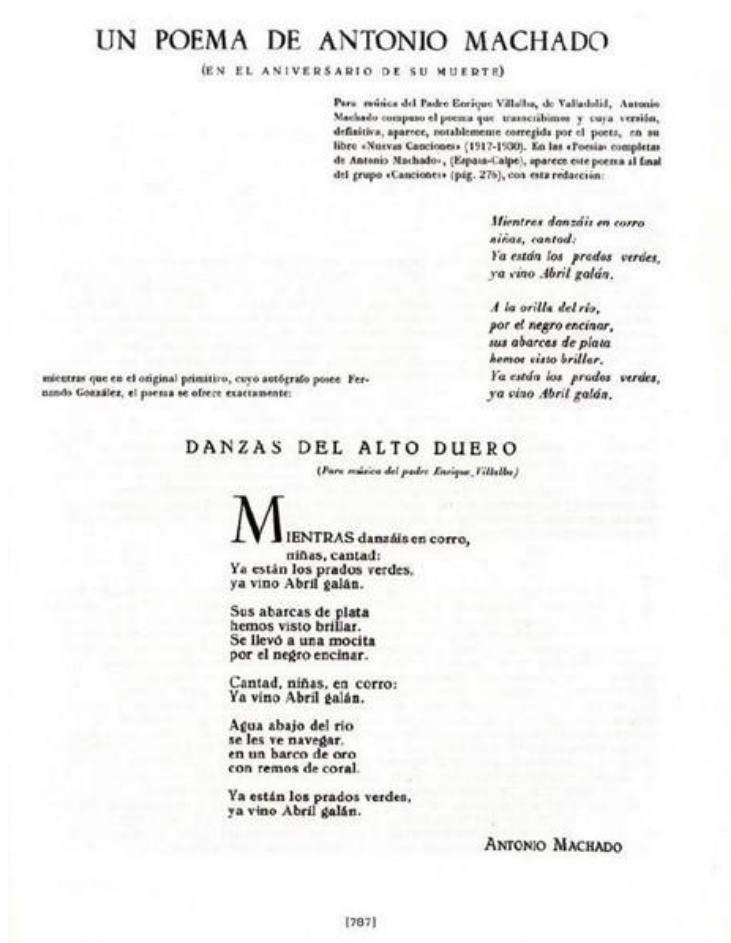


IMAGEN 7: *Espadaña*. Revista de poesía y crítica. 38, p. 787. Edición facsímil. León, 1978.



## Bibliografía

ALARCÓN SIERRA, Rafael. (2008) «Los manuscritos machadianos de Sevilla y Burgos (Historia, descripción, localización, análisis y transcripciones)». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 84. 321-363.

ALVAR LÓPEZ, Manuel. (1975) «Antonio Machado y la lírica de tipo tradicional». *Homenaje a Machado. Reunión de Málaga de 1975*. José Luis Cano (coord.). Málaga. Diputación Provincial. 147-170.

ANDRÉS COBOS, Pablo de. (2019) *Antonio Machado en Segovia, vida y obra*. Segovia. Ayuntamiento.

CARAVAGGI, Giovanni. (2016) «Il volo della civetta negli *Apuntes machadiani*. Un innesto diegetico elaborato». *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*. Giovanna Fiordaliso, Alessandra Ghezzani e Pietro Taravacci (coords.). Trento. Università degli Studi. 9-27.

CARVALHO NETO, Paulo de. (1976) «La influencia del folklore en Antonio Machado». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 304-307. 302-354.

CASARES RODICIO, Emilio. (dir.) (1999) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Jorge. (2023) «Fernando González, más allá del poeta. Una trayectoria truncada por la represión franquista al profesorado». *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*. 23. 1. 345-367.

GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano. (2007) *Antonio Machado y Pilar Valderrama en Segovia*. Segovia. Caja Segovia.

GONZÁLEZ RODRIGUEZ, Fernando. (1949) «Un poema de Antonio Machado (en el aniversario de su muerte)». *España. Revista de poesía y crítica*. 38. 787.

HEINE, Christiane. (1995) «Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 26. 265-296.

MACHADO RUIZ, Antonio. (1924) *Nuevas canciones*. Madrid. Mundo latino.

MACHADO RUIZ, Antonio. (1988) *Poesías completas*. Tomo II. Edición y notas de Oreste Macrí. Madrid. Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado.

MACHADO RUIZ, Antonio. (2004) *El Fondo Machadiano de Burgos. Los Papeles de Antonio Machado*. Tomo I (1 y 2). Edición y coordinación de Alberto C. Ibáñez Pérez. Burgos. Institución Fernán González.

MACHADO RUIZ, Antonio. (2005) *Cuaderno 2. Colección Unicaja. Manuscritos de los Hermanos Machado*. Edición de Rafael Alarcón, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar. Sevilla. Servicio de publicaciones Fundación Unicaja.

MACHADO RUIZ, José. (1977) *Últimas soledades del poeta Antonio Machado (recuerdos de su hermano José)*. Madrid. Forma.

PERSIA, Jorge de. (1986) «La música en la Residencia de Estudiantes». *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915/1939*. Emilio Casares Rodicio (com.). Granada. Ministerio de Cultura. 50-62.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia. (1985) *La música en Valladolid en el siglo XX*. Valladolid. Ateneo.

## **EL PENSAMIENTO MUSICAL DE CARLOS EDMUNDO DE ORY A LA LUZ DEL DIÁLOGO EPISTOLAR CON JUAN EDUARDO CIRLOT Y MAURICE OHANA**

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO  
*Universidad de Sevilla*  
ORCID: 0000-0001-5400-2712

### **Resumen:**

La estela literaria del escritor Carlos Edmundo de Ory alcanzó a figuras filopostistas de la altura del poeta y pianista Juan Eduardo Cirlot y el compositor Maurice Ohana, con quienes mantuvo una reveladora comunicación epistolar a propósito del maridaje de música y verso. De los vínculos interdisciplinarios entre Ory y estos dos artistas polifacéticos se colige, en síntesis, el interés compartido tanto por referentes y modelos de la música clásica contemporánea como por géneros de la cultura oral del calado del canto jondo. Tras el estudio previo, se editan, a modo de Apéndice textual, las cartas que se remitieron Ory y Ohana.

### **Palabras clave:**

Poesía y música. Carlos Edmundo de Ory. Juan Eduardo Cirlot. Maurice Ohana.

**Abstract:**

The literary legacy of the writer Carlos Edmundo de Ory reached prominent figures such as the poet and pianist Juan Eduardo Cirlot and the composer Maurice Ohana, with whom he maintained a revealing correspondence regarding the pairing of music and verse. The interdisciplinary ties between Ory and these two multifaceted artists reveal, in summary, a shared interest in both contemporary classical music references and models, as well as in genres of oral culture with the depth of «cante jondo». Following this preliminary study, the letters exchanged between Ory and Ohana are edited as a textual appendix.

**Key Words:**

Poetry and Music. Carlos Edmundo de Ory. Juan Eduardo Cirlot. Maurice Ohana.

Si se examinan con detenimiento las directrices estéticas medulares que sustentaron el postismo, escritores melómanos de la altura artística de Carlos Edmundo de Ory (Pont, 1998; Pont y Fernández Palacios, 2001) concibieron la creación literaria como «locura inventada» (Martínez Torrón, 2001), «culto del disparate» y «alquimia musical» de raigambre órfica (De Cózar, 2012)<sup>1</sup>. Así lo recuerdan Ory (2023, 1013) en «las páginas del órfico mundo» de «Poemata» (Mesado, 2020, 110-113) y el pintor y poeta Eduardo Chicharro (2001), autor de *Música celestial y otros poemas* (1974) y dedicatario de versos del artista gaditano (2003, 231; 2023, 954) como el soneto «La casa muerta». De hecho, en «Solapa para *Doblo hablo*» (Ory, 2023, 231-232), se refiere al artífice de aerolitos del

---

<sup>1</sup> Este estudio se contextualiza en el marco académico del Grupo *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones* (HUM-233) y en los proyectos *La Copla. Género literario, musical y escénico. De la Segunda República al franquismo (1931-1975)* (PID2023-146552NB-I00, ICIU/AEI/10.13039/501100011033, FEDER, UE) y *La Copla: una cartografía cultural y patrimonial de Andalucía* (FEDER-UCA-2024-A2-54, Programa Operativo FEDER Andalucía 2021-2027). Quiero manifestar mi agradecimiento a la Fundación Carlos Edmundo de Ory por la amabilidad mostrada y el acceso a sus fondos documentales durante mis estancias, con especial mención a Laure Lachéroy, Salvador García Fernández y Javier Vela.

calado de «La almohada es la flauta del sueño» (Ory, 1985, 32) y de *La flauta prohibida*<sup>2</sup> en calidad de «poeta-flauta», con sonos de Johann Sebastian Bach de fondo y dando sentido conceptual a *Arte de la fuga o Rig* (1971-1976). Es más, los dos amigos llevaron a cabo al alimón *Las patitas de la sombra* en 1944, año en el que aparecieron hitos representativos en nuestra historiografía literaria contemporánea como *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso y *Sombra del Paraíso*, de Vicente Aleixandre. A su vez, Chicharro (Pont, 1987, 317-319, 330-336) le brindó versos a Ory como «Queretopea al amigo poeta», «Mi castillo casual» o «Carta de noche a Carlos», reproducido en el «Homenaje de los postistas», que vio la luz en los números 19-20 de *Litoral* (VV. AA., 1971, 13-16).

Y es que, como cabezas visibles de la tendencia postista, además de Ory y Chicharro, estaban integrados el dramaturgo y ensayista Francisco Nieva, protagonista de «Letanía para llamar a Paco Nieva», bajo la rúbrica de nuestro autor, con empleo de la poesía fonética gracias a la glosolalia u onomatopeya «JATA JATAJATA JATAJA» y ligado a este por la música hasta el punto de presentarle al pianista Manuel Carra (García Gil, 2018a, 257), así como Silvano Sernesi, *laudandus* del «Romance al poeta postista Silvano Sernesi» de Ory (1970a, 249-250; 2003, 63-64; 2023, 250-251, 1342-1343), en tanto que fue el responsable de «Soneto a Carlos Edmundo de Ory» y «Romance a Carlos Edmundo de Ory» (VV. AA., 1971, 21-23; Pont, 1987, 366-368).

En lo que se refiere a la relación personal y estética de Ory con la música (Ripoll, 2012), cabe precisar, en primer lugar, que su obra trasluce una visible melomanía pese a no ostentar profundos conocimientos de lenguaje musical o complejas herramientas técnicas como el análisis formal y el solfeo. Lo reflejan sus alusiones a referentes de cabecera de la magnitud creadora del guitarrista y cantante Jimi Hendrix y el también intérprete vocal Johnny Woods, en los dominios del *blues* y la música psicodélica<sup>3</sup>, y, en el ámbito de filiación clásica, Johann Sebastian Bach,

---

<sup>2</sup> Ciclo poético elaborado entre 1947 y 1978, pero publicado en 1979 en la editorial madrileña Zero/Zyx.

<sup>3</sup> Baste recordar «Apoteosis de la esperanza» (Amiens, 6 de octubre de 1977), de *Energieia* (Ory, 1978, 231).

Aleksandr Scriabin o Arnold Schönberg. Estos nombres, en particular, fueron relevantes para Ory y no menos para dos amigos interesados en su poética que me van a ocupar en estas páginas: el poeta, teórico conceptual y pianista barcelonés Juan Eduardo Cirlot (Pérez-Bustamante Mourier, 2015), así como Maurice Ohana, compositor de Casablanca —aunque con raíces sefarditas y padre oriundo de Gibraltar— y avezado lector de literatura. Tan refinada sensibilidad la había compartido ya Ory con la que fuese antaño su pareja, Denise Breuilh, quien poseía formación en canto, en calidad de *mezzosoprano*, con preferencia por modelos como Johann Sebastian Bach o Wolfgang Amadeus Mozart. Se puede comprobar en su *Diario* (París, 7 de mayo de 1953), ya que, teniendo en cuenta la inclinación de Breuilh hacia Bach y haciéndole entrega de «Música y vida de Bach en Leipzig» (*Correo Literario*, 5, Madrid, 1 de agosto de 1950; Ory, 1991, 31-35), escribió lo siguiente:

Recibo carta de Denise... Contesto hoy a su carta. «[...] te mando ese fragmento de revista donde podrás leer mi artículo a propósito de tu músico preferido. Léelo y dime si te gusta. Lo escribí en 1950, a raíz de celebrarse el centenario de la muerte de Bach...» (Ory, 2004 I, 263).

Otro regalo bachiano para Denise, como despedida y con crisis del poeta incluida, se tradujo, a tenor del *Diario* (15 de septiembre de 1961), en «*Concertos pour violon en la mineur et en mi majeur, Concerto pour deux violons en re mineur* (Yehudi Menuhin y Georges Enesco), de J. S. Bach. Pasamos una buena tarde juntos. Última noche juntos» (Ory, 2004 II, 159). En paralelo a la influencia de Denise, la audición en el soporte físico de discos de la música de Bach por Ory, en concreto *La Pasión según San Mateo* —del agrado de Cirlot y Ohana—, la comenta el escritor (2004 I, 378) en el *Diario* (Madrid, 26 de enero de 1954), encontrándose en casa de César Manrique, en compañía de Nélo Xil.

De otra parte, estando separados los que fueran antaño pareja sentimental, Ory adquirió —un día en el que decidió salir a

comprar con Breuilh en París— discos de Scriabin (*Le Poème de l'extase*) y Schönberg (*Verklärte Nacht*)<sup>4</sup>. Además, el *Prometeo* de Scriabin, en particular, dejó su huella en el autor postista y en las derivaciones filopostistas de Cirlot y Ohana a nivel sinestésico (García Gil, 2018a, 516-517). Lo evidencia una carta enviada por el pianista barcelonés a Ory el 12 de agosto de 1946 en la que le hacía copartícipe de su pasión por esta obra («¿Sabes cuál es la música que más me gusta del mundo? *Prometheo* de Skrijábin»), en tanto que, en otra posterior (11 de septiembre de 1946), le transcribió un breve fragmento de dicha composición (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [12-8-1946, 11-9-1946], s. p.).

Siguiendo con la recepción de la música en el imaginario de Ory, en *Iconografías y estelas* (1991: 31-35, 89-95) el escritor decidió incluir «Música y vida de Bach en Leipzig», o sea, el artículo enviado a Breuilh, y «Pequeño museo de cera wagneriano» (*Fin de siglo*, 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre de 1983), con evocación de este texto el 8 de noviembre de 1983 en el *Diario* tras haberlo enviado a Francisco Bejarano para su publicación y sin que faltasen anticipos en verso como «Wagner pregunta a Bakunin», Amiens, 31 de julio de 1971 (Ory, 2004 III, 161; 2023, 647). Incluso al hilo del grito —categoría conceptual significativa a nivel neuroestético para melómanos próximos a Ory como Cirlot u Ohana—, Richard Wagner cobró protagonismo en *Mephiboseth en Onou* del autor gaditano («Es el mismo grito de Schopenhauer, de Wagner, de Mephiboseth»; Ory, 2021, 208) y también como autoridad al frente del cuaderno XVII (1957-1958) del *Diario* en virtud de la siguiente cita paratextual: «“El hombre que no ha sido dotado, desde la cuna, con el espíritu de descontento de todo lo que existe, no llegará nunca a descubrir lo nuevo”. Wagner» (Ory, 2004 II, 93)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Como anotó en el *Diario* el 15 de septiembre de 1979: «Compro un disco para ella y otro para mí; Scriabin, *Poème de l'Éxtase* / Schoenberg, *Verklärte Nacht* (*La Nuit transfigurée*) / Orchestre Philharmonique de los Ángeles / Zubin Metha. Y para Denise disco de Janis Joplin» (Ory, 2004 III, 139).

<sup>5</sup> Ory (1991, 95) asoció, igualmente, el «grito» a Wagner y, de paso, a Carlos Gardel —desde un prisma ecléctico y heteróclito— en «Pequeño museo de cera wagneriano»: «Y con este grito desafinado contra Carlos Gardel y Ricardo Wagner al unísono, se terminó el conciliábulo».

Asimismo, el compositor de Leipzig consta, junto a Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven y otros referentes de la música que influyeron en Cirlot y Ohana, en «El ciempiés de la poesía (Bucólico anatomía. Bosquejo de un bosque)», escrito por Ory y Eduardo Chicharro y editado en el número cuadragésimo de *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1946 (Pont, 1987, 471). De otro lado, al compás de Ory, Cirlot (2005, 634) había tenido en mente la escucha de Wagner como pone de manifiesto en «Sitges 1935» y precisa en las cartas a su amigo. Es el caso de la datada el 31 de octubre de 1970 en la que puso de relieve su audición de la ópera *Das Rheingold* de Wagner, además de los *Gurrelieder* de Schönberg, en una tarde en la que su estado de ánimo resultaba «sombrio» debido a una crisis personal; o, andando el tiempo, en otra nota del 5 de febrero de 1971, en la que reflexionaba sobre *Inger. Permutaciones y Brommyn*, que agradaron a nuestro autor (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971) [31-10-1970, 5-2-1971], s. p.).

Habida cuenta de la afición de Ory por la música, no es de extrañar los guiños a ideas, compositores o instrumentos en el *Diario* y en *Aerolitos* —muy valorados por Cirlot y Ohana—, contando con una versión en francés, *Aérolithes* (París, Rougerie, 1962), al cuidado de Breuill y con prefacio de Marcel Béalu. Le agradaban, en particular, los violines y los tambores africanos, con implicaciones simbólicas en aerolitos del vuelo de «¡Cuidado con el ritmo! Quien oye un tambor lejano, no ve el tambor» o en *Tambor de sicomoro* (1975-1977), incluyendo el poema homónimo redactado en Madrid, el 27 de marzo de 1975, según se advierte en *Soneto vivo*, compendio de ciento treinta y dos sonetos fechados entre 1941 y 1981 (Ory, 1970, 233; 1988, 27). No hay que soslayar tampoco versos como «la voz del mar dormida en un tambor», explícit de «Aguanto el mar» (Madrid, 6 de septiembre de 1948), inserto en el mismo libro, o «Sones de mi huracán / Y tambores» en «Niveles en el espacio», de *Lee sin temor*, 1970-1971 (Ory, 1988, 140; 2003, 141).

Alentado durante su trayectoria vital por este referente simbólico, en la Fundación Carlos Edmundo de Ory se conservan varios instrumentos de percusión —aunque él no solía tocarlos



con asiduidad— como tambores, en hermandad con timbales en sus textos. Recordados en el *Diario* a modo de eco cuando los atesoraba en su cabaña de Amiens, acabarían resonando en «Descripción de mi esposa con acompañamiento de timbales» (París, 17 de mayo de 1956), con publicación en *Aulas*, 17-18, julio-agosto de 1964 («Ella es mi escarabajo sagrado»; Ory, 2003, 320; 2023, 1207), y también en relación con la «clariaudiencia» en una conjugación polirrítmica *in crescendo*: «[...] me dormí y empecé a escuchar una música procedente de un magnetófono; esta música era fundamentalmente de tambores y timbales, e iba en aumento» (Ory, *Diario*, Amiens, 13 de enero de 1974; 2004 II, 388). Respecto a la colección de tambores y diferentes instrumentos membranófonos, aerófonos y cordófonos atesorados en su cabaña, manifestó el escritor en una anotación de su *Diario* el 11 de diciembre de 1984:

Maremágnum heteróclito de lo lindo y lo relindo entre las infinitas riquezas de objetos naturales y artificiales como las trompetas y tambores, panderetas y abanicos que tengo a la vista en los anaqueles y en los sueños [...] Mi trompeta y mi tambor. Mis violines. Mi gong de bronce dorado. (Ory, 2004 III, 217-219).

En cuanto a la connotación simbólica del violín para nuestro autor, habitual en aerolitos como «La metamadera del violín» (Ory, 2019a, 47), la supo transmitir Cirlot —desde la complicidad y en una carta con fecha del 19 de julio de 1945— a su «celeste» amigo a quien, en una armonización simbólica del «violín» del escritor y el «piano» del músico, animó a que gritase al compás de Claude Debussy<sup>6</sup>. En otra carta sin fecha precisa, pero redactada en 1945, Cirlot volvió a recurrir al dúo de violín y piano para dirigirse a su amigo, con la figura del *clown* de fondo y como si

---

<sup>6</sup> Como puede comprobarse: «Querido niño, saca el violín que siempre llevas en la fotografía de tu brazo izquierdo. Toca algo Edmundo. ¡Y el espadín! ¿Dónde dejaste el espadín en forma de flauta? Cadáver ebrio de diminutos Debussys, en medio del atardecer caliente de tus propios muslos [...]. Luego, la muerte del cisne del piano [...]. Grita, grita. Y acompáñame siempre porque estoy como lleno de orquestas desgraciadas...» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [19-7-1945], s. p.).

de una representación escénica o *happening* se tratase, bien recurrente en la estética postista:

Trato de tocar el piano cuando te acercas a mi ventana [...]. El *clown* se levanta de la caja y saluda ceremoniosamente a todos los concurrentes. En sus ojos brilla una bengala verde. Los violines se agrupan y los besos se suceden dulcemente sobre las botellas blancas. ¿Para qué cantar si la noche no oye nada? (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.).

Y es que Ory, aunque no fuese un especialista en música —a diferencia de Cirlot u Ohana—, se acercó a este dominio desde la escucha atenta arropada de una intuición imaginativa, porque resultaba un dominio artístico importante en su concepto de creación interdisciplinar; de ahí la propuesta de sugerentes títulos suyos en *Música de lobo*, 1957-1969 (Madrid, Gráficas San Enrique, 1970), que atenderé con detenimiento a partir de las cartas de Ory a Cirlot y Ohana, *La flauta prohibida* o *Melos melancolía*, 1977-1994 (Montblanc, Igitur, 1999). En lo que atañe a sus *Aerolitos* —que suscitaron el interés de Ohana hasta el punto de citar uno en una carta a Ory, como veremos—, cabe resaltar un significativo conjunto que ponen de manifiesto su agrado por la música, con la tradición aforística, gnómica y paremiológica presente, y en armonía con las greguerías del melómano Ramón Gómez de la Serna, buen aficionado a la música clásica y el flamenco, al igual que nuestro autor y sus dedicatarios Ohana y Cirlot. Baste recordar los aerolitos que aluden a compositores asimilados por estos amigos suyos consagrados a la música; así: «Música celestial y pintura infernal: Bach, Bosch», «Despedida de una carta de Mozart a su mujer: “Te beso y te estrecho 1.095.060.437.082 veces en mis brazos”», «¡Ah, Parsifal! A veces vivo en otro mundo» o «¡Vete a freír espárragos Tannhäuser!» (Ory, 1970, 234; 1985, 97; 1991, 93-94; 2019a, 45, 71), con huellas en la prosa literaria «El caballero Tannhäuser» de *La memoria amorosa* (Ory, 2011, 41); es decir, como alusiones a iconos de la

historiografía musical analizados por Cirlot de la nombradía de Bach, Mozart y Wagner<sup>7</sup>. Si bien se trata de una cuestión que iré desgranando en los sucesivos apartados, baste aducir, por ahora, un sucinto botón de muestra al hilo del aerolito «Poner música a Nietzsche: Strauss, Mahler» (Ory, 2019a, 42) concordante con el hecho de que Cirlot escuchase composiciones de estos modelos — como Ory — a la hora de escribir sus cartas en una suerte de ambientación ritual. En lo que al compositor de Múnich se refiere, el pianista le manifestó a Ory que, al redactar una carta el 30 de noviembre de 1970 dirigida a él, se encontraba «oyendo *Electra* de Richard Strauss» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [30-11-1970], s. p.).

Pero la orientación melómana de Ory no se limitó a la música clásica, sino que demostró predilección por la tradición oral, la cultura de aliento popular y la ritualidad social y performativa. Por esta razón, Ory (2004 III, 368-369), en concordia con los matices lúdicos de su pensamiento postista, sintió fascinación por el Carnaval de Cádiz (*Diario*, Thézy-Glimont, 21 de junio de 1998), ya durante los años de juventud, coincidentes con la II República, como refleja una fotografía junto a sus hermanos en 1932 (Grande, 2001, 54). Andando el tiempo, sería nombrado pregonero en 1984, al igual que otros ilustres gaditanos del vuelo interdisciplinar de Rafael Alberti o Fernando Quiñones, con quien participaría, junto a Javier Ruibal, en un acto por la paz ese mismo año, en el parque Genovés (García Gil, 2018a, 519-521). Esta temprana inclinación inspiró su relato «El carnaval», con

---

<sup>7</sup> No menos alcance dejan ver otros aerolitos de vuelo poético-musical como los siguientes: «La amargura sinfónica de la imposibilidad», «La música se come con las orejas», «El arpa es el gato de la música», «Oh, Música, lengua del dolor de Dionisos...» (Ory, 1970, 232-233, 235); «El recuerdo siempre es principal y se repite sin orden ni concierto. Los recuerdos secundarios son como notas desafinadas», «La Nada está llena de música. La música está llena de Nada», «¡Natascha! Ahora te toca a ti. ¡Cántame algo!», «...El *staccato* de breves frases elípticas. (¿Dónde he leído esto?)», «No vi a nadie mirar con odio un arpa», «En las cortes reales los músicos fueron domésticos, lo mismo que los cocineros o los cocheros», «Ternario: La libertad, la música y el mar (Julio Verne)», «En medio del horrisono *tintinnabulum* exterior, llegan a mis oídos las voces sumas de Antonio Porchia» (Ory, 1985, 24, 40, 48, 60, 65, 74, 76, 78); «No busquéis espina dorsal a la música», «Pon en música tu voluntad» o «Llevar el sufrimiento a cuevas como un piano invisible» (Ory, 2019a, 27, 54, 72).

el que concluye *Una exhibición peligrosa* (Ory, 1964, 261-273), siendo traducido al alemán bajo el sello editorial Reclam Stuttgart (Ory, *Diario*, Amiens, 27 de diciembre de 1968; 2004 II, 229).

Su afición por el Carnaval la fue conjugando el polifacético escritor con actividades escénicas como la interpretación performativa de su poema dramático *Natíel*, con ejecución vocal de Ramón Hernández y pianística de A. Escobar en el Colegio Mirandilla el 28 de diciembre de 1941. Es más, debido a las palmarias cualidades rítmicas de su escritura y en virtud de una decidida interacción con músicos, llegó a recibir la visita de Mercedes Sosa con el obsequio de su disco *Serenata para la Tierra de uno* gracias a Osvaldo Gomariz («Solitaria y famosa en el ancho mundo de la canción»; Ory, *Diario*, Amiens, 18 de enero de 1980; 2004 III, 147). A la cantante de Tucumán decidió evocarla en «Crónica del visitante fanático» («obedeciendo al fisonómico consejo / de Mercedes de Sosa la cantora plateada / que vestida de lunes en su caballo de petróleo / vendrá a buscar al niño fiel de Amiens»; Ory, 2023, 1278), redactada en su cabaña de Amiens el 19 de enero de 1980 y con ecos en una nota del *Diario* fechada ese día (Ory, 2004 III, 148). Desde este prisma de apertura plural, huelga reseñar, en fin, trabajos puntuales al son de la música a partir de diferentes estrategias comunicativas dado que, en 1957, durante una estancia en tierras peruanas, realizó, para Radio Nacional del Perú y en el período de una semana, textos ilustrativos de programas de cámara y conciertos, y, al año siguiente, acometió un análisis de *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*, de Esther Meynell (Ory, 1991, 31-34; García Gil, 2018a, 363, 377).

Pero especial mención merecen sus vínculos con poetas melómanos comprometidos de la talla de Miguel Labordeta, hermano del cantautor, escritor, profesor y político José Antonio Labordeta (Fleury, 1982; Ruiz Arganda, 2011; Gurrutxaga Muxika, 2025) y dedicatario de sus versos «Mi Miguel Labordeta» (Thézy-Glimont, marzo de 1994; Ory, 2023, 1313-1314). Con él mantuvo una dilatada comunicación estética y personal, entre los primeros compases del postismo —con puntos de encuentro respecto a Cirlot—, en los años cincuenta a raíz de sus reuniones en Madrid

hacia 1948 (Ory, 1977; Medina, 1997; Llera, 2018). Respecto a ese año, Ory (2004 I, 53) apuntó en el *Diario* (Madrid, 31 de mayo de 1948) que había recibido veinticinco poemas de *Sumido* por parte de Labordeta, a quien consideraba, tras su lectura de este «bello libro», un «futuro postista quizás».

De manera análoga, más allá de su muestra de admiración hacia el cantante Léo Ferré<sup>8</sup>, cultivó una estrecha amistad con Luis Eduardo Aute (García Gil, 2018a, 527, 540, 544-545). Alentados por esta sinergia, hicieron realidad el libro-disco *El desenterrador de vivos*, contando con el preliminar «La empresa invisible de Carlos Edmundo de Ory», de Francisco Nieva y sobre poemas de Ory (2006, 7-15), musicalizados por Aute y Fernando Polavieja. Este último descuella, en suma, como otro cantautor allegado al artífice de los aerolitos (García Gil, 2018a, 548-549, 551-552) a quien se dirigió en los versos «Hablando con Fernando Polavieja», redactados en Jerez el 20 de diciembre de 2009 (Ory, 2023, 1330-1331).

Pues bien, en este granado y heterogéneo círculo filopostista en el que tuvieron cabida nombres como Aute o Polavieja, cabe integrar, desde diferentes presupuestos musicales y poéticos, dos compositores de eminente formación clásica y dotados de un exquisito gusto literario: Juan Eduardo Cirlot y Maurice Ohana. Precisamente, el estudio monográfico de las relaciones creativas y humanas entre Ory y estas señeras figuras, con misivas de por medio, constituye el objeto analítico medular de las presentes páginas. Este encuadre me permitirá poner de relieve cómo el escritor de la Tacita de Plata intercambiaba con ellos ideas y perspectivas sobre los procesos de creación entre el verso y el discurso musical, según se infiere de las cartas conservadas en la Fundación Carlos Edmundo de Ory que he consultado *de visu*.

Al trasluz de este prisma epistemológico, voy a organizar el estudio a partir de una estructura bipartita o, si se me permite el símil técnico de aliento musical, atendiendo a un compás binario.

---

<sup>8</sup> Quien le regalaría una fotografía con la dedicatoria «*Pour Carlos en souvenir. Léo Ferré*» (Ory, *Diario*, 14 de julio de 1993; 2004 III, 297).

En el primer apartado, realizaré un examen de las notas de poética al calor del postismo y el surrealismo compartidas por Ory y Cirlot, mientras que, en el segundo, atenderé las cartas que nuestro autor y Ohana fraguaron sobre poesía y discurso musical. En ambos casos, se advierte una sensibilidad afín por paradigmas de la música clásica —a nivel de experimentación atonal y dodecafónica mediante disonancias, gritos y silencios— y de otros dominios adscritos a la tradición oral como el flamenco y la música árabe por sus fraseos melismáticos microtonales. En lo que respecta a los planteamientos metodológicos y gnoseológicos implementados, ubico la mirada en las relaciones interartísticas sustentadas en la intermedialidad y la transmedialidad (Wolf, 1999, 2008, 2011; Cubillo Paniagua, 2013; De Toro, 2013, 2014; Sánchez-Mesa y Baetens, 2017; Gil González y Pardo, 2018; Bruhn y Schirmacher, 2021; Badía Fumaz y Marías, 2024; Pastor Comín, 2024: 23-24), así como en el comparatismo interdisciplinar entre verso y música (San José Lera, 2010, 2021, 2023; Agraz, 2020; Noguerol y San José Lera, 2021) y la comunicación epistolar a la luz de los enfoques de Mestre (2000), Teruel (2018), Petrucci (2019), Teruel y López Ríos (2023). Comencemos con las notas sobre poética y creatividad que generaron Ory y Cirlot con música como *colonna sonora*.

### **La «amistad celeste» de Ory y Cirlot: son órfico, «gritos» y notas atonales**

En consonancia con el nacionalismo y las principales expresiones musicales contemporáneas, el flamenco y variadas músicas de tradición oral acabaron suscitando, especialmente entre los años cuarenta y setenta del siglo XX, la curiosidad de escritores de filiación postista como Ory. Ello fue así hasta el extremo de hacer convivir, sin fisuras y desde una óptica de amplia apertura melómana, estos ricos legados de carácter popular con tendencias experimentales disruptivas y alejadas del fanal de la tonalidad como la atonalidad de la Segunda Escuela de Viena, en la línea

conceptual de Alban Berg, o el dodecafonismo de Arnold Schönberg.

Pues bien, a la forja de esta amalgama ecléctica en la imaginación creadora de Ory contribuyó, en calidad de figura afín a la órbita filopostista y al surrealismo, Juan Eduardo Cirlot. Tan señero teórico y crítico musical (González, 2010) formado en composición en el Instituto Musical Academia Ardévol (Medina, 1997; Rivero Taravillo, 2016), abogó, como Ory, por el continuo diálogo entre la poesía, la música y las artes plásticas (Alsina, 2005; Manjón y Schmitt, 2006) con su consiguiente proyección fonético-simbólica, lo que justifica la elaboración de *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1969). Referente para compositores actuales de exquisita receptividad literaria de la talla de Jesús Torres en *Proteus* al calor de *Visio smaragdina* (Aguirre, 2020), Cirlot ubicó su encuadre cardinal en el ideal del *ut musica poesis* (Parra, 1998; Janés, 2014; Palacios, 2017), como se advierte en la poesía permutatoria de *Bronnyn* (De Francisco, 2012; Silvestre, 2022), título evocado por Ory (2004 III, 358-361) en el *Diario* (Thézy-Glimont, invierno de 1998). De hecho, durante el proceso de elaboración de esta obra, Ory estuvo en continua comunicación con su artífice. Sobre este particular, traigo a colación una misiva de Cirlot a Ory en la que el pianista (4-5-1945/8-9-1971 [17-10-1970], s. p.) definió los principios que habían jalonado *Bronnyn*: «a) integrar la vanguardia y la tradición; b) ser tan contendista [*sic*] como experimental [...]». *Bronnyn*, que concibo como oposición: las dos semiesferas de un mundo completo en sí». Cirlot le envió, en efecto, su producción literaria a Ory el 28 de octubre de 1970 desde el siguiente estandarte y consigna ecfrástica como si de un «fresco romano» se tratase:

Verás que utilizo mi técnica del *Palacio de plata* de otro modo: a) con el mismo rigor; b) con una libertad nueva, cambiando la métrica y haciendo «selecciones» del material poético, de modo que al final queda un verso que parece un fresco románico, pero pintado en el cielo (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [28-10-1970], s. p.).

Siguiendo con los versos del poeta-pianista que despertaron la curiosidad de Ory, no menos fuste artístico atesora *Inger. Permutaciones*, obra concebida como *ars combinatoria* o combinación sonora bajo la estela dodecafónica, el serialismo y la metáfora atonal con implicaciones conceptuales en «Oración tonal» (Cirlot, 1997, 211-221, 231-315; 2005, 658-659). Asimismo, autor de una *Oda a Ígor Stravinsky y otros versos*, de 1944 (Cirlot, 2005, 59-68), así como del ensayo *Ígor Stravinsky. Su tiempo, su significación, su obra* (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1949), el poliédrico artista barcelonés redactó textos significativos del aliento de «Pájaro de fuego»<sup>9</sup> o «violines de Stravinsky» en «Clima», de *Árbol agónico* (*Fantasia*, 16, 24 de junio de 1945; Cirlot, 2005, 94-95, 123). Y es que, en opinión del artista catalán (1997, 323), pareja a la de Ory, el regalo de la vida resultaba equiparable a una proteica y fructífera experiencia musical en continuo cambio: «La vida. Una música que crea esculturas que, por seguir siendo música, se desarrollan, culminan, cambian, decaen, cesan».

Conforme a estas analogías estéticas y una *forma mentis* afín a los dos melómanos creadores, se ha conservado en la misma Fundación un interesante corpus epistolar del que he ofrecido ya un sucinto botón de muestra. Suman un total de ciento cuarenta y cinco documentos, con ejes cronológicos cardinales en 1945-1948 y 1970-1971, aunque no siempre en virtud de una datación precisa. Sea como fuere, en dicho conjunto documental, brilla, desde un sentido lúdico de cuño filopostista y surrealista, la interacción entre texto y discurso musical mediante pentagramas creados por el pianista (Victoria Cirlot, 2001, 106). No menos relieve adquiere la inclinación demostrada hacia paradigmas como Gustav Mahler o Alban Berg (Llera, 2000; García Gil, 2018a, 186-201), a quien recuerda Cirlot (2005, 631) en «Carta sobre mis cosas» y en una nota dirigida a Ory el 22 de febrero de 1947 (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [22-2-1947], s. p.).

---

<sup>9</sup> En el poema homónimo a modo de remembranza de la composición del músico ruso de 1919 y que envió mecanografiado a su amigo gaditano, según consta en los fondos de la Fundación Carlos Edmundo de Ory (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [s. f.], s. p.).



Pero, sobre todo, en este selecto elenco de maestros no solo de la historia de la música sino también de las ideas, mentalidades y representaciones (Chartier, 1993; Burke, 2016), ostenta un papel medular Schönberg, ensalzado por Cirlot (2005, 465-466) en «Arnold Schönberg (1874-1951), *in memoriam*» (28 de julio de 1951), de *Dau al Set* (1949-1953), y en «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra», *La Vanguardia española* (18 de febrero de 1967) a propósito de la escucha de *Die glückliche Hand*. Tanto es así que constituyó un fanal inspirador para el poeta-músico en el plano dodecafónico en lo que atañe a *El palacio de plata*, de 1955 (Cirlot, 2005, 512), relacionándolo con las permutaciones de *Bronnyn*<sup>10</sup>, y «Carta de París» (1949), en *Con los surrealistas*, 1949-1957 (Cirlot, 2005, 543), bajo la apostilla de que se trataba de una de sus «veneraciones».

A tenor de los referentes mencionados, en una misiva (6 de octubre de 1970) de Cirlot a Ory, el primero decidió traer a la memoria a «los grandes músicos austrohebreos Mahler, Schoenberg, Berg» en un contexto ligado a la cábala, que había estudiado en profundidad, según sus palabras (4-5-1945/8-9-1971 [6-10-1970], s. p.). Lo hizo al calor de *Diccionario de símbolos* y de las permutaciones *Bronnyn* o «cuadernos blancos» como los llamaba Ory, por entonces residiendo en su «cabaña» de Amiens, como veremos al hilo de sus cartas remitidas a Ohana. Más allá de tan egregios nombres, Ory y Cirlot compartieron un manifiesto gusto por otros compositores ligados a la experimentación de la talla de Iannis Xénakis. A esta figura, por su filiación con el orfismo<sup>11</sup>, consagró Ory (1970a, 323-324) el «Elogio de Xénakis».

Además de estos modelos principales, cabe poner en valor varias cartas de 1945 intercambiadas por los dos amigos en las que desfilan clásicos no gratos para ellos como Frédéric Chopin. Recordado por Ory (1985, 72) en los *Aerolitos* («Chopin no podía soportar la música cuando era pequeño»), fue sometido a tela de juicio por Cirlot en contraste a creadores disruptivos del calado de

---

<sup>10</sup> Como le transmitió a Ory en una nota del 28 de octubre de 1970 (4-5-1945/8-9-1971 [28-10-1970], s. p.).

<sup>11</sup> Al igual que el pianista (1997, 64-65; 2005, 75-76), como deja ver en «Orfeo», de *Árbol agónico* (1942-1945).

Ígor Stravinsky. Sobre esta acerada crítica centrada en el músico polaco, en contrapunto al ruso, se hace necesario aducir una reveladora carta del 6 de agosto de 1945 del pianista a su amigo — con respuesta fechada el 8 de ese mes— en la que incluyó apuntes lorquianos al romance de «la pena negra» sobre Soledad Montoya, de *Romancero gitano* (Cirlot, 2-6-1945/20-9-1971 [6-8-1945], s. p.; Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [8-8-1945], s. p.). Además, le facilitó un pentagrama —transcrito a mano— de *La consagración de la primavera*, con glosa de *Círculos mágicos de los adolescentes*:

Si tienes ataques de hebreofilia, como yo mismo, si en el fondo esa «anciana corrompida» de Chopin te gusta, cállatelo [...]. Cuando Ígor Strawinsky, en los *Círculos mágicos de los adolescentes* empieza con este tema frigio tremendo y maravilloso... ¡qué bien nos entendemos! [...] Soledad Montoya, deja tu corazón en paz (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [6-8-1945], s. p.).

Como pudo percibir Ory, se han transmitido datos adicionales sobre la pervivencia de Ígor Stravinsky en Cirlot, si se atiende a una nota con datación de mayo de 1945 y encabezada por «Carlos Celeste», dado que ambos artistas consideraban su relación como una «amistad celeste» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [mayo de 1945], s. p.). En dicha misiva, Cirlot optó por llevar a cabo juegos de palabras a partir de su apellido como «Ciro, ciruelo, Cirlot de circo», con apunte a Ciro, hermano del rey Artajerjes II y en consonancia con el elemento circense de cuño postista y de notorio predicamento en Ory, al tiempo que declaró abiertamente al escritor su condición de melómano con gustos afines a los suyos (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [mayo de 1945], s. p.). En este sentido, tenía como guía a Stravinsky, en hermandad con la música árabe y el cante flamenco en aras de explorar de manera ecléctica las disonancias, los microtonalismos y otros recursos musicales similares<sup>12</sup>. Y es que la asimilación del icono ruso por Cirlot explica

---

<sup>12</sup> Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [mayo de 1945], s. p.) lo expresó en estos términos: «¿Te gusta la música? A mí con delirio. 1º. Las músicas antiguas que leo o canto

—como le llegó a transmitir a Ory en una misiva remitida el 15 de agosto de 1945— que exhibiese en su cuarto un «retrato hierático de Ígor Stravinsky» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [15-8-1945], s. p.). Todavía el 31 de enero de 1946, Cirlot le facilitó a Ory comentarios sobre la escucha atenta de la *Symphonie des Psaumes*, de Stravinsky, diciéndole «¡Cómo amo a ese hombre!», acompañados de varios ejemplos contenidos en una transcripción autógrafa fruto de su audición y sin la consulta *de visu* de una partitura (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [31-1-1946], s. p.).

Pero, al igual que sucede en las misivas de Ory y Ohana, el intercambio epistolar de Cirlot y nuestro autor no se limitó exclusivamente a la música —aunque constituyese un eje axial—, sino que evidencia un amplio y granado conocimiento de la tradición cultural, con énfasis en el mundo clásico y la mitología. Por tales inquietudes, en otra no menos sugerente nota epistolar, ahora de Ory a Cirlot (Madrid, 2 de junio de 1945), el escritor le hizo saber al músico su curiosidad por la historia legendaria de Hércules y Gerión, con sonos tímbricos de guitarra de fondo; o lo que es lo mismo, un instrumento grato a ambos artistas, como también para Ohana<sup>13</sup>. Tal petición tuvo su respuesta, en una suerte de reverberación ecoica, a finales de junio de ese año. Fue así gracias a un ejercicio retórico-estilístico de raigambre filopostista por Cirlot jalonado en un marcado efecto lúdico y humorístico, así como en el principio literario-musical de la variación:

Y ahora vamos a abrir las entrañas de la guitarra ¡perro! Vamos a cantar sobre el ojo congelado de la muchedumbre eterna, ¡vamos! Dime: ¿no oyes como yo también lloro? (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [junio de 1945], s. p.).

---

improvisando sobre los modos: babilónicos, hebreos y griegos. 2º. La música árabe (y el “hondo” por la noche). 3º Ígor Stravinsky. 4º Todo lo demás».

<sup>13</sup> Sobre esta cuestión, Ory (2-6-1945/20-9-1971 [2-6-1945], s. p.) apuntó: «Quiero pronto tu enano muerto por Hércules... tu enano griego... Y ahora, vamos a abrir las entrañas de la guitarra ¡perro! Vamos a cantar sobre los icerbegagos [*sic*] de las muchedumbres atónitas, vamos, ¿no oyes como yo también lloro?».

A tenor de este fragmento, que entronca con la pervivencia de Alcides bajo la rúbrica de escritores próximos a Ory como José Manuel Caballero Bonald y su *Anteo*<sup>14</sup>, el enigmático «enano muerto» se erige como una alusión a un poemario de Cirlot en homenaje al compositor Ernest Xancó. Me refiero a *La muerte de Gerión. Ballet* (Barcelona, Berenguer, 1943), con resonancias del *Prometeo* de Scriabin, *laudandus* de su «Elegía a Alexander Scriabin» (Cirlot, 2005, 65-67)<sup>15</sup>, y no menos de «En su ascenso», de *Elegía sumeria* (Cirlot, 2005, 297). Como reflejo de una complicidad al unísono, el músico regaló, de su puño y letra, a Ory una transcripción de un fragmento de *Prélude*, de Scriabin, según se infiere de una carta sin datación exacta, aunque escrita en 1945 (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.).

Ahora bien, Ory estaba tan interesado por la temática de Hércules y Gerión —de hecho, volverá a repetirse en su epistolario con Ohana— que, a instancia suya, el pianista llegaría a solicitar un ejemplar de *La muerte de Gerión. Ballet* a la editorial Berenguer a modo de obsequio para él, como revela otra carta del 7 de junio de 1945. Lo recibió en una nota enviada desde Barcelona el 20 de diciembre de ese año, tras haberlo adquirido su autor «casualmente en una librería de lance» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [7-6-1945], s. p.). Ambos artistas habrán de retomar esta cuestión cuando el músico opte por confesarle a Ory, en una nota del 7 de enero de 1946, que se encontraba feliz de que le hubiese agradado *La muerte de Gerión* (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [7-1-1946], s. p.). La misiva, por cierto, está trufada de apuntes a su escucha de Stravinsky, la música africana con tambores y panderetas, los sonos árabes y el canto hondo, de menor envidia, a su entender, respecto a la atonalidad de la música arábica:

¿No oyes en él mi música? Una música que te  
cantaré en alguna noche cuando un día u otro tú y yo

---

<sup>14</sup> Con implicación de Fernando Quiñones y el grupo *Caracola* (Escobar Borrego, 2022, 114-124).

<sup>15</sup> Integrada en *Oda a Ígor Stravinsky y otros versos* (*Entregas de Poesía*, 4, abril de 1944).

pasearemos juntos por los bosques de una gran capital, junto a los muros y los desastres (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [7-1-1946], s. p.).

Tambores y panderetas al margen, conociendo la afición de Ory por las texturas tímbricas de la guitarra, Cirlot se sirvió en las cartas de esta imagen melográfica y organológica con el objeto de esbozar y delinear paisajes sonoros. Es el caso de su misiva de 1945, si bien sin fecha exacta, que le dirigió teniendo como protagonista al faraón egipcio Userkaf: «Desde su trono de nardos y pestañas, desde sus telas corrompidas y reseca, te salta con su orquesta funeral de guitarras quemadas» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.). Dicho motivo simbólico, asociado tanto al instrumento cordófono —polifónico *per se*— como a una «orquesta salvaje de guitarras», aflorará en otros momentos de la correspondencia entre ambos amigos; así, cuando el pianista comunique, en una misiva de 1945 —sin la mención explícita de la datación—, a Ory que una «orquesta salvaje de guitarras asoma todos mis poros» o, en otra carta del 12 de agosto de 1946, que concluye con la siguiente propuesta: «Hazte una guitarra de hierro. Tócala hasta que esté al rojo vivo» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945, 12-8-1946], s. p.).

Según se colige de esta complicidad amical, Ory y Cirlot se adentraron juntos en el universo de la música entre la tradición culta y la oralidad popular como un inagotable camino introspectivo siempre en continuo proceso y de exploración artística *in fieri*. En virtud de esta intencionalidad creadora pareja, en una carta del 11 de junio de 1945 —a propósito de Erik Satie, «amigo de los poetas»—, Ory manifestó a Cirlot que este estaba buscando la autenticidad de su sonido o «música personal»:

Sé que vives porque vas detrás de una música. Es tu música. Cuando no la oigas es que, ya sabes, ya vas a morir o a cambiar el sonido, la ola, la Filomela tuya por otro rumor, por otro océano (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [11-6-1945], s. p.).

Prosiguiendo con la riqueza de los universos sonoros de tan poliédricos artistas al compás de instrumentos connotados para ellos, una misiva sin datación explícita, pero de 1945, subraya cómo Cirlot hizo copartícipe a Ory de su relación expresiva y emocional con el piano. Lo hizo desde el concepto de que el mensaje musical hundía sus raíces profundas y atávicas en el grito (como voy a subrayar a la luz del intercambio epistolar entre Ory y Ohana): «Quiero seguir gritando con mis manos sobre este piano empequeñecido, que grita en vez de cantar cuando mis dedos nerviosos lo golpean» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.). Y es que, en tales confidencias cómplices, Cirlot y Ory compartieron la idea de que un eje vertebrador de la expresión poético-musical ancestral residía justamente en el grito; de ahí que el pianista le proporcionase a su amigo sugerentes claves al respecto, como en una carta fechada el 14 de febrero de 1947. En dicho documento, al hilo de la redacción de sus himnos<sup>16</sup>, esgrimió el siguiente aserto en un apunte de filiación filo-postista a la insania creadora y en forma de tricolon circunscrito al «grito» (según se advertirá en las cartas entre Ory y Ohana): «[...] entonces sabrás quién soy y porqué escribo mis himnos ardientes y locos. Grito. Grito. Grito» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [14-2-1947], s. p.). Además, los dos creadores ligaban esta compleja transmisión emocional a un ritual mágico de cuño postista y surrealista desde la atalaya imaginativa de un poeta-mago, noción connatural a los universos de Ory y Cirlot. Sobre esta cuestión, el músico barcelonés había abordado el efecto mágico en «Carta desde Barcelona a André Breton» y «Respuesta al cuestionario de André Breton sobre *L'Art magique*», en el poema «Tono de conjuro», de *Árbol agónico* (1945), que arranca con un «grito» asociado al «árbol»: «Cada grito que pide un lunar eco / es la sed que atormenta a un árbol seco» (Cirlot, 2005, 103, 549, 551-554).

Ahora bien, en consonancia con el epistolario de aire musical analizado, Cirlot le brindó a Ory el primer estadio redaccional de la partitura *Suite atonal* (1947), sin que faltasen un

---

<sup>16</sup> Con Lucrecio y el *De rerum natura* como uno de sus estandartes de la tradición clásica.

texto mecanografiado de *Poesía* (Barcelona-Zaragoza, 1943), así como una dedicatoria autógrafa al pie de un fragmento de su imaginario atonal destinado al piano, es decir, en fa en cuarta línea (mano izquierda) y en sol (mano derecha): «Para Carlos Edmundo de Ory fraternalmente, Eduardo. 15/3/[4]6» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1943, 15-3-1946, 1947], s. p.). Con anterioridad, el músico le había anunciado a Ory que estaba inmerso en la atonalidad por medio de la forma sonata, como le precisó en una carta del 22 de agosto de 1945, tras un apunte al género clásico del vals vienés: «Tocaré en el piano sonatas atonales mías y canciones indecibles, escritas sobre los abandonados modos babilónicos» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [22-8-1945], s. p.).

En lo que a la *Suite atonal* se refiere —conservada en la Fundación Carlos Edmundo de Ory y que he consultado *in situ*—, fue grabada en *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* (Granell y Guigon, 1996), bajo la égida y el andamiaje conceptual de artistas como Ory. De manera análoga, en la misma Fundación, se custodian artículos con rúbrica de Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [diciembre de 1947], s. p.), en calidad de teórico y crítico musical, que atesoró con esmero Ory para su lectura como «Las épocas de Schoenberg» (*La Vanguardia*, 11 de diciembre de 1970), año en el que nuestro autor estaba intercambiando ideas con Ohana sobre las disonancias en formas de «gritos». Llamen la atención, en particular, numerosos *marginalia* circunscritos a la «supresión del tema», en correspondencia con los versos de Ory mediante la ruptura de un eje conductor previsible y topicalizado. No obstante, Ory centró igualmente su mirada, sirviéndose del subrayado en los párrafos, en las directrices matrices que jalaron la dilatada trayectoria de Arnold Schönberg —conocida para Cirlot y Ohana— entre 1895 y 1905, presididas por el posromanticismo; en el período de 1906 y 1915, sustentadas en la atonalidad y el expresionismo; en 1915-1923 y 1933, al calor del dodecafonismo; y, finalmente, 1933 y 1951, centradas en el clasicismo, el síncretismo y el hebraísmo.

Sobre tan alta admiración recíproca en esta «amistad celeste», cabe enfatizar que Ory (2023, 947-948, 1071, 1337) facilitó a Cirlot, para su consideración, versos del aliento de

«Vuelven los entes de ficción», «Cirlot» o «Inspirado en un retrato de JEC», mientras que el músico (2005, 151-173) le ofrendó al autor gaditano *Canto de la vida muerta* (1946). Asimismo, Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.) le fue enviando a su melómano dedicatario, desde 1945, textos mecanografiados —que he podido consultar en la Fundación Carlos Edmundo de Ory en diálogo intertextual con el epistolario— con el objeto de compartir perspectivas en una acción concertada conforme a la unión de las artes, con énfasis en el maridaje de poesía, música y *ars pictorica*: desde los sonetos «Mediodía antiguo» y «Túmulo», con dedicatoria a «Carlos Edmundo Celeste», y las prosas literarias «Las siete ciudades» o «La hija de Jairo (sueño)», a «Tres poemas en prosa», con la indicación del 6 de marzo de 1945 en la primera versión y con nota y firma en una segunda. A estos aportes creativos hay que añadir «Dolor contemplativo», «A Silmunsi Orycharro», «Desde donde te miro» (25 de mayo de 1945), «Ize Kranile», brindado «a Carlos Edmundo d'Ory», y «Pájaro de fuego» (7 de junio de 1945), «Ella (A Carlos Edmundo)», «La primavera», «Vírgenes», «Las casas» o «Huerto rojo (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.). Completan este granado corpus, como fruto de «la amistad celeste», «Elegía», integrada en una carta del músico con fecha del 15 de agosto de 1945 y con el apunte autógrafo «Para Carlos E. D'Ory con el cariño de Juan Eduardo Cirlot»; el tríptico «para C. E. D'Ory» «La montaña», «Santuario personal» y «El dromedario» —integrado en una misiva al autor de aerolitos sin fecha concreta, pero de 1945—, «A Giocasta», «Dice el signo» («A Carlos Edmundo», 14 de diciembre de 1945) o «Recuerdo a Carlos Edmundo de Ory», con datación en Barcelona, 23 de septiembre de 1970 (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945-1970], s. p.). Este poema trasluce una anotación autógrafa en la que reza que Ory se lo envió a Félix Grande, buen amigo suyo, así como editor y crítico de su producción literaria, para que preparase un monográfico bajo el ruego de que reservasen un ejemplar para él. Como voy a poner de relieve en el análisis de las cartas entre Ory y Ohana, Grande, melómano y cabal aficionado al flamenco, en general, y a la guitarra, en particular (Escobar Borrego, 2018, 2019), fue, como refirió Cirlot al escritor gaditano, el responsable de la coordinación



del homenaje de *Litoral*, presidido por el preliminar «La hora de Ory» y que contó también con el poema «Ory viajero», escrito en Madrid, en 1964 (VV. AA., 1971, 7-10, 51-53). En este tributo de *Litoral*, se halla, en efecto, el texto aludido de Cirlot editado tipográficamente «en tres páginas» (VV. AA., 1971, 38-40), como le habrá de recordar el homenajeado en una misiva del 1 de septiembre de 1971, enviándole dos ejemplares de la revista, según se afirma en otra carta fechada el 20 de dicho mes y año (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [1-9-1971, 20-9-1971], s. p.).

Profundizando un poco más en la «amistad celeste» entre Cirlot y nuestro autor, en los fondos documentales de la Fundación Carlos Edmundo de Ory, se conservan —en armonía con el epistolario y el consiguiente envío de producciones literarias— varios materiales que ponen de manifiesto la activa y fértil labor de indagación que mantuvieron ambos creadores (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945-1971], s. p.). Estos documentos, de naturaleza heterogénea, están organizados y se concretan en las siguientes categorías:

a) Una fotografía de *La Cerbatana*, revista de la que Cirlot solicitó a Eduardo Chicharro un ejemplar y otro de *Postismo*, además del tercer manifiesto, como se lee en una carta sin datación del pianista a Ory (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [s. f.], s. p.). Descuellan, asimismo, varias fotografías del músico<sup>17</sup>, colajes y dibujos suyos, con paralelismos respecto a los del artista gaditano (Granell, 2001), como «Le poète et son oiseau» o «Le monde du poète religieux» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [1945], s. p.).

b) Recortes de prensa circunscritos a Cirlot como fuentes y elementos de contenido al servicio de la labor de creación de Ory. Sobre este particular, especial significado revisten fragmentos periodísticos que conservó nuestro autor, sin anotar el documento de procedencia. Están relacionados no solo con poemas de Cirlot como «A la Plaza de Medinaceli» («Cercado espacio, cubo prisionero»), «A España» («España, tierra pura») o «De esta hora» («Herederio del hierro y sus reuniones»), sino también con artículos

---

<sup>17</sup> En una, remitida al escritor en una carta sin fecha exacta, pero de 1945, se le reconoce tocando el piano.

ensayísticos del alcance de «Daena y Schkinah. Lo eterno femenino» (*La Vanguardia*, 4 de agosto de 1970) o «Las épocas de Schoenberg», una línea de indagación fundamental en la relación interdisciplinar entre los dos artistas como he puesto de manifiesto.

c) Reseña bibliográfica y créditos tanto de *Donde las lilas crecen* (Barcelona, Helikon, 1946), de Cirlot, con litografías originales de Olga Sacharoff, como del aludido *Diccionario de símbolos*.

d) Numerosos apuntes dispersos y heterogéneos de Ory sobre ideas estéticas ceñidas al postismo y la unión de las artes en concertada comunicación con Cirlot.

Ahora bien, a modo de intersección en esta «amistad celeste» y para comprender cómo se gestaba, entre las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, el proceso de influencias recíprocas entre Ory y compositores dedicados exclusivamente a la música —aunque pertrechados de una exquisita sensibilidad poética como fue el caso de Cirlot—, resulta pertinente contextualizar y analizar un conjunto de seis cartas que, por su relevancia, edito en el Apéndice textual. Tienen como protagonistas a Ory y a una figura del vuelo estético de Maurice Ohana (Montes, 1996; Gan, 2005, 2014; Allain, 2009; Sounac, 2022), unidos, a compás, por una sabrosa reflexión sobre las fronteras connaturales y congénitas entre el verso y la música.

Y es que, en este corpus de notas epistolares —tres del poeta al músico y tres de este último en una suerte de diálogo cómplice— desfilan alusiones al grito y el silencio, al igual que en las misivas entre Cirlot y Ory, sin que falten apuntes al cante jondo, dominio artístico en el que son cruciales ambas categorías. No es de extrañar, en consecuencia, la idea de poesía que tenía en mente Ory asociada al introrrealismo a partir de una profunda meditación en la línea *beat*<sup>18</sup> y desde el vacío fértil ligado al *zen* y al taoísmo (Mesado, 2020, 169-201), con puntos de encuentro respecto a creadores como José Ángel Valente o María Zambrano.

---

<sup>18</sup> En correspondencia con «Sonoridad interior» de *Elegía sumeria* (1949), de Cirlot (2005, 285).

A estos rasgos conceptuales y estilísticos que conforman el imaginario de Ory hay que sumar la combinatoria metamétrica (R. de la Flor, 2001, 276) y la *metánoia* (Ory, 1978a) como paulatina transformación del pensamiento creativo. Tales características, que acabaron estimulando los universos de Cirlot y Ohana, explican, en fin, que Ory definiese su poesía mediante el son tímbrico y metafórico del violín —uno de sus instrumentos preferidos, como he puesto de relieve—, aquí en alusión órfica a la perfecta afinación del saber y el conocimiento. Lo hizo, además, tomando como piedra angular y unidad de medida el canto jondo, según refiere a Jaume Pont: «[...] es un canto jondo filosófico, y cuando toco el violín de la sabiduría sigo las reglas planetarias de los presocráticos, infinitamente musicales» (García Gil, 2018a, 512).

Desde un prisma similar, en su *Diario* (París, 12 de diciembre de 1962), Ory desvelaba la escucha acusmática de la música flamenca —durante el proceso de escritura— conjugada con otras estéticas externas a su intrínseca euritmia poética. Entre estos paradigmas cabe resaltar desde las notas jazzísticas de Charlie Parker a referentes de la música clásica del aliento de Bach, Scriabin o Schönberg y su *Pierrot Lunaire*, obra atonal sobre el recitativo-cantado o *Sprechstimme*: «Escribir obra de fuerza y de belleza, escuchar música externa a mí, esto es Bach..., jazz y piano, en primer lugar Charlie Parker, la música de Scriabin y *Pierrot Lunaire*, flamenco y árabe» (Ory, 2004 II, 167)<sup>19</sup>. Debido, pues, a la cercanía de la profundidad estética de Ory para con la hondura del flamenco —con mayor influencia en su imaginario que en el del pianista—, en noviembre de 1988 y al calor de la poderosa imaginería de los *Aerólitos* (Mesado, 2020, 251-262), la compañía escénica La Carátula de Elche decidió conjugar, en el Teatro Lucernaire de París, la práctica performativa postista con la impronta flamenca de La Tacha, la música de Jorge Gavalda, la declamación de Cristina Macía y la participación de excepción del postista Francisco Nieva; es decir, una propuesta interdisciplinar

---

<sup>19</sup> Esta obra de Schönberg alentó, por cierto, la creatividad de Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [7-1-1946], s. p.) como este le hizo saber a Ory en una carta remitida desde Barcelona el 7 de enero de 1946.

que tendría una nueva representación el 22 de octubre del año siguiente en el IV Festival Iberoamericano de Cádiz (García Gil, 2018a, 518).

Pues bien, teniendo como eje conductor la profundidad y la disonancia en la creación artística —según he desgranado al compás de la «amistad celeste» entre Ory y Cirlot—, pasaré a continuación a desentrañar las claves poético-musicales de las cartas autógrafas entre el escritor gaditano y Ohana. Tan creativos artífices y aficionados al cante jondo, por añadidura, compartieron un palmario interés por el silencio, el grito y la magia —como le sucedió a Cirlot— en la traducción e intersección de códigos entre el verso y el discurso musical.

### **Ory y Ohana entre «gritos» y magia (con ecos y silencios de Cirlot)**

Las tres cartas conservadas de Maurice Ohana fueron remitidas a Ory en el período comprendido entre el 3 de noviembre de 1968 y el 27 de octubre de 1970 (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970, s. p.); es decir, en una etapa en la que el escritor se encontraba todavía en comunicación con un poeta-músico experimental del fuste de Cirlot. Tanto es así que los nombres de estos dos compositores de filiación filopostista acabarán cruzándose en las notas epistolares de Ory, aunque con silencios de por medio por parte del pianista barcelonés. En cuanto a las cartas de Ohana a Ory, el músico las envió a nuestro autor desde su domicilio parisino radicado en la Rue du Général Delestraint, XVI<sup>e</sup>, 31. En cambio, las misivas de Ory, de las que el escritor realizó y atesoró una copia, se fechan entre el 28 de octubre de 1968 y el 18 de septiembre de 1970, constando como remitente su domicilio personal, Rue Saint Fuscien, 545, en Amiens (Ory, 28-10-1968/18-9-1970, s. p.). En esta ciudad francesa nuestro autor compartió una fructífera etapa de su vida con Laure Lachéroy —a partir de 1972 y hasta el fallecimiento del poeta en 2010— en un ambiente propicio para la creatividad y con hábito de escucha musical de las estéticas clásica, flamenca o jazzística, con derivaciones hacia el *bebop* (García Gil, 2018a, 465), como reflejan

aerolitos del vuelo de «El piano azul de Duke Ellington», «La música de *jazz* entre jazmines» o «Se ha dicho que la música de Dizzy Gillespie tutea a las estrellas» (Ory, 2019a, 38-39, 47).

En la gratificante etapa en la que se carteaba con Ohana y Cirlot —con música de fondo—, Ory se encontraba residiendo en este enclave francés, una vez distanciado, en 1965, de Denise Breuilh, e incluso acabó trabajando en la Universidad de Amiens hasta 1989. Ello explica que Ohana enviase a Ory sus cartas a esta ciudad gala y a su aludido domicilio, en cuya «cabaña», en palabras del poeta a tenor de *Cabaña* (1968-1975), vivía retirado del mundanal ruido (García Gil, 2018a, 448-454; Mesado, 2020, 21-23). Sobre la relevancia de esta morada en su trayectoria personal, Ory explica en el *Diario* (2 de noviembre de 1968) que, en un principio, debía abandonarla, entre otras razones, a causa del frío extremo<sup>20</sup>. Sin embargo, el 4 de noviembre de ese año precisaba que, pese a las inclemencias del tiempo, había decidido permanecer en tan valorado espacio vital, idóneo y propicio a la hora de dinamizar procesos de creación: «Me quedo aquí, al fin: 545, rue Saint Fuscien. Me compro una buena manta. Traigo la mayor parte de mis libros» (Ory, *Diario*, 2004 II, 228)<sup>21</sup>.

Pero también remitió cartas Ohana a la Maison de la Culture, 80, en Amiens, donde Ory (1970a, 317-319) ejercía el oficio de bibliotecario y había creado el Atelier de Poésie Ouverte (A. P. O.) el 15 de octubre de 1968 (Fernández Palacios, 2001, 191-192). Allí mismo, organizó variadas actividades culturales como un encuentro flamenco —dado que le agradaba frecuentar tablaos como los de Madrid— el 25 de enero de 1968, con figuras de la altura de Paco de Lucía, Fosforito, Manuel Mairena, Turroneiro y Enrique El Cojo, entre otros nombres, o, en contraste, una «misa negra» como ritual artístico, participando el

---

<sup>20</sup> Así lo refirió Ory (2004 II, 228) dejando ver una identificación con la etnia gitana y su vida errante: «[...] tengo que marcharme de esta casa (545, rue Saint-Fuscien) y adónde iré. Gitano, errante criatura con tu carro de cosas (sin carro). Busco un sitio para encerrarme en mis noches y no encuentro. Nunca tendré casa mía. Qué importa».

<sup>21</sup> Otras notas complementarias sobre la cabaña en Amiens proporciona Ory (2004 III, 216-219) en el *Diario* el 11 de diciembre de 1984.

destinatario de las notas epistolares que me ocupan: Ohana (García Gil, 2018a, 319, 441, 446). En otras palabras, el concepto transgresor del arte de Ory en su condición de exiliado —desde el que contribuyó a difundir el arte jondo en pagos franceses en beneficio de la cultura de su tierra andaluza— viene a coincidir con un importante período de combate antifranquista en España (1967-1978) a través de la alianza entre escritores allegados a Ory —como José Manuel Caballero Bonald— y el flamenco (Barbour, 2025, 78-103), con emblemas simbólicos tan representativos para él y no menos para Ohana como Federico García Lorca, Rafael Alberti o Miguel Hernández. No es de extrañar, en consecuencia, que, a la hora de encontrar Ory y Ohana en el flamenco un camino de búsqueda estética profunda y de manifiesta expresividad en la intersección de música, poesía y artes escénicas —aunque con posibilidades lúdico-creativas de aliento filopostista—, en «Taller de poesía» escriba nuestro autor (1970a, 319) sobre los espirituales negros y en maridaje con el cante jondo que influyeron en el imaginario de su amigo Félix Grande en *Blanco spirituals*, de 1967 (Escobar Borrego, 2018, 75-77): «Sueño comunicarme con todos. Una especie de *jazz*, de negro-spiritual, de “cante jondo”». Como se ve, Ory incluyó, por añadidura, apuntes al *jazz* como había hecho también Cirlot (1997, 127-135; 2005, 235-244, 294, 473) en *Susan Lenox* (Barcelona, Helikon, 1947), en «Se parecen», de *Elegía sumeria*, de 1949, o en «El origen del *jazz*», de *Dau al Set* (1949-1953).

Ahora bien, una vez realizada la debida contextualización vital y estética de Ory en el período en el que redactó las cartas en diálogo cómplice con Ohana y con ecos de fondo de Cirlot, pasemos a adentrarnos en el contenido *per se* de tales documentos misivos. En primer lugar, destaca una nota de Ory a Ohana, escrita el 28 de octubre de 1968 (Apéndice textual I), en la que el poeta le envió al músico «una serie de poemas míos publicados en España» —sin precisar los títulos—, junto a su «viejo *Kikirikí-Mangón*» (Ory, 28-10-1968/18-9-1970 [28-10-1968], s. p.). Tenía el objetivo de regalarle en persona los restantes libros publicados hasta la fecha cuando lo visitase en París el 18 de noviembre, al tiempo que

deseaba transmitirle, en fin, su alegría y gozo por la relación entablada, aunque fuese un poco tardía.

La respuesta del compositor (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.) se tradujo en una nota al escritor con datación del 3 de noviembre de 1968 (Apéndice textual II) cuando este trataba de cerrar *Poemas* (1944-1968), libro que salió de las prensas de Rialp en 1969. La cercanía en la comunicación evidencia que Ohana y Ory habían tenido ya un encuentro previo que, efectivamente, se produjo en Amiens el 17 de octubre de 1968. Lo dejó plasmado Ory en su *Diario*, en una situación de desconcierto y un tanto divertida en la que nuestro autor, en ese momento algo distraído o no demasiado atento a la presentación formal, no había visto nunca en persona a Ohana. Sin embargo, el músico sí tenía noticias del melómano artista por su ensayo *Lorca*, publicado en París, en Éditions Universitaires, en 1967, en una versión francesa a cargo de Jacques Deretz, gracias a un contrato firmado el 17 de febrero de 1965 (Ory, *Diario*, 2004 II, 187). Este libro lo empleaba, además, en sus clases en la Universidad de Amiens dado que formaba parte del programa de literatura de 1978-1979 (Ory, *Diario*, 30 de octubre de 1978; 2004 III, 87). De otro lado, cabe destacar una edición ulterior en español al cuidado de Pérez-Bustamante Mourier, de 2019, a partir del mecanoscrito con anotaciones autógrafas custodiado en la Fundación Carlos Edmundo de Ory, en el que el escritor gaditano exploró la granada formación musical de Lorca (San José Lera, 2012); así, desde su gusto por el piano y la guitarra (Ory, 2019b, 12, 134-135) a su conocimiento de paradigmas gratos a nuestro autor como Ludwig van Beethoven, a quien rememoró —bajo el prurito de aficionado beethoveniano «de toda la vida»— en el *Diario* (2 de enero de 1980) con motivo de la casa natal en Bonn (Ory, 2004 III, 146). Incluso a un buen amigo suyo, no menos beethoveniano, Cirlot, le hizo la sugerencia en una carta (15 de mayo de 1946) para que se adentrara en «las lecciones de Beethoven a Goethe» (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [15-5-1946], s. p.). A modo de correspondencia, el pianista fue integrando, en sus cartas a Ory, referencias a Beethoven como se advierte en la nota que le envió el 22 de febrero de 1947 sobre las «tabernas [en las] que solía residir» y los

«pensamientos de los cabellos desordenados de la música ordenada de Luis» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [22-2-1947], s. p.).

Recepción lorquiana y beethoveniana al margen, en la anécdota referida al encuentro entre Ory y Ohana participó Luc Ferrari, pionero de la música electroacústica. La escena la esbozó con los siguientes trazos el escritor, por entonces inmerso en la escucha de experimentaciones vanguardistas como su elogiado Iannis Xénakis (Ory, *Diario*, Amiens, 24 de octubre de 1968; 2004 II, 225; Thézy-Glimont, 27 de febrero de 1995; 2004 III, 330):

Encuentro sorprendente esta tarde. Luc Ferrari viene a la Biblioteca acompañado de un señor (un verdadero señor), que me presenta. Como siempre ocurre en parecidas ocasiones, los nombres no se oyen bien o pasan de largo. También está mi distracción momentánea. No obstante, hablo con este hombre que, a primera vista, me seduce por su raza: artista. Y habla español. Luego le enseño mi libro sobre Lorca. Al ver mi nombre, dice conocerme y... de repente (aunque no comprenda todavía), me habla de Elisabeth S.

—Ah, sí, Elisabeth, seguramente le habló de mí como le hablaría de Mauricio Ohana, al que también admiraba mucho.

—Mauricio Ohana soy yo (Ory, 2004 II, 224).

En lo que concierne al contenido específico de la carta, el compositor asentado en París hizo saber a su amigo que había finalizado la «*Cifra para clave*» hacía dos semanas<sup>22</sup>, por lo que, a mediados de octubre de 1968, la había concluido (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.). En hermandad con esta noticia de relieve —dado que se puede precisar con exactitud la fecha de composición de dicha obra—, alude a que se encontraba trabajando en sus *Cris* o *Gritos* para doce voces distribuidas en tres coros *a cappella* mediante onomatopeyas. Se trataba de un «encargo del coro de solistas de la radio que debo entregar a fines de diciembre» (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.), otro

---

<sup>22</sup> Es decir, *Chiffres de clavecin, per clavicembalo e orchestra da camera* o partitura para clavecín y orquesta de cámara.



dato de interés para conocer la datación del proceso de gestación de la partitura.

Junto a estas obras de su autoría, Ohana (3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.) decidió traer a colación el volumen de relatos, cuentos y parábolas de Ory titulado *Kikiriquí-Mangó* (Madrid, El Grifón, 1954), que se publicó el 14 de junio de este año, si bien el escritor (2004 I, 305) terminó de ordenarlo en Madrid el 15 de diciembre de 1953 con la voluntad de depositarlo en la editorial el día siguiente. Es más, firmó el contrato el 19 de diciembre con un anticipo de mil quinientas pesetas —como esgrimió en el *Diario* (Ory, 2004 I, 306, 323)—, sorteando la censura en Madrid el 23 de marzo de 1954. Por su parte, el melómano escritor Alejandro Busuiocenu, fascinado por la intersección de códigos poético-musicales —como lo estuvieron Ory y Ohana—, relacionaba *Kikiriquí-Mangó* con la estética de Schönberg (García Gil, 2018a, 220-221), en cierta medida, con *loci similes* respecto a Cirlot. Cabe enfatizar, en lo que atañe a Busuiocenu, evocado por nuestro autor en fechas tempranas de su *Diario*<sup>23</sup>, que a su figura dirigió los siete fragmentos de «Las palabras» (Ory, 1970a, 92-95; 2003, 300-305), mientras que el rumano colaboró con «A Carlos en sus moradas» (29 de marzo de 1955) como sentida aportación en el homenaje de *Litoral* al artista gaditano (VV. AA., 1971, 45).

Más allá del testimonio de Busuiocenu, para el compositor de Casablanca *Kikiriquí-Mangó* era un libro terapéutico «lleno de correspondencias con mis fantasmas, gran y delicioso descanso entre combates con ángeles y demonios» (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.); es decir, un binomio reconocible en el pensamiento de Ory (2011, 28) y recogido por él tanto en anotaciones de 1950, sin fecha precisa, en el *Diario* («Saroyan y Faulkner, el ángel y el demonio»; Ory, 2004 I, 84) y, años después —el 3 de junio de 1972—, al referir que «Soy leche que beben en un mismo vaso ángeles y demonios» (Ory, *Diario*, 2004 II, 337),

---

<sup>23</sup> Así el 19 de julio, el 4 y 7 de agosto de 1950 o el 5 y el 25 de septiembre de 1951 con la intención de conversar y trabajar con él (Ory, 2004 I, 128, 131, 137, 140).

como en su universo poético. Sobre este particular, huelga recordar, en hermandad con *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti<sup>24</sup>, la imagen «ángeles-demonios» integrada en la prosa literaria «Espeleólogos existenciales» de *La memoria amorosa* y en maridaje con su receptividad al malditismo y satanismo a modo de ritual artístico (Ory, *Diario*, 26 de abril de 1979; 2004 III, 102; Mesado, 2020, 212-216, 225-229), con resonancias, en los albores del siglo XXI y desde otras lecturas hermenéuticas, a la vista de obras como *Ángeles y demonios* (2000) de Dan Brown. En el caso de nuestro autor, se trasluce en aerolitos del fuste de «Todos los demoníacos aman la música: Kleist, Hölderlin, Nietzsche, Pierre Jean Jouve» (Ory, 1985, 46; 2003, 351), con preclaros antecedentes en El Bosco (*El Jardín de las Delicias*), John Milton (*Paradise Lost*), William Blake (*The Marriage of Heaven and Hell*) o José Bergamín y el ensayo de cuño aforístico *La importancia del demonio* o su guion, en trabajo conjunto con Michel Mitrani, para la película *Les Anges exterminés* (1968), bajo la dirección de este artista búlgaro.

En la segunda parte de la misiva, Ohana le comunicó a Ory que se sentía feliz de que se pudieran ver en París el día propuesto por el escritor dado que estaba visitando la capital francesa —en concreto, el 18 de noviembre—, a las 18 horas. La cita acordada por los dos creadores, entre bromas y con un acentuado sentido humorístico —muy del agrado de un postista como Ory— por el hecho de hablar «como los aviones», prefirió fijarla con precisión el músico debido al ingente volumen de responsabilidades y compromisos que estaba asumiendo en aquellas fechas (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [3-11-1968], s. p.). De esta manera, el tiempo pasaba rápido para él y, además, entre contratiempos varios. Por esta razón, le pidió a Ory que le enviase su confirmación del encuentro por escrito, como así sucedió (Apéndice textual III) si se examina la nota que le brindó el poeta el 13 de noviembre de 1968 para que pudieran intercambiar ideas circunscritas a los «gritos»

---

<sup>24</sup> Con quien mantuvo una relación estética y personal (Ory, *Diario*, Amiens, 1 de mayo de 1984; 2004 III, 188). También Cirlot (4-5-1945/8-9-1971 [7-1-1946], s. p.) aludió a esta obra de Alberti en una misiva enviada a Ory desde Barcelona el 7 de enero de 1946.

como categoría entre la música y el verso (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [13-11-1968], s. p.)<sup>25</sup>.

Resulta necesario recordar, desde esta óptica reticular, la relevancia del concepto al hilo de los *Aerolitos* de Ory (1985, 64; 2019a, 63), como se colige de «Un poema como el grito de un recién nacido» o «Aprende el grito esencial». De otro lado, al margen de la inclinación de Ory por la sentencia «*homo homini lupus*» de Thomas Hobbes en *Leviathan* (1651), que se retrotrae a la *Asinaria* de Plauto, según precisa el poeta (2004 III, 224) en su *Diario* (28 de diciembre de 1984), y «enderezada», en el sentido postista, por él mismo en el aerolito «El hombre es un hombre para el lobo» (Ory, 2003, 353), el grito en forma de aullido (Mesado, 2020, 121-122) constituía un reflejo del poeta-lobo —de raíces virgilianas en la *Bucólica* VIII— y su sonido licantrópico, como se advierte en *Música de lobo*, de 1970. Se trata, en efecto, de una obra (Ory, 1970b) evocada en *Mephiboseth en Onou* o *Diario de un loco* («[a los “dulces hijos de la Luna” o “bichos diabólicos”] se les recoge en las *Bucólicas*»; Ory, 2021, 199), narración novelística de aliento biográfico y con modulación hacia el ensayo esotérico, cuya versión última la redactó nuestro autor en París en 1955, si bien, como contrapunto a *Kikirikí-Mangó*, fue prohibida por la censura hasta su publicación en 1973. Precisamente, en este texto se esgrime —como reescritura postista de la máxima lapidaria— que el «lobo tiene miedo del pastor. Y el pastor es un lobo y el lobo es un pastor» (Ory, 2021, 215-216), con prolongación, desde otras miradas y formulaciones, en pensadores del vuelo de José Antonio Jáuregui a partir de la sentencia “*Lupus lupui homo*” que vertebra *Las reglas del juego* (Madrid, Funambulista, 2025). Por último, al socaire de estos mundos imaginarios ligados a la naturaleza, en su *Diario* (3 de diciembre de 1952), Ory (2004 I, 231) volvió a citar el universo de las *Bucólicas*: «¿Qué lejos estamos de las *Bucólicas* de Virgilio! Y de los Arcades».

Espacios arcádicos aparte, tras un lapso temporal en el que no se han conservado más notas epistolares entre los dos amigos<sup>26</sup>,

---

<sup>25</sup> Cuestión de cuño neuroestético sobre la que el autor gaditano venía reflexionando con músicos de la talla de Cirlot.

consta una misiva de Ohana a Ory, con fecha del 8 de abril de 1970 y enviada a la Rue Saint Fuscien, 545 (Apéndice textual IV). En armonía con la inquietud creativa de su dedicatario, la misiva del compositor de Casablanca deja ver el «impacto» emocional «violento y alegre» que recibió al sumergirse en el pensamiento poético de Ory, a quien se dirige como «hermano», en un ejercicio de lectura y relectura de dos libros suyos (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [8-4-1970], s. p.). Atendiendo a la fecha y por las referencias musicales en los versos que interesaban a Ohana, cabría contemplar, en un principio, la posibilidad de que aludiese a títulos sobresalientes de Ory del calado de *Aerolitos* o libros cercanos a la cronología de esta comunicación epistolar como *Los sonetos*, ciclo germinal fraguado entre 1941 y 1963, con edición en Madrid, Taurus, 1963, y especialmente *Poemas* (Madrid, Rialp, 1969), fruto de su ciclo homónimo (1944-1968) en virtud de *Negruras* (1944-1962), *Los lejanos lejanos* (1947-1964) y *El músico de las manos fecundas* (1950-1968), contextualizado en un fértil período de trabajo en Amiens.

Sea como fuere, más allá de que se tratase de *Aerolitos* o *Poemas* de 1969 —entre otros títulos—, Ory quiso corresponder a Ohana, a nivel de huellas e influencias recíprocas, con su curiosidad por los *Cris*, dado que se veía reflejado en dicha estética debido al motivo neuroestético de los «gritos». Al abrigo de tales analogías, Ohana (3-11-1968/27-10-1970 [8-4-1970], s. p.) le llegó a comentar a su amigo, en fin, que «Desde luego a mí me toca, entre pocos, recibirlos como cosa propia. Y, con razón, aludes a mis *Gritos*».

En consonancia con estas influencias recíprocas, el músico deseaba compartir con el escritor la posibilidad de un esperado encuentro de ambos en París con el objeto de hablar «de magia, de árboles y de silencio» como antídoto contra el «mardito [*sic*] mundo» (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [8-4-1970], s. p.). Tan esperada conversación estaría presidida, a todas luces, por un

---

<sup>26</sup> Aunque en el sobre de la carta que voy a comentar, se anota que existió un envío de dos folios por parte del poeta al músico desde el pueblo gaditano de Zahara de los Atunes en julio de 1969.

universo imaginario y utópico sustentado en los *arcana artis* (Mesado, 2020, 236-240) conforme al binomio *natura* y *ars magica*. Estamos, en efecto, ante una correspondencia —a veces jalonada en la *coincidentia oppositorum* de cuño postista— establecida por el poeta-mago Ory y concebida como una neutralización de la dicotomía *ars-ingenium*; es decir, entre el arduo proceso compositivo y el inspirado toque mágico —en hermandad con Ohana y Cirlot—, como se deduce de «Maniluvio» (Amiens, 17 de septiembre de 1970) al trasluz de «El trabajo (magia)» y «La magia (trabajo) / del poeta» (Ory, 2023, 470).

Magia al margen, la reunión de los dos amigos habría de facilitar, en buena medida, una armónica simbiosis entre la música y el verso, práctica interdisciplinar llevada a la realidad en el círculo filopostista de Ory como se infiere de su comunicación con Ohana y Cirlot. Tanto es así que, atendiendo a la evocación de dicho universo mágico y los sonidos de los elementos de la naturaleza —entre gritos y aullidos—, se identifica, al hilo de estas sinergias y complicidades, un apunte implícito de Ohana a *Música de lobo*, de Ory, libro publicado en enero de 1970 y que volverá a reaparecer en el diálogo epistolar de ambos amigos. Y es que, a buen seguro, Ory, para hacer germinar este rico imaginario en entronque con la licantrópía, debió de tener en mente su lectura, en la Biblioteca Nacional de Madrid, de *El lobo estepario* de Herman Hesse, en la edición española de Manuel Manzanares, de 1931, como recuerda nuestro autor (2011, 75-76) en la prosa literaria «Luces de oscurantismo», de *La memoria amorosa* (García Gil, 2018a, 134). Incluso a su curiosidad y asimilación de la producción literaria de Hesse aludió en el *Diario* (Amiens, 20 de septiembre de 1970; Ory, 2004 II, 260) debido a una crisis personal.

Como supo ver Ohana, en *Música de lobo*, Ory (2003, 107; 2023, 846) consiguió adentrarse en el mundo mágico, aunque, en realidad, no lo fuese, a su entender, como aclara en «Mi arte de magia...» («Mi arte de magia es un mundo sin magia»), contexto en el que incidía en que antaño «Se soñaba mucho», un motivo temático que va a interesar al compositor, a nivel poético-musical, en su diálogo con el escritor. Sobresale, por lo demás, el desarrollo de un *leitmotiv* de nuestro autor abordado creativamente en «La

rama más noble...» («La rama más noble de la magia es la poesía»), «Mundo trascendental...» («Haciendo poesía me elevo a la omnipotencia mágica») o «Tengo conocimiento» («La magia sin lo trágico no es poesía»; Ory, 2023, 848, 850-851). Se erige, en suma, como un *leitmotiv* recurrente entre el verso y la música asociado al *ars magica* que se remonta a los primeros compases de la trayectoria del poeta como dejó plasmado en el *Diario* (Madrid, 29 de abril de 1949): «Hago magia cuando entro en la soledad espiritual. Hago música cuando vuelvo mil veces herido de presenciar y ser tocado por la salpicadura hostil» (Ory, 2004 I, 64).

Finalmente, como otra constante axial reconocible en las misivas entre Ory y expertos en música de la talla de Cirlot y Ohana, relucen guiños de este a emblemas míticos de la Antigüedad clásica del calado de Hércules y Gerión. Como es sabido, a dicho jayán tricéfalo de Eritia robó el héroe su ganado en el décimo trabajo, siendo objeto de tratamiento poético por Cirlot (2005, 37-57) en el referido libro *La muerte de Gerión. Ballet*. Ohana lo menciona, por su parte, en una misiva a Ory (3-11-1968/27-10-1970 [8-4-1970], s. p.), a tenor de la etiología de Alcides ligado a la fundación de Cádiz —cuna del poeta— y a enclaves precisos como el Estrecho de Gibraltar o el Islote de Sancti Petri hasta el punto de que las famosas columnas fueron los mimbres prístinos para el esbozo de la novela *Octavio o las verdades prohibidas* como explicó el escritor (2004 II, 133) en su *Diario* (París, 23 de febrero de 1960). Ory (2004 II, 129) dejó plasmado también en estas memorias (Saint-Palais-sur-Mer, 29 de junio de 1959): «[...] no soy más que gaditano, nieto de Hércules más bien que de Orfeo; español del mar y del siroco».

Una última misiva de Ohana a Ory transmitida, con fecha del 27 de octubre de 1970 y enviada a la Rue Saint Fuscien, 545 (Apéndice textual VI), pone el acento en los versos «llenos de silencio» del artista gaditano, en palabras del compositor (3-11-1968/27-10-1970 [27-10-1970], s. p.) que agradaron a su amigo. Así lo anotó en el *Diario* (Amiens, 30 de octubre de 1970) en alusión a la recepción de esta nota («Recibo carta estupenda de Mauricio Ohana: “Tus poemas están llenos de silencio, de cosas no dichas. Yo también me siento como tus poetas, *ángel antediluviano*”»;

Ory, 2004 II, 266) y, cinco años más tarde, al hilo de que «Se habla de la voz del silencio. No se habla de la voz del grito»: «Una vez me escribió Mauricio Ohana, un músico: “Tus poemas están llenos de silencio, de cosas no dichas”» (Ory, *Diario*, 17 de junio de 1975; 2004 II, 403). En armonía con sus memorias, el epistolario de Ory revela que el juicio valorativo de Ohana caló, en buena medida, en su pensamiento literario-musical habida cuenta de que así se lo hizo saber a Cirlot. Por tanto, en octubre de 1970, Ory se carteaba con músicos muy sensibles a las cualidades y calidades del verso y las disonancias como Ohana y Cirlot mostrando su predilección por iconos de la música clásica experimental.

En cuanto a la nota en la que Ory hizo copartícipe a Cirlot de las palabras de Ohana sobre el silencio —categoría conceptual no menos relevante en el imaginario del pianista barcelonés—, data del 31 de octubre de 1970, esto es, el día después de la recepción de la carta del compositor de Casablanca por nuestro autor. En lo que concierne a su contenido, descuelan notas varias relativas al ocio cultural en la «cabaña» de Amiens, al intercambio de ideas sobre «demonios» —lugar paralelo respecto a los apuntes epistolares con Ohana—, a la lectura de las permutaciones identificables en *Bromwyn* y al hecho de que la «amistad celeste» entre ambos artistas no debía concretarse simplemente en una mera cita. En este marco contextual, Ory dice lo siguiente a propósito del testimonio del compositor afincado en París: «Ayer recibí una carta de Mauricio Ohana y me dice en ella que mis poemas están llenos de silencios, de cosas no dichas» (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [31-10-1970], s. p.). La respuesta de Cirlot a esta carta y a dos más de Ory tuvo lugar ocho días después, dado que está fechada el 8 de noviembre de 1970 a raíz de una reflexión personal sobre el silencio y los aullidos de los poetas-lobos tan emblemáticos en *Música de lobos*<sup>27</sup>. No obstante, pese a las concomitancias identificables en el trueque de planteamientos

---

<sup>27</sup> Como se puede comprobar: «Todo es transparente, todo se desprende, todo llora en silencio [...]. Por el hueco te veo, corriendo, corres mucho, por el campo bajo un cielo gris. Y los lobos corren contigo. Los bellos lobos del abismo. Nuestros familiares o queridos lobos» (Cirlot, 4-5-1945/8-9-1971 [8-11-1970], s. p.).

entre Ory y Ohana, Cirlot hizo gala del silencio de manera que no realizó ninguna alusión explícita al compositor. Ante su actitud silente y tácita, en una apostilla epistolar a Cirlot con fecha del 13 de noviembre de 1970, nuestro autor le recordaba, en forma de *post scriptum*, el testimonio de su admirado músico: «P. S. Es curioso: en mi última te hablaba de “otro” Mauricio» (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [13-11-1970], s. p.). Sin embargo, no obtuvo ningún comentario de su amigo al respecto.

Al margen de afinidades electivas, como debió de percibir Ohana —y, desde otro prisma, Cirlot—, el silencio constituyó un eje vertebrador relevante en el pensamiento musical de Ory (Mesado, 2020, 55-61), según se advierte en *Silencio*, libro del que realizó una copia mecanografiada en Amiens el 5 de abril de 1972 (*Diario*, 2004 II, 313). Su visión, de hecho, evidencia puntos de encuentro con la órbita de compositores del fuste experimental de John Cage y su tratamiento conceptual del silencio, presente en sus *Aerolitos*. Resulta de recibo precisar, sobre este particular, que Ory (2022) concibió esta obra como *work in progress* hasta el extremo de que el número de aerolitos fue ganando en enteros con el paso del tiempo. Además, adquirieron plena notoriedad los ceñidos al silencio, a menudo con matices sinestésicos: «El silencio es una rosa seca en mi cabeza», «Las palabras son el rubor del silencio», «El silencio tatuado», «La función dramática musical del silencio», «Silencio: mi patria», «Abrir el vientre del silencio: haraquiri del verbo», «Que yo sepa, nadie ha hablado del eco del silencio», «El olor de la oscuridad. El olor del silencio» o «El silencio es la música de Dios» (Ory, 1970a, 238; 1985, 40, 43, 54, 64, 68, 74, 91, 102; 2003, 353). En concordia con esta praxis creativa silente, en el *Diario* (Madrid, 4 de enero de 1948), Ory profundizó sobre la cuestión en una exaltación de Charles Chaplin y su aportación al cine mudo con sus películas *El chico*, *Una mujer de París*, *La quimera de oro* o *El circo*<sup>28</sup>. Es más, a sabiendas del interés compartido en

---

<sup>28</sup> Como se colige de esta cita: «Leyendo y estudiando a Charlie Chaplin. Para mi *Antología del silencio*: “El silencio es un don universal que pocos son los que lo disfrutan. Quizás porque no puede comprarse. La gente rica compra el ruido. Las almas gozan en el silencio de la Naturaleza”» (Ory, 2004 I, 48).



loor y alabanza de dicho actor y cómico, Charlot sería ensalzado, una vez más, por el escritor como este le transmitió a Cirlot en una misiva del 15 de mayo de 1946, *leitmotiv* que volverá a aparecer en una nota posterior (11 de septiembre de 1946) con motivo de la «Oda a Charlot» bajo la rúbrica del músico (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [15-5-1946, 11-9-1946], s. p.).

De otro lado, el silencio lo solía armonizar Ory, en forma de oxímoron, con el grito hasta en la expresión de un instrumento muy especial para él y no menos para Ohana: la guitarra. Ory, en concreto, la conectaba al *jazz* y al acompañamiento del cante jondo, presente en el imaginario lorquiano a tenor de *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*<sup>29</sup>, como supo calibrar nuestro autor desde los primeros compases de su trayectoria literaria; de ahí que redactase el texto «La guitarra», relacionándolo con el grito o lamento emitido desde el dolor angustioso (*Angst*) de cuño expresionista en la línea conceptual de Georg Trakl (Mesado, 2020, 116-118). Desde este prisma neuroestético, lo entroncaba no menos con el pensamiento filosófico de Søren Kierkegaard, a quien citó en el *Diario* (13 de abril de 1952) conforme a la idea de que «la angustia es como la posibilidad, una brujería» (Ory, 2004 I, 190) y también en una misiva a Cirlot (20 de septiembre de 1971) en la que le hizo saber que «vivía la angustia» (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [20-9-1971], s. p.), como pudo leer el compositor dado que este texto se encontraba en la antología de 1970 elaborada por Félix Grande, según voy a analizar.

En lo que respecta a «La guitarra», Ory (2004 I, 70) había reflexionado ya sobre sus líneas matrices al menos en 1949, puesto que el 28 de noviembre de ese año había apuntado en el *Diario* —concretamente en una nota que tituló «Sobre música»— que los «dulces sonidos» no los consideraba parte de este dominio artístico, porque prefería vincular esta disciplina al dolor, haciendo posible su despertar estético, emocional y espiritual. En cualquier caso, resulta revelador el siguiente fragmento de «La guitarra», que, de entrada, trae a la memoria, en cuanto a su título, poemas

---

<sup>29</sup> Con resonancias en las misivas de Cirlot, a la vista de lo expuesto.

lorquianos como «La guitarra», de *Poema del cante jondo*, aunque con una factura distinta:

La guitarra se hace grito [...]. ¿puede un grito ser bonito y ambiguo? Esto corresponde a la elaboración estética de la música *pop*. Porque hay una búsqueda de lo bonito o de lo extraño o de lo sofisticado. No es el verdadero grito de nuestra angustia; quiero decir, un grito horrible, terrible. Sin embargo, hay un caos de gritos y sonidos [...]. El hombre apenas acaba de descubrir el grito. Pero el grito atraviesa ahora por una época de lujo sonoro. Como el *jazz* puro, el grito puro está lejos (Ory, 1970a, 321-322).

Pues bien, según debió de comprender Ohana al interpretar a Ory, en su imaginario poético-musical —como en Lorca— se armonizaban, al unísono, silencios y manifestaciones de dolor. Baste recordar su concepto silente, entendido como grito (Victoria Cirlot, 2001, 115), en composiciones del fuste de «La infelicidad del poeta», texto redactado en Amiens, el 10 de septiembre de 1970, «Música muda» («¿Entiendes tú el silencio que te escucha? / Tanta música muda nunca es mucha»), «Extensiones» («El grito del silencio me calla tanto a mí») o «Silencio oral», con referencia al «[...] gran dolor del grito en los adentros míos» (Ory, 2003, 144; 2023, 467, 486, 529, 1344-1345).

En hermandad con la relevancia del silencio tanto para Ory como para el compositor de Casablanca, este dio buena cuenta de la recepción de un nuevo libro del poeta que estaba ya degustando (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [27-10-1970], s. p.). Lo hizo a partir de una mención a la constelación Κόμη Βερενίκης o «cabellera de Berenice», que remitía a *La chevelure de Bérénice* en *Si le jour paraît...* (1963), una obra suya inspirada en el flamenco y con guiño, de paso, en el título, a la elegía Βερενίκης πλόκαμος de Calímaco, imitada por Catulo. Por el «color azul» de la cubierta del libro de Ory, al decir de Ohana, tenía en mente su *Poesía 1945-1969*, dada a conocer en mayo de 1970 por Félix Grande (2001), dedicatario —junto a Francisca Aguirre, Alberto Porlan y Joaquín Giménez Arnau— de *Técnica y llanto*, 1966-1970 (Amiens,

septiembre de 1970; Ory, 2023, 423-424) y de otros versos forjados en la ciudad francesa como «Félix, Félix» (22 de julio de 1968), cuyo íncipit es «Te escribo desde mi cabaña de Amiens» (Ory, 1970a, 226-227). Por su parte, el poeta emeritense decidió colaborar en el tributo de *Litoral* a Ory —como he apuntado a raíz del epistolario entre Cirlot y nuestro autor— con el prólogo «La hora de Ory» y «Ory viajero» (VV. AA., 1971, 7-10, 51-53). Porque como sabía Ohana, Grande fue buen aficionado al flamenco al igual que figuras relacionadas con Ory como el propio compositor de Casablanca, Caballero Bonald o Cirlot.

Por tanto, las notas de 1970 apuntan a que fueron dos libros (*Música de lobo y Poesía 1945-1969*), publicados ese mismo año y que el escritor solía enviar a sus amigos<sup>30</sup>, los que estaba paladeando el músico en aras de encontrar ideas para su inspiración creativa (le confiesa que está «escribiendo y soñando mucho») y en los que hallaba la notoriedad del «silencio, de cosas no dichas» (Ohana, 3-11-1968/27-10-1970 [27-10-1970], s. p.). Además, el músico llegó a compartir con Ory —a través de una complicidad tácita— la asimilación de sus claves poéticas cuando evocó, al hilo de «Yo también me siento como tus poetas, ángel antediluviano», el aforismo «Los poetas, ángeles antediluvianos», lo que subraya su predilección por los *Aerolitos* (1985, 31) de su amigo. De hecho, se erige como un ciclo de sentencias lapidarias —siempre *in crescendo*— también inserto en la antología preparada por Grande en la que se incluyó el citado aerolito por Ohana (Ory, 1970a, 235).

Al margen de libros, en la misma carta Ohana manifestó a Ory que tenía la intención de reencontrarse con él en París, ciudad en la que esperaba verlo si viajaba hasta allí desde Amiens. El músico, en contraste, estaba por entonces disfrutando de un itinerario por tierras andaluzas. En estos lares, había realizado una estancia de descanso durante quince días —deleitándose a nivel sinestésico entre «olivos, jazmines, montes, mar»—, maridada con la lectura del libro «azul» de Ory, o sea, *Poesía 1945-1969* (Ohana,

---

<sup>30</sup> Lo declara en una misiva remitida a Cirlot el 25 de septiembre de 1970 (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [25-9-1970], s. p.).

3-11-1968/27-10-1970 [27-10-1970], s. p.). Su intención, eso sí, frustrada, era la de visitar la Peña Juan Brea de Málaga, dirigida por José Luque Navajas y en compañía de flamencólogos como él, artífices de las Jornadas de Estudios Flamencos organizadas en dicha ciudad. En este evento participó Ohana junto a especialistas del arte jondo como Fernando Quiñones, autor de una lectura crítica centrada en *Kikirikí-Mangó*, como recuerda Ory (2004 I, 347) en el *Diario* (Madrid, 6 de julio de 1954), y también de «Oda Sáfica a Carliundo de Edmory» (El Espinar, 1958), de *Retratos violentos* (1963), integrada en el tributo de *Litoral* al gaditano (VV. AA., 1971, 48-49). Quiñones, por su parte, solicitó a Ory versos para *Platero* y *Cuadernos Hispanoamericanos* (García Gil, 2018a, 280-282; 2018b), en tanto que nuestro autor lo rememora en su *Diario*, ya el 1 de junio de 1953:

Mientras estaba comiendo en un restaurante, siento de súbito que una boca se posa en mi frente. Es Fernando Quiñones que se alegra mucho de verme. Yo también me alegro de este encuentro. Voy a su casa a tenderme en la cama un rato (Ory, 2004 I, 26).

Con Quiñones, en efecto, compartió Ory gratas experiencias musicales en conciertos como el celebrado en el Institut Français en Madrid el 9 de febrero de 1954, disfrutando la escucha, bajo la interpretación de France Clclat (piano), Liliane Garnier (violín) y Jean-Marie Londeix (saxofón), de «una bonita balada» de Henri Tomasi y de la *Rapsodia en sol menor* de Johannes Brahms, compositor que aparece en las cartas de Cirlot a Ory como en una del 29 de octubre de 1945 a propósito de sus sinfonías y no menos de «sus barbas» (4-5-1945/8-9-1971 [29-10-1945], s. p.). También pudieron paladear otras piezas de Gabriel Fauré, Antonín Dvorák o Franz Liszt (Ory, *Diario*, 2004 I, 316), elogiado por nuestro autor en una misiva sin fecha enviada a Cirlot (Ory, 2-6-1945/20-9-1971 [s. f.], s. p.). Por último, coincidieron ambos creadores en Madrid el 7 de mayo de 1954 junto a un amigo común, Caballero Bonald, con motivo de una conferencia de Quiñones sobre el arte jondo (Ory, *Diario*, 2004 I, 337).

Precisamente, en cuanto a los participantes de tales Jornadas malacitanas, junto a Ohana y Quiñones, despuntó la aportación de Caballero Bonald (2012), tan próximo a Ory (García Gil, 2018a, 273-280, 294-295) como se advierte en «Romance para un caballero andaluz» y la mención «del caballero adalí / de los sabios del flamenco» al compás de *Anteo* (Zahara de los Atunes, 12 de agosto de 1983; Ory, 2023, 1289-1293; Escobar Borrego, 2022) o en las notas del *Cuaderno XII* (1954) de su *Diario*, al recibir el 7 de junio *Memorias de poco tiempo* bajo la dedicatoria «hijo del laúd, el lupanar y el mar» (Ory, 2004 I, 343; 2023, 1361). Y muy próximos a Caballero Bonald y Ohana se encontraban Ricardo Molina (García Gil, 2018a, 441), en comunicación con el compositor de Casablanca en la década de los sesenta (Jurado, 2021, 255-258), y Antonio Mairena, autores de *Mundo y formas del arte flamenco* (Madrid, Revista de Occidente, 1963); o lo que es lo mismo, un libro en el que el músico residente en París y amante de la cultura andaluza había participado como asesor experto y en lo que a las transcripciones se refiere.

Pues bien, esta jugosa carta del compositor de Casablanca a nuestro autor está motivada por otra anterior que se ha conservado, con fecha del 18 de septiembre de 1970 (Apéndice textual V), en la que el escritor hizo saber al músico que estaba desconcertado al no tener noticias suyas (Ory, 28-10-1968/18-9-1970 [18-9-1970], s. p.). Él mismo había estado ocupado en viajes desde Turquía a Tánger, lugar apreciado por el poeta (García Gil, 2018a, 330), según dejó anotado en su *Diario* en diferentes fragmentos como el relativo al 21 de septiembre de 1953, en concreto, en la nota *Viaje a Marruecos*, junto a Denise Breuilh, al tiempo que lo recreó en la prosa literaria «África del norte», de *La memoria amorosa* (Ory, 2004 I, 283; 2011, 37). Y no menos apreciado fue dicho destino por Ohana, quien acabaría recalando en Málaga, donde tenía relación con Bernabé Fernández-Canivell, recordado por Ory (2004 II, 32) en el *Diario* (9 de septiembre de 1955) junto a Quiñones y Vicente Núñez en un encuentro casual en la ciudad malacitana, con el grupo *Caracola* de fondo (Escobar Borrego, 2022).

Por tanto, Ohana añoraba sus felices reuniones con cabales jondos, disfrutando de la compañía de flamencólogos, como sucedió en el marco organizativo de las Jornadas de Estudios Flamencos de Málaga<sup>31</sup>, que contó con la labor asesora de Caballero Bonald, Quiñones o Molina. Fue así de manera que Ohana fue invitado de honor y artífice de la ponencia *Incidencias del arte flamenco en la música actual* en la III edición, celebrada entre el 6 y el 11 de septiembre de 1965. Es más, con anterioridad, aunque no pudo asistir, Ohana había sido propuesto por Molina para que ejerciera como ponente en la Jornada inaugural que tuvo lugar entre el 21 y el 26 de octubre de 1963 (Escobar Borrego, 2024, 5-7).

Más allá de su estancia de notorio sabor andaluz, Ory pidió a Ohana que le confirmase si había recibido el libro con cubierta de «color azul» (*Poesía 1945-1969*) y si sus versos procedentes de *Música de lobo* podrían entrar alguna vez en diálogo poético-musical con sus *Cris* o *Gritos* por las correspondencias y analogías que he analizado. El escritor decidió despedirse, en fin, del amigo con el deseo de verlo —esperando «señas de tus ojos en lo *tremendum*»—, al tiempo que le hacía saber que continuaba viviendo en «lo mágico y en lo brujo» (Ory, 28-10-1968/18-9-1970 [18-9-1970], s. p.)<sup>32</sup>.

Como se infiere de esta comunicación epistolar con Ory, Ohana, de un modo similar a Cirlot y su epistolario con el autor gaditano, estuvo inmerso en la exploración de la estética contemporánea en las fronteras entre música y poesía. Ello viene a explicar su permeabilidad hacia el universo de Ory, incluyendo una proclividad compartida respecto a la profundidad del flamenco y la cultura andaluza, como denota la materia sonora de *Tiento* (1957), compuesto para guitarra (Sacchi, 2020), es decir, un instrumento bien arraigado en la producción literaria de nuestro autor. El sugerente imaginario de Ohana influyó en Ory hasta el punto de que este (28-10-1968/18-9-1970 [s. f.], s. p.) atesoraba artículos

---

<sup>31</sup> De ahí la evocación, en su carta, por Ohana de Luque Navajas y la Peña Juan Brea.

<sup>32</sup> A continuación de «lo mágico y en lo brujo», consta una tachadura autógrafa de Ory.

subrayados por él mismo sobre la creatividad del compositor. Se distingue, en particular, un texto sobre las *Cantigas* del músico («Derniers Cantigas pour Maurice Ohana») al cuidado de Christián Leblé, fechado el 16 de noviembre de 1992, con motivo del fallecimiento del compositor en París, tres días antes, por tanto, el 13 de noviembre de 1992.

Finalmente, como he podido comprobar *de visu* al examinar las fuentes en la Fundación Carlos Edmundo de Ory, se advierte el abnegado interés del escritor gaditano por la interpretación de Lorca bajo la óptica hermenéutica de Ohana; es decir, una afinidad coincidente en el músico y en Ory si se tiene en cuenta *Romancero de amor y luna* (1941) de este último, con dibujos de Luis Benítez, o el referido libro sobre el poeta granadino publicado en 1967, que conocía Ohana. Esta conexión explica la curiosidad de Ory por *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1950) de Ohana a partir de la obra homónima de Lorca —como dejó subrayado en el documento—, que atendió nuestro autor (2019b, 157-170) a propósito de los «gritos» en el capítulo «Ratas y gritos» de *Lorca*, que se cierra con énfasis en «Griterio y lloro». Desde esta mirada de raigambre lorquiana, Ory (28-10-1968/18-9-1970 [s. f.], s. p.) marcó, mediante líneas en el artículo sobre su amigo, el contenido circunscrito a este oratorio, pero dirigiendo su atención no menos a nombres de compositores contemporáneos que formaban parte de la memoria sonora del músico de Casablanca. Entre estas insignes voces, despuntan los referentes adscritos a la música electroacústica, aleatoria y la composición serial de la mano de Karlheinz Stockhausen, así como el dodecafonismo, bajo la rúbrica de Arnold Schönberg, el nacionalismo al compás de Enrique Granados y Manuel de Falla, y el impresionismo, sobre todo, Claude Debussy, con ecos en «La vivencia lírica» (*Entregas de Poesía*, 19, 1946), de Cirlot (2005, 677) y evocado por el pianista en una carta dirigida a Ory («tomé la pluma de un músico, de Debussy»; 4-5-1945/8-9-1971 [julio de 1948], s. p.). Incluso, después del óbito de Ohana, Ory siguió escuchando la música de su amigo, como demuestra que guardase, con esmero y cuidado, el recorte de una reseña, con datación del 26 de noviembre de 2004 y sin referir la publicación precisa, a cargo de Gérard Depuy al hilo del CD

*Contemporain Maurice Ohana. Les Enregistrements Erato. Intégrale des quatuors (Ar Ré-Sé/Codaex).*

### **Cadenza final**

A la vista del presente estudio de cuño comparatista —formulado desde la intermedialidad, la transmedialidad y la comunicación epistolar—, Ory, uno de los artífices postistas más señeros en nuestras letras contemporáneas junto a Chicharro, Nieva y Sernesi, mantuvo un fructífero intercambio misivo con músicos, cuyos documentos he consultado *de visu* en la Fundación Carlos Edmundo de Ory. Estas destacadas figuras de la talla del poeta-pianista Cirlot y del compositor Ohana —a quien conoció Ory por la mediación del maestro de la música electroacústica Ferrari— se mostraron interesadas en los procesos creativos filopostistas al tiempo que fueron sensibles a la intersección de códigos entre el verso y el discurso musical.

Ory y estos polifacéticos referentes, pertrechados de universos plurales, exploraron modelos heterogéneos del ámbito clásico —desde una postura híbrida entre el elogio y la visión crítica— del fuste de Bach y *La Pasión según San Mateo*, Beethoven, Chopin, Wagner, con atención a las óperas *Das Rheingold* y *Tannhäuser* y al festival escénico sacro *Parsifal*, Strauss y su *Electra*, Mahler o Debussy. Esta proclividad hacia el campo clásico no fue óbice para que se pudieran adentrar, a la par, en los entresijos del *jazz* o el *bebop*, como se colige de la mención de maestros de la altura de Parker, Ellington y Gillespie por parte de Ory y en correspondencia con Cirlot en *Susan Lenox*, «Se parecen», de *Elegía sumeria*, o «El origen del *jazz*» de *Dau al Set*.

Tampoco renunciaron estas transgresoras voces a la tradición oral de la música africana y sus característicos ecos de tambores<sup>33</sup>, así como del legado árabe, desde una lectura basada en la atonalidad, sin olvidar el flamenco, con acento en los fraseos microtonales, las disonancias en los melismas y las texturas

---

<sup>33</sup> Atesorando Ory varios instrumentos de percusión, junto a otros como violines, en su cabaña de Amiens.



tímbricas de la guitarra. Tanto es así que tales artistas consideraban que su transmisión emocional era equiparable a la de un «grito» angustioso<sup>34</sup>, muy del agrado de Ory, como refleja «La guitarra», de Cirlot y sus «gritos» pianísticos, y de Ohana en *Cris* o *Tiento*. Y es que la profundidad disonante de eclécticos dominios musicales la puso en relación Ory, en un plano neuroestético, con su introrrealismo meditativo<sup>35</sup> y un sincretismo de elementos identificables en la estética *beat*, el *zen* y el taoísmo a partir del vacío fértil.

Pero, además, Ory compartió con Ohana y Cirlot una manifiesta receptividad por la tradición clásica mediante la remembranza del *De rerum natura* de Lucrecio, la *Asinaria* de Plauto como prefiguración *in nuce* de «*homo homini lupus*», de Hobbes en *Leviathan*<sup>36</sup>, o la *Bucólica* VIII de Virgilio y la licantropía conforme a los aullidos del poeta-lobo en *Música de lobo*, con influencia, en paralelo, de *El lobo estepario* de Hesse. Asimismo, la composición élega Βερενίκης πλόκαμος de Calímaco, recreada al latín por Catulo, entraba en hermandad, desde el prisma de Ohana y según pudo percibir Ory, con la constelación «cabellera de Berenice», eje vertebrador de *La chevelure de Bérénice* en *Si le jour paraît...*, del músico, con reminiscencias del cante hondo. Tales referentes de la tradición clásica, a su vez, entraron en un acorde y concorde maridaje con el mito de Hércules<sup>37</sup> y su combate con Gerión, aducido en la comunicación tanto con Ohana como con Cirlot. Este, por añadidura, fue autor de *La muerte de Gerión. Ballet*, suscitando la curiosidad del escritor gaditano hasta el extremo de solicitar un ejemplar del libro a su amigo.

Y, claro está, tan granado acervo de aliento erudito, con frecuencia remozado de una pátina lúdica y un marcado tono humorístico, lo conjugaron Ory y Cirlot con el análisis circunscrito a la experimentación musical contemporánea, adquiriendo

---

<sup>34</sup> Con resonancias expresionistas de Trakl y Kierkegaard.

<sup>35</sup> Evidenciando nudos de conexión respecto a «Sonoridad interior» de *Elegía sumeria*, de Cirlot.

<sup>36</sup> Sentencia no exenta del «enderezamiento» postista bajo la rúbrica de Ory.

<sup>37</sup> Protagonista etiológico en la fundación de Cádiz y conmemorado por amigos de Ory como Caballero Bonald en *Anteo*.

relevancia la atonalidad, el dodecafonismo y el serialismo, entre otras tendencias estéticas. Ello explica que afloren, en el diálogo epistolar mantenido, las referencias a Scriabin, así desde apuntes a *Le Poème de l'extase* o una transcripción fragmentaria al cuidado de Cirlot de *Prélude* a su *Prometeo*<sup>38</sup>, trufadas con ecos de Stravinsky, Satie, Xénakis, Stockhausen y especialmente Schönberg, conforme al sexteto de cuerdas en un movimiento *Verklärte Nacht*, el ciclo de canciones *Gurrelieder* o la factura atonal de *Pierrot Lunaire* y el *Sprechstimme*; esto es, caminos de indagación para la reflexión crítica en el mundo en el que, con frecuencia desde el desencanto y la protesta<sup>39</sup>, se desenvolvían estos creadores inmersos en crisis personales de marchamo existencial o creativo.

Por tales razones gnoseológicas y ontológicas, las categorías neuroestéticas «grito» —con posibilidad de transformarse en aullido gracias al poeta-lobo— y «silencio», esenciales en manifestaciones musicales como el cante jondo, constituyeron nudos que le permitieron a Ory comunicarse con Cirlot, quien llegó a confesarle a su amigo que deseaba transmitir auténticos alaridos a través de su piano como fiel reflejo de su estado anímico. Del mismo modo, Ory sentía que, por medio de instrumentos como el violín o la guitarra, según desgranó en «La guitarra» —de evocación lorquiana a la vista del título— o en la entrevista realizada por Pont, se podía alcanzar ese tipo de expresión y clímax emocional, idea asumida igualmente por Ohana en su poética musical.

Al rebufo de esta relación cómplice y a tenor del examen pormenorizado de la documentación conservada en la Fundación Carlos Edmundo de Ory<sup>40</sup>, el autor gaditano fue asimilando el andamiaje simbólico y el análisis técnico de Cirlot a partir de

---

<sup>38</sup> Núcleo axial de «Elegía a Alexander Scriabin» y «En su ascenso», de *Elegía sumeria*, bajo la firma del pianista.

<sup>39</sup> Baste recordar las palabras «mardito [sic] mundo» de Ohana a Ory o la asociación del «grito desafinado» por el escritor gaditano a figuras tan dispares como Wagner y Gardel.

<sup>40</sup> Que alcanza, en armonía con materiales literarios, hemerográficos y fotográficos, hasta un total de ciento cuarenta y cinco cartas entre 1945-1948 y 1970-1971.

fuentes de la importancia de la Segunda Escuela de Viena. Puso atención, por ende, a los presupuestos atonales de Berg y el dodecafonismo de Schönberg, con subrayados de su mano en el artículo «Las épocas de Schoenberg» a propósito de la «supresión del tema», sin olvidar a Stravinsky, cuyo pensamiento y obra fueron abordados con detenimiento por Cirlot, según comprobó Ory, tanto en la vertiente ensayística en *Ígor Stravinsky. Su tiempo, su significación, su obra*, como en la dimensión literaria gracias a *Oda a Ígor Stravinsky y otros versos* y poemas del calado de «Pájaro de fuego» o «Clima», de *Árbol agónico*. E incluso Cirlot le solía facilitar a Ory su lectura minuciosa y atenta de obras del músico ruso como la *Symphonie des Psaumes*. Asimismo, optó por acompañar el mensaje misivo de una breve transcripción como sucedió con *Círculos mágicos de los adolescentes* de su hito magistral y disruptivo —a la vista del escándalo que generó durante su estreno— *La consagración de la primavera*.

Más allá de la asimilación de paradigmas, Cirlot le acabaría ofrendando a Ory, al socaire de una «amistad celeste» con palmaria tonalidad órfica y en forma de simbólico presente, no solo sucintos pentagramas que fue integrando el pianista en las misivas remitidas<sup>41</sup>, sino también la primera versión redaccional de su *Suite atonal* para piano, cuya grabación se difundió con textos de presentación como el redactado por nuestro autor. Al trasluz de la correspondencia entablada por ambos artistas en virtud del ideal de *ut musica poesis*, se demuestra, en síntesis, la tendencia de Ory a enriquecerse mediante caminos de experimentación asociados al dodecafonismo, el serialismo y la metáfora atonal de Cirlot y su poesía permutatoria. Esta óptica creativa alcanzó hallazgos sugerentes y bien afines a la combinatoria metamétrica y metánoia de Ory como *Palacio de plata*, *Bronwynn* o *Inger. Permutaciones*.

De otro lado, al calor de un significativo y revelador corpus —conservado en la Fundación Carlos Edmundo de Ory— de seis cartas entre el 28 de octubre de 1968 y el 27 de octubre de 1970, sobresale la influencia recíproca entre Ohana, residente en aquel

---

<sup>41</sup> Aunque el escritor no pudiese paladearlos desde un análisis formal o de hermenéutica técnica.

período cronológico en París, y Ory, recogido en la paz de su cabaña de Amiens y trabajando tanto en la Universidad de dicha ciudad francesa como en el Atelier de Poésie Ouverte. Lo hizo en el marco cultural de la Maison de la Culture y al abrigo de actividades escénico-performativas como encuentros flamencos o una «misa negra» —desde una marcada proclividad hacia el malditismo y el satanismo—, que contó con la colaboración de Ohana. Esta labor conjunta otorga pleno sentido, en las cartas que se remitieron él y Ory, al hecho de compartir conceptualmente y de manera cómplice ideas asociadas a la brujería y la *coincidentia oppositorum* de «ángeles y demonios». De modo análogo, Ohana asimiló otras claves medulares del pensamiento de Ory como la armonización simbólica de árboles, silencios, gritos y *ars magica* como *arcana artis*.

No es de extrañar, en consecuencia, que Ohana demostrase su conocimiento sobre libros bajo la autoría de Ory como el ensayo consagrado a Lorca —antes de que se conociesen en persona y que tuvo en mente para *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*—, pero igualmente sobre otros que le regaló del fuste creativo de *Kikiriquí-Mangó*, leído en clave experimental tanto por el músico como por Cirlot o Busuiocenu, quien lo asociaba al universo de Schönberg. A estos títulos hay que sumar su inclinación por los aerolitos<sup>42</sup>, *Música de lobo*, cuyos «aullidos» deseaba armonizarlos Ory con los *Cris* de Ohana, o *Poesía 1945-1969*, el «libro azul» al cuidado editorial de Félix Grande, flamencólogo interesado en la guitarra. Fue ese volumen —en el que constaba el aludido aerolito— el que se llevó Ohana en su equipaje durante un viaje a Andalucía, como le comentó a Ory, con la intención de acercarse a la Peña Juan Breva en la capital malacitana, a la que estaba vinculado por las Jornadas de Estudios Flamencos y en la que había participado junto a figuras próximas al escritor postista como Caballero Bonald, Quiñones, Molina o Luque Navajas.

---

<sup>42</sup> Con cita incluida del compositor a propósito de «Yo también me siento como tus poetas, ángel antediluviano» en alusión al aerolito «Los poetas, ángeles antediluvianos».

Por su parte, Ory no solo se entregó a la escucha de obras de Ohana, de las que este le iba dando cuenta como *La chevelure de Bérénice* en *Si le jour paraît...*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Chiffres de clavecin, per clavicembalo e orchestra da camera* o *Cris* bajo el sostén de onomatopeyas<sup>43</sup>, sino que, hasta después de la fecha del fallecimiento del músico, continuó analizando su arte. Llegó incluso a subrayar y anotar artículos consagrados a la trayectoria profesional y cosmovisión de Ohana, en una incesante búsqueda de ideas en aras de alimentar su pensamiento estético, en tanto que leyó reseñas de discos del alcance de *Contemporain Maurice Ohana. Les Enregistrements Erato. Intégrale des quatuors*.

Por último, debido a las fechas aducidas, el epistolario de Ory y Ohana coincidió con el diálogo mantenido por este con otro músico experimental y de extremada creatividad literaria como Cirlot. De hecho, en la correspondencia entre Ory y el pianista se nombra a Ohana —se infiere de una carta del primero al segundo con fecha del 31 de octubre de 1970— y su interpretación de la literatura del escritor gaditano ligada al silencio, en concreto, al hilo de las palabras del compositor de Casablanca «Tus poemas están llenos de silencio, de cosas no dichas», que dejaron no menos huella en su *Diario*. Sin embargo, Cirlot, pese a la insistencia de su amigo, no se decantó por comentar o analizar el testimonio de Ohana. En contraste, sí ofreció su reflexión sobre la estética silente, los gritos y la magia por medio de paralelismos respecto al efecto mágico que resonaba, de un lado, en el intercambio misivo entre Ory y el artista barcelonés y, de otro, en significativos textos de este —entre la filiación filopostista y el surrealismo— como «Carta desde Barcelona a André Breton», «Respuesta al cuestionario de André Breton sobre *L'Art magique*» o «Tono de conjuro», de *Árbol agónico*.

En definitiva, de ambos músicos de vuelo interdisciplinar supo extraer Ory jugosas directrices entre gritos, silencios y magia con el objeto de enriquecer su pensamiento musical y materia sonora de filiación postista como si de un mosaico reticular o *collage* se tratase. Y es que una de las líneas medulares de su amplio

---

<sup>43</sup> Coincidentes con los gritos tan sugerentes para nuestro autor y Cirlot.

imaginario creativo y *Weltanschauung* lo constituyó, sin ambages, la armónica intersección de códigos entre las artes, con encuadre en las lábiles fronteras entre el verso y el discurso musical, como dejó anotado al compás de los apuntes epistolares analizados. Y fue así en acordado diálogo, unas veces al unísono y otras «en músicos callados contrapuntos» —al decir de uno de los clásicos populares en sus lecturas compartidas—, respecto a las notas «atonales» y silencios de Cirlot y las acompasadas cartas de Ohana.

## Apéndice textual

### I.

28-oct.-68

Querido Ohana: te envío hoy en sobre abierto una serie de poemas míos publicados en España. Y, aparte, mi viejo *Kikirikí-Mangó*.

Mis últimos libros quisiera dártelos en propia mano.

Dime si es posible que te visite (un ratito) el lunes 18 de noviembre, que voy a París.

Feliz de nuestro encuentro (aunque tardío).

Tu amigo Carlos Edmundo de Ory

### II.

31. Rue du Général Delestraint. XVI<sup>e</sup>

3-XI-68

Querido Ory: recibí (y estoy leyendo otra vez) el misterioso *Kikirikí*, tan lleno de correspondencias con mis fantasmas, gran y delicioso descanso entre combates con ángeles y demonios. Terminé la *Cifra para clave* hace dos semanas y estoy ya metido hasta la frente con los *Cris (Gritos)*, encargo del coro de solistas de la radio que debo entregar a fines de diciembre.

¡Cuánto me alegra nuestro encuentro!

Mándame dos líneas antes de venir para que te reserve un momento el 18; pues, en este hervidero, huyen las horas y uno no sabe lo que a cada momento puede ocurrir. Apunto ya la fecha y hora (sería a eso de las 18, hablando como los aviones).

Un abrazo de tu amigo,

Mauricio Ohana

### III.

13-nov-68

Querido Ohana: te confirmo que el lunes 18 estaré en París. Iré a verte un momento a eso de las 18h, para que me hables de tus «gritos», que yo también los tengo.

Un abrazo,

Carlos Edmundo de Ory

### IV.

31. Rue du Général Delestraint. XVI<sup>e</sup>

8-IV-70

Quiero escribirte bajo el impacto, violento y alegre, de tus poemas que acabo de leer y de releer. Desde luego a mí me toca, entre pocos, recibirlos como cosa propia. Y, con razón, aludes a mis *Gritos*.

Un día tienes que venir a verme y hablaremos de magia, de árboles y de silencio. Todo lo que este «mardito» [*sic*] mundo nos está queriendo hacer creer que ya no existe.

Sí que existe, y para eso estamos nosotros en él.

Vuelvo a tus dos libros y no por eso te dejo.

¡Hasta pronto gran CEO!

Recibe un abrazo cariñoso y admirativo de tu hermano,

Ohana

Y no poco se te nota la lejana y fuerte raigambre de las llanuras donde Gerión perdió sus toros por culpa de Hércules.

V.

18-09-70

Mauricio: no sé nada de ti directamente. ¿Dónde estás? Viajé mucho y lejos. Desde Turquía a Tánger —tu Tánger— y luego a Málaga con flamencólogos que te conocen.

¿Has recibido el libro azul? Dímelo, y si mi *Música de lobo* aullará con la tuya en la radio. ¿Qué hay de eso?

Me gustaría tanto verte. Yo vivo en lo mágico y en lo brujo.

Espero señas de tus ojos en lo *tremendum*,

Carlos

VI.

31. Rue du Général Delestraint. XVI<sup>e</sup>

27-X-70

Recibí tu libro, azul como un telegrama de la cabellera de Berenice.

Lo llevé a Andalucía donde estuve estos últimos quince días; al descanso pensaba dedicarlos, pero ¿quién descansa entre tantas llamadas? Olivos, jazmines, montes, mar.

No fui a Málaga a ver la Peña Juan Breva, pero sé que Luque sigue manteniéndola en vida.



Tus poemas están llenos de silencio, de cosas no dichas —Yo también me siento como tus poetas, «ángel antediluviano»—.

Sigo escribiendo y soñando mucho.

Un abrazo cariñoso siempre,

Ohana

Si vienes a París, avisa.

## Bibliografía

AGUIRRE, Guillermo. (2020) «Interpretación del poema *Visio smaragdina*, de Juan Eduardo Cirlot, en la composición *Proteus*, de Jesús Torres». *Castilla*. 11. 151-172.

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

ALLAIN, Aurélie. (2009) «Maurice Ohana et la ritualité masquée». *Itamar*. 2. 267-276.

ALSINA, Miquel. (2005) «Música y artes plásticas: nexos en torno a la figura de Juan Eduardo Cirlot». *Revista de Musicología*. 28.2. 1243-1254.

AUTE, Luis Eduardo, Fernando Polavieja y Carlos Edmundo de Ory. (2006) *El desenterrador de vivos*. Prólogo de Francisco Nieva. Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

BARBOUR, Tyler. (2025) *Los escritores y el flamenco: la lucha antifranquista (1967-1978)*. Cádiz. Universidad.

BRUHN, Jørgen y Beate Schirrmacher (eds.). (2021) *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media*. Londres. Routledge.

BURKE, Peter (2016). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona. Paidós.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1943) *La muerte de Gerión. Ballet*. Barcelona. Berenguer.

CIRLOT, Juan Eduardo. (4-5-1945/8-9-1971) *Documentos y cartas a Carlos Edmundo de Ory*. Cádiz. Fundación Carlos Edmundo de Ory.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1946) *Donde las lilas crecen*. Litografías de Olga Sacharoff. Barcelona. Helikon.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1947) *Susan Lenox*. Barcelona. Helikon.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1949) *Ígor Stravinsky. Su tiempo, su significación, su obra*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

CIRLOT, Juan Eduardo. (18-2-1967) «Bronwyn. El ocaso de un señor de la guerra», *La Vanguardia española*. 19.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1969) *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1997) *Obra poética*. Edición de Clara Janés. Madrid. Cátedra, 2ª ed.

CIRLOT, Juan Eduardo. (2005) *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Edición de Enrique Granell. Madrid. Siruela.

CIRLOT, Victoria. (2001) «Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory: historia de una amistad abstracta». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 95-117.

CIRLOT, Roger. (1993) *Cultural History: between Practices and Representations*. Cambridge. Polity Press.

CUBILLO PANIAGUA, Ruth. (2013) «La intermedialidad en el siglo XXI» *Diálogos*. 14.2. 169-179.

CHICHARRO, Eduardo. (2001) «Carlos Edmundo a Machamartillo». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 17-36.

DE CÓZAR, Rafael. (2012) «Carlos Edmundo de Ory: el postismo y la vanguardia». *Ínsula*. 789. 7-9.

DE FRANCISCO, José María. (2012) «Música y poesía en Juan Eduardo Cirlot: *Bronwyn, permutaciones*». *Studi Ispanici*. 37. 267-277.

DE TORO, Alfonso. (Ed.) (2013) *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma: Amériques-Caraïbes-Europe-Maghreb*. París. L'Harmattan.

DE TORO, Alfonso. (2014) «Transmedialidad y transculturalidad. Un modelo». *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*. Beata Baczyńska y Marlena Krupa (eds.). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. 14-33.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. (2018) «Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con *notas* de Paco de Lucía)». *Cuadernos de Aleph*. 10. 70-91.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. (2019) «Contar la música de un Pájaro negro: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande». *ILCEA*. 35. 1-22.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. (2022) «Cartas inéditas de Caballero Bonald y Quiñones a Canales (con noticias sobre Cela, Fernández-Canivell y Anteo)». *Dicenda*. 40. 113-128.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. (2024) «Un homenaje literario-musical a Sabicas con noticias inéditas sobre las Semanas de Estudios Flamencos de Málaga (1963-1967)». *Trans. Revista transcultural de música*. 28. 1-27.

FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús. (2001) «Carlos Edmundo de Ory y el A.P.O.». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 187-198.

FLEURY, Jean-Jacques. (1982) *Cantar y no callar (una voz por y para Aragón: José Antonio Labordeta)*. Zaragoza. Guara.

GAN, Germán. (2005) «Maurice Ohana». *Ritmo*. 774. 94-95.

GAN, Germán. (2014) «Maurice Ohana: el compositor en su centenario». *Scherzo*. 299. 6-7.

GARCÍA GIL, José Manuel. (2018a) *Prender con keroseno el pasado (Una biografía de Carlos Edmundo de Ory)*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

GARCÍA GIL, José Manuel. (2018b) «La amistad entre Fernando Quiñones y Carlos Edmundo de Ory». *Las mil noches de Fernando Quiñones*. Alberto Romero Ferrer, José Jurado Morales y Nieves Vázquez Recio (eds.). Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. 47-54.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús y Pedro Javier Pardo. (2018) «Intermedialidad. Modelo para armar». *Adaptación 2.0. Estudios comparados*

sobre intermedialidad. Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.). Binges. Orbis Tertius. 11-38.

GONZÁLEZ, Nuria. (2010) «Cirlotiadas. El crítico musical Juan Eduardo Cirlot». *Revista de Musicología*. 33.1-2. 177-194.

GRANDE, Félix. (2001) «Carlos, Carlos...». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 41-55.

GRANELL, Enrique. (2001) «La no novia: los poemas-collages de Carlos Edmundo de Ory». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 249-257.

GRANELL, Enrique y Emmanuel Guigon. (Eds.) (1996). *Mundo de Juan Eduardo Cirlot. IVAM Centre Julio González, Valencia, 19 septiembre-17 noviembre 1996*. Valencia. IVAM.

GURRUTXAGA MUXIKA, Alexander. (2025) «José Antonio Labordeta y Xabier Lete, poetas de la nueva canción» *Rolde*. 192-193. 31-49.

JANÉS, Clara. (2014) «Juan Eduardo Cirlot. Cuando la palabra y la letra llaman a su forma». *Tintas*. S. n. 389-400.

JÁUREGUI, José Antonio. (2025) *Las reglas del juego*. Madrid. Funambulista.

JURADO MORALES, José. (2021) «La correspondencia entre Ricardo Molina y José Manuel Caballero Bonald con la revista *Cántico* y el flamenco de fondo». *Revista de Literatura*. 165. 247-263.

LLERA, José Antonio. (2000) «La correspondencia entre Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 841-842. 134-151.

LLERA, José Antonio. (2018) «*Espanoles y benditos*: las cartas inéditas de Carlos Edmundo de Ory a Miguel Labordeta». *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. José Teruel (ed.). Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert. 97-113.

MANJÓN, Dolores y Thomas Schmitt. (2006) «“Mi voz en el sonido de tu luz”. Estructuras musicales en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot». *Bulletin of Spanish Studies*. 83.4. 523-539.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. (2001) «Carlos Edmundo de Ory: “Entre la locura y el sueño”». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Edición de Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios. Cádiz. Diputación. 303-315.

MEDINA, Raquel. (1997) *El surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. Ory, Cirlot, Labordeta y Cela. Madrid. Visor.

MESADO, José Rafael (2020). *La poesía polidélica de Carlos Edmundo de Ory*. Cádiz. Universidad.

MESTRE, Antonio. (2000) «La carta, fuente de conocimiento histórico». *Revista de Historia moderna*. 18. 13-26.

MOLINA, Ricardo y Antonio Mairena. (1963) *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid. Revista de Occidente.

MONTES, Beatriz C. (1999) «De Manuel de Falla á Maurice Ohana: permanence de l'héritage andalou». *Manuel de Falla: latinité et universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996*. Louis Jambou (ed.). París. Université Paris X. 475-484.

NOGUEROL, Francisca y Javier Francisco San José Lera. (Eds.) 2021. *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel. Reichenberger.

OHANA, Maurice. (3-11-1968/27-10-1970) *Cartas a Carlos Edmundo de Ory*. Cádiz. Fundación Carlos Edmundo de Ory.

ORY, Carlos Edmundo de. (2-6-1945/20-9-1971) *Documentos y cartas a Juan Eduardo Cirlot*. Cádiz. Fundación Carlos Edmundo de Ory.

ORY, Carlos Edmundo de. (28-10-1968/18-09-1970) *Documentos y cartas a Maurice Ohana*. Cádiz. Fundación Carlos Edmundo de Ory.

ORY, Carlos Edmundo de. (1954). *Kikiriquí-Mangó*. Madrid. El Grifón.

ORY, Carlos Edmundo de. (1962) *Aérolithes*. Edición de Denise Breuilh. Prefacio de Marcel Béalu. París. Rougerie.

ORY, Carlos Edmundo de. (1963) *Los sonetos*. Madrid. Taurus.

ORY, Carlos Edmundo de. (1964) *Una exhibición peligrosa*. Madrid. Taurus.

ORY, Carlos Edmundo de. (1967) *Lorva*. Edición de Jacques Deretz. París. Éditions Universitaires.

ORY, Carlos Edmundo de. (1969) *Poemas*. Madrid. Rialp.

ORY, Carlos Edmundo de. (1970a) *Poesía 1945-1969*. Edición de Félix Grande. Barcelona. Edhasa.

ORY, Carlos Edmundo de. (1970b) *Música de lobo*. Madrid, Gráficas San Enrique.

ORY, Carlos Edmundo de. (1977) «Miguel Labordeta y el postismo: una carta de Carlos Edmundo de Ory (Madrid, 4-6-48)». VV. AA. *Miguel Labordeta: un poeta en la posguerra*. Zaragoza. Alcrudo. 157-163.

ORY, Carlos Edmundo de. (1978a) *Metanoia*. Edición de Rafael de Cózar. Madrid. Cátedra.

ORY, Carlos Edmundo de. (1978b) *Energeia. Poesía (1940-1977)*. Esplugs de Llobregat (Barcelona). Plaza & Janés, S. A. Editores.

ORY, Carlos Edmundo de. (1979) *La flauta prohibida*. Madrid. Zero/Zyx.

ORY, Carlos Edmundo de. (1985) *Aerolitos*. Edición de Prudencio Ibáñez. Madrid. El Observatorio Ediciones.

ORY, Carlos Edmundo de. (1988) *Soneto vivo*. Barcelona. Anthropolos.

ORY, Carlos Edmundo de. (1991) *Iconografías y estelas (ensayos, 1946-1983)*. Cádiz. Diputación.

ORY, Carlos Edmundo de. (1999) *Melos melancolía*. Prólogo de Pere Gimferrer y epílogo de Jaume Pont. Montblanc. Igitur.

ORY, Carlos Edmundo de. (2003) *Música de lobo. Antología poética (1941-2001)*. Edición de Jaume Pont. Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

ORY, Carlos Edmundo de. (2004) *Diario (1944-2000)*. Edición de Jesús Fernández Palacios. Cádiz. Diputación, 3 vols.

ORY, Carlos Edmundo de. (2011) *La memoria amorosa*. Prólogo de Jesús Fernández Palacios. Madrid. Visor.

ORY, Carlos Edmundo de. (2019a) *Aerolitos*. Edición de José Ramón Ripoll. Sevilla. La Isla de Siltolá.

ORY, Carlos Edmundo de. (2019b) *Lorca*. Edición de Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier. Sevilla. El Paseo Editorial.

ORY, Carlos Edmundo de. (2021) *Mephiboseth en Onu*. Posfacio de José Luis Calvo. Cádiz. Firmamento.

ORY, Carlos Edmundo de. (2022) *Aerolitos completos*. Edición de Carmen Sánchez y Laure Lachéroy. Prólogo de Ignacio Garmendia. Cádiz. Firmamento.

ORY, Carlos Edmundo de. (2023) *Los reinos de allí. Poesía reunida 1940-2010*. Edición de Jaume Pont. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

PALACIOS, Amador. (2017) «*Ut musica poesis* (Las tentativas musicales de Juan Eduardo Cirlot)». *Campo de Agramante*. 26. 71-83.

PARRA, Jaime D. (1998) «La música como base estructuradora de la obra de Juan-Eduardo Cirlot». *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*. 5.1. 7-73.

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

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía. (2015) «Memoria de un cuento azul: Carlos Edmundo de Ory y Juan Eduardo Cirlot». *Campo de Agramante*. 23. 151-166.

PETRUCCI, Armando. (2019). *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires. Ampersand.

PONT, Jaume. (1987) *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona. Edicions del Mall.

PONT, Jaume. (1998) *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*. Lérida. Universidad.

PONT, Jaume y Jesús Fernández Palacios. (Eds.) (2001). *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Cádiz. Diputación.

R. DE LA FLOR, Fernando. (2001) «De Ory como poeta metamétrico». *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios (eds.). Cádiz. Diputación. 271-279.

RIPOLL, José Ramón. (2012) «La fuente de Castalia (Música y poética en Carlos Edmundo de Ory)». *Ínsula*, 789. 16-19.

RIVERO TARAVILLO, Antonio. (2016) *Círlot. Ser y no ser de un poeta único*. Sevilla. Fundación Lara.

RUIZ ARGANDA, Mario. (2011) «Fundamentos de la poesía y la canción de José Antonio Labordeta». *Para creernos vivos todavía (José Antonio Labordeta en la memoria)*. Antonio Pérez Lasheras (ed.). Zaragoza. Rolde de Estudios Aragoneses. 91-104.

SACCHI, Stephane. (2020) «Les manières d'être de la matière sonore dans les oeuvres pour guitare de Maurice Ohana». *Manières d'être du musical*. Jean-Paul Olive y Álvaro Oviedo (eds.). París. L'Harmattan. 261-273.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo y Jan Baetens (2017), «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *New Media Studies*». *Tropelías*. 27. 6-27.

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

SAN JOSÉ LERA, Javier Francisco. (2012). «Federico García Lorca: Literatura y música europea en tres movimientos». *Studi Ispanici*. 37. 233-251.

SAN JOSÉ LERA, Javier Francisco. (2021). «Una invitación al vals. De Lorca a Leonard Cohen (configuraciones musicales del “Pequeño vals vienés”)». *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Francisca Noguerol y Javier Francisco San José Lera (eds.). Kassel. Reichenberger. 93-140.

SAN JOSÉ LERA, Javier Francisco. (2023) «Texto y contextos del *Diálogo para cantar* de Lucas Fernández (Salamanca, 1514): entre cancionero y teatro». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*. 12. 93-118.

SILVESTRE, Alicia. (2022) «Lo agramatical en poesía: Juan Eduardo Cirlot». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 70.2. 817-843.



SOUNAC, Frédéric. (2022) «Portraits et autoportraits. De l'écoute de Lorca au portrait de Lorca: Maurice Ohana et George Crumb». *La portée musicale du poème: des paradoxes de l'autonomie à la communauté sonore*. Céline Barral, Katerina Paplomata y Marina Seretti (eds.). Sampzon. Éditions Delatour France. 37-46.

TERUEL, José. (Ed.) (2018) *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

TERUEL, José y Santiago López Ríos. (Eds.) (2023) *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*. Madrid. Iberoamericana Vervuert.

VV. AA. (1971) *Homenaje a Ory*. Málaga. Litoral.

WOLF, Werner. (1999) *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Ámsterdam/Atlanta. Rodopi.

WOLF, Werner. (2008) «Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality». *Comparative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity. Encyclopedia of Life Support Systems (EOLSS)*. Lisa Block de Behar, Paola Mildonian, Jean-Michel Dijan, Djelal Kadir, Alfons Knauth, Dolores Romero López y Marcio Seligmann Silva (eds.). Oxford. Eolss Publishers. 133-155.

WOLF, Werner. (2011) «(Inter)mediality and the Study of Literature». *CLCWeb. Comparative Literature and Culture*. 13.3. 1-9.



## SIMETRÍAS Y AMOR BIOLOGICISTA EN *TINTA Y TIEMPO*, DE JORGE DREXLER (2022)<sup>1</sup>

María ESTEBAN BECEDAS  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*  
ORCID: 0000-0003-4325-9699

### **Resumen:**

Este artículo pretende reivindicar el interés filológico de las letras de canciones como forma lírica a través de un estudio de caso. Entre los cancionistas contemporáneos más destacados en lengua castellana se encuentra Jorge Drexler, cuya poética refleja de manera creciente una postura autorial sólida que remite a su formación científica. En el álbum *Tinta y tiempo* (2022), Drexler expresa una visión particular del amor, relacionada con la biología evolutiva. Atenderemos a las formas simétricas que impregnan el disco, prestando particular atención a la décima interpretada por Rubén Blades en el primer tema, y explicaremos cómo ello se sitúa el conjunto de la poética drexleriana. Nos referiremos también al papel del cancionista en la «Alexisfera», comunidad artística caracterizada por el uso recurrente de formas estróficas clásicas.

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado al amparo de un contrato predoctoral FPI UNED – Banco Santander en vigor (1 febrero 2023 – 31 enero 2027) y constituye un resultado del Proyecto M+PoeMAS, «Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción», proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y septiembre de 2028.

**Palabras clave:**

Canción de autor. Biología evolutiva. Proyecto autorial. Jorge Drexler. Alexisfera.

**Abstract:**

This paper seeks to reclaim the philological interest of song lyrics as a lyrical form throughout a case study. Among the most prominent contemporary singer-songwriters in the Spanish language, we find Jorge Drexler, whose poetics increasingly reflect a solid authorial project rooted in Drexler's scientific background. On the album *Tinta y tiempo* (*Ink and time*, 2022), Drexler expresses a particular vision of love, related to evolutionary biology. This study examines the symmetries that permeate the full album, especially focusing on the *décima* or ten-line stanza performed by Rubén Blades on the first track, as well as Drexler's poetic project and his role within the «Alexisphere», an artistic community defined by the recurrent use of classical strophic forms.

**Key Words:**

Singer-songwriting. Evolutionary biology. Authorial project. Jorge Drexler. Alexisfera.

Una de las discusiones que a menudo acompañan a todo el que esté familiarizado con los estudios filológicos, y más concretamente con el ámbito de la oralidad, concierne a las relaciones entre literatura y música, o a la posición indeterminada de la canción dentro de los cánones poéticos o literarios. ¿Qué puede hacerse, académicamente hablando, con un género que a todas luces tiene un componente textual, pero, sin embargo, no se sostiene sin otros dos elementos fundamentales? Nos referimos, claro está, a la música (nadie podrá discutir, por mucho que nos adentremos en disquisiciones teóricas, que en una canción debe existir melodía, armonía y ritmo para que la identifiquemos como tal) y a un tercer elemento quizás no tan evidente pero insoslayable, y que ha ganado importancia en los últimos tiempos, con el auge de las redes sociales

y la cultura de la imagen: la puesta en escena, la parte performática. En este cajón de sastre de «lo performático» podrían englobarse diferentes atributos que acompañan al escritor de canciones contemporáneo y que no siempre aluden al hecho literal de «poner en escena» la canción, a su forma de interpretarla encima de un escenario, frente a un público solícito. Hablamos, por ejemplo, de la postura de autor (Meizoz, 2016), es decir, el retrato que el cancionista hace de sí mismo como parte de su proyecto artístico, que tiende a evolucionar con los años y en el caso de algunos autores, como Joaquín Sabina, a ganar importancia hasta el punto de confundirse con lo personal (Ruiz, 2021; Laín, 2018, 2021 y 2024). En las letras del que, al cierre de estas líneas, es el último álbum de estudio de Jorge Drexler (Montevideo, 1964), editado en 2022 bajo el sugerente título de *Tinta y tiempo*, encontramos una llamativa evolución de la postura autorial respecto a sus discos anteriores.

En este estudio dejaremos de lado la cuestión musical para referirnos a la poética drexleriana y, como parte de esta, a un tratamiento científicista de la sentimentalidad, coherente con el conjunto de la obra de Drexler y que culmina con la publicación del mencionado *Tinta y tiempo*; así como a la posición divulgativa que el cancionista uruguayo desempeña en la comunidad creativa conocida como la «Alexisfera» (Esteban Becedas, 2024 y 2025).

## Estado del arte

Hace ya varias décadas que el estudio de la canción popular contemporánea y en especial de lo que suele conocerse como «canción de autor» (a grandes rasgos, el subgénero de canción que presenta un cuidado particular a la parte textual) ha logrado abrirse paso en los estudios filológicos. Desde que el medievalista Emilio de Miguel publicara en 2008 su *Joaquín Sabina, concierto privado*, un riguroso análisis del corpus sabiniano, esta línea de investigación ha ido cobrando fuerza, frente quienes defienden, por un lado, que la canción contemporánea no tiene cabida en nuestra especialidad y de ella deben ocuparse los musicólogos o los conocedores del medio audiovisual; y, en el extremo opuesto, la plena identificación de la

canción con la poesía, o su concepción como un subgénero poético que no merece una atención diferencial. Cuando en 2016 la Academia Sueca concediera el Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, se produjo un revuelo en las universidades (y en las conversaciones de calle y las tertulias de bar) que puso de manifiesto este llamativo cisma entre aquellos que lo celebraban casi como un éxito propio y los no menos numerosos detractores. Resulta interesante que un galardón así llamado (recordemos que se denomina «Nobel de Literatura», no «Nobel de Poesía») despertara tantos pruritos, dado que Dylan representa, al margen de gustos personales, una de las figuras clave de la canción contemporánea mundial, cuya influencia en autores posteriores está sobradamente demostrada, y la altura literaria de sus letras implicó una transformación en las tendencias universales a la hora de escribir canciones (lo que Viñas Piquer denomina en 2020 «el efecto Dylan»). Si el de Minnesota no es digno de ese galardón, entonces ningún cancionista lo merece, y cabría preguntarse por qué para algunos la canción, esta forma de producción cultural (por no denominarlo directamente género literario), no tiene cabida en los mismos lugares que nadie disputa a la poesía, la narrativa o el teatro. Para responder a esto sería necesario considerar numerosos factores que, por limitaciones de espacio, no podremos atender aquí; uno, sin embargo, parece erigirse sobre los demás: la condición de la canción como un género popular y preminentemente oral, pues, si bien la letra tuvo que ser puesta por escrito en un primer momento, y experimentar sucesivas correcciones y reescrituras (muchas de ellas explicadas precisamente por las exigencias de la música y la necesidad de facilitar la entonación al intérprete), la canción no llega a nosotros a través de los ojos, en principio, sino de los oídos, y se integra en nuestra realidad cotidiana sin que exista necesariamente una voluntad de escucha ritual. Todo ello conduce a la mayoría de los teóricos a considerar la poesía y la canción como géneros literarios independientes, si bien son conocidos sus orígenes comunes y los permanentes encuentros e intercambios que los relacionan aún hoy o especialmente hoy, tras la proliferación de los bares literarios y los llamados «micros abiertos», donde tan frecuentemente la música y la poesía comparten espacios, sin que se

establezcan fronteras nítidas entre los géneros (Martínez Cantón, 2012). Los poemas musicalizados representan el caso más evidente de confluencia, y en ello no parece existir discusión sobre su consideración como literatura, dado que se trata de un texto previo (nacido como poema, concebido como tal) al que más adelante se le adscribe una melodía, con mayor o menor acierto. Sabemos que, en los casos más felices, la canción llega a imponerse en popularidad sobre el texto original, hasta el punto de que el público ignore la preexistencia como poema de la letra. Al fin y al cabo, ¿quién dijo aquello de «todo pasa y todo queda [...], golpe a golpe, verso a verso»? Puede ser que lo escribiera Machado, pero un buen día lo cantó Serrat y el texto no volvió a ser el mismo. Dejó de ser un poema de Antonio Machado para convertirse en una canción de Joan Manuel Serrat (García Gil, 2021).

De lo aquí planteado se infiere, por una parte, la capacidad de la canción para amplificar los textos, para «democratizarlos», volviéndolos más accesibles al público que la poesía, sobre la que pesan numerosos prejuicios relacionados con el elitismo o la complejidad; por otra, la de resemantizarlos (Zecchetto, 2011). Y es que en la percepción de las mismas palabras cuando se leen en un libro o se recitan en voz alta y cuando se escuchan integradas en una canción existen notables diferencias. Pero ¿qué sucede cuando el texto y la música han nacido casi simultáneamente, uno para la otra y viceversa? ¿Podemos ocuparnos de ello los filólogos sin formación musical? La realidad es que, en último término, la materia prima en los oficios de cancionista y poeta no es otra que la palabra; y las herramientas que nos permiten abordar los textos narrativos y poéticos son igualmente útiles para las letras de canciones (sin que ello signifique, por descontado, que puedan omitirse en su consideración esos dos elementos extratextuales a los que me referí hace algunas líneas: la música y la *performance*, y la postura autorial como parte de esta última).

Aclaremos que esta afirmación de que la poesía y la canción son géneros literarios distintos no implica en ningún caso establecer una jerarquía, en la cual la canción ocuparía el ominoso lugar de un género menor. Defender lo contrario (a lo que en cierta manera apuntarían los detractores del Nobel a Dylan) supondría afirmar que

el mejor autor de canciones sería inferior al poeta más mediocre, y cuesta creer que nadie que maneje niveles mínimos de cultura y sensatez pueda afirmar esto con convicción. Así pues, partamos de la idea de que, tratándose de géneros literarios diferenciados, la canción es uno más de los campos en los que se desarrolla la lírica contemporánea y es, por tanto, objeto de interés de los filólogos (De Miguel, 2021; García Rodríguez, 2017 y 2021). Para comprobarlo, basta con revisar las numerosas publicaciones que en los últimos años han gestado proyectos de investigación asentados en diferentes universidades españolas, europeas y latinoamericanas. Cabe destacar la labor del Proyecto «PoeMAS: Poesía para más gente. La poesía en la música popular española contemporánea» (PGC2018-099641-A-I00), promovido desde la UNED desde enero de 2019, con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades como Proyecto I+D de Generación de Conocimiento. El Proyecto PoeMAS y los que le dan continuidad tras su renovación, +PoeMAS (PID2021-125022NB-I00, septiembre 2022 – agosto 2025) y M+PoeMAS (PID2024-158927NB-I00, septiembre 2025 – septiembre 2028), abordan las relaciones entre literatura y música, entendiendo la canción de autor como un vehículo que permite a «más» gente acceder a la poesía (de lo cual procede el acrónimo que les da nombre) y tomando el testigo de un proyecto previo, «CANTes: Canción de autor en español» (referencia ASGINV000297130), que estuvo en vigor en la Universidad de Salamanca entre 2016 y 2018. En cuanto a las publicaciones, solo en el ámbito hispánico, destacan estudios recientes como los volúmenes coordinados por Guillermo Laín Corona *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas* (2018) y *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción* (2024), ambos en la editorial Visor; o monográficos como *La chanson dans l'Espagne contemporaine (XIXe-XXIe siècles): variations, appropriations, métamorphoses* (Franco y Olmos, 2020); *Entre versos y notas: canción de autor en español* (Noguerol y San José Lera, 2021); o *Un antiguo don de fluir: la canción, entre la música y la literatura* (Romano, Lucifora y Riva, 2021). Cabe señalar que el título de este último se extrae de una canción de Drexler, titulada asimismo «Don de fluir» e incluida en el álbum *Eco* (2004): «Porque bailas / como quien respira / con un antiguo don de fluir». Sin embargo, apenas existe



literatura académica sobre la obra de Drexler: si bien contamos con estudios desde la semiótica (Lucifora y Lucifora, 2017) o la musicología (Fornaro, 2019; Ingberg, 2018), el nicho filológico ha ser cubierto.

### **Jorge Drexler, ¿autor de poesía?**

Aunque abordemos la obra de Drexler como textos literarios, conviene aclarar que el propio autor no se considera poeta, ni tampoco músico, sino «cancionista», y este es el vocablo que emplearemos en nuestro estudio. La preferencia de este término sobre «cantautor» se explica porque el segundo induce con frecuencia a confusión, dado que uno tiende a imaginar al cantautor como aquel individuo que sube al escenario con la única compañía de su guitarra (y en la imagen clásica de resonancias americanas, de una armónica en su soporte), para defender textos propios de marcado carácter social o de un intimismo exacerbado. Pero muchos autores, como el propio Drexler, no corresponden a esta puesta en escena. Y, si bien la palabra «cantautor» podría utilizarse en su sentido más amplio (el de aquel que escribe, compone e interpreta sus propias canciones, equivalente de la figura francesa del ACI, Auteur-Compositeur-Interprète), Drexler prefiere la denominación de «cancionista» por integradora:

La ausencia de integración entre géneros llevó al circuito de cantautores a ser «cansautores» [...] Puedo ser muy aburrido cuando quiero, pero reconozco que «cantautor» como palabra es tan fea como «choripán». Me gusta más «cancionista», que también lo era Verdi o lo es Eminem (Drexler en Pontes, 2019, s/p.).

Aclarada la cuestión terminológica, veamos cuál es la relación de Drexler con la poesía en particular y la literatura en general, desde diferentes perspectivas, y el interés que ello aporta de cara a comprender su obra y su proyecto autorial.

### ***Drexler en el mundo editorial***

De la cita anterior se infiere que, con este juego de palabras clásico («cansautor» por «cantautor»), Drexler pretende alejarse de la imagen tradicional antes descrita, acorde con el «Autotango del cantautor» de Luis Eduardo Aute, y que viene con frecuencia asimilada al oficio de poeta. Y sucede también que Drexler, al contrario que muchos compañeros de generación, que firman con desigual acierto libros de poesía, a menudo en la colección Verso y Cuento de la editorial Aguilar (el caso de Rozalén, Mikel Izal y Andrés Suárez, o el excelente *Coraza de barro* de Javier Ruibal), la desaparecida Frida Ediciones (Ismael Serrano) o diferentes sellos de Planeta (Xoel López y la amplia bibliografía de Marwan), no ha publicado textos al margen de sus canciones. A excepción, claro está, de sus divertimentos métricos en redes sociales, a los que luego nos referiremos, y de un par de deferencias a amigos: el prólogo para el narrador escénico Héctor Urién (2019: 15-17) y la pareja de décimas que, de forma nada casual, Drexler dedica a Marwan a modo de epílogo en su biografía (Alfaro, 2022: 189):

#### **Décima 1**

De Tulkarem hasta Soria,  
de Libertad a Berlín,  
la flecha del querubín  
voló y trazó nuestra historia.  
Y aprendimos de memoria  
que amar es romper barreras,  
y que credos y fronteras  
siempre han valido de poco  
cuando Cupido ha hecho foco  
con su saeta certera.

#### **Décima 2**

Y así tú y yo, amigo mío,  
iguales por diferentes:  
dos descreídos creyentes,  
dos puentes de un mismo río.  
Yo más moro que judío,  
tú más judío que moro...  
Dos voces de un mismo coro,  
dos perros sin pedigrí...  
Y tu amistad, para mí,  
el mayor de los tesoros.

Sin embargo, en una entrevista de 2018 con motivo de la Feria del Libro de Buenos Aires, Drexler reconoce: «Tengo un libro entero de poesía libre desde hace un año y medio y estoy viendo qué hago con él, tengo una oferta para publicarlo, pero estoy evaluando el grado de necesidad que tiene el mundo de recibir un libro mío

(*risas*)»<sup>2</sup>. Así, podemos entender que la ausencia de libros de Drexler en el mercado tiene más que ver con un gesto autorial deliberado que con el desinterés por cultivar otras formas de literatura: puede intuirse que la escritura de ese libro derivara de un encargo de un gran grupo editorial, pues su nombre encajaba a la perfección entre los antes citados, y la decisión de no publicarlo se explicaría por sentirse ajeno al género, además de reforzar con ello su imagen de cancionista no-poeta.

### ***Drexler y la décima***

En la citada entrevista, leemos que el poemario en cuestión estaba escrito en verso libre. Pero otra de las caras de su poliédrica mente creativa atañe al uso recurrente, artístico y lúdico, de una estrofa en particular: la décima espinela. El origen de la fascinación de Drexler por esta estrofa radica en una conversación con Joaquín Sabina en 2003, la cual derivó en la composición de la «Milonga del moro judío» (*Eco*, 2004), y posteriormente se consolidó al entrar en contacto con el repentista Alexis Díaz-Pimienta y convertirse en uno de sus más aventajados discípulos. Pimienta (La Habana, 1966), autor de un vastísimo volumen de literatura escrita en diferentes géneros, se consagra a la investigación del repentismo o improvisación poética en estrofas clásicas, con protagonismo de la décima y, en menor medida, del soneto. Asimismo, la labor divulgadora de Pimienta viene dando lugar a una comunidad artística transoceánica, naciente y en expansión, de la que Drexler participa entre otros grandes nombres de la canción y la poesía y numerosos talentos casi desconocidos: la ya mencionada Alexisfera (Esteban Becedas, 2024: 97 y 2025). No obstante, es necesario señalar que, si bien las redes sociales drexlerianas constituyen un interesante archivo de décimas y semiespinelas (Martínez Cantón, 2021: 38), y en su pregón del Carnaval de Cádiz en 2013 también hubo presencia de esta estrofa (Lobo, 2021: 209-219), en el repertorio musical de Drexler solo encontramos dos canciones

---

<sup>2</sup> *Vid.* <[https://www.clarin.com/extra-show/feria-libro-2018-apertura-jorge-drexler-cantara-gratis\\_0\\_rkBonah2z.html](https://www.clarin.com/extra-show/feria-libro-2018-apertura-jorge-drexler-cantara-gratis_0_rkBonah2z.html)> [consultado 29-5-2025].

escritas en décimas: la citada «Milonga» y «Décima a la décima» (30 años, 2021), resultado esta de un experimento llevado a cabo en 2012 con la aplicación *N* de Samsung x Jorge Drexler. Caso particular es el de «El ojo en la diana», cinco décimas metapoéticas, prácticamente improvisadas, que Drexler musicalizó y presentó en la Casa de América, como introducción a su espectáculo conjunto con Pimienta en el marco del festival *Viva la canción* (19 de mayo de 2011). A estos tres testimonios se sumaría la décima interpretada por Rubén Blades en «El plan maestro», primer tema de *Tinta y tiempo*. La autoría de la décima no corresponde a Drexler sino a una de sus primas maternas, la astrofísica Alejandra Melfo. Más adelante nos detendremos en ella. Por otro lado, la charla TED titulada «Poesía, música e identidad» (2017), en la que Drexler explica la estructura de la décima y unos breves fundamentos históricos, ha alcanzado una altísima popularidad, superando de largo los tres millones de visualizaciones entre la página oficial de TED y su canal en YouTube<sup>3</sup>. Ese mismo año, Drexler había convocado a sus seguidores en redes sociales a escribir décimas dedicadas al *Guernica* de Picasso, para posteriormente seleccionar algunas, musicalizarlas e interpretarlas frente al cuadro, en un evento organizado por Radio 3 de RNE, «Suena Guernica», en conmemoración del octogésimo aniversario de la obra<sup>4</sup>. Y, en paralelo a estos movimientos de Drexler, en la ciudad de Cádiz había comenzado a concentrarse un grupo de autores cercanos a Pimienta que, por iniciativa del poeta, cantautor e historiador Fernando Lobo (Cádiz, 1979), se sirven de la mensajería instantánea de WhatsApp y las redes sociales para crear décimas conjuntas, instaurando una cierta cotidianeidad de coescritura octosilábica. En 2015 el grupo primigenio, *Décima masiva*

---

<sup>3</sup> *Vid.* respectivamente:

<[https://www.ted.com/talks/jorge\\_drexler\\_poetry\\_music\\_and\\_identity?language=es](https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity?language=es)> y

<[https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo&ab\\_channel=TED](https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo&ab_channel=TED)> [ambos consultados 30/05/2025].

<sup>4</sup> *Vid.* <<https://www.rtve.es/play/audios/suena-guernica/suena-guernica-jorge-drexler/4055027/>> [consultado 30/05/2025].

(que constaba de diez miembros<sup>5</sup>, con el objetivo de aportar un verso cada uno hasta elaborar una décima completa) dio lugar a *Guasa decimal*, que fue ampliándose hasta alcanzar un total de treintaiséis integrantes al cierre de estas líneas, con mayoría de cancionistas sobre los poetas escriturales e importante representación de artistas reconocidos de primer nivel<sup>6</sup>. Cabe destacar que Drexler fue una de las primeras incorporaciones al grupo tras abrirse la restricción de diez miembros. Para ampliar lo aquí expuesto sobre el uso drexleriano de la décima, véanse Martínez Cantón (2021: 38-40) y Esteban Becedas (2022, 2025a: 19-21 y 2025b: 152-158). Por el momento, basta considerar que Drexler desempeña en la Alexisfera un papel transmisor, en dos aspectos: por una parte, como ha quedado de manifiesto, la difusión eficaz de las artes improvisadoras de Pimienta y de la décima, a través de sus espectáculos en vivo y sus redes sociales, más que el uso de la estrofa en su propia obra; por otra, la inspiración de temas y rasgos estéticos. Y es que Drexler es el epítome de una corriente científicista visible en la poesía y la música de los autores de la Alexisfera, y que en *Tinta y tiempo* se hace particularmente explícita. En un estudio más amplio, convendría explorar los reflejos de esta.

Asumiendo entonces el distanciamiento deliberado de la figura del poeta y del cantautor clásico, veamos los rasgos que conforman el temperamento lírico de Drexler, para más adelante detenernos en el juego de espejos que representa *Tinta y tiempo*.

---

<sup>5</sup> Felipe Benítez Reyes, Paco Cifuentes, Alexis Díaz-Pimienta, Juan Gómez «el Kanka», Tito Muñoz, Antonio Romera «Chipi», María Rozalén, Javier Ruibal y Juan José Téllez, además del propio Lobo.

<sup>6</sup> A los diez anteriores se sumaron Pere Andreu, Omar Camino, José Manuel Díez «Duende Josele», Jorge Drexler, Gonzalo Escarpa, José González, Pedro Guerra, Víctor Lemes, Marwan, La Maui de Utrera, Juan Luis Mora, Stewart Mundini, Carlos Palacio «Pal», Luis María Pérez Martín, Martín Perilla, Jonathan Pocoví, Pedro Poitevin, Ana Prada, Raúl Rodríguez, Alicia Ruiz «Enfero Carulo», Tobías Schleider «El Topo Erudito», Ismael Serrano, Amanda Sorokin, Silvana Sosto, Nano Stern, Pía Tedesco, Héctor Urién y Toni Zenet. Y con el tiempo se produjeron las bajas de Cifuentes y Benítez Reyes, y posteriormente de Andrés Calamaro, Álex Ferreira y Alejandra Melfo.

## Breves apuntes sobre la poética drexleriana

Antes de proseguir, conviene aclarar que el empleo de conceptos como «poética» no se contradice con la postura defendida aquí de que canción y poesía son géneros diferenciados; al contrario, pretende poner de manifiesto que en el ejercicio creativo del cancionista se maneja la literatura como materia prima, partiendo de ella para derivar en la forma concreta de la canción. Sobre la poética drexleriana, y en coherencia con el campo relacional que de ella nace, podemos afirmar que existe un fenotipo que representa sus letras y se halla directamente relacionado con la formación en otorrinolaringología de Drexler y su (breve) experiencia como cirujano del oído antes de abandonar por completo el ejercicio de la medicina para desplazarse a España, instigado por Joaquín Sabina, en 1995. No es desacertado afirmar que Drexler ejerce de divulgador científico a través de sus letras, lo que se vuelve particularmente evidente en temas como «Todo cae», en el que emplea términos de física que ilustran el perpetuo movimiento de los cuerpos y, con ello, la tendencia natural hacia la decadencia; o «Esfera», donde se alude a la órbita de los electrones como metáfora amorosa (ambos en *Bailar en la cueva*, 2014). La poética drexleriana entiende la ciencia como una metáfora válida para cifrar y describir la realidad, que convive pacíficamente con todas las otras formas de percepción. Ello convierte a Drexler en el cancionista preferido de biólogos o astrofísicos. Es conocida su amistad con el paleoantropólogo Juan Luis Arsuaga (a quien volveremos a referirnos luego), el televisivo matemático Eduardo Sáenz de Cabezón o el neurocientífico de la comunicación Mariano Sygman, con quienes suma diversas apariciones públicas<sup>7</sup>. Asimismo, de sus conversaciones con la citada astrofísica Alejandra Melfo, prima de Drexler que llegó a formar parte de *Guasa decimal*, el cancionista extrajo la idea que desarrolla en «Despedir a los glaciares» (*Salvavidas de hielo*, 2017), como sucede en

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, la presentación del libro *Dime qué sientes*, del neurocirujano Jesús Martín Fernández, en el Espacio Fundación Telefónica el 26 de abril de 2024. *Vid.* <<https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/dime-que-sientes/>> [consultado 30/5/2025].

*Tinta y tiempo* con Arsuaga y «El plan maestro». Respecto a la elección de estas compañías, Drexler afirma:

Cuando te sientas a hablar con ellos es como hablar con un poeta. Viven en éxtasis, contemplando la realidad, trasciende mucho lo material. Nunca me pareció importante quedarse solo en la razón, en acumular datos, sino que me encanta el asombro que producen los datos (Drexler en Oliva, 2022, s/p.).

Pero, más allá de la física teórica y de ciertas canciones abiertamente inspiradas en la medicina (como el divertimento «Fractura de escafoides tarsiano derecho», *Cara B*, 2008) o la antropología cultural (el caso de «Movimiento», que abre el álbum *Salvavidas de Hielo*, 2017, con los versos «Apenas nos pusimos en dos pies / comenzamos a migrar por la sabana»), en los últimos años de la producción drexleriana se percibe un interés creciente hacia dos cuestiones: por un lado, la reivindicación del baile como forma de flexibilización de las estructuras mentales, y con ello, una voluntad militante de dignificar de las músicas esencialmente bailables; por otro, la percepción de la realidad cifrada intuitivamente a través de la teoría de los fractales, que Urién (biólogo de formación y amigo de Drexler) aplica a la narratología en dos estudios en los que defiende que todo relato es, por naturaleza, fractal (2015 y 2023<sup>8</sup>). La geometría fractal presenta una «profundidad infinita y autosemejante» (Urién, 2015: 32), lo que también podríamos relacionar con el arte del repentismo: la poesía oral improvisada se construye ahondando sobre el detalle, lo que se alinea con la convicción escohotadiana de que la realidad es infinitamente densa. Así, en torno a esta filosofía de base científicista, atravesada por la teoría de lo fractal y por un instinto rítmico que se ramifica en la música, métrica y el baile, orbita una serie de temas recurrentes, aquí sintetizados: 1) la reflexión metapoética y el proceso creativo; 2) las leyes de la termodinámica y sus implicaciones terrenas; 3) la

---

<sup>8</sup> Entre las dedicatorias del segundo volumen encontramos la siguiente: «A Jorge Drexler y Edu Sáenz de Cabezón, por tantos ratos fractales, por su amistad y por su apoyo en los libros desencadenantes de este» [Urién, 2023: 7].

búsqueda de orden en el caos a través de la repetición de patrones, lo que también se relaciona con la teoría de los fractales y deja entrever lecturas de Antonio Escohotado; 4) la voluntad humana de trascendencia, a través de la escritura o el amor; 5) la omnipresencia del deseo y su tiranía. Y en todos subyace una constante reflexión sobre la identidad individual, entendida como plural y mutable, vinculada a la noción de movimiento (Esteban Becedas, 2022: 78), y, con ello, cierta resistencia a percibir la esencia del individuo como un concepto estático. En esa misma línea, las canciones de Drexler parecen apuntar hacia una sola posibilidad de identidad colectiva, esto es, como miembros de la especie humana: «trasluce un sentimiento de no pertenencia, salvo por aquello más atávico, por la realidad de compartir como seres humanos un pasado evolutivo que inevitablemente nos adscribe a una comunidad prehistórica» (79).

### **El caso de *Tinta y tiempo* (2022)**

Tras este repaso somero por los temas típicamente drexlerianos y el bosquejo de una posible poética, detengámonos ahora en el último álbum publicado por el uruguayo al cierre de esas líneas, *Tinta y tiempo* (2022), tanto en su fisionomía de objeto físico como en su contenido, para valorar sus peculiaridades.

#### ***El álbum***

Los trampantojos comienzan ya en el arte del disco; esto es, el aspecto que presenta el objeto físico, tanto en su edición en CD como en vinilo. Aclaremos que son prácticamente idénticos, con el cambio proporcional de tamaño. Se trata, aparentemente, de una superficie blanca de cartón, con los números del uno al diez salpicados por el espacio cuadrado, y en la que solo detectaremos el nombre de Jorge Drexler y el título del disco si observamos con suficiente cercanía o tocamos la carátula, que presenta un mínimo relieve. Se trata, como explica el propio Drexler en su entrevista con



Jaime Altozano<sup>9</sup>, de una metáfora de la hoja en blanco y la ansiedad que esta produce a quien depende de la inspiración para desarrollar su carrera. Por su parte, el título es una definición (de las muchas posibles) del hecho físico de la escritura: la *tinta* que la mano escritora vierte y el *tiempo* que requiere para secarse y fijar de alguna manera la palabra. No deja de resultar irónico, tratándose de un autor del género oral y tan interesado en las artes efímeras como el repentismo, pero con ello se incide en la parte textual de los tres elementos básicos que conforman la canción como género, y esto constituye un primer punto de interés. En la contraportada del CD encontramos, como es habitual, los títulos de las canciones, aunque sin numerar y en aparente desorden, acompañados de una fecha y un lugar (lo que presumiblemente aporta información sobre el momento de composición) y, en los temas 1, 2, 3, 5 y 10 (o sea, la mitad del disco), de una dedicatoria escrita en versalitas. En la contraportada de la edición vinilo figuran también las letras de las diez canciones, como representando la victoria de la inspiración sobre la hoja en blanco y revelando, con ello, que se trata de textos lo bastante sintéticos como para poder acomodarse en esa superficie de apenas 32 cm<sup>2</sup>.

En contraste con la parte externa, el interior presenta un intenso color violeta, que podría representar el estallido cromático de la biodiversidad sobre la nada primigenia, y el CD es de un rojo agresivo, semejante al de las últimas páginas del libreto (las que contienen los créditos, agradecimientos y explicaciones), mientras que el resto está escrito en el negro sobre blanco convencional. Al desplegar completamente la caja descubrimos que cada número del anverso corresponde a un título del reverso, como si uno fuera el reflejo del otro o dibujara la imagen simétrica de dos manos extendidas, unidas por el dedo pulgar, lo que de nuevo nos remite a la estructura simétrica de la décima: abba ac cddc, esto es, dos redondillas unidas por un puente. Así, reuniendo la información contenida en ambas caras encontramos:

---

<sup>9</sup> *Vid.* <<https://www.youtube.com/watch?v=ruhUJB0nhkE>> [consultado 30/05/2025].

1. «El plan maestro», con Rubén Blades (Chueca, Madrid, 10 de febrero de 2020). Para Juan Luis Arsuaga.
2. «Corazón impar» (Chueca, Madrid, 11 de mayo de 2020). Para Eli<sup>10</sup>.
3. «Cinturón blanco» (El Palmar, Cádiz, 22 de febrero de 2021). También [*sic*] para Eli.
4. «Tocarte», con C. Tangana (Chueca, Madrid, 20 de junio de 2020).
5. «Tinta y tiempo» (La Guindalera, Madrid, 22 de marzo de 2021). Para *Tierra y tiempo*, de Juan José Morosoli.
6. «¡Oh, algoritmo!», con Noga Erez (Chueca, Madrid, 18 de noviembre de 2020).
7. «Amor al arte» (Chueca, Madrid, 19 de mayo de 2020).
8. «El día que estrenaste el mundo» (Chueca, Madrid, 18 de noviembre de 2020).
9. «Bendito desconcierto», con Martín Buscaglia (Montevideo, 9 de octubre de 2021).
10. «Duermevela» (Mazagón, Huelva 07/8/16 – Madrid 09/4/21) [*sic*]. A la memoria de mi madre, Lucero Prada da Silveira<sup>11</sup>.

Contamos, por tanto, con cuatro categorías: tiempos, espacios, colaboraciones y dedicatorias / inspiración. Organicemos la información en una tabla, para facilitar su interpretación:

---

<sup>10</sup> Hipocorístico de Leonor Watling, pareja del cancionista en el momento de la composición del disco y madre de sus dos hijos menores, Luca y Leah Drexler Watling.

<sup>11</sup> Fallecida el 28 de junio de 2018, según indicó el propio Drexler en su cuenta de Twitter al día siguiente.

*Vid.* <<https://twitter.com/drexlerjorge/status/1012504115388272642>> [consultado 30/05/2025].

Número	Título	Colaboración	Lugar	Fecha	Dedicatoria
1	El plan maestro	Rubén Blades	Chueca, Madrid	10/02/2020	Juan Luis Arsuaga
2	Corazón impar	-	Chueca, Madrid	11/05/2020	Leonor Watling
3	Cinturón blanco	-	El Palmar, Cádiz	22/02/2021	Leonor Watling
4	Tocarte	C. Tangana	Chueca, Madrid	20/06/2020	-
5	Tinta y tiempo	-	La Guindalera, Madrid	22/03/2021	<i>Tierra y tiempo (Morosoli)</i>
6	¡Oh, algoritmo!	Noga Erez	Chueca, Madrid	18/11/2020	-
7	Amor al arte	-	Chueca, Madrid	19/05/2020	-
8	El día que estrenaste el mundo	-	Chueca, Madrid	18/11/2020	¿Leah Drexler Watling?
9	Bendito desconcierto	Martín Buscaglia	Montevideo	09/10/2021	-
10	Duermevela	-	Mazagón, Huelva / Madrid	07/08/2016 / 09/04/2021	Lucero Prada da Silveira ( <i>in memoriam</i> )

Atendiendo primero a los espacios, encontramos que ocho de las diez canciones fueron escritas en Madrid, ciudad en la que reside el cantautor desde su traslado a España en 1995; seis en su estudio de Chueca, escenario de reuniones sociales y donde habitualmente recibe a los periodistas («El plan maestro», «Corazón impar», «Tocarte», «¡Oh, algoritmo!», «Amor al arte» y «El día que estrenaste el mundo»); una (la homónima «Tinta y tiempo») en la vivienda familiar del barrio de La Guindalera; y otra («Duermevela») en la que no se explicita el lugar exacto y cuya composición se inició, de acuerdo con las pistas que proporciona la caja, cinco años antes. En cuanto a las dos restantes, «Bendito desconcierto» se compuso en Montevideo, ciudad natal de Drexler, y «Cinturón blanco» en la provincia de Cádiz. Es conocida la predilección del uruguayo por «la tacita de plata», a la cual dedicó varias canciones con motivo del Carnaval de 2013, cuando fue pregonero. Solo una de ellas está grabada en estudio: se trata de «Cái creo que cáí», que figura en el tercer disco de los cuatro que conforman el álbum conmemorativo *30 años* (2021), y a ella se suma su versión de «Toíto Cáí lo traigo

andao», de Javier Ruibal (*Las damas primero*, 2001), que Drexler había grabado previamente para el álbum *Cara B* (2008). En un trabajo más amplio sería interesante trazar un «atlas de lugares drexlerianos» a la manera del «atlas de lugares sabinianos» de Ortuño (2018: 161-201), para delimitar los espacios en que se desarrolla su poética.

En cuanto al eje cronológico, el arco temporal de *Tinta y tiempo* comprende desde febrero de 2020 hasta octubre de 2021, es decir, que el disco comenzó a gestarse apenas unas semanas antes del decreto de confinamiento general debido a la pandemia de CoViD-19 y la canción más reciente fue escrita antes de que el gobierno español retirara las últimas restricciones preventivas. Así pues, el orden cronológico de los temas sería el siguiente: 1, 2, 7, 4, 6 y 8 (fechadas el mismo día, de modo que el 18 de noviembre de 2020 fue para Drexler lo que para Pessoa el 8 de marzo de 1914, al que denominó su «Día Triunfal»), 3, 5, 10 y 9. El germen de *Tinta y tiempo* no sería, por tanto, la canción que le da título, sino «El plan maestro», inspirada por sucesivas conversaciones del cancionista con el arqueólogo Juan Luis Arsuaga y la mencionada astrofísica Melfo. El 13 de noviembre de 2021, en el marco del Festival Eñe, Drexler y Arsuaga disertaron sobre la cuestión del amor como estrategia evolutiva en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en una mesa redonda que llevaba por título «El gen enamorado»<sup>12</sup>. Más adelante volveremos a esta canción a propósito de la visión de los afectos planteada en el álbum y su coherencia interna, pero primero merecen un comentario las colaboraciones del álbum.

En primer lugar, la letra de «Tocarte» fue escrita al alimón con Antón Álvarez Alfaro, C. Tangana (Madrid, 1990). Según confesó Drexler en una conversación con estudiantes en el Paraninfo de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, el 19 de enero de 2023, las dos primeras estrofas (desde «¿Valiente o gallina?» hasta «Sudorosa») las firma Tangana; a partir de «Quiero lamer la sal que traes de la playa» las frases se vuelven

---

<sup>12</sup> Tanto la retransmisión de acto como su transcripción se encuentran disponibles en línea. *Vid.* respectivamente:

<<https://www.youtube.com/watch?v=HdV36RgYH2s>> y

<<https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=912>> [ambos consultados 29/05/2025].

más largas y corresponden al estilo de Drexler. Recordemos que, a su vez, este había participado en un tema del álbum *El Madrileño* (2021) titulado «Nominao». El tándem creativo Drexler-Tangana fue muy comentado en el momento de salida de *El Madrileño*, más de un año antes del lanzamiento de *Tinta y tiempo*, y uno se sentiría tentado de atribuir esta colaboración al marketing, asumiendo que supuso para ambos artistas la incursión en un nicho de público para el que, de otra manera, quizás sus nuevos álbumes hubieran pasado desapercibidos. Sin embargo, Drexler explica: «Cuando llamo a Pucho lo que me interesa es mantenerme vivo en el mundo de la creación y mantener la discoteca abierta. No tener *neofobia*. Ya venía tiempo atrás hablando bien del reguetón» (Drexler en Becerra, 2022, s/p). En esta entrevista con *La voz de Galicia* profundiza en el concepto de ese neologismo:

Nunca ha habido una generación de personas a la que pasados los cuarenta años no le parezca que la música que hacen los de veinte sea banal. Eso siempre se ha producido. De hecho, debería tener un nombre, pero, como no lo he encontrado, yo le he puesto «neofobia» (Drexler en Crespo, 2022, s/p).

Asimismo, la presencia en *Tinta y tiempo* de la israelí Noga Erez, que introduce una parte rapeada en inglés en «¡Oh, algoritmo!» (y que luego repiten traducida), demuestra la voluntad de Drexler de mostrarse siempre abierto a las nuevas tendencias musicales. Como él mismo explica al músico, matemático y comunicador Jaime Altozano: «Las colaboraciones y los amigos están para que te lleven a lugares a los que tú no puedes llegar»<sup>13</sup>. Los nombres del panameño Rubén Blades y del también uruguayo Martín Buscaglia, en una línea musical más cercana a la de Drexler, no resultan tan impactantes en la nómina de colaboraciones, y es precisamente la combinación de las cuatro lo que revela el propósito de Drexler de mostrarse como un canalizador de influencias y generaciones, en los últimos años en particular.

---

<sup>13</sup> *Vid.* <<https://www.youtube.com/watch?v=ruhUJB0nhkE>> [consultado 30/05/2025].

Finalmente, sobre las dedicatorias, reparemos en que dos de las canciones abiertamente amorosas («Corazón impar» y «Cinturón blanco») están dedicadas a Leonor Watling tras casi dos décadas de convivencia, de modo que la temática amorosa también se plantea en este álbum como una reflexión sobre la posibilidad de continuidad de las relaciones largas, tema infrecuente en la canción popular, si contrastamos con el desamor o a la pasión desenfrenada de los inicios. Sobre la temática amorosa en la canción española del siglo XX, véase Zamora Pérez (2002).

En «Duermevela», el recuerdo a la madre de Drexler, Lucero Prada Da Silveira, se explica en parte por ser este el primer disco de canciones originales publicado desde la muerte de ella en 2018. Los últimos habían sido *Salvavidas de hielo* (2017) y *30 años* (2021), lanzado un año antes de *Tinta y tiempo* en conmemoración de sus tres décadas de carrera musical, sin canciones nuevas<sup>14</sup>. En los coros de la canción participan sus tres hijos: Luca y Leah Drexler Watling y Pablo Drexler Laan, cuyo nombre artístico es «pablopablo». Las otras dos dedicatorias son de índole intelectual más que emocional, si nos permitimos la licencia de establecer dualidades en un autor que nunca las reivindicaría: «El plan maestro» es para Juan Luis Arsuaga por las razones ya explicadas; «Tinta y tiempo», que da nombre al álbum, para una obra literaria cuyo título coincide en la inicial y el segundo término del sintagma copulativo: *Tierra y tiempo*, un compendio de relatos de Juan José Morosoli, autor uruguayo de principios de siglo (1899-1957). En la citada entrevista con motivo de la Feria del Libro de Buenos Aires, Drexler menciona este libro junto con varios del argentino Pedro Mairal (1970), al preguntarle el periodista «qué escritores lo desvelan últimamente»<sup>15</sup>. Con ello se nos revela que el título del álbum pudo barajarse desde años antes (la entrevista tuvo lugar en 2018), y representa una paronomasia cristalina (tierra y tiempo / tinta y tiempo) y curioso un caso de

---

<sup>14</sup> Aunque el primer disco grabado por Drexler en España, *Vaivén*, es de 1996 y por ende cabría esperar que el trigésimo aniversario no se celebrara hasta 2026, Drexler ya había publicado dos álbumes en Uruguay: *La luz que sabe robar* (1992) y *Radar* (1994), que luego quedaron fusionados en *Vaivén*.

<sup>15</sup> *Vid.* <[https://www.clarin.com/extra-show/feria-libro-2018-apertura-jorge-drexler-cantara-gratis\\_0\\_rkBonah2z.html](https://www.clarin.com/extra-show/feria-libro-2018-apertura-jorge-drexler-cantara-gratis_0_rkBonah2z.html)> [consulta 30/05/2025].

intertextualidad que remite a una obra literaria preexistente. Por último, cabe señalar que la canción que ocupa el octavo lugar del disco («El día que estrenaste el mundo»), aunque no aparece acompañada de una dedicatoria explícita, no deja lugar a dudas en la interpretación de que se refiere a su única hija, Leah. Sumamos, pues, cuatro dedicatorias a tres mujeres, una de las cuales representa la generación previa, la segunda la coetánea y otra la generación siguiente. Las dedicatorias podrían haber aparecido exclusivamente en el libreto, como es frecuente, con los créditos y agradecimientos, y, sin embargo, Drexler ha querido concederles un lugar relevante en la contraportada, junto con las fechas y las ubicaciones, y asegurar su lectura por quien posea el objeto físico. Con ello parece vincular el conjunto del disco a un tiempo y un lugar concretos, y a determinadas figuras de inspiración, revelándolo como un álbum más conceptual de lo que hubiera parecido en primer término.

### ***El amor como estrategia evolutiva***

Pasemos ahora al contenido del álbum, y establezcamos una propuesta de clasificación temática. En las tres primeras canciones del disco («El plan maestro», «Corazón impar» y «Cinturón blanco») el amor de pareja es el tema medular, mientras que «Tocarte» explora su otra cara: el deseo. Podría decirse que las tres siguientes («Tinta y tiempo», «¡Oh, algoritmo!» y «Amor al arte») versan sobre diferentes fases del proceso creativo, y las tres últimas («El día que estrenaste el mundo», «Bendito desconcierto» y «Duermevela») describen otras formas de amor, como el vínculo paterno-filial o el apego natural a la existencia y la pulsión de búsqueda permanente. Ante la imposibilidad de analizar en profundidad cada letra en un trabajo de estas características, detengámonos en el más preponderante, y veamos el tratamiento que de él se hace. La temática amorosa se halla presente desde la apertura del disco, con una estrofa que deslumbra por su originalidad métrica y el uso de un vocablo impronunciable:

Corría la era del Mesoproterozoico	a
Cuando aquella célula visionaria	b

En un acto inaudito	a
Tirando a heroico	a
Tuvo una idea revolucionaria	b
Cansada ya de dividirse sola	-
Vio con buenos ojos a otra célula vecina	c
Decidió a mezclarse, aprendió a reírse	-
Y nació aquella historia del huevo y de la gallina	c
¡Sin saberlo había inventado el amor y el sexo!	d
(Estribillo)	
Y el amor es el plan maestro.	d

Encontramos que los primeros versos de «El plan maestro» explican el momento exacto del inicio de la reproducción sexual, y el estribillo celebra la invención del amor por parte de la naturaleza, como una estrategia evolutiva para asegurar la perpetuación de las especies. Con ello se desdice a quien defienda que el amor no es sino un constructo cultural, nacido con Safo de Lesbos y la poesía lírica griega o incluso en el Romanticismo, hace apenas un par de siglos. Asimismo, en los versos «con cada beso se reinventa aquel primer suceso» se apunta a un paralelismo en la historia del mundo y de cada individuo, la filogénesis, lo que se relaciona nuevamente con la teoría de los fractales e incide en esa noción subyacente en la poética drexleriana de la identidad colectiva como especie, más allá de fronteras autoimpuestas. Tras la última estrofa aparece inserta una décima que rompe con el tono general de la canción y está interpretada por Rubén Blades:

Fundirse los dos en una	a
Buscar en otro cobijo	b
Crear la palabra «hijo»	b
Barajando la fortuna	a
Aullar de amor a la luna	a
Con un trino, una canción	c
Descubrirse el corazón	c
Soltar al viento semilla	d



Y de una pasión sencilla	d
Ver nacer vida y misión.	c

Como ya señalamos, no es Drexler el autor de la décima, sino Alejandra Melfo, cuya voz también inaugura los conciertos de la gira promocional de *Tinta y tiempo*. En los conciertos realizados desde 2022, el espectáculo comienza con la reproducción de una nota de audio de *WhatsApp* precedida de trinos de pájaros, en la que Melfo explica que el amor es una invención de la naturaleza, y por tanto no existió siempre: existe un momento preciso de creación del amor, que coincide con el que se describe en «El plan maestro». Drexler explica a Altozano que la elección de Blades para la interpretación de la décima tiene doble razón de ser: la búsqueda de un intérprete del canto de mejorana panameño (ternario) que además pudiera aportar una voz «omnisciente», que observara desde fuera el conjunto de la canción. Asimismo, Blades reúne como artista una serie de características que Drexler valora en particular y lo convertían en la mirada externa idónea:

Vas a sus conciertos [de Rubén Blades] y estás tres horas bailando. Es música que está hecha desde y para el cuerpo. Y a la vez, nadie te puede negar que sus canciones tienen un sustrato emocional muy fuerte. La relación que tiene con sus personajes es muy, muy emotiva. Lo que hace tiene mucha fuerza emocional y, a la vez, te das cuenta de que sus canciones están interconectadas literariamente unas con otras (Drexler en Oliva, 2022, s/p).

En «Amor al arte» se establece una nueva analogía que ilustra el amor como estrategia evolutiva, tanto en la naturaleza salvaje como en los círculos humanos: «No, no somos más que otro bicho / ni nada menos que un bicho / [...] / El arte no es diferente / de [...] el perfume del jazmín, / el arte es el comodín / de la simiente». Si el aroma de las flores existe para que los insectos lleven a cabo la polinización, con esta metáfora pueden explicarse los éxitos amorosos tradicionalmente atribuidos a los artistas escénicos, así como los colores de la cola del pavo real cumplen la función del baile (o del llamado efecto escenario) en la selección sexual. En la

misma línea, «Cinturón blanco» representa el regreso a lo instintivo después de haber incorporado la técnica, y en «¡Oh, algoritmo!» la razón, en forma de ironía, se impone al sentimiento. Se trata de un texto autorreferencial, como lo es el disco a gran escala, sobre la búsqueda de inspiración. Si, en vez de respetar el orden de aparición en el disco, tomáramos reorganizadas estas cuatro canciones («El plan maestro», «Amor al arte», «Cinturón blanco» y «¡Oh, algoritmo!», los temas 1, 7, 3 y 6), podríamos considerar que con ellas concluye un primer ciclo temático, que transita desde la invención del amor del modo más instintivo hasta el triunfo del logos a través del empleo de la autoironía.

Siguiendo con las canciones de índole abiertamente amorosa, «Corazón impar» contiene varios madrigalismos, o reproducciones musicales de aquello que se sugiere en la letra: aparte de la evidente imitación del latido cardíaco a través de la percusión, Altozano explica en su análisis que se emplean cambios de ritmo armónico para expresar la transformación común en una relación a largo plazo al tiempo que se mantiene la independencia, lo que sintetiza el contenido de la letra<sup>16</sup>. Pertenecería también a ese supuesto grupúsculo de canciones relativas al triunfo del logos. En el extremo opuesto, «Tocarte» se inspira en aquello que nos estuvo vetado durante la pandemia: el contacto físico. Y, para conceder también en lo musical un lugar protagónico al cuerpo, toma elementos del funky carioca. El lugar central del álbum (o sea, el tema 5) se concede a la canción homónima: «Tinta y tiempo». Los primeros versos rezan: «Lo que dejo por escrito / no está tallado en granito», lo que parece remitir al carácter efímero de las artes orales en contraposición a la escritura. Cabe señalar que los videoclips de «Tocarte», «Cinturón blanco» y «Tinta y tiempo», dirigidos por Joana Colomar, presentan continuidad narrativa.

Observamos que otro tema recurrente en el disco es el de los comienzos, incluso los eternos comienzos, la «rueda de ilusión-desilusión» o el «bucle obsesivo» a los que se alude en el apartado «Agradecimientos y explicaciones» del libreto, en la primera de las

---

<sup>16</sup> *Vid.* <[https://www.youtube.com/watch?v=fPP\\_GSdhzYU](https://www.youtube.com/watch?v=fPP_GSdhzYU)> [consultado 30/5/2025].

páginas rojas (Drexler, 2022: s/p). Todo ello se relaciona con el momento de escritura de las canciones (en pandemia) y las consecuencias del cambio de discográfica (de Warner Chappel a Sony Music en 2019): el Mesoproterozoico, el cinturón blanco, la idea de «estrenar el mundo» o la alegoría del papel en blanco representan ese inicio que puede significar un retorno circular. La ciclicidad temática apunta a que el álbum aspira, tanto en lo literario como en lo musical, a constituir una enciclopedia, un compendio de saberes. De hecho, «El plan maestro» comienza con la nota más grave que puede aportar un instrumento acústico, como metáfora del caldo primigenio en que surgió la vida<sup>17</sup> y por tanto sintetiza, a pequeña escala y en modo menos ambicioso, la esencia del conjunto: un principio universal y extrapolable. También el fagot que inauguraba la primera canción («El plan maestro») aparece en las últimas notas de la última («Duermevela»).

Encontramos, en definitiva, que las estructuras circulares (los eternos comienzos) y simétricas, fractales, se encuentran presentes a lo largo y ancho la obra, y reflejan una obsesión hacia lo especular. Tampoco parece aleatorio que el disco se componga de diez canciones, lo que remite a la predilección de Drexler por la décima: esta estrofa se compone de dos redondillas unidas por un puente; se trata de una estructura simétrica, dos manos unidas por los pulgares, como representa la caja del álbum con el reflejo entre numeración y títulos. Así, aunque solo se vea representada en la estrofa que interpreta Blades, todo el disco se halla impregnado de la décima de manera muy sutil. Recordemos además que la oficina de *management* de Drexler se denomina Ocho Sílabas<sup>18</sup>.

## Conclusiones

Jorge Drexler ha consolidado, en sus más de treinta años de carrera musical, un lenguaje propio y reconocible, así como un inventario de temas que en *Tinta y tiempo* (2022) se sintetizan,

---

<sup>17</sup> *Vid.* <<https://www.youtube.com/watch?v=ruhUJB0nhkE>> [consultado 30/5/2025].

<sup>18</sup> *Vid.* <<https://ochosilabas.es/>> [consultado 30/5/2025].

conformando una obra enciclopédica en lo que se refiere a la poética drexleriana y a un compendio de saberes literarios y científicos. Este álbum aglutina la formación en medicina del cancionista con sus aprendizajes más recientes, como la geometría fractal o el empleo de la décima en el verso improvisado y su cabida dentro de la canción moderna. La insoslayable temática amorosa se plantea aquí desde la originalidad de un enfoque biologicista, entendiendo el enamoramiento como una estrategia evolutiva, sin que ello suponga (en un momento de la historia literaria marcada por la denostación del amor romántico) una lectura desencantada. Al contrario, representa la promesa de un eterno comienzo cíclico. Todo ello continúa el ejercicio de divulgación científica que Drexler viene realizando con su obra, especialmente desde el álbum *Bailar en la cueva* (2014), y refuerza la imagen autorial trabajada en la última década. En este breve estudio hemos apuntado hacia la posibilidad de realizar un análisis filológico de los textos de Drexler y, con ello, de las letras de canciones en su sentido amplio. Así, a modo de conclusión recalcaremos, por una parte, el extraordinario interés de la obra drexleriana, que permite ser abordada desde numerosas perspectivas literarias y musicales; por otra, y de manera fractal, la posibilidad de análisis de una comunidad más amplia, en la que Drexler desempeña un papel medular y demiúrgico: la Alexisfera. Y, más allá del fenómeno y el estudio individualizado de los autores que la integran, invito a los filólogos a explorar la relación de influencia que sobre ella ejerce la poética drexleriana, como inspiradora de temas y formas, y de la que el cientificismo es un rasgo notable.

## Bibliografía

ALFARO, Víctor. (2022) *Marwan, el hijo del refugiado*. Valencia. Efe Eme.

BECERRA, Javier. (2022) «Jorge Drexler: «Decir ‘esta generación escucha una música de mierda’ me parece una afirmación xenófoba»». *La Voz de Galicia*, 1 de agosto, s/p.

CRESPO, Carlos. (2022) «Jorge Drexler: «Me gusta ir a los locales bailables de la ciudad tras los conciertos»». *La Voz de Galicia*, 1 de diciembre, s/p.

C. TANGANA. (2021) *El Madrileño*. Sony Music.

DREXLER, Jorge. (2004) *Eco*. DRO EastWest / Warner Music.

DREXLER, Jorge. (2014) *Bailar en la cueva*. Warner Music.

DREXLER, Jorge. (2017) *Salvavidas de hielo*. Warner Music.

DREXLER, Jorge. (2021) *30 años*. Warner Music.

DREXLER, Jorge. (2022) *Tinta y tiempo*. Sony Music.

ESTEBAN BECEDAS, María. (2022) «Retratos de la identidad plural en la canción de autor: la «Milonga del moro judío»». Monográfico «Repensar las identidades culturales en el mundo hispánico II. Interpretaciones, poéticas y resistencias desde Hispanoamérica». *Anejos de Diablotexto Digital*. 8. Juan Martínez-Gil e Iris de Benito Mesa (coords.). Valencia. Universidad de Valencia. 73-88.

ESTEBAN BECEDAS, María. (2024) «Un pirata decimista. Joaquín Sabina en el Carnaval de Cádiz». *Joaquín Sabina. Siete versos tristes para una canción*. Guillermo Laín Corona (ed.). Madrid. Visor Libros. 91-133.

ESTEBAN BECEDAS, María. (2025a) ««Canciones con Pimienta». Textos híbridos en el seno de la Alexisfera». Monográfico «Las dos orillas. Poesía y canción en el ámbito hispánico». *Letral*. 36. Gimena del Río Riande y Francisco Javier Ayala (eds.). Granada. Universidad de Granada. 7-36.

ESTEBAN BECEDAS, María. (2025b) «La IA y el verso clásico. Experimentos lúdicos en el seno de la Alexisfera». *Literatura, teatro e inteligencia artificial*. José Romera Castillo (ed.). Madrid. Verbum. 149-164.

FORNARO BORDOLLI, Marita (2019). «En la puerta giratoria. La visibilidad de Jorge Drexler en la prensa española». *Cuadernos de Etnomusicología*. 13. 184-216.

FRANCO, Marie et OLMOS, Miguel Ángel (Éds.) (2020) *La chanson dans l'Espagne contemporaine (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Variations, appropriations, métamorphoses*. Berne. Peter Lang.

GARCÍA GIL, Luis. (2021) *Serrat y los poetas*. Valencia. Efe Eme.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2017) «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX. Propuestas teóricas y metodológicas». *Dirāsūt Hispánicas*. 4. 127-136.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier. (2021) «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX. Propuestas teóricas y metodológicas». *Entre versos y notas. Canción de autor en español*. Francisca Noguerol y Javier San José Lera (eds.). Kassel. Reichenberger. 15-25.

INGBERG, Alex. (2018) «Data, data. Un análisis inmersivo en el universo de Jorge Drexler a través de la exploración estadística de su música y letra». *Medium*, s/p. Disponible en:

<<https://medium.com/datos-y-ciencia/data-data-b82201ec1cf4>>.

LAÍN CORONA, Guillermo. (2021) «Joaquín Sabina: Poesía, personaje y marca musical». Monográfico «En voz alta. Poesía y música en la tradición hispánica». *Ínsula*. 900. Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (eds.). Madrid. Espasa. 20-23.

LAÍN CORONA, Guillermo. (Ed.) (2018) *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid. Visor Libros.

LAÍN CORONA, Guillermo. (Ed.) (2024) *Joaquín Sabina: Siete versos tristes para una canción*. Madrid. Visor Libros.

LUCIFORA, María Clara y LUCIFORA, María Inés. (2017) «Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva* de Jorge Drexler». *AdVersuS. Revista de semiótica*. 14. 32. 76-101.

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel. (2012) «El auge de la nueva poesía oral. El caso del *poetry slam*». *Castilla. Estudios de literatura*. 3. 385-401.

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel. (2021) «La décima como molde intermedial. Recorridos de una estrofa musical y musicalizada». Monográfico «En voz alta. Poesía y música en la tradición hispánica». *Ínsula*. 900. Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (eds.). Madrid. Espasa. 33-37.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. (2008) *Joaquín Sabina: Concierto privado*. Madrid. Visor Libros.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. (2021) «La canción ligera, la canción de autor, ¿objetos de estudio filológico?». *Entre versos y notas. Canción de autor en español*. Francisca Noguerol y Javier San José Lera (eds.). Kassel. Reichenberger. 27-37.

NOGUEROL, Francisca y SAN JOSÉ LERA, Javier. (2021) *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel. Reichenberger.

OLIVA, Ángeles. (2022) «Jorge Drexler: «Sentarse a hablar con un científico es como hacerlo con un poeta»». *elDiario.es*, 1 de diciembre, s/p.

ORTUÑO CASANOVA, Rocío. (2018) «Atlas de lugares sabinianos». *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Guillermo Laín Corona (ed.). Madrid. Visor Libros. 161-201.

PONTE, Rafa. (2019) «Jorge Drexler: «España es un país muy fálico»». *El País*, 15 de febrero, s/p.

ROMANO, Marcela, LUCIFORA, María Clara y RIVA, Sabrina (Eds.) (2021) *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata. EUEM.

RUIZ, María Julia. (2021) «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina». *Cuadernos de ALEPH*. 13. 82-112.

URIÉN, Héctor. (2015) *La narración fractal: Arte y ciencia de la oralidad*. Guadalajara. Palabras del Candil.

URIÉN, Héctor. (2020) *El arte de contar bien una historia. 101 estrategias para el storytelling*. Barcelona. Alienta.

URIÉN, Héctor. (2023) *Teoría y práctica de la narración fractal (Parte I). Descubre la dimensión científica del arte de contar historias*. Madrid. Jacobo Feijóo.

VINAS PIQUER, David. (2020) «Presencia de la poesía en la canción de autor. El efecto Dylan». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 7. 727-745.

ZECCHETTO, Victorino. (2011) «El persistente impulso a resemantizar». *Universitas*. 14. 127-142.





## EL MÚSICO DE JAZZ Y EL OYENTE EN LA LITERATURA DE LUIS ARTIGUE: ANÁLISIS E IMPLICACIONES TEÓRICAS<sup>1</sup>

Rodrigo GUIJARRO LASHERAS  
*Universidad de Oviedo*  
ORCID: 0000-0002-6279-1309

### Resumen:

Este artículo analiza la presencia del jazz en dos obras literarias del escritor español Luis Artigue: la novela *Café Jazz el Destripador* (2020) y el poemario *Tres, dos, uno... jazz* (2007). Esto nos permite apreciar que, en el caso de la primera, Artigue se centra en el emisor (el músico de jazz) y, en la segunda, en el receptor (el oyente), así como en el efecto que la música tiene en ambos. Pero este análisis no solo pretende desentrañar el vínculo que guardan estas dos obras con la música, sino que, al hilo de ellas, plantea tres reflexiones teóricas sobre la música en la literatura: 1) el concepto de poema (o narración) *in praesentia musicae* como modo de plasmar el efecto de audición de música; 2) el concepto de *eidolon* como base de un poema y la distinción entre *eidolon* lingüístico y *eidolon* visual; 3) la diferencia que presentan en cuanto al elemento imitante las analogías formales

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Surcos sonoros. La imitación de la música en la literatura*, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

y estructurales respecto de los otros tres tipos de imitación de la música en la literatura normalmente reconocidos, lo que conduce a percatarse de la posibilidad de que los contenidos sean la base de las analogías formales.

**Palabras clave:**

Música en la literatura. Jazz en la literatura. Luis Artigue. Intermedialidad. Literatura española contemporánea.

**Abstract:**

This article analyses the presence of jazz in two literary works by the Spanish writer Luis Artigue: the novel *Café Jazz el Destripador* (2020) and the collection of poems *Tres, dos, uno... jazz* (2007). This allows us to appreciate that, in the first work, Artigue focuses on the jazz musician, whereas, in the second, he focuses on the listener. In both cases, the effect that music has on both is an essential concern. But this analysis not only aims to unravel the link that these two works have with music, but also proposes three theoretical insights: 1) the concept of poem (or narration) *in musica* (that is fictionally written while music plays) as a way of expressing not only music, but the effect of listening to it; 2) the concept of *eidolon* as the basis to understand many musical poems and the distinction between linguistic *eidolon* and visual *eidolon*; 3) the difference that formal and structural analogies present with respect to the other three types of imitation of music in literature regarding the imitating element, which leads to argue that the contents may also be the basis of formal analogies.

**Keywords:**

Music in Literature, Jazz in Literature, Luis Artigue, Intermediality, Contemporary Spanish Literature.

El jazz es uno de los géneros musicales que más presencia tiene hoy en la literatura. A pesar de su origen estadounidense, la literatura española lo ha asimilado y cuenta ya con una notable tradición dentro de nuestras fronteras. El primer objetivo de este trabajo es estudiar el modo en el que el jazz aparece en la literatura de un escritor español contemporáneo, Luis Artigue (León, 1974),

autor de una obra variada que comprende hasta la fecha ocho novelas y ocho poemarios. Entre estas dieciséis obras, hay dos que resultan particularmente interesantes para los estudios músico-literarios por su apelación al jazz. Son las que este trabajo estudia: la novela *Café Jazz el Destripador* (2020) y el poemario *Tres, dos, uno... jazz* (2007), que obtuvo el Premio Ojo Crítico de Poesía. El motivo de tal elección no es solo la calidad de los textos, sino la sofisticación del vínculo con la música que contienen y que solo un análisis pormenorizado permite apreciar y entender mejor.

Pero esto es solo una parte del presente estudio. Este artículo combina el análisis literario con una reflexión teórica, ya que matiza varias nociones de importancia a la luz de lo que las obras analizadas permiten argumentar. Por ello, aspira a conocer mejor un aspecto de las relaciones entre literatura y música en la literatura española actual, pero también a aportar luz sobre algunas cuestiones generales relativas al tipo de vínculos que se pueden establecer con la música desde un texto literario. En este punto, el artículo parte del sistema desarrollado en Guijarro Lasheras (2023), basado en varias categorías de Werner Wolf (1999 y 2015), y la incorporación de otras de Albright (2014). ¿Cómo se puede tratar literariamente el jazz? ¿Cómo reflejar en un texto literario el impacto que tiene el jazz en el oyente? ¿Qué interés puede tener la figura del *jazzman*? ¿Pasa esto necesariamente por una imitación de algunos de los rasgos formales de dicho género musical? Artigue, como veremos, emplea una variedad notable de recursos y una interrelación entre ellos de gran interés para dar respuesta a estas y otras preguntas.

Tras una breve contextualización de las obras fundamentales para este trabajo, pondremos primero el foco en el emisor y, a continuación, en el receptor. Es decir, la primera sección se ocupa de la plasmación de la figura del *jazzman* en la obra de Luis Artigue y, la segunda —la más extensa—, del modo de reflejar el impacto que tiene la audición de jazz en el enunciador lírico. Esto irá de la mano del manejo de diversas nociones teóricas de uso común en los estudios músico-literarios, como, por ejemplo, imitación de la música en la literatura, analogías de contenidos imaginarios y analogías formales. El modo en el que estas últimas se dan en *Tres, dos, uno... jazz* protagoniza la última sección. Con ello, las contribuciones que este artículo realiza en cuanto a las cuestiones

teóricas generales son tres: 1) el concepto de poema (o narración) *in musica* como modo de plasmar no ya la música, sino el efecto de su audición; 2) el concepto de *eidolon* como base de un poema y la distinción entre *eidolon* lingüístico y *eidolon* visual; 3) la diferencia que presentan en cuanto al elemento imitante las analogías formales y estructurales respecto de los otros tres tipos de imitación de la música en la literatura normalmente reconocidos, lo que conduce a percatarse de la posibilidad de que los contenidos sean la base de las analogías formales.

Las dos obras elegidas no son textos aislados dentro del contexto literario nacional; muy al contrario, contribuyen al desarrollo de una línea que en el siglo XXI ha contado con un cultivo nada desdeñable en la literatura española. En el género lírico, se publica la primera antología general de poesía española de jazz, acompañada de un extenso estudio introductorio (Guijarro, 2013). En el último año del pasado siglo se había publicado también un volumen monográfico de la revista *Litoral* que reunía un amplio surtido de poemas de jazz bajo el título *La poesía del jazz* (2000). Se publican, asimismo, cada vez más estudios académicos sobre el jazz en las letras españolas, incluyendo la primera monografía que conozco dedicada en su integridad al jazz en la poesía española (García-Fernández, 2024).

Además de innumerables poemas, en los últimos veinticinco años se produce otro fenómeno muy relevante: la publicación de varios poemarios íntegramente dedicados a este tipo de música. Guijarro (2013: 77-78) menciona, además del que nos ocupa en este trabajo, *De las madrugadas amantes. Poemas en jazz*, de José Florencio Martínez (2002); *La mirada del jazz*, de Rafael Calero (2006); *Sección rítmica*, de Miguel Serrano Larraz (2007); *El jazz en la boca*, de Ildefonso Rodríguez (2007); y *Océano jazz*, de Iván Carabaño (2010). A estos cabe añadirles otros posteriores como *Vamos a perdernos*, de Francisco Díaz de Castro (2020), o *En clave de jazz*, de Olvido Andújar (2020).

En cuanto a la narrativa, la existencia de toda una red de motivos asociada al jazz favorece especialmente la creación de tramas en este contexto. Algunos ejemplos de la vitalidad del jazz en la narrativa española de este siglo incluyen obras como *Yas* de Eduardo de los Santos (2020), *Chet Baker piensa en su arte*, de Enrique

Vila-Matas (2011), *El hombre inacabado y otros cuentos*, de Aníbal Vega (2015), y *Hobo*, de Juan Vico (2012), por citar solo algunos. A esta lista debemos incluirle un nutrido corpus de cuentos, como los contenidos en los pequeños volúmenes que la editorial Menoscuarto publica regularmente. Se trata de los relatos ganadores y finalistas del Premio Internacional Ramos Ópticos al mejor relato sobre jazz, una nómina que incluye a autores tan destacados como Ricardo Menéndez-Salmón, Alejandro Cuevas o Ignacio Ferrando.

En el ámbito internacional, las novelas de jazz han tenido un desarrollo notable en la novela negra, dado que el imaginario cultural asociado al primero (en el que destacan la nocturnidad y la marginalidad) enlaza especialmente bien con los requisitos del segundo. La novela española ha empezado también a participar de esta corriente, tal y como atestigua de manera nítida, por ejemplo, la tetralogía *Asesinatos en clave de jazz*, de Andreu Martín (2006, 2007, 2009a y 2009b).

Al ser tan reciente, este rico panorama literario no ha contado todavía en España con una gran producción crítica y académica, que sí se ha ocupado con más detalle del influjo del jazz en generaciones anteriores, como la del 27 o las vanguardias (Rabassó, 1998; Patrick, 2008; Stallings, 2009)<sup>2</sup>. La principal excepción la constituyen los estudios dedicados a Antonio Muñoz Molina y al vínculo de su literatura con el jazz (Franz, 2000; Guijarro Lasheras, 2018a; Stallings, 2018). La presente contribución puede poner de manifiesto algunas posibilidades para otros estudios más amplios que den cuenta de las particularidades que tiene el jazz en la literatura de muchos de nuestros escritores. Sería muy deseable, por ejemplo, un estudio comparado de los poemarios de jazz arriba mencionados, así como de los recursos narrativos y el imaginario que cimienta las narraciones, a menudo basadas en la vida de un

---

<sup>2</sup> El libro de Stallings comienza analizando el jazz en autores como García Lorca, si bien cubre un lapso mucho más amplio que llega hasta nuestros días y autores como Muñoz Molina, Gimferrer o Marsé, entre otros muchos. En el ámbito latinoamericano, el autor más estudiado en relación con el jazz es sin duda Cortázar (Guijarro Lasheras 2018b y Serna Arnaiz 2024, por ejemplo), si bien hay muchos otros escritores que entretienen literatura y jazz y no han sido todavía estudiados desde la perspectiva músico-literaria.

puñado recurrente de músicos de jazz históricos convertidos en mitos musicales.

### **El músico: un nuevo perseguidor**

Dentro de estas coordenadas, *Café Jazz el Destripador* se inscribe en la que cabe llamar línea de «los perseguidores», es decir, un tipo particular de recreación de la figura del *jazzman* basado en doce rasgos recurrentes tipificados (Guijarro Lasheras, 2018b) a partir del conocido relato de Cortázar, basado a su vez en la figura de Charlie Parker. Estos rasgos se resumen del siguiente modo: estamos ante un músico genial aunque sin una educación musical formal, que se mueve en un entorno de marginalidad, lo que va de la mano de una posición social baja y la adicción a las drogas. Hay, no obstante, una inconsciencia o insatisfacción ante las propias dotes musicales y una visión de la música peculiar que se plasma mediante una frase intuitiva que la representa o condensa. El perseguidor es un ser extravagante cercano a la locura que acusa un marcado desinterés por las cuestiones mundanas, especialmente por cuestiones como el dinero y la fama, tiene una percepción del tiempo distinta a la estandarizada y se presenta como un inadaptado a las normas y convenciones sociales. Está acompañado en algún momento significativo de un ángel protector femenino, si bien esto no evita su muerte prematura. Todo ello nos llega siempre a través de otra voz, de una figura que actúa como mediadora entre el lector y el perseguidor, y que suele ser alguien que aprecia su genio, si bien lleva una vida muy distinta, más convencional y aburguesada.

Como toda buena recreación, el *jazzman* de Artigue presenta varias singularidades reseñables. Estas se derivan de que la novela se concibe como narración de los principales acontecimientos de la vida de Miles Davis, mezclando datos biográficos con la invención ficcional. Pero es el propio Davis quien nos cuenta su vida, y lo hace en un estado de trance inducido por el exorcismo al que el padre James lo somete con el fin de librarlo de sus demonios interiores y su adicción a la heroína. La narración de su llegada a Nueva York, sus inicios en el jazz, su tormentosa relación con Charlie Parker o su viaje a París son, por tanto, producto de la rememoración desde un estado de conciencia alterado. Pero hay más: estos

acontecimientos se alternan con otra narración ambientada en el París bohemio de mediados y segunda mitad del siglo XIX. Estas secuencias están protagonizadas por Baudelaire y por su hija no reconocida, si bien son producto del mismo exorcismo al que, en el nivel narrativo superior, está siendo sometido Miles Davis. ¿Cómo es posible? Davis está rememorando no solo su propia vida, sino sus *vidas pasadas*, y, en una de ellas, para su sorpresa, fue el mismísimo Baudelaire, y posteriormente su hija. Así enunciado, tal planteamiento puede resultar inverosímil y desconcertante, si bien uno de los logros de la novela es hacer que funcione con naturalidad.

El sentido de estos dos hilos narrativos es el de trazar una conexión entre la figura del poeta maldito decadentista de finales del XIX y la del *jazzman* estadounidense de mediados del siglo XX. Baudelaire y Parker representan un mismo modo de entender y relacionarse con el arte y, en consecuencia, con la sociedad; son el mismo (tipo de) artista, con independencia de que uno se exprese mediante composiciones verbales y el otro, musicales. En consecuencia, el perseguidor forma parte de un linaje más amplio que une música y literatura (y todas las artes en general) y que hace extensibles muchos de sus rasgos definitorios a todo tipo de artistas. Veamos cómo caracteriza Artigue a su «perseguidor». De entrada, es un músico dotado de un genio sin parangón unido a la marginalidad social. Estos son los dos pilares sobre los que se construye tanto el personaje como la historia. Ser un genio, constata Davis, «tiene un precio» en los otros aspectos de la vida (121) y está inevitablemente ligado a los demonios interiores: «prefiero seguir del lado de la muerte, pues eso es lo que me hace crear» (199), le dice Davis al exorcista que trata de rehabilitarlo. Una de las ideas recurrentes de la novela es que existe un tipo de genialidad incompatible con la vida (tanto la propia como la de quienes rodean al artista), alimentada por pulsiones autodestructivas que al tiempo son egoístas, puesto que entrañan la desconsideración y el desprecio radical hacia todo lo que mitigue la pulsión o necesidad creadora.

Estos ‘demonios’ incluyen también la drogadicción, que acaba por provocar la muerte prematura, y son la causa de la extravagancia próxima a la locura, el desinterés por cuestiones mundanas como el dinero o el éxito y la inadaptación a las normas y convenciones sociales. Artigue hace hincapié en la oscilación entre

la figura del héroe y la del antihéroe que encarna Parker, ya que varios pasajes insisten en lo detestable que les resulta a todos los que lo rodean. La novela puede entenderse, de hecho, como la crónica del proceso de atracción y repudio que Miles Davis experimenta en relación con Parker.

Sin embargo, en *Café Jazz el Destripador* no aparecen todos los motivos asociados al perseguidor. No aparece la inconsciencia ante las propias dotes musicales, ni tampoco la percepción alterada del tiempo y la condensación de la visión de la música en una «frase intuitiva». El mayor peso recae en la mediación que se genera al conocer al perseguidor a través de otra figura que ha tenido contacto con él y que narra la historia. Los perseguidores nos llegan a través de una voz que normalmente se sitúa fuera de la espiral autodestructiva. Y esta contraposición es el eje sobre el que gira la novela: Miles Davis siente que necesita acercarse a Charlie Parker, a su estilo de vida y a todo lo que este representa para dar lo mejor de sí mismo como músico y desatar su talento. Pero, después de la grabación de varias piezas maestras y la caída en una espiral heroinómana tras la que solo aguarda la soledad y la muerte, se aleja de Parker y logra rehabilitarse, a riesgo de convertir su arte en acomodado y burgués.

Este planteamiento ilumina la resolución de la historia, ya que permite entenderla como la constatación de que no es posible crear el tipo de arte al que Davis aspira y llevar la vida que el éxito y la fama propician. La mezquindad sintoniza con el genio de una manera especialmente potente. El protagonista parece haber encontrado el amor, lo cual tiene un impacto sobre su forma de tocar que lo separa del de Parker (ya muerto). Todo parece indicar que es el punto de llegada para Davis, hasta que, en el último capítulo, su poderoso productor le hace una propuesta que implica avivar esos demonios dormidos, la destrucción de esta relación amorosa y de la tranquilidad o aposentamiento que conlleva para crear el que será su álbum más conocido, *Kind of Blue*. Por su concepción de la entrega destructiva al arte, por la contraposición entre arte y vida y la decisión de situar el primero por encima de la segunda, por la posición marginal del artista, por su vínculo con los paraísos artificiales, las semejanzas entre la cosmovisión del *jazzman* y del escritor decadente que Artigue logra plasmar e insinuar son



asombrosas, y darían para un estudio (transmedial) mucho más detallado del que en este trabajo puedo hacer.

Artigue trasciende ampliamente el género de la novela biográfica para presentar una visión del artista como *outsider* que tiene en el músico de jazz solo una de sus manifestaciones y que hace de la relación entre el arte y su creador el tema central de la obra, sin perjuicio del gusto por recrear los ambientes de los clubes de jazz neoyorkinos de mitad del pasado siglo. Identificar la recreación del jazz de muchos escritores contemporáneos con un homenaje es quedarse muy corto. Aunque sea una música que tiene un imaginario especialmente codificado y aunque Artigue se nutra directamente de él, su recreación no es una reproducción inocua de esos tópicos. En las obras estudiadas —y, con diversos matices que habría que analizar, también en muchas otras contemporáneas—, el jazz canaliza una reflexión sobre el artista genial y marginal. En este caso, además, esto está indisolublemente atado a individuos moralmente reprobables, dañinos para sí mismos, pero en no menor medida para los demás. Esto abre la vía a explorar las connotaciones y valores temáticos que tiene cada *jazzman* histórico en particular.

### El oyente: el efecto del jazz

La diferencia principal entre las dos obras del autor dedicadas al jazz no radica en el género al que pertenecen (poesía y novela), sino en que una toma como punto de referencia al músico (*Café Jazz el Destripador*), mientras que la otra se centra en el oyente (*Tres, dos, uno, jazz...*). La primera nos conduce a preguntarnos por la naturaleza de la relación entre el *jazzman*, la música que crea y el entorno en el que lo hace. La segunda nos lleva a considerar *cómo* se escucha el jazz y qué efecto puede tener sobre el oyente. Dicho de otro modo, cuál es la fuente de valor del jazz para quien lo crea y cuál es la fuente de valor del jazz para quien lo escucha.

*Tres, dos, uno...jazz* es un poemario íntegramente dedicado a la experiencia de escuchar jazz. Se abre y se cierra con sendos epígrafes de Louis Armstrong y Duke Ellington: «Buenas tardes señoras y señores: hemos venido de lejos pero ahora vamos a leer alguna de las buenas para ustedes», dice el primero, mientras que el segundo concluye «Muchas gracias señoras y señores. Antes de irnos

los chicos de la orquesta me han pedido que les diga que los queremos locamente». Los epígrafes musicales que identifican texto y música son muy frecuentes en la ficción musicalizada (es decir, la literatura que imita patrones y elementos musicales) y constituyen un ejemplo de *tematización débil* (Guijarro Lasheras, 2023: 176-180) dotado de un poder deóntico suficiente para obligarnos a considerar cómo y hasta qué punto los poemas imitan ser piezas musicales. En este caso, los epígrafes pretenden despertar y reforzar la imaginación sonora del lector y convertir los poemas en un *estimulacro* musical, esto es, un texto capaz de suscitar en el cerebro del lector la experiencia de estar oyendo una determinada música (Delazari, 2020). Estamos empezando a *leer un concierto* y acabamos de terminar de escucharlo, respectivamente.

No obstante, como veremos, el poemario no desarrolla tanto la identificación y correspondencia entre el discurso poético y el transcurso de la obra musical, cuanto los matices del efecto que tiene oír esta música. En consecuencia, no estamos por lo general ante melófrasis (la recreación literaria de una determinada pieza musical, de tal manera que el desarrollo del texto se identifica con el transcurso de la música, fundamentalmente porque lo que nos cuenta el texto representa lo que sucede en la música)<sup>3</sup> y ni siquiera en muchos casos ante imitación de la música en la literatura.

En los veinte poemas del libro hay muchas descripciones de locales y música en directo y de ese ambiente tan característico del jazz que es ya un *topos* literario. Lo singular es que el yo poético no está en ninguno de esos locales, sino en la cama de su casa o del hospital. La música le hace recrear los lugares tan característicos donde se produce o él imagina que se produce esa música, lo cual es un modo de expresar el efecto que tiene sobre él en tanto que oyente, y no, como en la novela anterior, un reflejo del efecto que tiene sobre su creador y su circunstancia social.

Teniendo esto presente, pueden distinguirse en este libro tres tipos de poemas: (1) los que presentan a un yo poético que escucha una grabación de jazz y refleja el efecto que ello tiene sobre su mente; (2) los que presentan un recuerdo o circunstancia vivida

---

<sup>3</sup> Para el concepto de «melófrasis» (equivalente musical de la écfrasis), véase Guijarro Lasheras (2023: 107-110).

por el yo poético en el que la escucha de jazz está presente; y (3) los que presentan un recuerdo o circunstancia vivida por el yo poético en el que la música no está presente pero se vincula con esta. Esto es, unos poemas van de la música a los contenidos (que la música lleva a imaginar o recrear), otros presentan recuerdo y música como la misma cosa y otros van de los contenidos (una experiencia vivida o recordada) a la música. Los más abundantes son los del primer tipo.

La clave para delimitar qué situación presenta cada poema está por lo general en las referencias al presente enunciativo: el ahora desde el que el yo poético habla (y escucha). Estas referencias pueden aparecer en cualquier parte del poema, antes o después de los contenidos que la música le ha hecho evocar. Así, por ejemplo, el penúltimo poema del libro comienza con un recuerdo que no guarda relación con el jazz: el de una indigente a la que el yo poético ha visto en numerosas ocasiones. Hacia la mitad del poema, irrumpe el presente enunciativo: «Ahora la guitarra del mejor Wes Montgomery / suena en mi cuarto oscuro reprochándome algo» (Artigue, 2007: 58). Esto nos permite hacer una deducción: es factible entender la evocación de la mujer indigente de los versos anteriores como producto de la audición de música, aunque el orden en el que lo leemos sea el inverso.

De este modo, podemos entender un elemento fundamental en la relación que estos poemas guardan con el jazz. Los contenidos asociados con la música (por ejemplo, la descripción de la indigente) no son imitación de la música que el yo poético escucha. Es decir, no son una analogía de contenidos imaginarios ni una melófrasis<sup>4</sup>. Son simplemente lo que al oyente le viene a la cabeza mientras escucha música, una asociación libre que su mente genera y que da cuenta del efecto que la música tiene sobre él, pero no de la música en sí ni de sus rasgos formales, puesto que no la imita.

Esto propicia la fusión entre lo recordado y lo imaginado, entre el antes, el durante y el después de la audición. Es decir, varios poemas presentan la impresión de audición como recuerdo de algo vivido. El número 16, titulado «La necesidad de respuestas absolutas

---

<sup>4</sup> «Analogía de contenidos imaginarios» es uno de los (cuatro) modos en los que la literatura puede imitar la música (Wolf, 1999; Guijarro Lasheras, 2019a y 2023).

aún me invita a dejarme llevar por ciertas melodías teosóficas», es un buen ejemplo de ello. El poema rememora *A Love Supreme*, de John Coltrane, y comienza caracterizando una «hora de la noche» en la que se genera un ambiente y estado emocional propicio para esa música. Ahora bien, tanto el título, la precisión de que se trata de la música que toca John Coltrane (*A Love Supreme* se grabó en 1964) y el contexto de los demás poemas, en los que la referencia al yo poético escuchando grabaciones en su cuarto es explícita, hacen más razonable pensar que no se trata de la rememoración de un concierto al que asistiera, sino de la impresión que genera la audición de dicha obra, que le hace transportarse a ese otro contexto que asocia con ella.

El procedimiento se ve con más claridad en el segundo poema, titulado «Y esa pureza pecaminosa del jazz mientras la amistad sigue amueblando el interior abuhardillado de nuestra existencia», que comienza así: «Encima de la barra reluciente / de un club de Harlem durante la Ley Seca / una vez escribí cierto poema / que habla sobre vosotros». En ese club, sabemos pronto, «Canta Ella / como agarrándose a mi ánimo» (Artigue, 2007: 11). Al situarse en el periodo de la Ley Seca (1920-1933), el yo poético implica que su afirmación no ha de leerse de un modo literal. El poema se escribe mientras se escucha la música de Ella Fitzgerald, que transporta al sujeto poético a un club de Harlem casi cien años atrás, de tal manera que esa descripción del entorno es la que el sujeto recrea e imagina en respuesta al estímulo musical. Esto funciona incluso si sabemos que Fitzgerald no empezó a cantar en clubes hasta 1934, con lo que la cronología no acaba de cuadrar. Pero se trata de la evocación subjetiva del yo poético, de lo que su mente imagina mientras escucha, y esto habilita perfectamente ese (leve) desfase cronológico. El verso que sigue a la presentación de la música de la famosa cantante afirma escuetamente «Reliquias de vinilo», y solo adquiere sentido leyendo lo anterior como evocación surgida justamente de esa reliquia.

Hay así otra distinción importante para entender este poemario (que nos sirve además para abordar una cuestión que atañe a la música en la literatura de manera general): hay poemas *in praesentia musicae* (la mayoría), mientras que otros son poemas *in*

*absentia musicae*<sup>5</sup>. Dicho con otras palabras, algunos poemas presentan que el proceso de enunciación o escritura es simultáneo al de la audición de música (el sujeto poético habla mientras escucha grabaciones de jazz), y en otros no hay una música en el presente enunciativo que condicione ni el proceso de escritura ni la actividad mental y evocativa del sujeto. Esta distinción se conecta sin problemas con la anterior:

Poemas *in praesentia musicae*: (1) Música ➡ Recuerdos  
 Poemas *in absentia musicae*: (2) Recuerdos (música) y (3)  
 Recuerdos ➡ Música

El predominio de los primeros nos lleva a trazar un interesante paralelismo entre *Café Jazz el Destripador* y *Tres, dos, uno... jazz*. El jazz es aquí el exorcista. El papel que el padre James hace respecto de Miles Davis en la novela lo hace el jazz respecto del hablante lírico en el poemario. El padre James consigue sumir al *jazzman* en un estado de rememoración en el que su mente viaja por distintos tiempos y lugares. Lo que en la novela se logra mediante un mecanismo fantástico y paranormal, el jazz lo consigue de manera natural, y refleja además el peso que las connotaciones sociales e históricas tienen sobre el modo en el que nuestra mente responde al estímulo musical y el tipo de imágenes que genera.

Pero hay más conexiones entre estas dos obras. La caracterización de Juliette Gréco que hace Miles Davis en la novela (Artigue, 2020: 190-191) está sacada palabra por palabra de uno de los poemas de su anterior libro (Artigue, 2007: 23). La idea contenida en el poemario según la cual *Kind of Blue* funciona como afrodisíaco (Artigue, 2007: 47) es la clave para el desenlace de la trama en la novela. En el poema titulado «Harto de la fortuna del dolor a veces me recuesto en nuestra cama y observo cómo te desnudas igual que si a solas pudiera ver a la música caminando hacia mí», el sujeto poético fusiona dos experiencias: la de escuchar dicha grabación y la de un encuentro sexual con una mujer. Pero no se trata simplemente de que la música acompañe este momento, sino

---

<sup>5</sup> Propongo este par de términos por paralelismo con otros consolidados, como las figuras retóricas conocidas como paronomasia *in praesentia* e *in absentia*.

de que induce en la mente del oyente unas imágenes que se confunden con lo que el sujeto poético está viviendo, hasta llegar el punto de que el lector no puede determinar si las imágenes que relata las ve realmente mientras suena la música o las imagina.

He aquí otro de los logros del poemario: mostrar cómo la línea que separa el relato de lo vivido de las imágenes evocadas por la música y de las analogías de contenidos imaginarios puede desdibujarse hasta el punto de generar lo que parece ser una sola experiencia conjunta. La atribución de un contenido a la música, las imágenes que la mente produce mientras la escucha y lo que se vive mientras tanto acaban siendo una única entidad. Estas cuestiones son importantes porque nos permiten entender la coherencia y sentido del poemario y porque conducen a una pregunta muy relevante: ¿cómo puede la literatura plasmar el efecto que produce la audición de música? Entre la imitación de la música y la descripción de estados emocionales, Artigue nos muestra una tercera posibilidad: reflejar el fluir del pensamiento y las sensaciones *in musica*, es decir, mientras el personaje (ya sea el enunciador lírico o un personaje o narrador de un texto narrativo) escucha música. Esto es, Artigue tiende a plasmar el efecto que tiene la música sobre el oyente a través de lo que Albright (2014) llama un *eidolon*. Una obra de un medio A puede evocar en nuestra imaginación otra obra o elementos pertenecientes a un medio B. Esto nos ocurre con frecuencia, en una visita a un museo o en nuestro consumo doméstico de obras artísticas. Es algo enteramente subjetivo que no requiere motivación, semejanza o verificación formal alguna: un cuadro determinado puede evocarme cierta música porque era la imagen de la cubierta del CD que la contenía y que reproducía en mi casa.

Así, defino el *eidolon* como el producto de imaginar elementos de un medio B a través de la apreciación de una obra de un medio A. Albright (2014: 213-214) habla de una «imagen o copia fantasmal» de una obra de un medio en otro, si bien hay que matizar que no se trata necesariamente de una «copia», ya que las asociaciones son libres y pueden generar imágenes mentales vinculadas de modos distintos al que supone una copia. Dentro del sistema de relaciones músico-literarias que presenté en Guijarro Lasheras (2023: 64), un *eidolon* literario basado en una obra musical

constituye una referencia explícita (tematización) de la música en la literatura. Pero una tematización que no consiste en describir los rasgos objetivos de la música, ni simplemente en mencionarla, sino en presentar las imágenes, textos o cualquier otro elemento no musical que, sin tener un carácter imitativo, pasan por la mente del sujeto que la escucha<sup>6</sup>.

La mayoría de los poemas de Artigue son o contienen extensos *eidola* de la música de jazz que suena en el presente enunciativo. Es decir, el *eidolon* puede ser tanto el propio poema (un *eidolon* lingüístico), como la imagen mental que el poema describe o narra (*eidolon* visual). El primero requiere la existencia de meta-referencialidad en el poema, ya que el yo poético debe identificar lo que escribe (lo que el lector lee) con la transcripción del estímulo musical. Sucede, por ejemplo, en el poema dedicado a la música de Ella Fitzgerald antes mencionado: «y yo escribiendo esto en servilletas / aprovechando el *swing* pagano de la orquesta» (Artigue, 2007: 11). «Esto» es el poema que leemos, el producto que la mente del sujeto poético genera ante el estímulo sonoro. La meta-referencia necesaria para hacer que el propio poema sea el *eidolon* de la música puede aparecer de distintas maneras. Por ejemplo, incluyendo no solo el poema que leemos, sino el propio poemario (Artigue, 2007: 50), o plasmándose únicamente en el título (Artigue, 2007: 50) y de manera indirecta (ya que el título alude a «un poema»; a nadie le costará deducir que ese poema es el que lee, pero el texto no lo explicita).

El predominio de este tipo de evocación no quita para que en los poemas se encuentren también pequeñas analogías de contenidos imaginarios. «El saxo corre, juega, llora, brilla, salta, excava, llama e intimida», dice el segundo verso de unos del poema central del libro (Artigue, 2007: 35) para caracterizar la música de Charlie Parker. Los ocho verbos presentan unas acciones (un contenido) que la música figuradamente *hace* y que por tanto reflejan

---

<sup>6</sup> Por otro lado, lo que hemos analizado en esta línea no debe llevarnos a pensar que todas las formas de intermedialidad musical en un texto literario supongan una plasmación del efecto de audición. La reproducción de la letra de una canción, por ejemplo, es un *estimulacro* (un texto capaz de llevarnos a recrear cierta música en nuestra mente), pero no implica ningún tipo de reflejo o plasmación del efecto de audición.

algún aspecto de ella. En esa medida, son fugaces analogías de contenidos imaginarios. Lo mismo sucede al decir que la grabación sonora viene acompañada de su «placenta» para dar cuenta del característico zumbido de las grabaciones antiguas. Ese ruido envuelve a la música y se percibe como algo pegajoso que además la impregna. En esa medida, reproduce un rasgo sonoro atribuyéndole un contenido imaginario (en este caso, simplemente una metáfora a través de una única palabra).

No obstante, se trata en todos los casos de analogías breves y, por lo general, estáticas (no narrativas)<sup>7</sup>, cuya función es justamente contribuir a caracterizar el efecto que la música tiene en el oyente. Las analogías de contenidos imaginarios son, en tanto que un tipo de imitación de la música en la literatura, un reflejo de la música, pero eso no impide que lo sean también del efecto que esta tiene sobre el oyente. Una cosa es plasmar cómo es (algún aspecto de) la música, y otra lo que la música hace en el oyente. Ambas cosas pueden ir de la mano, pero hay que tener presente que son distintas. Artigue se ocupa ante todo de lo segundo e incluye también elementos imitativos que tienen que ver con lo primero. No obstante, la función de estos últimos es contribuir a la plasmación del efecto de audición, imán hacia el que se mueven casi todos los componentes de *Tres, dos, uno... jazz*. Particular interés tienen aquí las analogías formales, que permiten varias reflexiones generales sobre la imitación de la música en la literatura que pueden extenderse a otros elementos formales imitados en otras obras literarias.

El empleo de la música de Artigue se emparenta con el que hace Julián Ayesta en su narrativa y hace pertinente recuperar algunas ideas sobre el uso que el autor de *Helena o el mar del verano* hace del monólogo interior:

La presencia de un contenido imaginario que representa el despliegue de la obra musical y la representación del flujo de ideas e impresiones que un

---

<sup>7</sup> Para mayor desarrollo del concepto de analogías de contenidos imaginarios estático-descriptivas y su distinción de las dinámico narrativas, véase su primera formulación en Guijarro Lasheras (2019a) y su inclusión en el sistema de imitación músico-literaria en Guijarro Lasheras (2023).



personaje experimenta ante el estímulo sonoro son cosas distintas, pero en ningún caso son sustancias heterogéneas que no puedan fusionarse y darse conjuntamente. La mayoría de los monólogos musicalizados de Ayesta no son propiamente imitativos y no reinterpretan una determinada obra musical, sino que en ellos la música actúa como pólvora que da impulso y pauta la velocidad del vuelo del monólogo, detenido cuando concluye la propulsión de la primera (Guijarro Lasheras, 2021: 17).

Ahora bien, si en Ayesta la tendencia es que «la corriente de consciencia [fluya] desvinculada de toda realidad circundante que no sea dicho estímulo auditivo» (Guijarro Lasheras, 2021: 17), Artigue fusiona la música, la experiencia de la música, los recuerdos o imaginaciones que esta suscita y las vivencias del sujeto poético simultáneas a la audición para lograr un idiosincrásico y expresivo reflejo del flujo jazzístico.

### **La imitación mediante analogías formales y estructurales**

Pero todavía no hemos acabado de desmenuzar el vínculo entre música y literatura que estas obras desarrollan. Enmarcado en la lograda evocación del efecto que tiene la audición de jazz sobre el sujeto poético, hay otro modo en el que el jazz está presente en el poemario que no debe pasar desapercibido: el característico uso del verso libre en todos los poemas del libro es un rasgo estilístico derivado del jazz. Es, de hecho, el modo más indicado en este contexto para asemejar el discurso poético al tipo de música de la que se habla. El jazz se caracteriza, entre otras cosas, por la falta de moldes formales preestablecidos, por el peso de la improvisación y la apertura a que la música evolucione sin limitaciones formales (o, al menos, sin las limitaciones formales de las estructuras clásicas). Estos rasgos musicales se imitan mediante el verso libre y un uso de las estrofas totalmente ajeno a las regularidades preestablecidas que nos hace percibir el discurso como una improvisación jazzística.

Desde este punto de vista, la imitación más ‘natural’ de la libertad formal del jazz es justamente el uso del verso sin métrica ni rima y el alejamiento de cualquier estrofa clásica. Escribir un soneto sobre jazz se aproxima a la idea de «contrapunto» que Albright

(2014: 211-212) maneja para analizar el significado de cualquier combinación de medios cuando se dan simultáneamente en una obra (esto es, multimedialidad)<sup>8</sup>. En una obra multimedial, el contrapunto entre dos medios se produce cuando uno y otro apuntan hacia sentidos contrapuestos (pensamos en una escena trágica con música festiva). Y lo mismo sucedería, pero en un contexto intermedial en vez de multimedial, con el soneto de jazz: representaría igualmente un choque entre un medio lingüístico que aparece sometido a una fuerte constricción formal (y además clásica) y otro medio, en este caso musical, que se caracteriza por la ruptura de dichas convenciones y la búsqueda de un flujo improvisatorio ajeno a ellas.

En cada uno de los veinte poemas, entonces, tenemos un elemento imitante, el verso libre generalmente de larga extensión y la distribución irregular de las estrofas, y un elemento imitado, la libertad formal del jazz. La función de esta imitación abunda en la misma línea que lo ya analizado: contribuir a que el lector experimente lo mismo que el oyente al prestar oídos al jazz y sumergirse en su particular flujo sonoro, tan distinto del de otras músicas.

Esto nos da pie a introducir una cuestión teórica importante. Estamos ante una imitación mediante analogías formales. Un rasgo estilístico, técnico o formal (el tipo de verso, el modo de organizar el discurso) imita otro rasgo de otro medio (la música) con el que puede percibirse una semejanza. Pero las analogías formales y estructurales tienen una singularidad respecto de las otras tres formas de imitación establecidas. Las otras tres tienen como base un

---

<sup>8</sup> Debo hacer una pequeña puntualización terminológica. En Guijarro Lasheras (2019b), adopté el par de conceptos contigüidad y abrasión (de Albright) para señalar la idea de que los distintos medios que coexisten en una obra (en una película, en una ópera, en una novela con imágenes, etc.) pueden establecer una relación de compenetración o de discordancia en cuanto al efecto y sentido que generan. No obstante, dado que pueden distinguirse distintos tipos de consonancia (o contigüidad) y distintos tipos de disonancia, considero más claro y adecuado adoptar íntegramente la terminología de Albright en este punto y hablar de concinidad y abrasión como subtipos dentro de las categorías más amplias de «figuras de consonancia» y «figuras de disonancia» (Albright, 2014: 210). Entre las primeras, se encuentra la concinidad; entre las segundas, la abrasión y también la que aquí presento, el «contrapunto».

aspecto del signo lingüístico: el significado (analogías de contenidos imaginarios), el significante oral (analogías rítmico-sonoras) y el significante escrito (analogías gráficas). Sin embargo, las analogías formales y estructurales se basan en la organización del texto y en el modo de estructurarlo o configurarlo. El verso libre y la extensión irregular de las estrofas son casos unívocos.

Ahora bien, el poemario de Artigue nos da pie a introducir otra posibilidad adicional. Los poemas implican también una analogía entre, de un lado, la huida de las formas preestablecidas y la improvisación propias del jazz y, de otro, el dejar vagar la mente que es perceptible en muchos poemas. Lo que hace el músico de jazz equivale a no ceñirse a un molde que pautе el transcurso de la actividad mental, a que el hablante lírico deje fluir su pensamiento y percepciones hacia donde estos le lleven. La clave está en que este tipo de imitación se percibe mediante el flujo de contenidos, pero no es una analogía de contenidos imaginarios, sino una imitación formal.

¿Cómo es tal cosa posible? La imitación del flujo improvisado se produce mediante el modo en el que suceden los pensamientos e imágenes mentales: consiste justamente en cómo se alternan los contenidos, pero no en cuál sea el contenido en sí. Por ello, la imitación de la improvisación en este contexto funcionaría exactamente igual con otros contenidos (con cualquier contenido) siempre y cuando el modo de sucederse o alternarse se percibiera como improvisado y no fijado o ceñido a otro tipo de lógica o patrón. En cambio, las analogías de contenidos imaginarios no funcionan con cualquier contenido, ya que tenemos que percibir que esos contenidos se parecen e imitan algún aspecto de la obra musical en cuestión. Este principio es extensible a la imitación de diversos recursos técnicos de la música, por ejemplo, la imitación del contrapunto basada en una determinada organización de los contenidos que nos hace percibirlos como voces simultáneas, independientes y armonizadas.

Estas apreciaciones conducen a una consideración adicional sobre la naturaleza de las relaciones músico-literarias que se establecen en un texto literario: el concepto de analogía de contenidos imaginarios (Wolf, 1999 y Guijarro Lasheras, 2023), como tipo de imitación de la música en la literatura, resulta más

certero y preciso que el de evocación, que Wolf (2015) introduce y que coexiste con el de imitación y tematización. El concepto de evocación es más amplio y no debe identificarse con las analogías de contenidos imaginarios, ya que la tematización puede ser sumamente evocativa, así como otros tipos de imitación. Las analogías de contenidos imaginarios, en cambio, son un tipo de imitación claramente definido por el elemento imitante: el significado de los signos lingüísticos. La evocación, entonces, no está al mismo nivel que la imitación y la tematización como modos que tiene un texto literario para involucrar la música.

Más allá de las apreciaciones generales sobre vínculos músico-literarios que este análisis permite extraer, cabe concluir y destacar que Artigue imita la música de jazz no solo a través de rasgos formales y estructurales, sino también a través de la organización de los contenidos, y de esta manera imprime en el plano formal una huella de los temas que el poemario aborda. El éxito de todos estos poemas es el éxito de los recursos musicales que acabamos de analizar: que el lector, consciente o no de ellos, experimente el jazz a través del filtro de la experiencia que es el poema.

## Bibliografía

ALBRIGHT, Daniel. (2014) *Panaesthetics. On the Unity and Diversity of the Arts*. New Haven y Londres. Yale University Press.

ANDÚJAR, Olvido. (2020) *En clave de jazz*. Madrid. Lastura Ediciones.

ARTIGUE, Luis. (2007). *Tres, dos, uno... jazz*. Valladolid. Fundación Jorge Guillén.

ARTIGUE, Luis. (2020) *Café Jazz el Destripador*. Oviedo. Pez de plata.

CALERO, Rafael. (2006) *La mirada del jazz*. Salobreña (Granada). Editorial Alhulia.

CARABAÑO AGUADO, Iván. (2010) *Océano jazz*. Madrid. Bohodón Ediciones.

DE LOS SANTOS, Eduardo. (2020) *Yas*. Madrid. Alfaguara.

DELAZARI, Ivan. (2020) *Musical Stimulacra, Literary Narrative and the Urge to Listen*. Londres y Nueva York. Routledge.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco. (2020) *Vamos a perdernos*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara

FRANZ, Thomas R. (2000) «Jazz Specifics and the Characterization and Structure of "El invierno en Lisboa"», *Revista de Estudios Hispánicos*. 34. 1. 157-164.

GARCÍA-FERNÁNDEZ, Antón. (2024) *Versos a ritmo de jazz. El jazz en la poesía española, 1920-1980*. Vigo. Universidad de Vigo.

GUIJARRO, Juan Ignacio. (ed.) (2013) *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz*. Sevilla. Vandalia. Fundación José Manuel Lara.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2018a) «La música narrada. hacia una lectura intermedial de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina», *Bulletin of Hispanic Studies*. 95.7. 753-766.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2018b) «Los perseguidores. el Johnny Carter de Julio Cortázar en las reescrituras contemporáneas de Abelardo Castillo, Fernando Quiñones y Antonio Muñoz Molina», *Revista Chilena de Literatura*. 98. 259-278.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo (2019a) «On Imaginary Content Analogies in Musico-Literary Imitation», *CLCWeb. Comparative Literature and Culture*, vol. 21 Issue 4. <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3152>>.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2019b) «La multimodalidad en la narrativa española contemporánea. tres vías de integración del discurso no verbal», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 28. 747-780.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2021). «Mientras suena el armónium. el monólogo interior musicalizado en Julián Ayesta», *Bulletin of Spanish Studies*. 98. 757-774.

GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo. (2023) *Punto contra punto. Una teoría de la música en la literatura*. Madrid y Frankfurt. Iberoamericana Vervuert.

MARTÍN, Andreu. (2006) *El blues del detective inmortal. Asesinatos en clave de jazz I*. Barcelona. Edebé.

MARTÍN, Andreu. (2007) *El blues de la semana más negra. Asesinatos en clave de jazz II*. Barcelona. Edebé.

MARTÍN, Andreu. (2009a) *El blues de la ciudad inverosímil. Asesinatos en clave de jazz III*. Barcelona. Edebé.

MARTÍN, Andreu. (2009b) *El blues de una sola baldosa. Asesinatos en clave de jazz IV*. Barcelona. Edebé.

MARTÍNEZ, José Florencio. (2002) *De las madrugadas amantes. Poemas en jazz*. Barcelona. Carena.

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

RABASSÓ, Carlos A. (1998) «Federico García Lorca entre el jazz, el flamenco y el afrocubanismo», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Birmingham, 21-26 de agosto de 1995. Tomo IV. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Derek W. Flitter (ed.), Birmingham. University of Birmingham. 209-218.

RODRÍGUEZ, Ildefonso. (2007) *El jazz en la boca*. Madrid. Dossoles Editorial.

SANTOS, Eduardo de los (2020) *Yas*, Madrid. Alfaguara.

SERNA ARNAIZ, Mercedes (2024) «La música de jazz en *El perseguidor* y en *Rayuela*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* C-3, 2024, 247-264.

SERRANO LARRAZ, Miguel (2007) *La sección rítmica*. Ciudad de México. Aqua Ediciones.

STALLINGS, Gregory Charles. (2009) *Jazz y literatura*. Valencia. Tirant Lo Blanch.

STALLINGS, Gregory Charles. (2018) «Sujetos de la improvisación. El jazz y el cine negro en dos novelas de Antonio Muñoz Molina», *Barcarola. revista de creación literaria*. 90-91. 153-166.

VEGA NUÑEZ, Aníbal. (2015) *El hombre inacabado y otros cuentos*. León. Eolas Ediciones.

VICO, Juan. (2012) *Hobo*. Sevilla. Ediciones de la Isla de Siltolá, S.L.

VILA-MATAS, Enrique. (2011) *Cbet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Barcelona. Debolsillo.

WOLF, Werner. (1999) *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Ámsterdam y Atlanta. Rodopi.

WOLF, Werner. (2015) «Literature and Music. Theory». *Handbook of Intermediality. Literature - Image - Sound - Music*, Gabriele Rippl (ed.), Berlín, Munich y Boston. De Gruyter. 459-474.





# **RECORDAR EN TEJIDOS INTERMEDIALES ENTRE LITERATURA Y MÚSICA: RELACIONES INTERARTÍSTICAS, MEMORIA, TAMBORES Y MIGRACIONES DE MOTIVOS EN LAS IDENTIDADES CULTURALES AFROCOLOMBIANAS<sup>1</sup>**

Florian HOMANN  
*Universidad de Münster*  
ORCID: 0000-0001-5238-1923

## **Resumen:**

Este artículo explora las relaciones intermediales entre literatura y música en la construcción de identidades afrodiaspóricas, con énfasis en el contexto afrocolombiano. Desde un enfoque metodológico intermedial, se analizan distintas formas de

---

<sup>1</sup> Este artículo es un resultado de M+PoeMAS, «Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poética de la canción», proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00) y coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y agosto de 2028. Además, el trabajo que ha dado lugar a esta publicación ha sido apoyado por el programa P.R.I.M.E del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) con fondos del Ministerio Federal Alemán de Investigación, Tecnología y Espacio (BMFTR). El proyecto «Voz y visibilidad para las memorias marginadas en Colombia: Comunidades afro, mujeres y el potencial de las narrativas en la literatura y la música» se desarrolla en la Universidad de Münster y en la Universidad de Antioquia en Medellín, en el marco del grupo: Grupo de Estudios Literarios (GEL), ES 2023, CODI UdeA, Medellín.

interacción entre medios —en particular entre texto escrito, ritmo musical y corporalidad performativa— a través del análisis comparado de novelas de Manuel Zapata Olivella con poemas de Jorge Artel y autoras como Mary Grueso, María-Teresa Ramírez y Solmery Cásseres Estrada, y de letras de canciones recientes interpretadas por artistas como Kombilesa Mi, Robe L Ninho y el colectivo Son Prietas. Se examina cómo la palabra literaria y el ritmo —especialmente el del tambor— convergen en la creación de una memoria afectiva y en la elaboración de políticas culturales de resistencia. Se argumenta que muchas obras de literatura afrocolombiana, desde el siglo XX hasta hoy, mantienen una relación activa con la música como medio de transmisión y creación cultural. Esta perspectiva intermedial permite comprender mejor la continuidad expresiva y su papel central en las identidades culturales afrodescendientes.

**Palabras clave:**

Intermedialidad, Literatura afrocolombiana, Memoria cultural, Poéticas de la música y el ritmo, Tambores.

**Abstract:**

This article explores the intermedial relations between literature and music in the construction of Afrodiasporic identities, with emphasis on the Afro-Colombian context. From an intermedial methodological approach, it analyses different forms of interaction between media -in particular between written text, musical rhythm and performative corporeality- through the comparative analysis of novels by Manuel Zapata Olivella with poems by Jorge Artel and authors such as Mary Grueso, María-Teresa Ramírez and Solmery Cásseres Estrada, and lyrics of recent songs performed by artists such as Kombilesa Mi, Robe L Ninho and the Son Prietas collective. It examines how the literary word and rhythm-especially that of the drum-converge in the creation of an affective memory and in the elaboration of cultural politics of resistance. It is argued that Afro-Colombian literature, from the twentieth century to the present day, maintains an active relationship with music as a means of cultural transmission and creation. This intermediate

perspective allows a better understanding of the expressive continuity and its central role in Afro-descendant cultural identities.

**Key Words:**

Afrodiaspora, Afro-Colombian literature, Cultural memory, Drums, Intermediality, Poetics of Music and Rhythm.

Aunque las comunidades afrodescendientes en Colombia han sido históricamente invisibilizadas —tanto en la esfera social como en la cultural—, especialmente hasta su reconocimiento constitucional en 1991 y la promulgación de la Ley 70 en 1993, sus aportes a la música nacional habían sido valorados mucho antes, desempeñando sus ritmos y cantos un papel central como instrumento de transmisión de su propia memoria. Por su parte, la literatura afrocolombiana, aunque posee una fecunda tradición, comenzó a ser realmente valorada y estudiada a nivel institucional a partir de la publicación, en 2010, de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, un proyecto del Ministerio de Cultura que reúne 18 volúmenes de autoras y autores destacados de los últimos dos siglos, destacando su papel clave en la construcción cultural e intelectual del país. En este contexto, resulta especialmente relevante explorar las relaciones entre estos dos medios de memoria colectiva —la literatura y la música— cuya interacción constituye el eje central del presente estudio.

Resulta fundamental la noción de intertextualidad, desarrollada inicialmente por Julia Kristeva y otros teóricos, centrada en las relaciones entre textos concebidos como estructuras abiertas y dinámicas, entendidas como un «tejido de textos» (Camarero, 2008, 23) configurado por complejas redes de correspondencias, similitudes y resonancias. Esta perspectiva permite concebir el vasto campo literario bajo la metáfora de «una gran biblioteca» (Camarero, 2008, 23) de obras entrelazadas cuyos significados dialogan entre sí, una idea que puede extenderse a otros medios si se incorpora la noción clave de intermedialidad. En este sentido de una gran biblioteca, se comprende mejor la relevancia del proyecto de reedición mencionado, que revaloriza,

entre muchas otras, la obra de escritores como Manuel Zapata Olivella y Jorge Artel, así como la de numerosas poetas afrocolombianas, cuyas voces se integran en una antología orientada a su inclusión en el canon literario y la memoria cultural de Colombia.

Dentro de la amplia literatura afrolatinoamericana actual, Silvia Valero identifica un «modelo contradiscursivo» basado en dos pilares: «una política autoafirmativa de la subjetividad ‘afrodescendiente’, construida a partir de la idea de una comunidad translocal unificada» (2015, 13). Ante este planteamiento, resulta relevante explorar si los correspondientes tópicos y mecanismos de reconfiguración identitaria —sustentados en imaginarios comunes— reaparecen en los textos literarios examinados y si también se despliegan en las letras de la música actual. Así, este estudio, al seguir la hipótesis de que el género de la poesía lírica funciona como un nexo entre la literatura narrativa y la música, plantea la principal necesidad de examinar los vínculos entre medios expresivos de distintas etapas en el desarrollo de las identidades afrodiaspóricas desde la primera mitad del siglo XX hasta la actualidad, para comprender mejor los textos literarios.

En cuanto a la poesía escrita por mujeres, los editores Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar enfatizan particularmente la «estructura rítmica musical del poema», señalando que «este elemento poético representa una de las claves más importantes que identifican el aporte de la poesía afrocolombiana» (2010, 16). Este esquema musical de la poesía remite al campo de las relaciones intermediales, que Rocío Badía (2022) aborda mediante un modelo sistemático centrado en los vínculos interartísticos entre canción y poema. Entre los fenómenos analizados destaca la consideración de la letra de canción como texto literario, lo que posibilita estudios comparativos entre composiciones de músicos afrocolombianos actuales y textos poéticos de Artel y las poetas incluidas en la antología.

Uno de los elementos que más conecta las obras literarias seleccionadas con la música es la presencia del tambor, que, entre otros ritmos, constituye la base de la canción *No más discriminación*

(2019) del grupo Kombilesa Mi, originario del Palenque de San Basilio. Aunque su fundación a inicios del siglo XVII y su vínculo con la figura de líder Benkos Biohó son objeto de debate histórico, el Palenque es un símbolo de la negritud en Colombia, al ser reconocido como el primer territorio libre de América, gracias al acuerdo de 1713 que otorgó autonomía y libertad a sus habitantes (Camargo y Lawo-Sukam, 2015, 26). Un estribillo repetido en *No más discriminación* afirma: «Negro soy / Negro seré / Negro nací / Y negro moriré» (Kombilesa Mi, 2019), lo que establece un vínculo con la canción *N-E-G-R-O* (2021) del rapero Robe L Ninho, donde un patrón rítmico similar de tambores vuelve a desempeñar un papel fundamental en la estructura sonora. La misma autoafirmación de una identidad marcadamente negra vivida en la afrodíaspora se manifiesta también en *MaBinti wa África* (2023), interpretada por una docena de artistas chocoanas reunidas bajo el nombre de Son Prietas, cuyo título alude a su condición de ‘hijas de África’. En consonancia con esta misma ascendencia simbólica—como hijas o nietas de África—, tres poetas comprometidas con la promoción de la cultura afrocolombiana abordan en su obra la construcción de una identidad específicamente afrofemenina: la maestra y poeta María-Teresa Ramírez, nacida en Corinto en 1944; la activista y polifacética artista Mary Grueso, nacida en Guapi en 1947; y la investigadora y escritora Solmery Cásseres Estrada, oriunda del Palenque, nacida en 1966.

### **Los tejidos intermediales: hacer memoria entre literatura y música**

Las complejas relaciones entre múltiples textos en diálogo permanente pueden abordarse desde la intertextualidad, entendida como una red de vínculos y resonancias, percibidos como tejidos: «un texto es un ‘tejido’ de signos para empezar, una red sería un ‘tejido’ de textos para continuar», de modo que una relación intertextual se concibe como «una red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos, que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce» (Camarero, 2008,

23). En este sentido, cada obra remite a otras y genera nuevas capas de significado.

La intermedialidad, entendida como una prolongación intensificada de la intertextualidad, amplía esta noción al considerar los textos no solo como sistemas de referencias entre sí, sino como construcciones semióticas que cruzan y entrelazan distintos medios de expresión. Por lo tanto, el término «*applies to any transgression of boundaries between what is conventionally perceived as distinct media of communication*» (Wolf, 2015, 384). Así, un texto ya no se limita exclusivamente a su propio formato —por ejemplo, el literario—, sino que se construye a partir de la interacción entre diversos lenguajes, como la literatura y la música, lo que amplía su potencial expresivo.

En este marco, resulta particularmente relevante lo que Astrid Erll denomina la medialidad de la memoria: en cualquier cultura del recuerdo confluyen múltiples medios, entre los cuales la música ocupa un lugar central al interactuar con otros formatos expresivos, incluida la literatura, considerada como un medio de memoria privilegiado. La noción de *memoria musical* (Erll, 2016, 9) destaca esta dimensión medial, al mostrar cómo el recuerdo sonoro —especialmente antes de la era de las grabaciones— requería su reactivación por medios como la narración, a menudo de carácter literario, lo que generaba nuevas relaciones entre medios en la transmisión cultural.

Estas interacciones se manifiestan, en primer lugar, en la musicalidad de la narración y en la presencia de elementos musicales en la literatura narrativa, lo que ofrece un punto de partida clave para examinar las complejas relaciones entre música, novelas y poemas de carácter lírico.

En el marco de la clásica tipología de las relaciones músico-literarias de Steven Paul Scher —a) literatura en la música, b) música y literatura, y c) música en la literatura—, Werner Wolf describe esta última, especialmente relevante en textos narrativos con elementos musicales pronunciados, como procesos literarios que, en un tipo de «*word music*» (2015, 384), o bien modelan musicalmente el carácter tonal del lenguaje, o bien, mediante analogías estructurales, evocan principios compositivos propios de

la música. Las formas presentadas por Scher, eje de las primeras investigaciones sobre la intermedialidad, se clasifican como *intermedialidad intracomposicional*, es decir, formas de interacción medial que pueden reconocerse y analizarse dentro de una misma obra, frente a la *intermedialidad extracomposicional*, que alude a las relaciones mediales existentes entre distintas obras o complejos mediáticos (Wolf, 2015, 384). Esta concepción más amplia, menos claramente anclada en una sola obra, requiere un enfoque comparativo e interdisciplinar, y Wolf (2015, 384) aboga por integrar ambos conceptos en una teoría más global de la intermedialidad que contemple tanto las relaciones mediales internas como las externas entre las obras y los géneros. Además, estos fenómenos y formas de referencia pueden aparecer combinadas, generando ilusiones heteromediales en los receptores.

Con el fin de proponer un modelo actualizado para abordar las diferentes relaciones entre poesía y canción contemporánea —particularmente aquellas que implican el tránsito inverso, es decir, la presencia de lo literario en la música—, Badía (2022, 341) sostiene igualmente que tanto la creación como la recepción de estas canciones están mediadas por convenciones genéricas, y distingue tres fenómenos principales.

Al sustituir la denominación intracomposicional por intrínseca, Badía examina en primer lugar —notablemente relevante para los casos que aquí se abordan— la «intermedialidad intrínseca» (2022, 341), entendida como la forma en que las letras de una canción pueden funcionar como texto literario, es decir, como poema, atendiendo a rasgos líricos como la brevedad, la intensidad formal, el presentismo y el uso del verso. Sin embargo, la coexistencia de elementos narrativos y dramáticos en una canción impide una identificación total con la poesía escrita (Badía, 2022, 339). Es decir, aunque muchas canciones comparten rasgos con la lírica, otras se acercan más a lo narrativo o lo teatral: la dimensión performativa, junto con la música y el contexto comunicativo, transforma de forma decisiva su recepción.

Asimismo, Badía (2022, 347-350) examina los distintos tipos de intermedialidad extrínseca, categoría que remite a las formas en que la poesía se vincula con la música desde el exterior

de la obra original, fenómeno que puede manifestarse con diversos grados de integración, tanto en el plano textual como en el musical. En cuanto al plano de la letra, distingue tres tipos principales: la multimedialidad, de escasa relevancia en el cruce entre poesía y canción; la remedialidad, donde la canción establece vínculos indirectos con textos poéticos y corresponde a los planteamientos tradicionales de la intertextualidad; y la transmedialidad, que implica la adaptación directa de un poema a otro medio, en este caso la música.

El tercer fenómeno tratado por Badía se refiere a cuando un texto, aunque no sea originalmente lírico, es transformado en canción y puede ser recibido como si lo fuera: esta «recepción lírica» (2022, 352) depende tanto de cambios en la letra como del papel de la música, así como de cómo el oyente interpreta la obra según sus expectativas sobre el género correspondiente. Finalmente, a partir de las problemáticas de recepción expuestas, Badía plantea futuras líneas de reflexión no solo sobre la autoría de la obra resultante, sino también sobre la performance y las implicaciones socioculturales de estas transformaciones, incluyendo el uso estratégico de la «intermedialidad como instrumento de poder» (2022, 356).

Esto tiende un puente directo con los planteamientos de Birgit Neumann, quien analiza el papel dinámico y complejo de las configuraciones intermediales en el contexto de la poscolonialidad. En este marco, la intermedialidad trasciende lo estético e implica dimensiones políticas y culturales, pues interviene en la formación de identidades culturales y en la representación de la alteridad, al tiempo que visibiliza las dinámicas de poder implicadas en la circulación de saberes y prácticas canonizadas —y sus contradiscursos— durante los periodos colonial y poscolonial (Neumann, 2015, 428). Gracias a la brecha siempre presente entre distintos medios, la intermedialidad configura un espacio intermedio de negociación —lo que Neumann denomina «*in-between-ness*» (2015, 429), en diálogo con el *tercer espacio* de Bhabha—, donde distintas formas mediáticas se encuentran, se influyen y se transforman mutuamente. Estas transformaciones remiten al trabajo de representación que, como plantea Stuart Hall (2010,



447), no refleja identidades fijas, sino que interviene activamente en su construcción dinámica y situada. En el contexto de la afrodiaspora, la identidad cultural se concibe como un proceso en constante reformulación frente a condiciones históricas, culturales y mediáticas cambiantes. Las identidades culturales afrodiaspóricas resultantes se distinguen por su heterogeneidad e hibridez. Según Hall (2010, 349), la identidad cultural no es una esencia fija ni un reflejo de un origen puro, sino una construcción discursiva en permanente negociación, determinada por posicionamientos históricos, culturales y políticos. La combinación de estos planteamientos resulta especialmente productiva para analizar la evolución de las manifestaciones afrocolombianas. Al incidir en nociones como jerarquía, superioridad y legitimidad en la representación cultural, las dinámicas intermediales adquieren una dimensión política: retoman representaciones mediáticas preexistentes y las reconfiguran bajo lógicas alienantes de intercambio. Por ello, resulta fundamental atender a las políticas de las formas simbólicas y sus migraciones intermediales en el análisis de las literaturas poscoloniales (Neumann, 2015, 428).

Un ejemplo particularmente significativo de este enfoque puede encontrarse en la propuesta de Valero (2015, 13-14), quien plantea una tipología de diez tópicos emblemáticos de la literatura poscolonial afrolatinoamericana, que definen el mencionado modelo contradiscursivo frente al discurso hegemónico de la memoria. Para este análisis, resultan especialmente relevantes los legados del trauma histórico de la esclavización y la trata transatlántica, concebidos como experiencias unificadoras del colectivo afrodescendiente, aun cuando —junto con el racismo en sus distintas manifestaciones contemporáneas como marcador social— constituyen la «fuente de los males actuales» (Valero, 2015, 14) que afectan a estas comunidades heterogéneas. En este sentido, se destacan como ejes centrales una reconstrucción crítica del relato histórico dominante que, más allá de incorporar los aportes afrodescendientes a las formaciones nacionales, implica una relectura y reescritura de las tradiciones literarias coloniales y republicanas que configuraron al sujeto ‘negro’ desde una perspectiva subalternizante. Estos procesos dan lugar a lo que se

ha denominado un ennegrecimiento del campo literario, en el que se reinscriben estéticas y memorias marginalizadas, así como a la emergencia de sujetos activos, con voz propia y agencialidad, cuya representación de una comunidad translocal amplia y portadora de una memoria colectiva les permite anclar en la figura de los ancestros y en la recuperación activa del pasado las bases simbólicas para reclamar el reconocimiento de una identidad cultural específica (Valero, 2015, 13–14). Al afirmarse esta identidad cultural también en la resignificación del cuerpo negro —concebido no ya como marca de subordinación, sino como emblema de conexión con África y fuente de capital simbólico (Valero, 2015, 14)—, la corporalidad adquiere una relevancia central.

Esta dimensión simbólica del cuerpo encuentra una articulación teórica en la noción de *corp-oralidad* propuesta por la historiadora Adriana Maya (2009, 235), un concepto que combina la tradición oral y el canto con otras formas de transmisión corporales y musicales, especialmente en el contexto de la circulación —mayoritariamente clandestina— de memorias de resistencia afrodescendientes desde la esclavización y deportación forzada hacia las Américas.

### **Narrativas de la memoria e identidad cultural afrocolombianas en evolución**

Para profundizar en las relaciones intermediales y sus efectos a partir de ejemplos seleccionados, se esbozarán primero los trayectos literarios en los que se han articulado expresiones de la memoria y de las identidades culturales afrocolombianas, siempre en relación con la música, a través de textos poéticos y narrativos considerados como medios fuente. Como fenómeno eminentemente generacional, la memoria musical, según Erll (2016, 10), puede tener un extraordinario efecto comunitario, no solo dentro de una generación, sino especialmente a lo largo del tiempo, actuando como elemento formador de identidad. Las identidades individuales y colectivas se construyen y sostienen a

través de la música y de los recuerdos que los estímulos musicales evocan. En el contexto afrocolombiano, influidos por las secuelas de las tradiciones orales y de la corp-oralidad, los escritores canalizan esa fuerza de la memoria musical en sus obras.

En el ámbito cultural colombiano, tras la figura del momposino Candelario Obeso —cuya antología *Cantos populares de mi tierra* (1877) se considera hoy una de las primeras expresiones de la memoria afrodescendiente articulada en forma de poesía cantada y atribuida a colectivos subalternos históricamente olvidados—, destaca Jorge Artel, seudónimo del abogado Agapito de Arco (Ferrer Ruiz, 2010, 11)<sup>2</sup>. Este poeta cartagenero, nacido en 1909 y fallecido en 1994, recurre de manera explícita a la musicalidad para articular un discurso sobre las identidades colectivas afrodiaspóricas, reforzando la memoria de la cultura africana como «enlace entre el pasado y el presente» (Julio Díaz, 2009, 97). Su poemario *Tambores en la noche* de 1940 se abre con un breve manifiesto poético titulado «Negro soy» (Artel, 2010, 15) y la conexión entre los afrodescendientes contemporáneos y los antepasados traídos forzosamente al continente americano se profundiza en el segundo poema, «La voz de los ancestros» (2010, 16–17). En la poética arteliana, la imagen paraguas del tambor, en su vínculo con la tradición oral y la música, recorre toda la obra y reafirma los lazos afrodiaspóricos con la cultura de origen como «elemento sagrado» (Julio Díaz, 2009, 96), enfatizando las particularidades de una afrocolombianidad *avant la lettre*.

Su máxima expresión en el siglo XX la alcanza la literatura afrocolombiana con el también caribeño Manuel Zapata Olivella, nacido en Lórica en 1920 y activo hasta su muerte en 2004. A

---

<sup>2</sup> Dado que en el siglo XIX aún no existía la posibilidad de articular públicamente una conciencia de identidad afrodescendiente —pues dicha conceptualización todavía no se había formulado—, Candelario Obeso, hijo de un hacendado y de una lavandera negra, es considerado más bien el precursor de la poesía negra, al transformar en literatura las tradiciones y canciones del mundo ágrafo de las poblaciones de color de las riberas del Magdalena. Sin embargo, fue Jorge Artel, su «heredero directo» (Ferrer Ruiz, 2010, 11), quien abordó por primera vez con explícito orgullo las cuestiones identitarias de la comunidad afrodescendiente.

pesar de su ascendencia mestiza, él se autoidentificaba mediante la misma conciencia negra. A través de su obra narrativa ficcional y ensayística —caracterizada por intensas relaciones autointertextuales—, contribuyó decisivamente al desarrollo de una estética afro, influyendo en el proceso de ennegrecimiento de la literatura latinoamericana. Su producción multifacética, considerada precursora de las teorías intelectuales decoloniales en América Latina, reivindica los valores de la híbrida cultura afrodescendiente, al tiempo que denuncia la esclavización, la condición poscolonial de Colombia y el blanqueamiento social. Esta evolución se refleja especialmente en su sexta novela, *Chambacú, corral de negros* de 1963, y culmina en su obra más ambiciosa y conocida, la epopeya *Changó, el gran putas* de 1983, en las que integra de forma continua elementos clave de la tradición corp-oral y la memoria musical colectiva de su comunidad.

Esta misma apuesta por una literatura que articula memoria, cuerpo y musicalidad en un cruce intermedial —como forma de construcción identitaria en contextos poscoloniales— encuentra continuidad en la poesía afrocolombiana actual de autoría femenina. Esta se caracteriza por la reiteración temática respecto a sus predecesores, combinada con un tratamiento destacado de la corp-oralidad y la musicalidad, donde la estructura rítmica del poema —de clara impronta musical— actúa como eje distintivo esencial (Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar, 2010, 16).

Grueso y Cásseres, en dos poemas casi homónimos, abordan la reivindicación de una identidad afrofemenina, un tópico también omnipresente en toda la obra de Ramírez, quien además subraya de manera particular la centralidad de los tambores en esta construcción identitaria. Al rechazar desde el inicio los términos alternativos con los que se intenta disimular su negritud, «Negra soy» de Grueso reivindica con orgullo esta identidad como herencia, historia de lucha y fuente de dignidad mediante el uso de afectos corporales, emociones intensas y comparaciones con elementos naturales profundos y oscuros. La denuncia directa de los eufemismos que buscan encubrir esa identidad, evidente al final mediante los versos: «Así que no disimulen / llamándome de

color, / diciéndome morena / porque negra es que soy yo» (Grueso, 2010, 157), constituye el nexo conector con «Soy negra» de la poeta palenquera, que celebra la «negrura» como belleza, herencia divina y afirmación identitaria, especialmente desde la voz materna, desde que sus primeros versos lamentan: «Ahora me llaman morena / cuando negra soy yo» (Cásseres, 2010a, 437). Por su parte, «Canto mágico» de Ramírez articula, desde sus primeros versos, una identidad femenina anclada en la procedencia africana y en la experiencia —emblemática dentro de la afrodiaspora— de vivir y prosperar en el exilio: «Del África vengo, / nieta del muntú, / del África soy: flor en el exilio». El término muntú remite a una concepción filosófica bantú que designa al ser humano en su integridad física, espiritual y colectiva, reafirmando así una conexión ancestral que atraviesa cuerpo, memoria e historia. En estos tres poemas sobresale, además de un yo pronunciadamente articulado, la acentuación de la dimensión acústica de los significantes verbales —lo que Wolf, siguiendo a Scher, denomina «word music» (2015, 384)—, que evoca el ritmo y la sonoridad de lo musical, situándolos en una zona de convergencia intermedial especialmente fértil para su comparación con letras de canciones contemporáneas que articulan reivindicaciones similares.

En cuanto a la situación de enunciación en estas canciones, si bien puede reconocerse el yo característico de la poesía lírica, se advierte cierta polifonía que lo matiza. En *No más discriminación*, de Kombilesa Mí, cuatro de los ocho integrantes del grupo interpretan las letras; en *MaBinti wa África*, del colectivo Son Prietas, participan doce artistas chocoanas, todas cantando y/o rapeando. En ambos casos, se escenifican múltiples yo artísticos que, además de complejizar la perspectiva enunciativa, contribuyen a la construcción de una voz colectiva y heterogénea. Por su parte, Robe L Ninho articula un yo único que, sin embargo, encarna simbólicamente a otro colectivo en el que hablante e interlocutor comparten una identidad negra. A partir de estas voces, resulta especialmente relevante observar cómo las letras continúan las narrativas iniciadas en muchos poemas anteriores y, en particular, en las dos novelas fundamentales.

## Literatura narrativa, lírica y elementos musicales

En la narrativa de Zapata Olivella, las relaciones intermediales, principalmente en el sentido de la música en la literatura, constituyen un eje estructural y expresivo, gracias al uso destacado de los tejidos entre elementos musicales y líricos vinculados a la ancestral tradición corp-oral de las comunidades afrocolombianas. Esta intermedialidad es vehículo de una reescritura de la memoria cultural colombiana, donde la musicalidad de la narración y el protagonismo del tambor se configuran como tópicos literarios emblemáticos, presentes desde *Chambacú, corral de negros*. Desde la primera frase de esta novela, el sonido de las botas del contingente militar, que galopan para detener a los habitantes de esta isla marginal frente a Cartagena, evoca por su sonoridad una caza humana, remitiendo al trauma histórico de la esclavización, uno de los motivos omnipresentes según Valero (2015, 14):

Galopaban las botas. Producían un chasquido que, antes de estrellarse contra las viejas murallas, ya se convertía en eco. Los carramplones de la caballada humana resonaban fuertes. Sombras, polvo, voces. Despertaban a cuatro siglos dormidos (Zapata Olivella, 2010a, 27).

Además de esta dimensión acústica, el inicio de la novela activa determinadas conexiones intertextuales con «La voz de los ancestros» de Artel, al coincidir varias palabras clave presentes en las primeras frases de la novela, como el eco, con las del poema previo. El yo poético, desde el primer verso, percibe en tres ocasiones el «galopar de los vientos», seguido en cada caso por diferentes imágenes que, leídas en este contexto, adquieren resonancias vinculadas a la esclavitud y la discriminación racista — denunciadas en la novela y sufridas durante más de 400 años. La primera estrofa evoca el eco del recuerdo colectivo de la esclavitud a través de la imagen de los vientos que, «repujados de gritos ancestrales» y portadores de «una antigua tortura» (Artel, 2010, 50), arrastran las voces del pasado hacia el presente con fuerza

conmovedora. Al final del poema, el yo articulado por el poeta se presenta explícitamente con su nombre artístico como un «galeote de un ansia suprema» que, al oír ese «galopar de los vientos» cargado de «temblores de cadena y rebelión» (Artel, 2010, 51), rema con angustia en la oscuridad de la historia. Este entramado sugiere una relación intertextual deliberada, orientada a centrar la atención en el tema compartido por ambos textos: la persistencia histórica de la esclavización y la violencia racial.

En este sentido, la evocación poética de que «sus voces desprendidas / de lo más hondo del tiempo / me devuelven un eco / de tambores muertos» (Artel, 2010, 50) remite no solo a la memoria musical y ancestral transmitida por la corp-oralidad, sino también al papel crucial de los instrumentos de percusión como portadores de lamentos colectivos, historias de dolor y resistencia que, en muchos contextos, fueron silenciados. A nivel intermedial, mediante esta referencia intracomposicional implícita por *evocación* (Wolf, 2015, 388), que suscita efectos sensoriales propios del medio musical, el poema remite simbólicamente al sonido del tambor desde el lenguaje literario. Aunque no hay una intervención directa del otro medio, se activa una imagen acústica —ese eco lejano y metafórico— que transforma el verso en una figura sonora. Esta dimensión anticipa, además, en términos de intermedialidad extracomposicional, un fenómeno de transmedialidad, en la medida en que el motivo del tambor atraviesa distintos medios relevantes en este corpus, como la música y la literatura narrativa.

La transmedialidad se manifiesta aquí de forma especialmente significativa si se considera que incluso la música instrumental —en forma del toque de tambores— puede desplegar formas narrativas (Wolf, 2015, 384). En su vínculo con la literatura, la música contribuye también a la reescritura de la memoria mediante sus letras, al asumir funciones narrativas «a partir de historias relatadas en canciones» (Badía, 2022, 345). En este contexto de transmisión musical de recuerdos dolorosos, la canción *Chambacú* de Toto la Momposina —entre muchas otras canciones que han tematizado este espacio insular asociado a la negritud— participa activamente en la reformulación intermedial

del pasado al otorgar voz a la mujer afrodescendiente, mantener viva los recuerdos de la violencia racial y contraponerlos al esplendor oficial de Cartagena de Indias, sin olvidar la sangre derramada: «La historia la escribes tú, negrita/ [...] La historia de las murallas/ con sangre la escribió/ la canalla [...] con la pluma del dolor» (1999). A su vez, esta canción dialoga intermedialmente con el poema «Adiós Chambacú» de Cásseres, donde la voz femenina reconstruye poéticamente la historia de este territorio simbólicamente estigmatizado y denuncia el desplazamiento de las comunidades negras en este espacio urbano marcado por la exclusión social, al lamentar que «hoy no existe en Cartagena el Chambacú, corral del negro» (2010b, 438). Este texto proyecta cruciales motivos migrantes entre distintos medios —como el despojo, la violencia racial y la figura del orisha Changó, símbolo de resistencia y protagonista en la otra novela analizada— conformando así un tejido expresivo que rearticula la memoria cultural en interacción con los otros medios. El espacio intermedio de *in-between-ness*, generado por las relaciones intermediales que negocian significados, resulta clave en contextos poscoloniales, caracterizados por la hibridez, el cruce de fronteras y la ruptura de opuestos binarios (Neumann, 2015, 429): aquí, la figura esclavizada y silenciada se transforma en sujeto con voz.

A partir de estas prácticas intermediales y motivos en migración, ambos textos se orientan en la misma dirección que el narrativo de Zapata Olivella, el cual enfatiza la figura maternal de La Cotena, luchando por una vida digna para sus cinco hijos. Ambientado durante la guerra de Corea, el relato evidencia el persistente racismo inherente a las estructuras sociales. En la primera parte, titulada «Los reclutas», el capitán Quirós busca voluntarios para la guerra precisamente en el barrio afrodescendiente, obviando el racismo estructural del país y, al mismo tiempo, despertando la conciencia de los subalternos. Para incitar a una revolución de los marginalizados, estos cuatro siglos dormidos al inicio del texto, con su carga simbólica sobre la esclavización y la opresión de las personas africanas, junto con la rememoración de la contribución ancestral a la cultura contemporánea, son retomados en la última parte, titulada «La



batalla», cuando se tematiza «[e]sa noche larga y tenebrosa de cuatrocientos años. La vieja África transportada en los hombros de sus antepasados» (Zapata Olivella, 2010a, 120). Junto a estas evocaciones del pasado, del continente de origen y su cultura, el texto busca activar los recuerdos oprimidos desde su estado latente mediante múltiples referencias al sonido de los tambores como forma de acción política en el presente.

Interpretados mayoritariamente por un personaje músico ciego —figura que refuerza el peso de la transmisión corp-oral del saber ancestral—, estos instrumentos recorren la novela no solo como vehículos de la memoria comunicativa de Chambacú, sino también como escenificaciones de los recuerdos traumáticos de la comunidad y afirmaciones de una identidad cultural resistente en el presente narrado. Esta identidad se encarna en el protagonista, Máximo, líder revolucionario y lector de numerosos libros, cuya conciencia crítica dialoga intertextualmente con diversas corrientes intelectuales. Así, el espacio narrativo de Chambacú se configura ante todo en términos de musicalidad rítmica: «La isla era un gran tambor. La sacudían los gritos y el llanto» (Zapata Olivella, 2010a, 39). Esta metáfora condensa la dimensión tanto afectiva como política del tambor, concebido como un cuerpo geográfico vibrante que recoge, al mismo tiempo, el clamor del sufrimiento y el eco persistente de la resistencia colectiva. Además de una forma de plurimedialidad —cuando dos medios como la literatura y la música coexisten perceptiblemente en una misma obra—, la novela despliega también numerosas referencias intermediales implícitas por evocación, según la tipología de Wolf (2015, 387). En este sentido, los tambores, como medios culturalmente significativos y parte esencial del mundo narrado, se integran a la narración como imágenes sonoras recurrentes que activan los recuerdos latentes, aunque no se reproduzca formalmente su sonido.

Es decir, cuando «los golpes de tambor se abrían paso por la calle» (Zapata Olivella, 2010a, 85), esta imagen señala no solo una ambientación acústica, sino la constante irrupción simbólica de este medio de memoria específicamente afrodescendiente en el tejido tanto urbano como narrativo, en una suerte de latido

memorístico que desborda los márgenes del texto y reconfigura el espacio desde una sonoridad ancestral, al igual que en el poema arteliano. En el paisaje sonoro del relato, metáforas como «el distante eco de su percusión» (Zapata Olivella, 2010a, 90) y «la isla toda vibraba al son de los tambores» (95) traducen el mundo narrado en clave rítmica, revelando una forma de conocimiento arraigada en el cuerpo y la vibración. Este ritmo se convierte en fondo existencial cuando el personaje ciego descubre su capacidad de expresión a través del «subfondo rítmico en que descansaba la voz del instrumento» (Zapata Olivella, 2010a, 90), lo que evoca la omnipresencia de los tambores en las realidades de Chambacú. Esa presencia acústica se intensifica con imágenes como: «Persistente como un quejido de bestia ansiosa, otro tambor pequeño martillaba el compás» (Zapata Olivella, 2010a, 90), que refuerzan la idea del tambor como base memorística y pulsación vital que sostiene la estructura misma del relato. Más allá de estas relaciones intermediales intracomposicionales, este recurso puede leerse también como una forma de trasposición intermedial (Wolf, 2015, 385), ya que traslada al lenguaje literario funciones narrativas propias de la música, integrando así una lógica sonora en la construcción del mundo narrado.

En su migración al género poético, la misma función de ritmo estructural y de apoyo musical a la memoria se manifiesta también en el poemario completo de Artel, donde destaca «la edificación de la poesía con imágenes sonoras», abriendo el poeta la lírica colombo-caribeña a una «musicalidad sin límites» (Ferrer Ruiz, 2010, 11), e incorporando las voces del ritmo —mediante la gaita y, particularmente, el tambor— como elementos vivos de su expresión. Al mismo tiempo, las imágenes poéticas construidas a través de estos instrumentos musicales se adentran en el «espacio del cuerpo, la sensualidad del negro» (Ferrer Ruiz, 2010, 12), como se refleja en versos como: «Si yo fuera tambó,/ mi negra,/ sonara no má pa ti» (Artel, 2010, 67).

En el centro de esta estética, la representación de la sensualidad de la mujer negra, plasmada en los poemas, está igualmente indisolublemente unida al tambor.

Esta conexión alcanza una intensidad particular en la poesía de Ramírez, donde la musicalidad estructura el ritmo de toda su producción y se consagra «el símbolo del tambor como corazón de su obra» (Rojas Blanco, 2021, 106). En esta misma línea, su «Canto mágico» dialoga con las palabras de Artel, convirtiéndose el yo femenino articulado efectivamente en ese cuerpo resonante clave: «Mi cuerpo: tambor dorado (2010, 135).

En la novela de Zapata Olivella, incluso personajes externos al mundo afro, como la sueca Inge, figura traída a Chambacú por el hermano de Máximo y antagonista José Raquel, no permanecen indiferentes ante esta fuerza comunicativa: «Los tambores en la distancia. Más que resonar, la embrujaban» (2010a, 94). El embrujo que producen estos instrumentos —condenado también repetidamente por los esclavistas, de lo que asimismo se hace eco la literatura— se traduce en la resistencia, transmitida y representada por los tamborileros, en su mayoría los más veteranos y *griots* de las tribus africanas y afrodescendientes. En el caso de Inge, la hacen partícipe de las reivindicaciones comunitarias tras enamorarse de Máximo. En una escena clave de la tercera parte, el protagonista —recién salido de la cárcel tras años de prisión por sus actividades políticas— reinterpreta los mencionados cuatro siglos de opresión desde su presente, explicándole la negación histórica de la identidad colectiva afrocolombiana y enfatizando la importancia de la circulación y transmisión viva de la memoria ancestral a través de rituales afirmativos y del propio lenguaje.

Nuestra cultura ancestral también está ahogada.  
[...] Desde hace cuatrocientos años se nos ha prohibido decir 'esto es mío'. Nos expresamos en un idioma ajeno. Nuestros sentimientos no encuentran todavía las palabras exactas para afirmarse. Cuando me oyes hablar de revolución me refiero a algo más que romper ataduras. Reclamo el derecho simple de ser lo que somos (Zapata Olivella, 2010a, 140).

Frente al ahogamiento cultural que denuncia Máximo, este discurso puede leerse como una estrategia literaria de afirmación identitaria en el contexto de la formación de una conciencia

afrocolombiana, entendida como una construcción sustentada en la autoafirmación y el sentido de comunidad (Valero, 2015, 13). A través de la reivindicación del reconocimiento pleno del derecho a ‘ser lo que somos’, ya en esta novela pionera de 1963 se articula el reclamo de una identidad cultural afrodiaspórica vivida, fundamentada en la memoria colectiva y encarnada en un sujeto que, aunque muere al final, deja una huella transformadora en la comunidad de Chambacú. Como concluye la novela, «muchos ya los [ojos] tenían abiertos» (Zapata Olivella, 2010a, 172). Este planteamiento anticipa el tópico —en constante migración entre múltiples textos y medios— del «reconocimiento de una especificidad cultural o de una identidad diferenciada» (Valero, 2015, 14), entendido como un llamado a vivir esa identidad más allá de la mera abolición formal de la esclavitud en 1851.

En este punto, no solo pueden establecerse conexiones concretas con la poesía escrita, sino que resulta imprescindible atender a las que se dan con la música contemporánea y las letras de canciones, donde emergen relaciones de intermedialidad extrínseca en el plano de la letra (Badía, 2022, 350). Estas conexiones, especialmente significativas, se manifiestan, por ejemplo, en fenómenos de remedialidad, cuando se produce una reformulación musicalizada de contenidos y motivos literarios — como la mencionada identidad cultural diferenciada —, así como en procesos de recepción lírica (Badía, 2022, 352), según los que las narrativas presentes en novelas se transforman en canciones y letras.

### **Respuestas poscoloniales: literatura, música y tambores**

La autoafirmación vivida de las heterogéneas identidades culturales de la diáspora afro —cuya prohibición de expresión se quiebra definitivamente en este acto—, estrechamente vinculada a los elementos e instrumentos musicales que las han transmitido durante siglos, se manifiesta hoy con contundencia en tres canciones de rap. En este marco, los tambores conforman la base rítmica en *No más discriminación* de Kombilesa Mi y en *N-E-G-R-O* de Robe L Ninho, mientras que en *MaBinti wa África* de Son

Prietas su presencia se desplaza al plano verbal, al ser invocados en las letras como símbolo identitario y ancestral.

Las palabras de Máximo en *Chambacú, corral de negros*, al afirmar que su comunidad se expresa en un idioma impuesto y aún carece de los términos precisos para afirmarse, confirman lo señalado por Maya: que la lengua —junto con la religión— fue una de las «dos variables culturales de diferenciación» (2009, 224) fundamentales en el sistema esclavista colonial, y sigue siendo hoy un aspecto social clave. En respuesta a esta historia de imposición lingüística, los músicos del Palenque reafirman su identidad mediante su propio idioma: Kombilesa Mi significa ‘mis amigos’ en lengua palenquera, la única lengua criolla de base española que incorpora formas gramaticales y vocabulario de dialectos africanos, en particular del grupo bantú, y constituye uno de los pilares culturales de este pueblo (Camargo y Lawo-Sukam, 2015, 26). Mientras Kombilesa Mi opta por emplear la lengua palenquera en combinación híbrida con el español en sus letras<sup>3</sup>, el colectivo Son Prietas —aunque canta en español— recurre directamente al suajili, otra lengua bantú, para expresar en el título de su canción que las doce músicas participantes se reconocen como hijas de África.

En lo que respecta al reconocimiento de una identidad diferenciada, las letras de *No más discriminación* se posicionan firmemente contra la segregación racial, apelando a la igualdad entre personas de diferentes colores de piel y subvirtiendo los criterios establecidos por las políticas culturales de alteridad en Colombia, que han contribuido históricamente a perpetuar un racismo institucional (Maya, 2009, 220). Esta postura dialoga, en un proceso de remedialidad, con los argumentos de la novela, al actualizar en clave musical la misma reivindicación de igualdad articulada en Chambacú, donde Inge es integrada por la comunidad al compartir esos ideales, como resumen los versos: «Negros y blancos en solo rincón./ Somos lo mismo, aunque nos cambie el color./[...] Lo único que importa es que pienses como

---

<sup>3</sup> En particular, esta hibridación lingüística sobresale en los títulos de otras canciones, como *I Kelé* o *Ma Kuagro*.

yo» (Kombilesa Mi, 2019). Basado en esta visión de unidad desde el pensamiento comunitario más allá de las diferencias raciales, en la segunda estrofa se reafirma con orgullo la identidad afrodiaspórica mediante los versos previamente citados en la introducción del presente estudio —una autoafirmación rotunda del sujeto negro que ahora encuentra las palabras exactas— frente a los mecanismos estructurales del racismo. A continuación, las letras señalan explícitamente que «los principales medios del racismo son el lenguaje y la educación» (Kombilesa Mi, 2019), lo que convierte la autoafirmación identitaria en una respuesta directa a las variables impuestas por el sistema colonialista, denunciando las persistentes actitudes discriminatorias como expresiones de intolerancia profundamente arraigadas (Maya, 2009, 224). Por su parte, desde el inicio de *MaBinti wa África*, los propósitos y necesidades formulados por Máximo en la novela —retomando su discurso sobre ‘ser lo que somos’— se reflejan en un contraste con la realidad histórica denunciada, contra la cual se alzan las voces de resistencia: «Por ser lo que soy/ mi voz quieren apagar,/ [...] mientras tenga vida, lucharé» (Son Prietas, 2023). El colectivo musical en torno al dúo Las Prietas —nombre que, por sí solo, afirma una postura de negritud femenina— toma la palabra para reivindicar identidades afro-femeninas específicas, construidas a partir de las complejas experiencias de ser negra y estrechamente ligadas a la música y, en particular, a los tambores. Así lo expresan con claridad las letras: «Al ritmo del bombo,/ de tambores, al son de cánticos/ [...] sobrepasando los estereotipos» (Son Prietas, 2023). La estereotipia, junto con estrategias como la invisibilización y la negación del pasado africano, constituye una forma central del racismo institucional entendido como violencia simbólica, que ha fomentado históricamente un sistema de exclusión y discriminación en Colombia (Maya, 2009, 220), contra el cual estas raperas se hacen oír. Desde esta centralidad de lo musical —entre tambores y cantos— en los procesos de autodefinición, puede trazarse un puente hacia *Changó, el gran putas*, donde la palabra literaria se entrelaza aún más con la sonoridad africana para configurar un relato vivo, en el que canto, ritmo y narración se funden. En esta novela, compuesta por cinco partes

estructuradas como sagas, la interrelación entre literatura —oral y escrita—, sonoridad y memoria musical constituye el eje estructural y expresivo desde el cual se negocia la imagen de ‘lo que somos’. La obra recurre a diversas estrategias intermediales e incorpora múltiples formas propias de las tradiciones corp-orales afrodescendientes, haciendo de la escritura una trasposición del universo sonoro africano y afroamericano. Así, la música vuelve no solo a aparecer como referente temático, sino como principio organizador del discurso, dotando al texto de un carácter polifónico y performativo.

La primera saga, «Los orígenes», se abre con un extenso canto épico de cuarenta páginas dedicado a «la tierra de los ancestros», en el que el *babalao* Ngafúa invoca a los grandes Orichas —como Changó, cuya maldición es presentada como origen de la esclavización de innumerables personas, aunque siempre con la previsión de su futura liberación— y despide a las mil cien tribus africanas, cuyos miembros han sido condenados a la esclavitud y serán transportados al Nuevo Mundo. En este contexto de relaciones intermediales, sobresale «la dimensión ritual de la lírica, frente a la dimensión puramente ficticia de la narrativa» (Badía, 2022, 344), de modo que lo musical sirve para plasmar las realidades históricas de forma ritualizada mediante las palabras cantadas por Ngafúa. Como mediador entre lo mítico y lo histórico —reconocido por su conocimiento del pasado—, Ngafúa mantiene una relación inseparable con el tambor, traducándose en numerosas referencias intermediales de diversas formas. En el «Canto a Changó, Oricha fecundo», su invocación reactualiza la exigencia de escuchar la voz colectiva vinculada a la sangre derramada: «¡Oye, oye nuestro canto! [...] nuestra voz! ¡El tambor ahogado en la sangre / habla a los primeros padres!» (Zapata Olivella, 2010b, 70). Ngafúa ruega a la deidad la fuerza expresiva de «la danza / el canto / la música» y del instrumento: «préstame tu ritmo [...] acomoda aquí tu voz tambor» (Zapata Olivella, 2010b, 71). En el capítulo «La trata», el tambor reaparece como omnipresente resonancia lejana y eco simbólico del sufrimiento: «El distante, invisible, presente acoso de los tambores» (Zapata Olivella, 2010b, 97). Incluso llega a asumir funciones narrativas,

gracias a una trasposición intermedial, al relatar el comercio esclavista antes de la travesía atlántica: «Todavía los tambores continúan anunciando la venta de los esclavos» (Zapata Olivella, 2010b, 117). Consciente de su poder comunicativo, la tripulación del barco esclavista le entrega a Ngafúa un instrumento inservible —un gesto cargado de violencia simbólica, destinado a anular su capacidad expresiva y acallar la voz colectiva que él encarna— antes de colgar su cuerpo en lo alto del mástil: «El capitán entregó a Ngafúa un tambor roto» (Zapata Olivella, 2010b, 135).

La segunda saga, «El muntu americano», ambientada en Cartagena, principal puerto negrero colonial, se articula como un despertar simbólico del individuo afrodescendiente conceptualizado como *muntú*, en paralelo con el final del poema «Canto mágico» de Ramírez, donde se llama a recordar a sus descendientes mediante una «voz abuela: / ¡Despertad! / Hijos y nietos del muntú» (Ramírez, 2010, 136). En la novela, el parto complicado de Potenciana Biojó se representa como una cesura marcada por una musicalidad mitológica, integrando nuevamente la dimensión sonora como estrategia intermedial. Versos entonados, incrustados en el cuerpo narrativo, prefiguran la llegada del líder histórico Benkos Biohó, cuyo nacimiento destaca por su resonancia colectiva: «Entonces fue cuando resucitaron los tambores. Tocan hondo y fuerte, jamás nunca antes escuchados con tanto brío» (Zapata Olivella, 2010b, 156). Las celebraciones inquietan al jesuita Pedro Claver, figura histórica ambigua: aunque oficialmente reconocido por su defensa de los esclavizados, interviene alarmado ante rituales que escapan al control eclesástico y desafían abiertamente la doctrina cristiana mediante su espiritualidad africana. En estos ritos, que responden a las dos variables de alteridad señaladas, se recurre, además de a una religiosidad sistemáticamente negada, al uso del yoruba, lengua que reactiva clandestinamente la correspondiente memoria musical: «Bailan y ríen cantando con palmoteo: ¡Achini má [...]!» (Zapata Olivella, 2010b, 157). Otro narrador-personaje, Pupo Moncholo, establece mediante su canto e instrumento ciertas semejanzas con los juglares y se autodefine como «el hombre del tambor brujo» (Zapata Olivella, 2010b, 188). El ya abordado embrujo por los



tambores, traducido en resistencia, se evidencia en la escena ritual donde un grupo de esclavizados —descritos como cuerpos poseídos— danza desenfrenadamente alrededor de un babalao que marca el ritmo, celebrando el nacimiento. «Comprendiendo que estaban embrujados por el tambor» (Zapata Olivella, 2010b, 158), Claver intenta confiscar el tambor en una prolongada lucha, pero este siempre regresa a manos del babalao, como si resistiera ser silenciado.

Una vez más, destaca el empleo de la evocación como estrategia intermedial implícita, al sugerirse en el texto la atmósfera ritual generada por la música de tambor y canto, con sus efectos afectivos sobre los lectores, cargando estos símbolos de múltiples niveles de significado.

Finalmente, Claver rompe el tambor, acto de fuerte carga simbólica que provoca que «las diablitas vuelven a su forma humana y se echaron a correr» (Zapata Olivella, 2010b, 158), aunque los redobles resurgen en otros espacios. La escena, que sugiere la imposibilidad de silenciar los tambores, introduce una crítica velada a la imagen pública del santo. Desde la teoría sobre las políticas de la intermedialidad en literaturas poscoloniales, las prácticas intermediales y las formas simbólicas invitan a los lectores a cuestionar las estructuras de poder que regulan las prácticas culturales y mediáticas en cada contexto histórico (Neumann, 2015, 427). El tambor y su destrucción funcionan como símbolos de la comunicación reprimida, denunciando la prohibición de la circulación de una memoria colectiva. Este gesto se convierte en un acto políticamente crucial que impulsa una revisión crítica de las versiones históricas dominantes y una resignificación política de las prácticas misioneras.

Finalmente, en la quinta saga, «Los ancestros combatientes», las narraciones sobre los movimientos sociales por la libertad y la redención de la diáspora afrodescendiente se extienden por el continente americano, con énfasis en la historia de resistencia en Estados Unidos. Esta parte rinde homenaje a movimientos emancipatorios como el liderado por Agne Brown, en un contexto marcado por múltiples violencias estructurales: desde las cruces del Ku Klux Klan hasta el persistente racismo

institucional del siglo XX. Guiada por una voz ancestral, la protagonista ficticia enfrenta el terrorismo supremacista y la exclusión sistémica, mientras el texto desenmascara la ideología segregacionista con una alusión intertextual a un cantar bíblico, transformado en canto antirracista inscrito en el relato. Esta resignificación intermedial activa una contramemoria lírico-musical que renegocia las políticas culturales y las identidades afrodescendientes:

Los predicadores racistas buscaban en las Sagradas Escrituras algún versículo que les revele el oculto prejuicio de su Dios y lo hallarán: ‘Desde el comienzo los hijos de Noé fueron separados...’. Aceptamos el reto:

¡Oh hijas de Jerusalén, negro soy! (Zapata Olivella, 2010b, 571).

Este inicio de una reescritura subversiva de los versículos 5 y 6 del *Cantar de los Cantares*, integrada en una obra donde la musicalidad estructura la narración y amplifica su resonancia, establece vínculos interartísticos con determinados poemas y, especialmente, con las letras de las tres canciones señaladas de rap contemporáneo. En este sentido, la exclamación ‘Negro soy’ reafirma una identidad cultural afrodiaspórica particular, posicionando a los sujetos como agentes con voz propia, arraigados en una ancestralidad que la novela articula detalladamente y que los textos líricos, tanto escritos como musicales, prolongan hasta el presente. En principio, esta afirmación dialoga intertextualmente con el poema «Negro soy» de Artel, que abre su poemario de 1940, considerado el primer manifiesto de una identidad afrocolombiana conscientemente expresada al articular una memoria que atraviesa siglos. Sus versos iniciales, al igual que ambas novelas de Zapata Olivella, nombran y procesan el sufrimiento comunitario: «Negro soy desde hace muchos siglos. / Poeta de mi raza, heredé su dolor» (Artel, 2010, 49).

El yo poético, como en los personajes del escritor de Loric, se construye desde lo individual y lo colectivo: «El hondo, estremecido acento en que trisca la voz de los ancestros, es mi

voz» (Artel, 2010, 49). Ferrer (2010, 15) subraya aquí una identidad no solo étnica sino histórica, donde pasado y presente se entrelazan, vínculo que adquiere centralidad en el canto incrustado en el texto narrativo y su juego intertextual con la Biblia. Al sustituir ‘morena’ por la propia piel negra, el verso «No me juzguéis por mi piel negra / sobre ella se ha posado el sol» (Zapata Olivella, 2010b, 571) desplaza el eufemismo bíblico hacia una afirmación directa de negritud. Desde esta autoafirmación que desafía el juicio externo, el sol deja de ser estigma y se resignifica como fuente de identidad histórica y resiliencia, como en «Canto mágico» de Ramírez, donde el cuerpo del yo femenino es orgullosamente «tambor dorado / curtido de soles» (2010, 135), reclamando una representación activa, que interpela la mirada ajena y exige su transformación. La misma reivindicación resuena en «Soy negra», de la poeta palenquera Cásseres: «¡Qué hermosa es tu negrural, / brilla como el sol, vos sed una negra / preciosa de cuerpo» (2010a, 437). Al igual que en los versos reformulados por Zapata Olivella, el poema incorpora referencias bíblicas: en un diálogo breve, una hija desmotivada por el racismo escolar —la llaman «negrita»— recibe la respuesta de su madre: «negra soy yo, / negro es Jesucristo / y negra es mi generación» (Cásseres, 2010a, 437), resignificando la vivencia dolorosa del neorracismo desde un posicionamiento identitario actualizado y colectivo. Al igual que las novelas, aborda así, además del recurrente tópico de la esclavización como origen de los males actuales, el «florecimiento de un neorracismo como marca social» (Valero 2015: 14). Aludiendo a las viñas descuidadas del hipotexto bíblico y jugando con la ascendencia común desde una misma madre, el cantar reescrito por Zapata Olivella denuncia las desigualdades provocadas precisamente por ese racismo cotidiano, aún vigente en múltiples formas: «¡Por mi piel negra se olvidaron / de darme mi propio prediol» (2010b, 571). Esta respuesta lírica actualiza y radicaliza el imaginario original: mientras el texto bíblico asocia la morenez al trabajo forzado y la marginalidad, estos versos evidencian las consecuencias estructurales del racismo contemporáneo —despojo, exclusión y negación de derechos.

El fenómeno de la transmedialidad también puede manifestarse a nivel de contenido, cuando ciertos temas migran entre distintos medios (Wolf, 2015, 392). Vínculos concretos entre los textos poéticos —uno de ellos incrustado en una novela— y letras musicales sobresalen en la canción *MaBinti na África*, que recupera y reformula la proclamación estética y política de la negritud como celebración de la memoria corp-oral. No se trata solo de aceptar el cuerpo femenino negro, sino de celebrarlo, como expresan versos como «Puedes admirar el color de mi piel» o su proyección colectiva: «Admira el color de nuestra piel/ debes venir a vivirla para poder entender» (Son Prietas, 2023). Frente a los versos poéticos en la novela de Zapata Olivella, el imperativo de admirar desplaza al acto de juzgar, de raíz bíblica, resignificando el color de piel desde una mirada orgullosa, afectiva y afirmativa del sujeto afro-femenino, como también ocurre en los poemas de Grueso, Ramírez y Cásseres. En *N-E-G-R-O*, Ninho reivindica la identidad afrodiaspórica desde un cuerpo masculino, celebrando la belleza de su piel al explicitar el «orgullo que siento por mi color» y vinculándola también al sol, esta vez como elemento frente al cual se afirma su fortaleza: «Tengo una piel hermosa, oscura y fuerte, resistente al sol» (2021). Al transformar la marca de alteridad en signo de resiliencia frente al tiempo, invierte asimismo los estigmas, interpelando directamente a quien envidia esa condición: «Envidias mi piel como con 90 años lucirá divina» (Ninho, 2021). Del mismo modo, en *MaBinti na África*, se enfatiza la resiliencia ante los contratiempos, precisamente gracias a la diferencia corporal adscrita, que hace deseable al sujeto femenino desde quienes no comparten esos rasgos: «Negra resiliente, rasgos diferentes / Soy lo que desean a escondidas» (Son Prietas, 2023). La lógica discursiva en torno a la afirmación «ser negra es el verdadero truco» (Son Prietas, 2023) dialoga con las letras del grupo palenquero, al argumentar la voz femenina: «Yo soy negra/ Porque me considero una palenquera neta» (Kombilesa Mi, 2019). En combinación con el juramento que sigue —«y nunca olvidaré mi identidad»— enlaza con el texto paradigmático de la identidad afrofemenina en Colombia, «Negra soy» de Grueso, donde la voz exige ser nombrada explícitamente como negra, haciendo de lo

más oscuro una metáfora de resplandor: «Yo soy negra como la noche» (2010, 158). Al igual que las demás voces examinadas, este yo poético busca superar formas persistentes de discriminación —metaporizadas en «ese yugo esclavista que por siglos nos aplastó»— al recordar una ascendencia que porta «una historia pa' contá / que rompiendo sus cadenas / alcanzó la libertad» (Grueso, 2010, 158). Un acto comunicativo, memorístico y performativo recorre todos los textos analizados: la narración de esa historia mediante recursos intermediales. La herencia del dolor acumulado por siglos, abordada a nivel literario profundamente tanto por Artel y Zapata Olivella como por las tres poetisas, encuentra un eco en los versos rapeados, que enfatizan la inscripción en el cuerpo de la mujer afrocolombiana: «Esta espinita en el corazón / que me recuerda lo mucho / que duele llevar la historia de un pueblo tatuada» (Son Prietas, 2023).

En este sentido, Ninho, en *N-E-G-R-O*, denuncia que la versión oficial de la historia ha sido manipulada y distorsionada, lo que hace necesario reescribirla desde la perspectiva del colectivo afrodescendiente y sus ancestros. Así lo expresa al rechazar una «filosofía errada»: «No soy descendiente de esclavos, camaradas / Yo soy descendiente de personas que fueron esclavizadas» (2021). De este modo, combate la naturalización de la esclavitud como una condición de origen, que pretendía fijar a las personas negras en una identidad pasiva dentro del sistema esclavista, anulando toda posibilidad de rebelión. En paralelo, la voz poética de Grueso también enfatiza que los antepasados esclavizados se rebelaron precisamente contra esa supuesta condición natural para conquistar la libertad: «A sangre y fuego rompieron, / las cadenas de opresión» (2010, 158).

Volviendo a Artel y su poema «Negro soy», la afirmación de su identidad afrodescendiente se realiza mediante una «estrategia poética [...basada] en símbolos sonoros y en el sentido del oído» (Ferrer, 2010, 15). Así, otro paralelismo se manifiesta en la dimensión afectiva musical que atraviesa los textos de todos los autores, donde las emociones se transmiten no solo por medio de la voz, sino, sobre todo, a través del omnipresente instrumento de percusión: «Y la emoción que digo ha de ser pura en el bronco son

del grito y el monorrítmico tambor» (Artel, 2010, 49). Esta dimensión corp-oral alcanza su expresión plena en *MaBinti wa África*, donde el yo articulado ha sido socializado desde la infancia con el sonido del tambor, que encarna la conexión emocional con la memoria y la tierra ancestral: «Crecí escuchando el sonido / de todos los tambores de mi África» (Son Prietas, 2023).

## Conclusiones

En las relaciones intermediales entre literatura y música, la dimensión sonora —y en particular el uso del tambor— se revela como clave para comprender no solo la forma, sino también el sentido profundo de los textos afrocolombianos. Todos los textos analizados comparten un impulso narrativo que resignifica la memoria de lucha y liberación ancestral mediante combinaciones de palabra, ritmo y corporalidad, como formas de afirmación identitaria. La literatura afrocolombiana publicada desde el siglo XX cumple así una doble función: actúa como medio de memoria que incorpora elementos musicales, y a la vez ofrece motivos poéticos y políticos que reaparecen en letras de canciones actuales. Por ello, la música no es un mero acompañamiento, sino un componente central para interpretar la continuidad expresiva, afectiva y cultural que atraviesa estas obras y sostiene la construcción de las identidades culturales afrocolombianas.

## Bibliografía

ARTEL, Jorge. (2010) *Tambores en la noche*. Bogotá. Ministerio de Cultura. (Libros)

BADÍA FUMAZ, Rocío. (2022) «La poesía en la canción popular actual». *Pasavento*. 10. 2. 339-358

CAMARERO, Jesús. (2008) *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona. Anthropos

CAMARGO, Blanca y Alain Lawo-Sukam. (2015) «San Basilio de Palenque (Re)visited». *Afro-Hispanic Review*.34.1. 25-45

CÁSSERES ESTRADA, Solmery. (2010a) «Soy negra». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar (eds.). Bogotá. Ministerio de Cultura. 437.

CÁSSERES ESTRADA, Solmery. (2010b) «Adiós Chambacú». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar (eds.). Bogotá. Ministerio de Cultura. 438.

ERLL, Astrid. (2016) «Vorwort». *Musik als Medium der Erinnerung*. Lena Nieper y Julian Schmitz (eds.). Bielefeld. Transcript. 9-10.

FERRER RUIZ, Gabriel. (2010) «La edificación de la poesía con imágenes sonoras en Tambores en la noche». *Tambores en la noche*. Jorge Artel. Bogotá. Ministerio de Cultura. 11-42.

GRUESO, Mary. (2010) «Negra soy». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar (eds.). Bogotá. Ministerio de Cultura. 157- 158.

HALL, Stuart. (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán. Envión editores.

JULIO DÍAZ, Ayleen. (2009) «La construcción de lo afro en la poética de Jorge Arteb». *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. 9. 95-106.

KOMBILESA MI. (2019) *No más discriminación*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=9\\_3q4f2t6tQ](https://www.youtube.com/watch?v=9_3q4f2t6tQ).

MAYA RESTREPO, Adriana. (2009). «Racismo institucional, violencia y políticas culturales». *Historia Crítica* .1. 39E. 218-245.

MOMPOSINA, Toto la, (1999) *Chambacú*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Tgt7xydGaNM>

NEUMANN, Birgit. (2015) «Intermedial Negotiations: Postcolonial Literatures». *Handbook of Intermediality. Literature. Image. Sound. Music*, Gabriele Rippl (ed.). Berlin: DeGruyter. 427-440.

NINHO, Robe L. (2021) N-E-G-R-O.  
<https://www.youtube.com/watch?v=kFpfjKyH0qc>

OCAMPO ZAMORANO, Alfredo y Guiomar Cuesta Escobar. (2010) «Experiencia de mujeres poetas afrocolombianas». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Bogotá. Ministerio de Cultura. 11-67.

RAMÍREZ, María-Teresa. (2010) «Canto mágico». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar (eds.). Bogotá. Ministerio de Cultura. 135-136.

ROJAS BLANCO, Catalina. (2021) *Las Almanegras: Trazando caminos de territorialidad en la poética afrofemenina colombiana*. Knoxville: University of Tennessee / TRACE.

SON PRIETAS. (2023) *MaBinti wa África*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=W8DwYca2eE4>

VALERO, Silvia. (2015) «Literatura y afrodescendencia: identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 41. 81. 9-17.

WOLF, Werner (2015). «Literature and Music: Theory». *Handbook of Intermediality. Literature. Image. Sound. Music*, Gabriele Rippl (ed.). Berlin: DeGruyter. 459-474.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. (2010a) *Chambacú, corral de negros*. Bogotá. Ministerio de Cultura.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. (2010a) *Changó, el gran putas*. Bogotá. Ministerio de Cultura.



## EL CONJURO ÓRFICO EN SAN JUAN DE LA CRUZ

Lola JOSA  
*Universidad de Barcelona*  
ORCID: 0000-0002-9036-3600

### **Resumen:**

En su *Cántico espiritual*, san Juan de la Cruz no solo escribe el poema místico más cumplido de todos los tiempos, sino que además en sus versos confluyen los temas, los símbolos y las inquietudes más relevantes del Humanismo. Poeta docto, extraordinario exegeta bíblico, si bien se fundamenta en el *Cantar de los Cantares* para la concepción y escritura de su *Cántico*, así como en sus conocimientos hebraicos, implícitos algunos y otros no en el poema de amor bíblico, en la experiencia de las nupcias divino-humanas que canta en sus lirás centra el mito de Orfeo a modo de emblema de la palabra redentora.

### **Palabras clave:**

San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. Orfeo.

### **Abstract:**

In his *Cántico espiritual*, San Juan de la Cruz not only wrote the most accomplished mystical poem of all time, but also brought together in his verses the most relevant themes, symbols, and concerns of Humanism. A learned poet and extraordinary biblical exegete, although he based the conception and writing of his *Cántico* on the Song of Songs, as well as on his implicit and explicit Hebrew knowledge of the biblical love poem, he centered the myth of Orpheus on the experience of the divine-human union that he sings of in his lyres, using it as an emblem of the redeeming word.

**Keywords:**

San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. Orpheus.

En la Antigua Grecia, el himno órfico era *Τελετή*, una ‘iniciación’ que se llevaba a cabo dentro de un culto místico, y su recitación suponía el más venerable de todos los sacrificios místicos. La revelación de la esencia de su contenido ontológico estaba destinada a quienes, liberados de sí mismos, podían participar de la sacralidad del orden supremo del universo, de la naturaleza de lo divino cuyas primeras emanaciones las representaban deidades que encarnaban sus tónicas vibratorias en el canto o en la alabanza. En este sentido solo Orfeo podía convertirse en el más puro de los iniciados y en el instructor del *Hieros-Logos*, de la Palabra Sagrada. Al mismo tiempo que el orfismo devenía religión prístina y filosófica, de su poesía derivó una mitosofía que nutría a los místicos y les movía a la exégesis de los cantos en busca del significado secreto de los principios órficos asentados en la belleza, la armonía y la perfección. La *catarsis* del alma y del cauce transmisor de la palabra sacralizada eran fundamentales para el cumplimiento de estos preceptos que alumbraron el despertar de Europa como muy bien supo apreciar el Humanismo del Renacimiento que encontró en este mito de los orígenes un fundador de la experiencia espiritual y de la civilización, contrapuntos de la barbarie y la discordia.

El mito de Orfeo exige quietud antes de decidir si proseguir hacia la luz o bien ceder a la duda y mirar hacia tras con ojos desacralizados. A lo largo de la literatura española, el triple

simbolismo órfico de amor, canto y muerte deviene una constante, a modo de tres poderes cósmicos enfrentados y reunidos en un único mito. Con la lira y su voz, Orfeo atrae en calidad de poeta inspirado a través del cual los autores han transmitido sus intenciones durante los siglos, tendentes a representarlo como invitación o tentación a mirar hacia atrás, a darnos la vuelta y asistir a la pérdida de nuestro más profundo anhelo. Cada época ha sabido preguntarle e intuir variaciones en su significación ontológica, y en el caso concreto del Renacimiento, el período que nos interesa a propósito de San Juan de la Cruz, el mito adquirió un realce heroico, poético y amoroso que lo convirtió en símbolo del poder civilizador, de la fuerza que eleva y salva del infierno (García - Hernández, 54). Héroe sin armas, no actúa para destruir, sino para rescatar del Hades. Su música y su voz estremecen porque vencen cautelas y las imposiciones de cualquier identidad. Humanistas y poetas renacentistas vieron su triunfo en el viaje a las profundidades; en los misterios místicos y en los secretos del hondón humano que, en el caso de sobrevivir a los peligros, se adquieren en la oscuridad de los mundos. El viaje de Orfeo traza el recorrido que dista de la existencia a la muerte, y de esta a la elevación de una nueva vida más consciente, si cabe, de los tránsitos iniciáticos; de las encrucijadas.

El poder del héroe tracio es el de la persuasión poético-musical dirigida a los mundos incorpóreos e invisibles propios del amor y de la muerte que tan bien conoce. Junto a su faceta lírica, el siglo XVI le confirió un protagonismo filosófico capaz de civilizar un mundo violento y alejado de la sabiduría (López-Peláez, 289). El mito ganó el relieve del sabio que domina la elocuencia transmitida líricamente cuya fuerza doma la ferocidad y libera de la ignorancia, porque, entre otros motivos, como bien se sabía desde la Antigüedad, el dominio de la oratoria dependía de los estudios musicales. En aquella Europa caracterizada por la convulsión de un Humanismo reformista, Orfeo ofrecía la posibilidad de ser comprendido como el mito de la transformación o de la reforma, digno representante del renacer de una época que cumpliría con la misión de rescatar del oscurantismo y conducir a la humanidad hacia la soñada Edad de Oro (López-Peláez, 290).

A pesar de que el paganismo pudiera atenuar su carisma conjurador ante los enemigos de la Reforma, tempranamente se

cristianizó a Orfeo por los mismos motivos que los judíos de Alejandría, hacia el siglo III antes de Jesucristo, lo convirtieron en uno de los discípulos de Moisés; en el responsable de transmitir la sabiduría del maestro en Egipto. En su *Protréptico*, Clemente de Alejandría, aunque resalta la importancia que tiene la música y los poderes que ejerce sobre la naturaleza, declara que en la mayoría de los casos está al servicio del mal para perdición de la humanidad. Según este filósofo cristiano, el conjuro contra ello es el Verbo divino, el auténtico Logos capaz de salvar el mundo, del mismo modo que lo hace Orfeo que, incluso, logró amansar a la más peligrosa criatura de la creación, el ser humano, perdido en la noche de su ignorancia (Clemente de Alejandría, 43). Además de este acomodo cristiano, añade la importancia de Orfeo por su descenso al infierno con la misión de rescatar gracias al poder de su canto (*Ibid.*, 44), y refiere al héroe tracio como sacerdote y teólogo del paganismo, convertido, finalmente, al cristianismo y a cantar el Logos (Varo Zafra, 796). Bien era sabido que Apolo le entregó la lira de siete cuerdas, símbolo del don del Dios-Verbo que solo se manifestaba mediante los siete modos vibratorios relacionados con los siete cielos judeocristianos explicados, precisamente, en el *Zohar* (Josa, 2026).

Llegados al siglo III, Eusebio Panfilio, obispo de Cesarea, siguió la estela de Clemente de Alejandría, dando pie a una posible identificación de la cruz cristiana con la lira órfica (Enrique Duarte, 80), pero fue el benedictino Pierre Bersuire quien, en el siglo XVI, identificó de pleno a Orfeo con Cristo y a Eurídice con el alma que, envenenada por una serpiente, fue expulsada del paraíso. A causa de ello, Orfeo, al igual que Jesucristo, bajó al infierno para salvar a su esposa que no es otra que la humanidad (*Ibid.*, 82). Esta importancia que el cristianismo le dio al descenso a los infiernos en la narración mitológica de Orfeo, seguramente, era reminiscencia del miedo al castigo y a la promesa de un *más allá* que ya se encuentran en los antiguos misterios órficos (García - Hernández, 45). El hecho es que, en el transcurso de los siglos hasta el XVI, Orfeo había quedado convertido y asociado de manera nítida y directa, sin ambigüedad posible, con Cristo. Y, aún más, nació una nueva figura que, según Friedman, podríamos llamar Orfeo-Cristo (Friedman, 40). La convergencia poderosa y estimulante entre el orfismo y el

cristianismo había quedado arraigada, esencialmente, en la importancia de la palabra que da a luz una nueva armonía que es origen. Una palabra protectora que nos abre camino en medio de la extrañeza del mundo e, incluso, lo conjura.

El incumplimiento del código heroico de Orfeo no solo se manifiesta en el hecho de que su arma es una lira mística que mueve los afectos de quien la escucha, sino también en el preceptivo descenso por los mundos ocultos e interiores como muy bien establecieron Dante y Petrarca en el nuevo código del eros poético. Dante sabía que el camino al paraíso pasa por el infierno, y Petrarca, que el infierno nos habita, que la geografía de nuestra subjetividad es la *tierra ignota* que nos aguarda y nos aterra. También se atrevió a desafiar al amor y a la amada, sabedor de que la fuerza de su pulso, de su verbo era lo único inmortal. «Eternidad» pasó a tener el nombre de poesía, de palabra no revelada, sino caída, precipitada y abismada al infierno de un *yo* que amaba tanto a un *tú* como descubrirse, encontrarse cara a cara en el espejo de la escritura. Y el pensamiento europeo tiene la certeza, precisamente, de que la poesía es la intersección entre los dioses y los humanos, y el poeta, el mejor exegeta de la creación y la naturaleza. Ello hizo posible que Orfeo fuera admirado, porque escogió la senda poética por ir detrás de lo femenino, incluso al mundo de las sombras, en un estado a medio camino del sueño y la vigilia. Mito de la encrucijada en el que un dios como Dionisos, cuya sabiduría solo se alcanza mediante el *ekstasis*, un salir de sí para contemplar la vida en su amplitud, encuentra su voz en Orfeo, al igual que la lira de Apolo halla en la órfica el eco de la cosmogonía y el imaginario de mitos y dioses (Balló - Pérez, 278). Respecto a ambos dioses, el héroe tracio representa la poesía necesaria donde pueden encontrarse y quedar expresados en un único canto mientras el mundo deviene en connivencia de múltiples y paradójicas dimensiones.

Desde Petrarca, todos los poetas convocaron a Orfeo. Fray Juan de la Cruz le cedió la voz de su Dios en su carismático *Cántico espiritual*, en dos estrofas lira que son conjuro órfico, una vez celebrado el himeneo (Egido, 74). El misterio resuena en el terapeuta tracio que es origen, liminar, salvífico porque sobrepone la palabra cantada a lo ilusorio. Humanos y dioses lo necesitan, tiene experiencia del cielo y del infierno, de Eros y Tánatos. Incluso

Agustín de Hipona se le rindió cuando afirmó que el tiempo es el ritmo y el compás de un grandioso poema compuesto por un inefable. Las palabras seductoras que entona dan continuidad al secreto del que irrumpe la necesidad del canto. El encuentro con Orfeo requiere que no olvidemos que, incluso en su descenso, el suyo es el tiempo de la Edad de Oro, del paraíso. Este es el motivo por el cual su lirismo disipa los temores y protege de los males, tal y como se recoge en *Las Argonáuticas* (II, 162) de Apolonio de Rodas. Dentro de la tradición de la literatura española, desde la *General Estoria* de Alfonso X hasta nuestros días, el interés hacia las posibilidades interpretativas del mito de Orfeo se ha mantenido constante. En el caso de la poesía, fue Juan Boscán quien introdujo el mito a modo de legado que Garcilaso de la Vega supo convertir en la matriz de la emoción lírica de sus Églogas I y III. A partir de la Canción V del maestro toledano, incluso la lira órfica dio nombre, como sabemos, a una de las estrofas más queridas por nuestros poetas áureos. Aquella que escogió Juan de la Cruz para la escritura de su *Cántico espiritual*, *Noche oscura del alma* y *Llama de amor viva*.

### **Las estrofas 27, 29 y 30 de *Cántico espiritual***

Detrás de esta estela órfica (Cuevas, 238; Ynduráin, 132; Josa, 2023, 274-279), el Esposo de *Cántico espiritual*, desde el «ameno huerto deseado» (v. 132), movido por el amor a su Esposa, invoca y exorciza a los símbolos de lo irascible y del deseo desatado; las energías divinas increadas y la horda instintiva animal que estorba y desordena la existencia humana si no se es sabedor de su poder destructivo. Implora también a las ilusorias amenazas que surgen de «las noches», mientras la Esposa descansa felizmente entre los brazos del Esposo, el cual busca la complicidad y el concurso de la Creación mineral, animal, de los elementos que todo lo conforman a fin de que el alma, entregada y amorosa, «ya tan clara y tan fuerte y tan de asiento en Dios reposando» (dice el descalzo en sus comentarios a los versos), no interrumpa la transformación de los «miedos» nacidos de las noches en un perfume evocador, edénico, transformador por la fuerza del deseo que todo lo rocía.

Fray Juan, en el centro de su *Cántico espiritual*, fija al amado Dios como un nuevo Orfeo que entona dos canciones (la 29 y 30)

que se alzan en el poema como un conjuro protector del alma en unión con él:

¡A las aves ligeras,  
leones, ciervos, gamos saltadores;  
montes, valles, riberas;  
aguas, aires, ardores  
y miedos de las noches veladores,  
por las amenas liras  
y canto de serenas os conjuro!:  
que cesen vuestras iras  
y no toquéis al muro  
porque la Esposa duerma más seguro. (Vv. 141-150)

Sin embargo, antes de proseguir, detengámonos en la estrofa 27, la primera canción en boca del narrador del poema que sabe con precisión de los amores entre el Amado y la Amada, de lo que viven en su intimidad, y que no participa del diálogo de los amantes. La voz narrativa certifica las primeras nupcias entre el alma y Dios. Se trata de la primera estrofa donde la Amada es llamada «Esposa» (Josa, 2023, 259; 297-298). Lo volveremos a encontrar en calidad de testimonio en tres estrofas más. En esta nos describe el momento en el que la Amada se adentra en el «ameno huerto deseado», va hacia su Amado, que reposa entre las flores, y reclina el cuello sobre Sus «dulces brazos». La función de esta voz narrativa es testificar el cumplimiento de aquello que refiere la Amada en la estrofa 23, en el momento en el que fue «adamada» (v. 113), es decir, recordada, reunificada y desposada, lo que permite que el Hijo del Hombre devenga Hijo de Dios, y pueda crecer y convertirse en Esposa Suya (San Juan de la Cruz, 2005, 157-158):

el cual es mucho más que el desposorio, porque es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes por total posesión de la una a la otra con consumada unión de amor, cual se puede en esta vida, en que está el alma hecha divina y Dios por participación, en cuanto se puede en esta vida. [...] Consumado este espiritual matrimonio entre Dios y el alma, son dos naturalezas en un espíritu y amor de Dios.

El Hijo, finalmente, ha podido convertirse en Esposa de Dios gracias a que el alma fue *adamada*, que es tanto como decir que fue recordada y desposada, convertida en parte integrante del origen de Adam (Josa, 2023, 238-242): «son dos naturalezas en un espíritu y amor de Dios», nupcias de la naturaleza humana y la divina «que él y ella tanto habían deseado» (San Juan de la Cruz, 2005, 156).

Asimismo, en la estrofa 27 el narrador nos informa del espacio en el cual ha tenido lugar las nupcias entre Dios y su Esposa, cobrando especial relevancia respecto a las estrofas del conjuro órfico:

Entrádose ha la Esposa  
en el ameno huerto deseado,  
y a su sabor reposa,  
el cuello reclinado  
sobre los dulces brazos del Amado.

A lo que San Juan de la Cruz comenta en las declaraciones al segundo verso:

Transformado se ha en su Dios, que es el que aquí llama «huerto ameno» [...]. A este huerto de llena transformación (el cual es ya gozo y deleite y gloria de matrimonio espiritual), no se viene sin pasar primero por el desposorio espiritual y por el amor leal y común de desposados; porque, después de haber sido el alma algún tiempo esposa en entero y suave amor con el Hijo de Dios, después la llama Dios y la mete en este huerto suyo florido a consumir este estado felicísimo del matrimonio consigo, en que se hace tal junta de las dos naturalezas y tal comunicación de la divina a la humana, que, no mudando alguna de ellas su ser, cada una parece Dios. (San Juan de la Cruz, 2005, 158)

En Jeremías (31: 12) leemos que «tu alma será como huerto regado»; es decir, un espacio de cultivo y reposo, fértil y bello. Esto explicaría que el alma, en cuanto es *adamada*, se convierta en madre de una nueva consciencia de unidad, de pertenencia al Espíritu creador. El



alma es el eje de la existencia humana porque de ella depende el repliegue de toda fragmentación, una fragmentación llevada hasta la última unidad posible para goce de lo humano celebrado en el Paraíso. Cuanto más esmerado sea el cultivo del «huerto deseado» y más regada su tierra, mayor fuerza cobrará el cumplimiento del versículo de Jeremías; cuanto más cuidada esté el alma, más «ameno» será el huerto y mejor reflejará la belleza edénica recobrada. Sin embargo, el Descalzo advierte que para entrar en el «ameno huerto deseado» solo puede haber desnudez «de toda impureza temporal, natural y espiritual», porque solo tiene cabida Dios (*Ibid.*, 160). En consecuencia, el «ameno huerto» es el que está en el centro del Edén, allí donde está plantado el Árbol de la Vida (Gn 2: 9), y de donde el alma fue expulsada por comer del fruto de la división del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal. Las estrofas 29-30 del *Cántico* son cantadas desde el centro del huerto, una vez el Esposo-Orfeo ha salvado a su amada Esposa rescatada del infierno, del vivir separada del Amado. Al igual que el dios pagano, el tiempo del conjuro del poema de fray Juan de la Cruz es el paradisíaco y, asimismo, su lirismo divino es capaz de proteger de todo mal y ahuyentar los temores.

### Las «amenas liras»

El «conjuro» lo formula recurriendo a «las amenas liras» y al «canto de serenas» a modo de sustento de su propia canción y de su voz. La alusión a Orfeo y a las no menos míticas Sirenas dan fuerza a la invocación contra las fuerzas infernales, e incluso contra la muerte. Que el Esposo recurra a ellos se explica porque, en su origen, las Sirenas conformaban el extraordinario coro que cantaba a la diosa Deméter cuando aún era virgen. Platón las menciona en el último libro de la *República*, y sitúa a cada una de ellas en las correspondientes ocho esferas, cuyas voces y sonidos formaban un conjunto armónico. Es el pasaje en el que aparece por primera vez la expresión de la *armonía de las esferas*. Por otra parte, en fechas posteriores a la *Odisea*, se las describe como apacibles divinidades del ultramundo. Orfeo, a su vez, es el dios que con el sonido de su lira somete a los humanos y a los animales, a los elementos y a los seres infernales. Él y las Sirenas tienen en común la facultad de conmover, cautivar y salvar con la música, toda vez que sus melodías

les permiten relacionarse con los dioses del infierno. Recurrir a estas figuras míticas es un modo de reforzar lo que hay de implícito en ese plural de «amenas liras», que podría abarcar desde la primera de todas, inventada por Hermes, hasta las creadas por Apolo, Orfeo y Lino, porque, en todos ellos, el instrumento representa la armonía de las esferas, el equilibrio del mundo, la concordia y la sanación, y, cómo no, la armonía del alma que la música recompone, como muy bien recogió Fray Luis de León en su «Oda a Santiago» (García Lorca, 208-212).

Sin embargo, entre esas «liras» sobresale la lira por excelencia en la tradición bíblica, el *kinnor*, el instrumento propio del rey David, el músico enviado por Dios, cuyo canto transmite la verdad y la profecía como queda bien expresado en los Salmos, libro que siembra incesantemente los versos de *Cántico espiritual*. El libro del *Zohar* (Naso 121b) comenta que la lira de David es, en realidad, el instrumento más poderoso que dispone el ser humano, y que no es otro que la garganta, a través de la cual se hace posible, precisamente, la unión entre el cielo y la tierra gracias a la oración, a la súplica, a la alabanza. David tañía la lira para pedir a Dios «que no guarde silencio, que no calle» (Sal 83: 1). Por eso él canta y enuncia, y, de este modo, desde la tierra conmueve a los cielos. En la tradición judeocristiana, el estudio y la oración deben transcurrir en voz alta para elevar el canto a fin de que Dios haga lo propio. Además, la lira de siete cuerdas entregada por Apolo a Orfeo que hemos referido más arriba es la propia voz del dios que guía en el ascenso y en la liberación del averno. El canto es potencia y la lira asombra a las oscuras profundidades que, rendidas, liberan lo divino. El carmelita descalzo quiere asemejársele con sus liras. El Esposo, en la que es su última intervención en el poema, canta y conjura, suplica y ordena, y conmueve a nuestro *sentir originario*.

### Canto nocturno

Las estrofas 29 y 30 del *Cántico espiritual* conforman un canto nocturno. El Esposo las pronuncia cuando la Esposa duerme. La tradición de exégesis bíblica explica que los justos que sostienen el mundo tañen la *lira* con la caída del día, porque, entre otros motivos, sus cánticos compensan la falta de claridad. Los maestros

judeocristianos hablan de la *dormitá*, del sueño espiritual imprescindible para el cumplimiento de la renovación del alma antes de la plegaria de medianoche con la que rogar que la luz de Dios descienda desde el Infinito y pueda manifestarse en cada uno de los niveles de la consciencia. Para este fin, se aconseja no esperar despierto el momento de la oración, sino acostarse, aunque solo sean unos pocos minutos, y despertar en el momento de la plegaria, en voz alta. Este sueño previo no debe interrumpirse ni violarse. De este modo, el Esposo del poema pronuncia el conjuro a propósito de la *dormitá* del alma. La Esposa quedará renovada gracias a haberse adentrado en la paz del reposo, en la quietud y suavidad de un sueño que solo la desnudez del amor puede otorgar. El Esposo pide que nadie toque el «muro» que en hebreo bíblico significa también ‘contemplar’ (Josa, 2023, 279) aquello que ensalza el pensamiento de Juan de la Cruz: la confianza y el ejercicio de la Unidad radical entre la fuerza creadora y lo creado. Él consagró su verso y su prosa para realizarlo en su más alta expresión. En su obra, el amor unitivo es tan crucial que incluso le confiere un carácter espiritual despatriarcalizante, porque amar conlleva siempre al *otro*. Y en esa otredad la divinidad se manifiesta en sus potencias femeninas y masculinas. Fray Juan asimiló la sabia dialéctica erótica, fértil, nocturna y esplendorosa del libro de los libros, el *Cantar de los Cantares*, y la convirtió en el pilar de experiencia mística. *Cántico espiritual* es, en sí, exégesis poética del poema de amor bíblico.

No podemos olvidar, asimismo, que el gran símbolo del pensamiento de San Juan de la Cruz es la *noche* (Josa, 2025, 133-139). Su mística nos propone atravesar y experimentar la oscuridad de la *nada*, de aquello que no está fundado en la sabiduría de los hombres. Juan de la Cruz traza la experiencia límite de conocer lo divino y dar cuerpo y medida a la inmensidad; obra o encuentro que sólo puede tener lugar en la existencia humana, en su capacidad de purificar la consciencia para reunificar en ella todo lo creado. A oscuras, en secreto, el reformador del Carmelo permaneció en una noche de seis pies de ancho y unos diez de largo, con un respiradero de solo tres dedos, dentro de una pared conventual, secuestrado durante nueve meses por los carmelitas calzados (Josa, 2023, 53-57). Allí dentro, sin otra luz y guía, sino la que en su corazón ardía, elevó su *Cántico espiritual* al Dios bíblico cuyo primer nombre es *Ain*, «Nada», aquella

que encumbra la subida al Monte Carmelo; un vacío que escapa, por definición, a todo límite y dimensión. La *nada* que aguarda a la salida de la matriz del mundo (Josa, 2022 y 2023, 95-100 y 111-112). En *Ain*, la Nada de fray Juan vivida en su integridad, todo está en potencia. Dios se oculta con la intención de que la consciencia (el alma) se vuelva hacia sí misma, busque, se pregunte, y, movida por el ardor del amor, cumpla su destino nupcial de unidad radical; el retorno al Edén cuyo primer paso se da con el despertar de la ilusoria pluralidad de la creación. Una diversidad emanada y sostenida, en cambio, por la unidad, tal y como anuncian las cuatro primeras palabras hebreas que abren la Biblia (Gn 1: 1). *Ain* es el primer nivel de inmanifestación que en hebreo bíblico se escribe con las mismas letras que «yo», el ego ilusorio, inexistente, una de las noches que se tienen que cruzar en aras de un renacimiento, porque es necesario morir a lo que nos identifica en medio del mundo para nacer como nueva criatura que ha experimentado que fuera de la identidad, en el vacío, se sustenta todo.

La divinidad se retira como principio necesario para que la Creación tenga su inicio que no es otro que el momento preciso en el que la consciencia empieza a sacralizarse, algo que ocurre cuando la semilla (la posibilidad sagrada) brota alentada por el Espíritu. El alma fecundada por el amor se convierte en un huerto, en el Paraíso donde los olores son fragancia (escrita con las mismas letras que «Nada» y «yo») de la vacuidad fundamental, de un *yo* convertido en aroma de amor al no fragmentar ni violentar su propia levedad; sin cosa alguna que defender, atento sólo al perfume del origen, al Amado. *Nada, yo, fragancia*, escritos con letras que son el número y el símbolo del infinito (*álef*), de lo germinal (*yud*) y el agua (*nun*). La eternidad, el punto primordial, la semilla de la creación, las aguas que lo perciben y unifican todo, lo circunstancial y lo eterno; aguas que ocultan y revelan, que generan el movimiento de las olas, la moción del despliegue y el repliegue, y el aroma que aproxima a lo divino y nos verticaliza en dirección al retorno, en la misma senda donde el Descalzo escribió «Nada, nada, nada, nada, nada, nada y aun en el monte, nada». En esa columna central de su dibujo de la Subida de Monte Carmelo (San Juan de la Cruz, 2005, 191), sabedor de que una montaña media entre la tierra y el cielo, y en ella es donde hay que pasar cuarenta días y cuarenta noches antes de que el Eterno

hable. No solo Moisés tuvo que vivirlo, también el profeta Elías, patrón del Carmelo, que, después de su huida, se escondió en una cueva hasta que escuchó la voz divina a través de *silbos amorosos*. Cuarenta noches de descensos para terminar comprendiendo que, en realidad, todo ha sido ascenso a lo más elevado de uno mismo, porque para poder subir, la caída previa es inevitable, y esta no es otra que una muerte, la del ego y sus ramificaciones sensibles, sobre cuyos restos se elevará la cruz.

Al amparo de la tradición espiritual judeocristiana, atenta al estudio de las analogías especulares de la Creación, fray Juan, en su poesía y en las *Declaraciones* a los poemas mayores, siempre deja implícita la *nada* de Dios, su ocultamiento, a fin de justificar la escritura poética y lo que tiene de búsqueda, de anhelo y de silencio. Lo comenta cuando reflexiona sobre las consecuencias de la presencia o ausencia de la divinidad. Y dice:

Siempre le conviene al alma sobre todas esas grandezas tenerle por escondido y buscarle escondido [...], porque ni la alta comunicación y presencia sensible es más testimonio de su presencia, ni la sequedad y carencia de todo eso en el alma es menos testimonio de su presencia en ella. Por lo cual dice el profeta Job: «Si viniere a mí (es a saber, Dios), no lo veré; y si se fuere, no lo entenderé». En lo cual se ha de comprender que, si el alma sintiere grande comunicación o noticia de Dios, o otro algún sentimiento, no por eso se ha de persuadir a que aquello sea tener más a Dios o estar más en Dios; ni tampoco que aquello que siente o entiende sea esencialmente Dios, aunque más ello sea; y que si todas esas comunicaciones sensibles e inteligibles le faltaren, no ha de pensar que por eso le falta Dios, pues que realmente ni por lo uno puede saber de cierto estar en su gracia, ni por lo otro estar fuera de ella. (Josa, 2023, 111)

De la *noche* surge, a su vez, la pregunta: «¿Adónde te escondiste,/ Amado?» (v. 1). Pregunta radical, como la búsqueda espiritual, como sus frutos. La mística castellana, que gira constantemente en torno a la *nada* metafísica, ha sido la que mejor ha comprendido el legado secreto de la Biblia. Sus místicos vivieron

excepcionalmente el *vacío*, ese Dios perdidamente mudo del que habla Guido Ceronetti (Ceronetti, 135-136), y del que «hay muy poco lenguaje, así de plática como de escritura, y aun de experiencia, muy poco» (San Juan de la Cruz, 2005, 501). A pesar de que cite al Pseudo-Dionisio y a sus doctrinas de la Divina Oscuridad, la noche de Juan de la Cruz es más compleja y sutil. No olvidemos que se ha ignorado el influjo de la mística hebrea en el estudio de Dionisio (Merton, 109), y que el carmelita alude a conceptos y símbolos esenciales de la espiritualidad judía que conoció desde las fuentes exegéticas originales (Josa, 2023, 61-100). Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, junto al resto de los humanistas castellanos de aquella segunda mitad del siglo XVI de la escuela de Salamanca, supieron comprender que:

el Cantar está vacío. No contiene nada. No significa nada. Nada más allá de la letra, una canción a dos voces [...], y sin embargo [...] imagen pura de Dios en tanto que inmensa Nada trascendente, lejanía de lejanías, de la que el vacío, la interna desnudez erótica [...] viene a ser entre las llamas y la noche del mundo humano un deslumbramiento anatómico, una puerta del deseo. [...] Dios no está en el Cantar, y aun así lo llena. [...] En el Cantar Dios busca a Dios, pero Dios no puede andar en busca de sí mismo. El Cantar no tiene principio, ni medio, ni conclusión. Como *libro* es el más descosido de los Hagiógrafos. ¿Enseña algo? Nada... ¿Qué nos dice del amor? Nada. El Cantar vacía en la misma medida que el Eclesiastés [...] da vigor de espíritu. (Ceronetti, 135)

El símbolo de la noche conduce a la percepción de la unidad y, como el amor, a la desnudez de Dios, porque, dice Juan de la Cruz, «la noche es la habitación secreta de la unidad; el día lo es de la idolatría y lo múltiple». La *noche*, morada de la unión que se ilumina por relámpagos, por manifestaciones abruptas de la esencia divina, porque amando se diluye la dualidad hasta quedar (escribe en el poema de la *Noche oscura*), «amada en el Amado transformada», verso que traduce el bíblico del *Cantar de los cantares* en boca de la Sulamita: «Yo soy de mi amado, y mi amado es mío» (Cant 6: 3). Movidos por el amor nos reintegramos en la unidad, y hacemos posible que la

presencia del espíritu sobre cuerpo. La noche oscura del alma, por tanto, culmina en la luz más clara que el mediodía; momento idóneo en el que dejar todo cuidado «entre las azucenas olvidado», al modo con que está la Esposa durante el conjuro órfico del Esposo en *Cántico espiritual*.

## Bibliografía

ALEJANDRÍA, Clemente de. (1994) *Protréptico*. Consolación Isart Hernández (ed.). Madrid. Gredos.

BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez. (2008) «El infierno ascendente». *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. México. Fondo de Cultura Económica. 277-302.

BRUNEL, Pierre. (2002) «Las vocaciones de Orfeo». *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona. Paidós. 47-77.

CERONETTI, Guido. (2001) *El Cantar de los Cantares*. Barcelona. Acantilado. 2001.

CUEVAS, Cristóbal. (1981) «La literatura, signo genérico. La literatura como signo de lo inefable: el género literario de los libros de san Juan de la Cruz». *La literatura como signo*. José Romera Castillo (coord.). Madrid. Playor.

DUARTE, J. Enrique. (1997) «El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición y en Calderón». *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional*. I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos (eds.). Pamplona. Universidad de Navarra. 73-91.

EGIDO, Aurora. (1991) «Itinerario de la mente y del lenguaje en san Juan de la Cruz». *Voz y Letra*. 2. 59-103.

FRIEDMAN, John B. (1970) *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge. Massachusetts. Harvard University Press.

GARCÍA GUAL, Carlos y David HERNÁNDEZ DE LA FUENTE. (2008) *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. México. Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA LORCA, Francisco. (1972) *De fray Luis de León a san Juan. La escondida senda*. Madrid. Castalia.

JOSA, Lola. (2022) *La medida del mundo. Palabra y principio femeninos*. Sevilla. Athenaica.

JOSA, Lola. (2023) *«Cántico espiritual». Estudio y edición a la luz de la mística hebrea*. Barcelona. Lumen.

JOSA, Lola. (2025) «Las *noches oscuras* del alma de San Juan de la Cruz en Francisco de Zurbarán». *Zurbarán (sobre)natural*. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya. 131-143.

JOSA, Lola. (2026) *El Zohar*. Barcelona. Atalanta.

JUAN DE LA CRUZ, San. (1983) *Poesía*. Domingo Ynduráin (ed.). Madrid. Cátedra.

JUAN DE LA CRUZ, San. (2005) *Obras completas*. Lucinio Ruano de la Iglesia (ed.). Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos.

LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, María Paz. (2006) «Orfeo como símbolo de la elocuencia y la civilización. Un estudio desde la emblemática». *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*. 131-142.

MERTON, Thomas. (2017) *Curso de mística cristiana en trece lecciones*. Salamanca. Ediciones Sígueme, 2017.

NIETO, José C. (1983) *Místico, poeta, rebelde, santo*. México. Fondo de Cultura Económica.

SEZNEC, Jean. (1985) *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid. Taurus.

PEDRAZA, Pilar. (1985) «El canto de las sirenas». *Fragmentos*. 28-38.

PAREDES NÚÑEZ, Juan. (1991) *Presencia de San Juan de la Cruz*. Granada. Universidad de Granada.

VARO ZAFRA, Juan. (2006) *Alegoría y metafísica. El problema de la alegoría en la poesía de san Juan de la Cruz*. Granada. Universidad de Granada.



## SONIDOS Y MÚSICA DE LA POESÍA EN UNIÓN RADIO (1925-1935)<sup>1</sup>

Guillermo LAÍN CORONA

*Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*

ORCID: 0000-0003-4125-0834

### Resumen:

Este artículo analiza la presencia de la poesía en la radio española durante la Edad de Plata, enfocándose en la emisora Unión Radio y su revista *Ondas*. A través de un trabajo de archivo, se recuperan datos sobre poesía de la época, incluyendo la posible primera aparición de Rafael Alberti en radio. El estudio muestra que la poesía fue objeto de interés en la incipiente industria cultural y la consideró compatible con la radio debido a la común naturaleza oral y sonora. Para analizar las relaciones entre poesía, sonido y música, se abordan fenómenos diversos, como la musicalización de textos poéticos y la recitación con fondo musical, distinguiendo entre música culta y popular. Con frecuencia, se puso música a textos recuperados del pasado, como los romances, y destacaron nombres de poetas del siglo XIX, especialmente el Romanticismo, como Bécquer, y el modernismo finisecular, desde Rubén Darío a los hermanos Machado. En los años 30, empezaron a despuntar

---

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de M+PoeMAS, «Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción», proyecto de investigación con financiación de la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y septiembre de 2028.

los poetas de la generación del 27, con el caso destacado de las *canciones populares* de Lorca, el auge del flamenco y el cuplé.

**Palabras clave:**

Edad de Plata en España. Unión Radio. Revista *Ondas*. Poesía. Música.

**Abstract:**

This article addresses the presence of poetry on the Spanish radio during the Silver Age, focusing on the station Unión Radio and its magazine *Ondas*. Data on poetry at the time are recovered through archival work, including the possible first appearance of Rafael Alberti on radio. The study shows that poetry was of interest to the nascent cultural industry, which considered it compatible with the radio due to their common oral and sound nature. To analyze the relationships between poetry, sound, and music, various phenomena are addressed, such as the musicalization of poetic texts and recitation with background music, distinguishing between classical and popular music. Texts from the past, like romances, were often set to music, and names of 19th-century poets stood out, especially those from Romanticism, such as Bécquer, and fin-de-siècle modernism, including Rubén Darío and the Machado brothers. In the 1930s, the poets of the Generation of 1927 began to emerge, with the outstanding case of Lorca's *popular songs*, the rise of flamenco, and the couplet.

**Key Words:**

Spanish Silver Age. Unión Radio. *Ondas* magazine. Poetry. Music.

Unión Radio se constituyó como sociedad anónima en noviembre de 1924 y comenzó a emitir el 16 de junio de 1925<sup>2</sup>. Desde el principio, tuvo un pilar fundamental en la revista *Ondas*.

---

<sup>2</sup> Para la historia de la radio en España y, en particular, Unión Radio, puede consultarse: Afuera (2021), Arce (2008), Balsebre (2001), Díaz (1997) y Fernández Sande (2005), entre otros.

El primer número apareció el 1 de junio de 1925, dos semanas antes de que la radio comenzara sus emisiones; posteriormente, se publicaba una vez a la semana. Según un editorial titulado «Nuestro saludo» en el número inaugural<sup>3</sup>, la revista perseguía un propósito doble: expandir el interés por la radio como tecnología, por un lado, y, por otro, promocionar los contenidos de la emisora principal y de sus emisoras asociadas: Unión Radio Madrid, Radio Barcelona, Radio Salamanca, etc. Para conseguir lo primero, *Ondas* publicaba piezas diversas: reportajes, entrevistas, fotografías, etc. Con respecto a lo segundo, *Ondas* ofrecía semanalmente la parrilla de Unión Radio Madrid, en un formato destacado por ser la emisora principal, y de las otras emisoras, con un diseño más pequeño y abigarrado.

Las parrillas de Unión Radio «se confeccionaban con tres semanas de adelanto», de modo que los contenidos emitidos podían variar respecto de los anunciados en papel (Afuera, 2021: 49). No obstante, *Ondas* es una fuente de información inestimable, porque la tecnología de grabación no empezó a utilizarse con fines documentales en radio hasta más tarde, así que hoy no quedan archivos sonoros de los contenidos *realmente* emitidos.

El contenido principal de Unión Radio fue la música. Hubo otros relevantes, como las noticias y las retransmisiones de espectáculos —teatro, zarzuela, ópera, etc.— desde las salas, o bien la interpretación de fragmentos o adaptaciones por actores y actrices desde los estudios de emisión (Afuera, 2021: 143-495). No se ha prestado, sin embargo, suficiente atención a la presencia de la poesía en Unión Radio.

Aquí se va a estudiar la poesía en Unión Radio, no en sí misma, sino en relación con los elementos sonoros y la música, por dos razones, que sirven, además, para ordenar el artículo. En primer lugar, radio, poesía y música comparten naturaleza oral y sonora, así que en el primer apartado se analiza cómo *Ondas* tiende a comparar y equiparar los sonidos y la voz de la radio con la

---

<sup>3</sup> Para evitar un farragoso aparato de referencias bibliográficas, no se usa el sistema de citación habitual para la revista *Ondas*, sino que se indican los datos de publicación en el cuerpo del texto.

poesía. Posteriormente, se aborda la relación entre poesía y música, por ser el sonido más frecuente en la programación.

Para hacer este estudio, se han rastreado las páginas de *Ondas*, usando los ejemplares digitalizados en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, entre el 1 de junio de 1925 y el 28 de diciembre de 1935<sup>4</sup>. Además del ya señalado problema de que la revista puede no reflejar los contenidos que realmente se emitieron, en algunos ejemplares de esta colección faltan páginas. Faltan, incluso, ejemplares completos; en particular, todo el año 1928. Gracias a que están digitalizados en PDF legible (OCR), el ejercicio de rastreo se ha hecho mediante búsqueda, no por palabras enteras, sino a partir de las secuencias *poes*, *poem* y *poet*, que permiten recuperar las menciones a *poesía*, *poema*, *poeta* y sus derivados, como *poemático* o *poético*. Además, se ha recurrido a la secuencia *recit*, porque la idea de *recitar* —y sus derivados— está asociada a poesía y a música.

*Ondas* utiliza casi siempre la palabra *poesía* para el género literario, refiriéndose a los textos como *poesías*, no como *poemas*. Puede encontrarse esporádicamente el uso de *poemas* para textos, pero, por lo general, *Ondas* reserva esta etiqueta para la música culta en sintagmas como *poema sinfónico*. No hay espacio para analizar si esto responde a una determinada manera de entender la poesía entonces, distinta de ahora, pero resultaría interesante estudiarlo desde la teoría de la literatura. Lo relevante aquí es que la raíz léxica compartida sugiere que poesía y música culta se consideraban entonces semejantes, pero, a la vez, su uso separado muestra que eran productos diferentes. Asimismo, esto justifica el estudio de lo que tienen de *poesía* los *poemas* de la música culta. Para evitar confusiones terminológicas, en el artículo se sigue el mismo criterio léxico, usando *poesías* para los textos literarios, no *poemas*.

Al rastrear la secuencia *recit*, un buen número de resultados tienen que ver con música: *recital de órgano*, *recital de piano*, etc. Esto quizá no sea tan significativo como lo anterior, porque el término *recital* también aparece asociado a la poesía en la revista con no poca frecuencia y sigue en la actualidad usándose para música y

---

<sup>4</sup> Véase: <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital> [14/01/2025].

poesía. En cualquier caso, es una invitación más para estudiar las relaciones en Unión Radio entre poesía y música.

La herramienta de búsqueda en PDF no reconoce todos los casos; por ejemplo, al buscar *poes*, no se recuperan todas las menciones a *poesía* dentro de un número. A la luz de este problema y los anteriormente indicados, no pueden obtenerse datos cuantitativos exactos. Hay, no obstante, material sólido para el análisis. Es, de hecho, tan amplio, que en un solo artículo no han cabido otros aspectos. Por ejemplo, se ha dejado para otra ocasión el papel de mujeres y niños en la producción y emisión de poesía en Unión Radio, lo que permitiría redefinir la historia literaria desde perspectivas de género.

### 1. La dimensión oral de la radio y la poesía

La poesía fue, al menos hasta el Renacimiento, consustancialmente oral; solo con la aparición de la imprenta empezó a replegarse al papel y la lectura en silencio (Martínez Fernández, 1995; Ong, 1996; Zumthor, 1983). A pesar de este repliegue, «en la poesía escrita subsiste el hecho de que los elementos de base [...] hunden sus raíces en la oralidad» (Brioschi y Di Girolamo, 1988: 109). Entre mediados del siglo XIX y principios del XX, los avances de la imprenta llevaron a formas de poesía *silenciosa*, como los caligramas de Apollinaire, basados en la construcción visual de los versos en el papel, pero siguió habiendo conciencia oral. Octavio Paz, por ejemplo, consideraba que *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), de Mallarmé, tiene una lógica de composición visual, pero «Song of Myself» (*Leaves of Grass*, 1855), de Walt Whitman, «es oral: no algo que vemos, sino algo que oímos» (Paz, 1990: 29). Además, para Paz (1973: 16), el desarrollo en su época de los medios de comunicación, como la radio, permitía nuevas posibilidades de oralidad para la poesía en la sociedad contemporánea.

Aunque Paz se refería a los años 70, la radio es un medio por naturaleza oral, así que no puede sorprender que en sus orígenes hubiera relaciones con la poesía. Esto es lo que se va a abordar en este apartado, a partir de los contenidos de Unión

Radio. No se hará desde enfoques lingüísticos, como la fonética, ni desde los estudios radiofónicos, si bien los datos expuestos pueden abrir vías de investigación para especialistas de estas materias. Se trata de rescatar la presencia de la poesía en Unión Radio, como ejercicio de arqueología historiográfica de la literatura. Y, a la vez, mostrar que en aquel momento la radio, por su común dimensión oral, se percibía como un medio *compatible* con la poesía, hasta el punto de aplicar recursos semejantes.

### **1.1. Vínculos de voz: locución y recitación**

En un artículo sin firma de la revista *Ondas*, «El lenguaje de la radio» (*Ondas*, 14 de enero de 1933), se glosan las teorías de Paul Deharme (París, 1898-1934), pionero de la radiodifusión francesa. Por la vaguedad con la que se cita a Deharme, no se ha encontrado la fuente original, pero lo relevante son las hipótesis planteadas. Como punto de partida, se argumenta que «[l]a palabra es la base del lenguaje, y es a la vez un ‘hecho sonoro’ y un ‘signo’». Ahora bien, como la comunicación de radio carece de contacto visual con el receptor, hay que encontrar fórmulas para transmitir la palabra sin gestos. Para ello, el artículo se remonta a «la tradición de la recitación rítmica en sus formas familiares, bien diferentes de la poesía clásica». A pesar de renegar del *clasicismo*, no es casual la mención a la poesía, porque implica una relación de semejanza. De hecho, se reclaman para la locución radiofónica aspectos de la poesía, como el ritmo y la métrica: «El elemento ‘gestual’ es reemplazado por el elemento rítmico con la ayuda de ‘versículos’ que permiten fijar la atención en el valor de cada palabra y facilitar así su comprensión». Para terminar, el artículo retoma la idea de recitación: «La parte sonora de las palabras [...] está empapada por la recitación».

De la importancia que la radio concede a la voz dan cuenta los cursos de declamación, como el anunciado en *Ondas* el 16 de mayo de 1926 para alumnos/as de entre nueve y catorce años con el objetivo de «actuar como *speakers*, radiar poesías, conferencias y construir un cuadro artístico de cualidades sobresalientes». Los términos *declamación* y *speaker* destacan la voz en la profesión de

radio, y, significativamente, la primera función que se atribuye es *radiar poesía*.

En el *Lectorio* de los *Amigos del Niño* aparece Pitusín, «célebre actorcito de 'cine', recitador admirable y gran artista», y se destaca la consecución de tres aprendizajes con él: «1.º Lectura expresiva. 2.º Declamación. 3.º Composición». Así, se llega a la poesía: los «miembros de Lectorio recitarán poesías, leerán prosa escogida». Además: «Por el micrófono de UNION RADIO, los niños podrán oír a Pitusín y a sus compañeritos recitar poesías y cuentos, leer trozos de buenos escritos y de informaciones amenas, y no será el menor motivo de agrado escuchar las lindas canciones» (imagen 1; *Ondas*, 2 de febrero de 1929).

Amigos del niño - - - Su Lectorio ante el micrófono de  
de Madrid Unión Radio



Pitusín, célebre actorcito de "cine",  
recitador admirable y gran artista.

Leer es fácil, leer bien ya no lo es tanto. Saber lo que se ha de leer y comprender bien lo que se lee, ya es algo de más subido valor. He aquí lo que se llama *Lectura expresiva*. Con este fin primordial han formado los "Amigos del Niño de Madrid" un Lectorio, que, por ahora, es solamente infantil. Algún día pueda ser que agrupe también personas mayores. El Lectorio de "Amigos del Niño" desenvolverá sus actividades en los interior y en lo exterior. Tres grados alcanzan sus estudios: 1.º Lectura expresiva. 2.º Declamación. 3.º Composición. Esto para el régimen interno. El Lectorio cultivará, además, la Hora de Arte, que es una visita a las escuelas, la que, con singular predilección, será para las más pobres y olvidadas. Los miembros del Lectorio recitarán poesías, leerán prosa escogida, contribuirán con sus recursos oratorios a que la lección práctica de arte y buen gusto llegue a los corazones y bufe las inteligencias. Cada organización popular tiene una bandera. El Lectorio de "Amigos del Niño" tiene una bandera viva, de carne y hueso. Es Pitusín, el simpático artista, el genial actorcito de "cine", que tiene un perfecto dominio del gesto y es un recitador admirable. Con él hemos cometido los madrileños un pecado de indiferencia. Por patriotismo, debemos conseguir que para este niño español sean muchos de los aplausos que se otorgan a otros pequeños actores extranjeros. Vale tanto como ellos y les supera en una cosa: en su arte de recitador. Es, por lo tanto, nuestro Pitusín un actor de doble carácter: mudo y expresivo. Al lado de Pitusín, otros niños, ricos y pobres en el len-

guaje del dinero, pero todos ricos para sentir y gozar el beneficio intuitivo de la poesía y otras artes, se dedican a aprender lo que no sabían y a practicar lo que han aprendido. Este es el sencillo mecanismo del Lectorio. Por el micrófono de UNION RADIO, los niños podrán oír a Pitusín y a sus compañeritos recitar poesías y cuentos, leer trozos de buenos escritos y de informaciones amenas, y no será el menor motivo de agrado escuchar las lindas canciones, interpretadas por coros infantiles que, en su mayor parte, ha escogido ese gran maestro y gran músico que se llama Rafael Benedito, uno de los miembros fundadores de los "Amigos del Niño". La Escuela saldrá de su recinto, para comunicarse con el resto de los niños que exceden de su matrícula. Así, los Jardines de la Infancia, el Grupo de la Florida, la Escuela Reina Victoria, intervendrán en los programas del mes de febrero con sus coros escolares. Uno de los alumnos, brevemente, ingenuamente, explicará cómo es su escuela. ¿No resulta una cosa emotiva, sencilla y rimada, esto de que los propios alumnos sean los amables voceros de la labor escolar? El Lectorio de "Amigos del Niño", al iniciar su labor ante el micrófono de UNION RADIO, el martes 5 de febrero, a las siete de la tarde, desea por el conducto de amplia repercusión, de las revistas ONDAS, expresar públicamente su gratitud por la cooperación valiosísima que ha ofrecido para sus planes educativos, a la Cruz Roja Juvenil Española, que dirige con tanto acierto como tesón y amor pone en las cosas de los chicos, don Fernando de Marfólos. Y ahora, disponemos, amigos nuestros, a oír por las ondas la voz de Pitusín, que, desde estas columnas, dirige un saludo cordial a todos los niños radiotejidos españoles.

Imagen 1. Página de *Ondas* (2 de febrero de 1929)

Dando un salto a la audiencia adulta, en una «Crónica radiofónica: el speaker» se pone en valor al locutor, que «ha de ser esmeradamente seleccionado», entre otras razones, por «las condiciones físicas de su voz». En las pruebas de selección, para comprobar la «Dicción perfecta y facilidad de pronunciación», se somete a los candidatos a la «Lectura de textos que ofrezcan diferentes cualidades de pronunciación», incluyendo «una página literaria» y «un poema» (*Ondas*, 21 de diciembre de 1935). No puede sorprender, por tanto, que el término *recitador*, que antes de la radio era propio de poesía y canto, sea usado para referirse al locutor. Así lo hace Ramón Gómez de la Serna en un texto de su serie «Radiohumor», titulado «Intimidades»: caricaturizando los estudios de emisión como una «alcoba de la Radio», «perfumada de intimidad, recato y silencio», describe cómo «el recitador se despereza frente al micrófono» (*Ondas*, 9 de octubre de 1927).

El público mismo se da cuenta de la importancia de la voz en radio en relación con la poesía. En una ocasión, *Ondas* recopila «Lo que nos escriben algunas radioyentes y cómo se las imagina nuestro dibujante Augusto», con ocho declaraciones y sus correspondientes caricaturas en cuatro páginas. En la última, dos mujeres se imaginan a los locutores por su voz, y una de ellas establece una equiparación con la poesía, haciendo uso de un tono rimbombante, presumiblemente como emulación del lenguaje poético: «Su voz es para mí consuelo etéreo que penetra en mi alma... Cuando usted recita, parece que todas las musas se ‘liquidan’ en su corazón, y el ritmo del verso atraviesa el espacio con las alas sutiles de la poesía» (imagen 2; *Ondas*, 19 de junio de 1927). De manera parecida, pero con la pericia del escritor profesional, César González Ruano en «Lo que se oye y no se oye» cuenta que llegó a enamorarse de una voz de radio, y esto lo pone en relación con la poesía: «A mí no preocupaba demasiado que cantara bien. Casi me molestaba el canto. Lo que percibía no eran notas, sino acento, palabras puras, modulaciones extraordinarias. Lenguaje y poesía» (*Ondas*, 2 de enero de 1932).



## O N D A S



«¿Cómo me le figura?» ¡Oh, mi amado desconocido! Cuando su voz engolada y elástica, como un anillo para los paraguas, llega a mi corazón, le hace tilín, talán, talón, y me lo imagino como un Rodolfo Valentino (q. e. p. d.) del micrófono.

Alto, fornido, con amplios bíceps que denuncian su fortaleza física, su rostro terso, sin la menor huella de vejez, y moviendo su cuerpo flexible ante el ritmo de la nota musical de llamada.

¡Con qué seriedad pronuncia usted los anuncios, silabeando lentamente y dando a cada vocal el tono que le corresponde en las vibraciones sonoras!

Si, si, si; usted es el nuevo Rodolfo que, lanza al espacio la voz que estropea corazones y deshace hogares felices. Su voz tiene un timbre móvil de aristocratismo inconfundible. Usted es marqués, por lo menos; no lo dudo. Si su corazón es tan grande como su figura, envíeme un retrato a las señas siguientes: morena, pequeña y con un lunar en la barbilla.

Su voz es para mi consuelo etéreo que penetra en mi alma... Cuando usted recita, parece que todas las musas se «liquidan» en su corazón, y el ritmo del verso atraviesa el espacio con las alas sutiles de la poesía... ¡Ay, si yo pudiera ver su rostro, si pudiera seguir los movimientos del gesto, sería una radioyente feliz! Aunque sea de esos retratos al minuto, enviéndeme uno para tenerlo frente a mí, cuando su palabra rasgue el espacio... No importa que el romanticismo no sea de esta época; tampoco usted y yo lo somos... ¡Algún día resurgirá entre las flores humedecidas por nuestras lágrimas!... ¡Ay! No sigo... La pluma se des-punta de emoción y sobre el papel cae una lágrima apasionadamente «dieciochesca»...



Imagen 2. Página de *Ondas* (19 de junio de 1927)

Por la importancia de la acción de recitar en radio, a las personas que se dedican a ello y, en concreto, recitar poesía, se les aplica en *Ondas* calificativos superlativos. En una ocasión, «Juanita Azorín recitó varias poesías de Amado Nervo, Villaespesa y Luis de Oteyza, alcanzando un verdadero éxito tan notabilísima

recitadora» (*Ondas*, 26 de junio de 1927). En la sección «A través del micrófono» —que solía repasar en cada número de la revista lo más destacado de las semanas anteriores—, se menciona en otra ocasión un recital poético, enfatizando el efecto positivo de la dicción: «La notable actriz y recitadora Carmen Seco dio, en la sobremesa del último domingo, un interesante recital de poesías. La excelente dicción de la gran artista y las selectas poesías recitadas proporcionaron a los radioyentes unos momentos de intensa emoción poética» (*Ondas*, 15 de junio de 1929). De manera parecida, se habla de «El recitador González Marín» por «su arte peculiar y originalísimo, y la novedad de su interpretación poética», así como por la capacidad para infundir color a las palabras, incluso con acompañamiento musical «de la guitarra prodigiosa de Ramón Montoya y de la orquesta de Unión Radio» —si bien el aspecto musical se abordará en el siguiente apartado—. Se mencionan aquí poetas «modernos» y «consagrados», pero el interés se centra en el locutor, ya que las poesías «fueron declamadas [...] infundiéndolas de una nueva vida, una coloreada gama de matices variadísimos» (*Ondas*, 4 de octubre de 1930). Una semana después, se destaca una fotografía del «notabilísimo recitador», en una pose que muestra hasta qué punto, aunque no fueran vistos, estos profesionales relacionaban la interpretación de voz con la corporal, como actores (imagen 3; *Ondas*, 11 de octubre de 1930).

La vinculación de la radio con la poesía a través de la recitación se manifiesta también en la teorización sobre la literatura que debe hacerse específicamente para este medio. En un artículo sobre «El teatro radiofónico», se señala que «el actor» de una obra radiada, en vez de la representación, «atenderá más a recitar con perfección, dando a cada palabra, y aun a cada sílaba, la modulación de voz conveniente». Las reflexiones giran en torno a la literatura dramática, pero tienen que ver con la manera de expresarse oralmente en radio y se habla también de recitar otros géneros: «La poesía y la prosa han de recitarse muy bien para que no pierdan valor al ser dichas por radio» (*Ondas*, 5 de septiembre de 1926).

Al año siguiente, Roberto Molina considera que la novela o los relatos largos no son adecuados para radio porque su lectura en

voz alta produce hartazgo, así que se decanta por cuentos breves y, frente a los autores de textos, reivindica «El discreto relator», que les pone voz sugerente. Dado que Molina teoriza sobre la brevedad, no se refiere solo a la narrativa, sino también a «la lectura de poesías», enfatizando la ejecución «en voz alta» (*Ondas*, 12 de junio de 1927).



González Marín, el notabilísimo recitador ante el micrófono de nuestra emisora de Madrid.

Imagen 3. Recorte de *Ondas* (11 de octubre de 1930)

En otro momento, F. Ginestal, en un artículo sobre «Dos nuevas literaturas», se refiere a cine y radio. En lo relativo a la «literatura radiofónica», le augura a esta gran éxito porque, al consumirse de manera rápida, se adapta a los cambios producidos en «el ritmo de la vida». Por eso, «en estas condiciones», «es más grato oír un poema recitado por el micrófono que adquirir un libro de poesías y leerse en su casa». Y añade: «la literatura radiada exige la brevedad; es decir, que una poesía no podrá exceder jamás de cien versos, ni un recitado, en prosa, de diez minutos». En particular, la literatura en radio requiere «una mayor cadencia y una pronunciación más modulada», por lo que reivindica «una entonación perfecta y un ritmo adecuado a los recitados o a las pláticas» (*Ondas*, 25 de diciembre de 1927).

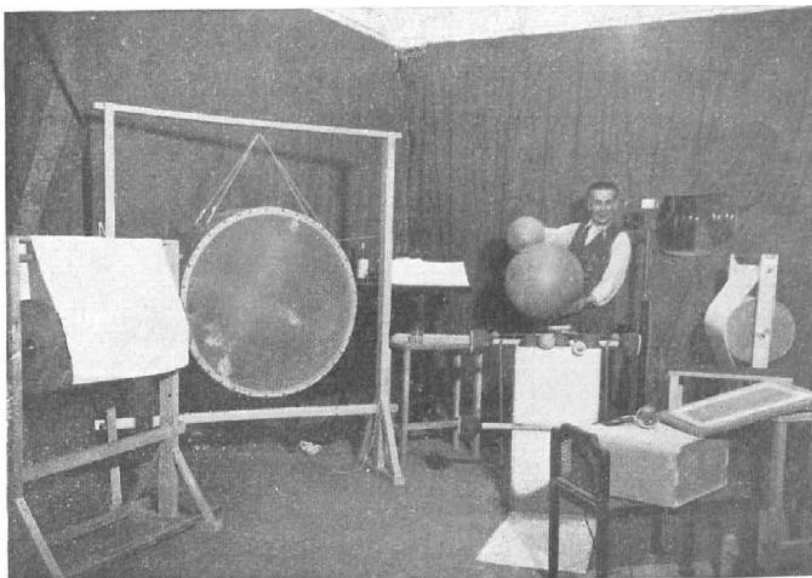
En la etapa final de Unión Radio, J. Díaz Fernández, al hilo de «Una novela para la radio», retoma ideas similares: «El recitado, que constituye un poderoso elemento auxiliar de la poesía, adquiere en la radio proporciones e importancia extraordinarias». Y ello porque «toda obra literaria lleva en potencia una fuerza auditiva»: «No hay artista capaz de describir con el gesto matices de creación poética [...]. La palabra y la música, sí. Para ello no hace falta estar en presencia del artista que a mil leguas por medio de la sesión radiofónica puede estar en contacto con su público» (*Ondas*, 4 de mayo de 1935). El mismo Díaz Fernández en «Radioliteratura» pronostica que «el libro impreso nunca caerá en desuso», pero la radio «amplía el campo de la creación literaria con el cultivo de la voz viva». Y presupone un tipo de literatura hecha específicamente por su naturaleza oral, resaltando la poesía: «Día llegará en que se busquen las emisiones literarias para encontrar en ellas el poema y la crónica que nazcan a la vida del arte en una edición hablada» (*Ondas*, 20 de abril de 1935).

## ***1.2. Los sonidos de radio y poesía***

El uso de sonidos está asimilado en las prácticas radiofónicas desde hace tiempo, como ocurre con las campanadas para dar la hora y anunciar el inicio de una sección informativa. De la relación de esto con la poesía dan cuenta los profesionales de la

radio todavía en la actualidad, como el productor británico Alan Hall (2010: 99): «In crafting radio features, the producer is using sound not only for its everyday, informational qualities —we do not hear a match being struck only to inform us that a cigarette is being lit— but for its metaphoric qualities. These are musical, poetic or even balletic».

Ahora bien, en los orígenes de la radio los sonidos fueron un hallazgo para reforzar contenidos; así, en 1933, Unión Radio compró la patente del sistema de producción de sonidos de Gaetano Mazzaglia dei Conte Cutelli (Afuera, 2021: 267), y este estuvo en Madrid para asesorar sobre su uso (imagen 4; *Ondas*, 18 de febrero de 1933). Los sonidos suscitaron interés en torno a la literatura radiofónica, llegando a inspirar la primera obra de teatro escrita *explícitamente* para radio en España, dos años antes del invento de Cutelli. En *Todos los ruidos de aquel día* (1931), que contiene significativamente en el título la palabra *ruidos*, Tomás Borrás cuenta una historia de amor en un circo porque es un espacio propicio para los sonidos (Barea Monge, 2002). El prólogo, «Palabras aladas», es toda una teoría sobre el uso de efectos sonoros en radioteatro (Borrás, 1931: 9-23). Dado que la literatura radiada y, en particular, el radioteatro ya han sido ampliamente estudiados (Guarinos, 1999), aquí se aportan solo unas pinceladas en relación con la poesía.



El conde Cutelli, famoso sonorizador de películas yanquis, actuando en el estudio de Unión Radio con algunos de los aparatos de su invención, productores de ruidos, que ha construido expresamente para la primera emisora madrileña. (Foto Baglietto.)

Imagen 4. Recorte de *Ondas* (11 de octubre de 1930)

Un editorial de la revista *Ondas* sobre «Literatura radiofónica» se refiere a su especificidad sonora, vinculando el uso de sonidos con la dicción. Por no repetir ideas analizadas en el apartado anterior, valga referirse al uso de sonidos para ilustrar la literatura en radio y, en particular, la poesía:

La novela radiofónica puede ser ilustrada con rumores, con sonidos fácilmente captables para el micrófono, y que darían una emoción superior al oyente, y lo mismo puede decirse de la poesía. El tic tac del reloj, el ruido de la cuna que se mece para que duerma el niño y otra infinidad de sonidos que por sí solos bastan para fijar un lugar de acción, pueden ser recogidos, y, en manos del artista, dar origen a una genial obra radiofónica.

Dada la fuerte carga sonora, «el poeta» es el escritor «más afín a la literatura radiofónica». Por último, se equipara la capacidad evocativa de la poesía con la de los sonidos:

La radio puede ser para el poeta de una eficacia superior al libro para la creación de pequeños poemas. Basta un pequeño sonido para crear el recuerdo de una imagen que se encadena a una idea. El silbido del viento, el lamento del hombre perdido en un bosque y sorprendido por la tempestad alcanzan en la radio una intensidad emotiva y una pureza que no superan ni el teatro ni la novela (*Ondas*, 24 de mayo de 1930).

Ramiro Merino, al hablar de las «Posibilidades de la radio: Sensaciones inéditas» (*Ondas*, 13 de septiembre de 1930), se refiere a la capacidad evocadora de la poesía y los sonidos de radio. Primero, cita unos versos de Francisco Villaespesa en su obra de teatro *El alcázar de las perlas* (estrenada en 1911): «Las fuentes de Granada... / ¿Habéis sentido, / en la noche de estrellas perfumada, / algo más doloroso que su triste gemido?» (Villaespesa, 1912: 52). Quejándose de que una persona que no haya estado en Granada no puede responder a la pregunta planteada por el poeta, Merino propone que la radio ofrezca esos sonidos para «salir de dudas» y reflexiona sobre los beneficios que estos tendrían en caso de que acompañaran a esa «poesía» mientras es recitada «en el estudio de Unión Radio». Luego, toma como ejemplo el primer verso de la oda a «El dos de mayo», «Oigo, patria, tu aflicción», de Bernardo López García (1867: 51). Para Merino, esta poesía se refiere a oír un sonido metafórico —los problemas de vario tipo vividos en el país— y sugiere que «el micrófono debería ponerlos de relieve» con ruidos, que permitirían al oyente una mejor evocación, «con conocimiento de causa» (*Ondas*, 13 de septiembre de 1930). Hay que tener en cuenta estas reflexiones para el recital de poesías de Villaespesa que estuvo a cargo de Juanita Azorín el 24 de agosto de 1932, porque incluye un texto titulado «Las fuentes de Granada» (imagen 5; *Ondas*, 20 de agosto de 1932); se trata del mismo texto de antes, por lo que probablemente la recitación estuvo acompañada de sonidos evocadores.

**RECITACION  
DE POESIAS DE FRAN-  
CISCO VILLAESPESA  
por  
Juanita Azorín  
"La ruca", "El alcázar de  
las perlas" (la Kasida),  
"Las fuentes de Granada".**

Imagen 5. Parrilla de Unión Radio Madrid, 24 de agosto de 1932 (*Ondas*, 20 de agosto de 1932)

Para finalizar este apartado, resultan relevantes las palabras de Natalio López en «El teatro radiofónico»: «Las buenas obras radiofónicas serán aquellas que tengan una atmósfera *sonora*». Para él, esto implica un efecto virtuoso entre texto y sonido, ya que este es «la *prolongación* sin la cual un verso resulta imperfecto y queda desprovisto del dinamismo» (*Ondas*, 27 de septiembre de 1930; cursivas en el original). Juan Chabás, por su parte, en «Teatro radiado» considera que no solo debe dársele «un valor máximo a la palabra y al sonido», sino también a «la música» y, además, debe tener «gerarquía [*sic*] poética». Minusvalorando cierto tipo de teatro, como el astracán, Chabás reivindica que el buen teatro radiofónico sea, «íntegramente, una creación poética». Matiza que no se trata de hacer un «teatro poético tal y como se entiende ahora», ni siquiera tiene que ser en verso —por lo que cabe suponer que Chabás se está alejando de obras como *La Lola se va a los puertos*, de Manuel y Antonio Machado (estrenada en 1929)—, sino que reivindica lo siguiente: «Teatro poético es teatro que crea un ambiente, una sugestión de poesía», y eso en radio se consigue ampliamente a través de la incorporación de sonidos (*Ondas*, 6 de febrero de 1932).

## 2. La música de radio y poesía

De todos los sonidos de la radio, el más característico fue la música, porque fue, como se ha dicho, el contenido principal de la programación. Para estudiar las relaciones con la poesía, hay que detenerse, aunque sea brevemente, en la distinción entre música



culta y popular, a pesar de las reticencias que suscitan estas etiquetas. Para Bruno Nettle, la calificación de *música culta* presupone injustamente que es más *refinada* o *superior* que la *popular* y tampoco sirve la idea de música *clásica* porque, entre otras razones, suele definirse en torno a la cultura occidental (Nettle, 1995: 3). Según Simon Frith (1987: 133), la distinción entre música *seria* y *popular* «is an assumption about the source of musical value. Serious music matters because it transcends social forces; popular music is aesthetically worthless because it is determined by them (because it is ‘useful’ or ‘utilitarian’)».

Aunque estos prejuicios ya han sido superados, estuvieron presentes en *Ondas*. En un artículo sobre «La difusión de la música y la evolución del gusto» (*Ondas*, 29 de agosto de 1926), se presenta la música como el elemento central de la radio, con una comparación bíblica: «La música [...] es el ‘Espíritu Santo’ de la radio». Sin embargo, se reivindica, no cualquier música, sino un equilibrio entre la *alta* calidad y los intereses *inferiores* del público amplio: «de poco servirá la porción de música suministrada por la estación emisora, si su calidad inferior la hace desdeñable para el auditor, o si, en cambio, pertenece a un repertorio selecto en demasía que hace prematura su audición para el radioescucha incipiente y aún poco experimentado en lo que oye». El propósito de este equilibrio es *eleva*r el gusto popular, con la guía de personas formadas, que deben evitar el criterio de *popularidad* y basarse, en cambio, en el *mérito real*: «Las personas que durante muchos años han laborado por la evolución del gusto y el progreso en la receptividad del público de conciertos, saben hasta qué punto es contraproducente el introducir en los programas obras de las que se alaba la ‘popularidad’ más que su mérito real». Por eso, se ataca la música de la industria cultural: «música fácil o popular, *light music*, que dicen los ingleses» (*Ondas*, 29 de agosto de 1926).

No ha de sorprender este tipo de prejuicios, ya que muchos profesionales de Unión Radio pertenecieron a las élites económicas y culturales. Ricardo Urgoiti, director de Unión Radio y de *Ondas*, fue hijo de quien fueran anteriormente creador de la Papelera Española, de la editorial Calpe y del diario *El Sol*. En música, Ricardo Urgoiti «a los siete años superó con sobresaliente

los primeros años de solfeo, y, a los diez, con la misma nota, tres años de piano en el Real Conservatorio de Madrid. Su afición a la música sería clave para encontrar los primeros colaboradores de Unión Radio entre los compositores jóvenes de su generación: Salvador de Bacarisse y el llamado Grupo de los Ocho» (Afuera, 2021: 128). En particular, Bacarisse fue director artístico de Unión Radio; y los compositores de aquel grupo se habían formado en la Residencia de Estudiante, junto con poetas que luego constituirían la generación del 27, de ahí que se les conozca también como generación musical del 27 (García Gallardo, Martínez González y Ruiz Hilillo, coords., 2010)<sup>5</sup>.

Además de orígenes acomodados y sinergias grupales, hay que considerar la impronta del krausismo en España, a través precisamente de la Residencia de Estudiantes y otras esferas intelectuales, como la Junta de Ampliación de Estudios, los conservatorios o la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En los años 20, coincidiendo con el desarrollo de la radio, aunque las vanguardias se fraguaron al albur de teorías como las de José Ortega y Gasset, el krausismo fue esencial para la renovación musical, en particular por el influjo de Francisco Giner de los Ríos en la generación musical del 27 (Sánchez de Andrés, 2009a).

La preocupación principal del krausismo fue la educación, dentro de la cual la música tuvo un papel prominente (Sánchez de Andrés, 2009b: 249-619), con equilibrios difíciles, que explican los prejuicios del anterior artículo de *Ondas*. El krausismo quiso extender la educación en sociedad, con especial preocupación por el pueblo y, en concreto, la población desfavorecida; además, predicaba una formación integral, que cultivara «hombres y mujeres buenos» con gusto estético (Krause en Menéndez Ureña, 1991: 292). Por eso, el krausismo se esforzó por la recuperación del folclore, incluyendo el musical, como manifestación *genuina* del pueblo (Sánchez de Andrés, 2009b: 138-177). Sin embargo, «[l]a expresión musical nacionalista defendida por los krausistas e institucionistas era una simbiosis entre lo popular y lo culto»

---

<sup>5</sup> Sobre la renovación musical del Grupo de los Ocho y su relación con Unión Radio, puede verse, también, Palacios (2008: 150-159).

(Sánchez de Andrés, 2009b: 183), entre tradición y vanguardia, entre lo local y lo universal: partir de lo popular/tradicional/local para reconvertirlo en algo nuevo/culto/universal (Sánchez de Andrés, 2009b: 179-190). A pesar de las preocupaciones sociales del krausismo, su postura era, pues, elitista, en el sentido de que consideraba inferiores los gustos de ciertos sectores y proponía *mejorarlos*, de manera paternalista, por el bien de las personas individuales, y para «elevar el nivel cultural del país» (Sánchez de Andrés, 2009b: 251).

Por esta combinación de culto y popular, aquí se va a distinguir, simplificando, lo que cabe llamar *música popular krausista* respecto de la música popular de la incipiente industria cultural, que es precisamente la que desdeñan el krausismo y la revista *Ondas*, con los apelativos de *música de baile* o *música ligera*.

La música ligera tiene en España un origen múltiple. Por un lado, la evolución de la zarzuela devino en el llamado género chico: una serie de espectáculos escénicos con un alto contenido de números musicales, como las revistas. El éxito de estos números fue tal, que terminaron por desgajarse de las piezas teatrales para ser representados en los cafés y espacios similares como canciones, dando lugar al cuplé, palabra procedente del francés: *couplet* (Salaün, 1990). Por otro, estaban las músicas que llegaron a España desde el extranjero, como el tango, el jazz o el fox-trot (Faulín Hidalgo, 2015). Hubo, asimismo, ritmos regionales tradicionales que llamaron la atención de diferentes ámbitos; especialmente, el flamenco, que cautivó a las masas, a modo de música de baile y en fusión con el género chico (Faulín Hidalgo, 2015: 26-29), así como a la intelectualidad, destacando el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, auspiciado por Manuel de Falla y Federico García Lorca (Bernal Romero, 2018: 37-55). En un proceso de retroalimentación, estos ritmos locales y extranjeros fueron incorporándose a la zarzuela y al género chico, y viceversa, a la vez que se creaban ritmos castizos a partir de influencias extranjeras, como el chotis, que se introdujo desde París y debe su nombre a la traducción alemana del gentilicio de Escocia: *schottisch* (Faulín Hidalgo, 2015: 29-31).

Armand Balsebre (2001: 157) considera que hubo en radio un «equilibrio entre la música elitista y popular». Esto es algo difícil de medir en las páginas de *Ondas*, pero, dado el enfoque elitista, lo más probablemente, en realidad, es que se diera protagonismo a la música culta y popular krausista, al menos en los primeros años. Sí está claro, al menos, que *Onda* le concedió a esta música mayor atención en la maquetación y en la cantidad de información ofrecida. La revista incluía *fuera de parrilla* información para ampliar los contenidos de cualquier tipo en todas sus emisoras: entrevistas con personalidades destacadas, reportajes sobre teatro, biografías de autores, etc. Además, en la programación específica de Unión Radio Madrid —más detallada y mejor maquetada que las otras emisoras—, hubo información adicional *dentro de parrilla* sobre las piezas musicales; dependiendo de la época de maquetación, *al lado*, *al hilo*, *al margen* o como *notas al pie*. Esta información solía incluir título, compositor y valoraciones breves, y, para ahorrar esfuerzos y costes, era frecuente repetir los mismos textos informativos número tras número. Pues bien, este tipo de información *dentro de parrilla solo* se ofrecía en torno a la música culta y popular krausista, lo que confirmaría que *Ondas* le concedía más importancia que a la música ligera.

Existe abundante bibliografía sobre la mayoría de los fenómenos que se van a analizar en los siguientes subapartados, como la musicalización<sup>6</sup>. Pero, si en el apartado anterior no se pretendía hacer un análisis desde estudios especializados en oralidad, fonética, etc., tampoco se pretende ahora un estudio de estos fenómenos en sí, sino mostrar que tuvieron una fuerte presencia en Unión Radio y las opiniones que merecieron en las páginas de *Ondas*. Esto, a su vez, permite reforzar la hipótesis de que poesía y radio se percibían como *compatibles* gracias a la común dimensión sonora, en este caso a través del vínculo de la música.

---

<sup>6</sup> Sobre musicalización, véase el repaso teórico de Martínez Domingo (2021) y Martínez Cantón (2022). En los últimos años, estos fenómenos se abordan desde la llamada intermedialidad, noción de la que parte la propuesta metodológica de Badía Fumaz y Marías (2024).

## 2.1. *Alternancia de contenidos*

La relación más sencilla entre poesía y música en radio es la alternancia entre contenidos en la programación. Aunque no constituye una forma de musicalización, ni similar, sugiere que poesía y música se perciben como contenidos *compatibles* en radio. En una pieza con declaraciones de «Las reinas de la belleza [sobre] la radio», Miss Asturias pone como contenido preferido, en primer lugar, música, canto y poesía, equiparando las tres cosas a un mismo nivel, y se refiere a la información en segunda posición: «La radio me encanta, qué duda cabe. Sobre todo, un concierto musical, un recital de poesías, una audición de canto... Yo me entero por la radio de muchos sucesos y acontecimientos que no logro descubrir en ninguno de los diarios y revistas que leo habitualmente» (*Ondas*, 21 de febrero de 1931).

### 2.1.1. *Del popurrí a los recitales*

Según Ángeles Afuera, «la emisora no se estructura de una manera ordenada hasta comienzos de 1926, cuando algunos espacios se han asentado y aparecen de forma regular» (2021: 149), a modo de programas especializados con títulos propios. A pesar de esta voluntad de orden, no hay diferencias *reales* entre programas: casi todos se basan en la combinación de contenidos mayoritariamente musicales con otro tipo de contenidos, en menor medida. La poesía fue desde muy pronto uno de estos contenidos de combinación con la música. Véase, por ejemplo, el espacio de *Sobremesa* del 16 de agosto de 1925 (imagen 6; *Ondas*, 16 de agosto de 1925). Es evidente, por la tipografía destacada y la abundancia de detalles, que la música es el contenido principal de este espacio. Al final, hay contenidos variados no musicales, en una tipografía más pequeña y sin apenas detalles, hasta el punto de que se incluye «una charla» sin decir el título, y, después, de manera incluso más marginal, se insertan «Poesías», sin detallar cuáles. A pesar de su marginalidad, la poesía se usa como parte de la estrategia de combinación con la música. Por cierto, resulta interesante la apreciación entre paréntesis: «(Interpretado por los

speakers)». Como se ha explicado, la acción de *recitar* —en este caso, *interpretar*— y los *speakers* permiten establecer un paralelismo sonoro entre poesía y radio, ya que se aplica por igual a la oralización de textos poéticos y de otros contenidos.

**M A D R I D**  
**EAJ 7** **430 M.**  
 De 14.30 a 15.30.

**SOBREMESA**  
**The Castillian Orchestra**

interpretará las siguientes obras:

“A Frangesa” (marcha).	Mario Costa.
“Noche alegre” (fox).	Angel Peñalva.
“El barberillo de Lavapiés” (fantasía).....	Barbieri.
“Rapsodia llava”.....	Volpatti.
“Serenata española”.....	Albéniz.
“Momento musical”.....	Schubert.
Noticias, anécdotas, cartelera teatral y charla. “Poesías” (Interpretado por los speaker.)	

Imagen 6. Parrilla de Unión Radio Madrid, 16 de agosto de 1925 (*Ondas*, 16 de agosto de 1925)

Casi por las mismas fechas, el 28 de abril de 1926, en la programación de Radio Salamanca (imagen 7; *Ondas*, 25 de abril de 1926), música y poesía están entremezcladas con contenidos variados: en la franja de las 21 horas hay noticias, información de bolsa y parte meteorológico, después de lo cual se pasa a músicaailable; a las 21:30 se programan «poesías» y a las 21:45 se indica: «Continuación de los bailables». Aunque pocos, se dan detalles sobre la poesía: son de José Zorrilla. No puede considerarse que las poesías estén al final de una programación: dado que luego *continúan* los bailables, las poesías funcionan como pausa *entre* una *misma* emisión musical. Poco después, se consolida esta estrategia, usando la palabra *intermedio*. Así se ve en el «Concierto variado» programado a las 19 horas en Unión Radio Madrid el 23 de octubre de 1926, que tiene, como intermedio (destacado en letras mayúsculas) una «Recitación de poesías originales de Cecilio Recalde» (imagen 8; *Ondas*, 17 de octubre de 1926).

19.0.

**CONCIERTO VARIADO****ORQUESTA ARTYS**

«Oberon» (obertura)..... *Weber.*  
 «El pescador de perlas» (fantasía).  
*Bizet.*

**INTERMEDIO**

Recitación de poesías originales de  
 Cecilio Recalde: «El amo», «Aún más  
 allá... donde está Dios» y «Sol de Es-  
 paña».

**LA ORQUESTA:**

«Romanza»..... *Svendsen.*  
 «La Marsellesa» (fantasía).  
*Caballero.*  
 «De Getafe al paraíso» (bolero).  
*Barbieri.*

17.0 a 18.0.—Cartelera, noticias de  
 Prensa. Intermedio. Concierto varia-  
 do por el quinteto.—21.0. Noticias  
 locales. Bolsa y boletín meteorológico.  
 Bailables por The Five Merosi Jazz-  
 band.—21.30. Clásicos castellanos,  
 poesías: «Don José Zorrilla: sus  
 obras».—21.45. Continuación de los  
 bailables.—22.0. Concierto de música  
 española: «Garín» (sardana), *Bre-  
 tón*, a petición. «Jugar con fuego»  
 (selección), *Barbieri*. «El señor Joa-  
 quín» (balada), *Caballero*. «La rei-  
 na mora» (cuadro segundo), *J. Se-  
 rrano*. «Trianerías» (fantasía), *A.  
 Vives*. «Danza quinta», *Granados*.

Imagen 7. Parrilla de Radio  
 Salamanca, 28 de abril de 1926  
 (*Ondas*, 25 de abril de 1926)

Imagen 8. Parrilla de Unión  
 Radio, 23 de octubre de 1926  
 (*Ondas*, 17 de octubre de 1926)

Con el paso del tiempo, la poesía gana protagonismo. Se crean, por ejemplo, programas especializados *solo* de poesía, pero no hay espacio aquí para abordar esta cuestión. Lo relevante aquí tiene que ver con los intermedios entre emisiones musicales, ya que, a pesar de depender de la música, empiezan a ser referidos como *poéticos* y se añaden cada vez más datos sobre los textos. Así ocurre el 12 de agosto de 1929, con un *intermedio poético* de sobremesa dedicado a un «Soneto» del Conde de Villamediana y unas «Rimas» de Rubén Darío (imagen 9; *Ondas*, 10 de agosto de 1929).

## SOBREMESA

14,00 Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.

"El asombro de Damasco" (pasodoble), **Luna**; Allegretto scherzando de la "Octava sinfonía", **Beethoven** (1); "Souvenir", **Didla**; "Fernando" (tango), **Valerio**; "Rose Marie" (fox), **Friml**.—Boletín meteorológico.—Información teatral.—Bolsa de trabajo.—"Jota vasca" (popular); "Foliada de Comba" (popular gallego); "Lo que me vas a decir" (jotas populares); "Angelina" (sardana), **Bou**.—Intermedio poético: "Soneto", **Villamediana**; "Rimas", **Ruben Dario**.—"Goyescas" (intermedio), **Granados** (2); "Mi tierra andaluza" (canción), **Cerquera y Puig Hernández**; "I'll think of you" (vals), **Spher**; "Más chulo que un siete" (schotis), **Alvarez Cantos**; "La Walkyria" (cabalgata), **Wagner**.

15,30 Fin de la emisión.

Imagen 9. Parrilla de Unión Radio Madrid, 12 de agosto de 1929 (*Ondas*, 10 de agosto de 1929)

Otro indicio del mayor peso de la poesía es el formato de *recital*. En buena medida, el recital es una evolución del intermedio. Conforme más importancia se le da a la poesía, el intermedio poético pasa a denominarse *recital* y llega a constituirse en el tipo de programa especializado que habrá que estudiar en otro lado. Lo relevante aquí es que, a pesar de esta mayor autonomía, el recital, incluso con ese nombre —que pretende desviar la atención de su naturaleza de intermedio—, no deja de insertarse entre emisiones musicales. Por ejemplo, el 12 de mayo de 1929 se anuncia un recital poético, con características propias de un programa autónomo: tiene detalles abundantes y celebridades —además de autores importantes, la recitadora estrella de la cadena—, una tipografía grande, en mayúsculas y resaltada en un recuadro. Sin embargo, a efectos prácticos, se inserta como intermedio en el «Concierto de la Orquesta de la Estación» (imagen 10; *Ondas*, 11 de mayo de 1929).



**SOBREMESA**

14.00 Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.

**Concierto por la Orquesta de la Estación:**

"Euryanthe" (obertura), Weber (1); "En la caverna del rey de las montañas" (de "Peer Gynt"), Grieg; "Vals brillante", Chopin; "Danza española", Granados; "La villana" (fantasia), Vives (2).

<b>RECITAL DE POESIAS</b> por la notabilísima recitadora <b>MARGARITA ROBLES</b>	
"Flores" .....	Vicente Medina.
"Yo voy soñando caminos de tarde" .....	A. Machado.
"Un caballo blanco" .....	León Felipe.
"Letras" .....	E. Díez Canedo.
"Elegía" .....	Gabriel y Galán.

"El asombro de Damasco" (marcha de los genizaros), Luna; "Escenas de hadas" (suite), Massenet: a) Cortejo, b) Ballet, c) Aparición, d) Bacanal; "Valencia" (pasodoble), Serrano; "Rapsodia eslava" (núm. 1), Dvorak.

15.30 Fin de la emisión.

Imagen 10. Parrilla de Unión Radio Madrid, 12 de mayo de 1929 (*Ondas*, 11 de mayo de 1929)

Que la poesía no deje de usarse como *intermedio* entre emisiones musicales, incluso cuando gana protagonismo y hasta tiene el nombre de *recital*, reincide en la hipótesis de que se concibe en radio como *compatible* con la música. Valga un último ejemplo, que tiene el aliciente de ser posiblemente la primera intervención de Rafael Alberti en radio: «Recitación de poesía originales por Rafael Alberti», el 9 de enero de 1930 (imagen 11; *Ondas*, 4 de enero de 1930)<sup>7</sup>. La disposición sobre la página, con tipografía en

<sup>7</sup> Aun siendo el primer registro localizado Alberti en la parrilla de Unión Radio, hay que tener cuidado. Como se indicó al principio, en la colección digitalizada de *Ondas* en la BNE faltan páginas y ejemplares, y algunas emisiones cambiaban en directo respecto de lo anunciado en papel. Además, habría que contrastar la programación de otras emisoras dentro y fuera de España, pero sería un trabajo inabarcable. A pesar de estas precauciones, es probable que sea la primera intervención de Alberti en cualquier emisora. En 1930, la radio comercial apenas había cumplido cinco años en España, por lo que Alberti no había tenido muchas opciones de apariciones previas, mucho menos en el extranjero. Además, cabe suponer que las emisoras hubieran apostado antes de ese año por poetas conocidos, como el citado Villalpessa, ya que garantizaban el interés del público. Precisamente, en 1930 Alberti había alcanzado una fama suficiente para

mayúsculas, sirve para destacar el recital. En la propia revista se refuerza esta importancia cuando, días después, se publica el artículo «Los poetas modernos ante nuestro micrófono», en el que se habla del recital de Alberti y también de Mauricio Bacarisse, incluyendo la transcripción de algunos poemas recitados, así como una fotografía y un retrato de cada poeta (imagen 12; *Ondas*, 18 de enero de 1930). Sin embargo, el recital de Alberti el día de emisión sigue apareciendo entre un recital de canto y un recital de violín.

**NOCHE**  
22.00: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.—  
Ultimas cotizaciones de Bolsa.  
**RECITAL DE CANTO**  
por  
**RICARDO BLANCO**  
"Amarilli", Caecili: "Dove,"  
Schnbert; "El caserio" (romanza), Guridi; "A Granada", Alvarez; "Manolo" (vals) Ortiz.  
**RECITACION DE POESIAS ORIGINALES**  
por  
**RAFAEL ALBERTI**  
**RECITAL DE VIOLIN**  
"Minueto", Haydn; "Nocturno en 'do' sostenido", Tschalkowsky; "La caprichosa", Ries; "Allegro", Pisco; "A la primavera", Grieg; "Guitarra", Moszkowsky-Sarsate.

Imagen 11. Parrilla de Unión Radio Madrid, 9 de enero de 1930 (*Ondas*, 4 de enero de 1930)

**Los poetas modernos ante nuestro micrófono**

*Mauricio Bacarisse y Rafael Alberti, los dos grandes poetas de nuestra época actual, han leído ante nuestro micrófono unos admirables versos, en los que vuelven brillantemente la expresión estética de estos dos valerosos creadores de la poesía española. Bacarisse comienza a los redoblantes las primeras de su libro—que aparecerá en breve—"Mitos", y el autor de "Mitos en verso" sigue una selección de sus mejores poemas.*

**LA LUNA DE ZAMORA**

Rotando como sedosa,  
de la grana de la brida,  
donde, dentro, andaba,  
la recta de tierra luna,  
digo un rapto de perfume.  
Las capidas se consumen  
frente a la opulencia luna,  
perle de abril más mojada,  
Por el Duero enmascarado  
va la luna de Zamora.

La moderna catarsis  
que rasga entre prima y rosa,  
Las herraduras de plata,  
en el golpe del cielo,  
hacen rito diásmata.  
Mira, al huir, la infatigable  
de arena y arena cantos,  
sólo, a un silencio caído,  
por el Duero enmascarado  
ir la luna de Zamora.

(De su libro "Mitos", próximo a publicarse.)

**LA LUNA DE ZAMORA**

En la arena el remolino  
crece la espuma en vigor;  
da el agua a mujer destino  
su leño y su resplandor.  
Pero los saltes de luna  
cuelgan en las en tortura  
de silencio traidores  
del silencio atado.  
Basta el río enmascarado  
la mañana de Zamora.

Primavera arrojada,  
de d'orbe enloquecidos,  
ahor en la luna, la luna,  
no se apagan los acústicos.  
La racha del torante  
bancos la lada unida  
y sólo va, perseguida  
del río, guita milvicio.  
Por el Duero enmascarado  
va la luna de Zamora.

(De su libro "Mitos", próximo a publicarse.)



Mauricio Bacarisse.  
(Foto. Alfaro)



Rafael Alberti.  
(Dibujo de Viqueiro Díaz)

**M O D A S**

Tú no sabes lo que es eso,  
y sólo nunca lo sabes:  
en la boca el colorado,  
las mentes cortadas,  
el cuerpo sobre la folla  
y las medias transparentes.  
¡Viva toda la trinidad  
de reclinación de grana!

¡No sabes que ya los rous  
no son del tiempo en la cara?

Si a ti te los pinta el aire,  
mejor que mejor, sorrasa!

¡No sabes que los cabellos  
los peinan peinas de plata?

Si a ti te los peina el viento,  
mejor que mejor, sorrasa!

¡No sabes si que las medias  
son de seda, y no de lana?

Si son de algodón las tayas,  
mejor que mejor, sorrasa!

Imagen 12. «Los poetas modernos ante nuestro micrófono» (*Ondas*, 18 de enero de 1930)

atraer el interés de la radio, después del Premio Nacional de Poesía (1924), los fastos del tricentenario de Góngora (1927) y, entre otros hitos, *Sobre los ángeles* (1929). Es posible, asimismo, que esta intervención en radio de Alberti fuera resultado de la amistad entablada en la Residencia de Estudiantes con los hermanos Bacarisse, porque en el artículo está acompañado por Mauricio y porque Salvador era en 1930 director artístico de Unión Radio. Por lo demás, el dato sirve para abundar en la construcción crítica de la generación del 27 (Neira, 2018): Mauricio estuvo en la foto de Sevilla de 1927, que suele tomarse como fundacional de la generación, y su aparición con Alberti en radio sugiere un futuro prometedor con el resto de estos poetas, pero su muerte inesperada en 1931 le condenó al olvido en la historiografía literaria.

### 2.1.2. Programas especializados en música y poesía

Dado que la fórmula generalizada en radio era mezclar contenidos mayoritariamente musicales con otros de tipo variado, pocas diferencias puede haber entre un programa especializado en música y poesía y cualquier otro. Ahora bien, el hecho de que existan *explícitamente* programas especializados de este tipo permite suponer que hay un interés *particular* en torno a las relaciones entre poesía y música, reforzando la hipótesis de que se percibe algo *compatible* en radio y que, de hecho, se quiere resaltar dentro de la programación.

El primer programa especializado fue *Literatura y música*, en ocasiones con el título, precisamente, de *Poesía y música*. El 9 de agosto de 1925 (imagen 13; *Ondas*, 9 de agosto de 1925), se basa en la combinación de una mayoría de piezas musicales, interpretadas por una soprano, con un número menor de textos de José María Granada, intercalados: «Cuentos andaluces» y «poesías» (sin más detalles, no puede saberse mucho más, excepto suponer que los primeros se refieren a textos en prosa). No siempre en el programa *Literatura y música* se combina la música con lectura de textos literarios (en particular, poéticos), al menos no *per se*. Así, el 11 de julio del mismo año el programa incluye un intermedio destacado tipográficamente, que es una charla de Luis de Tapia; no se detalla el tema, pero cabe suponer que abordara la literatura (en particular, poesía) y que al hilo de la argumentación se leyeran en voz alta textos literarios (en particular, poéticos) (imagen 14; *Ondas*, 5 de julio de 1925).

<b>LITERATURA Y MUSICA</b>
ISABEL SANCHEZ ESCRIBANO (Soprano.)
JOSE MARIA GRANADA (Escritor.)
SEXTETO UNION RADIO
EL SEXTETO:
"Thais" (fantasía)..... <i>Massenet.</i>
JOSE MARIA GRANADA:
"Cuentos andaluces".
ISABEL SANCHEZ ESCRIBANO:
"Canciones".
EL SEXTETO:
"Piezas líricas"..... <i>Grieg.</i>
JOSE MARIA GRANADA:
"Poesías".
ISABEL SANCHEZ ESCRIBANO:
"Canciones".
EL SEXTETO:
"El asombro de Damasco" (fantasía)..... <i>Luna.</i>
20.0.—Cierre de la Estación.

Imagen 13. Parrilla de Unión Radio Madrid, 9 de agosto de 1925 (*Ondas*, 9 de agosto de 1925)

17.0.—Literatura y música.
<b>GINA MONTTI</b> (SOPRANO)
SEXTETO UNION RADIO
El sexteto:
"Sanson y Dalila"..... <i>Saint-Jacques.</i>
Gina Montti:
"Celos cubanos"..... <i>Sagi-Barba.</i>
"El suspiro del moro"..... <i>Chapl.</i>
<b>CHARLA</b> FOR
<b>LUIS DE TAPIA</b>
"El sexteto:
"Silvia"..... <i>Delibes.</i>
Gina Montti:
"Coplas de amores"..... <i>Gómez.</i>
"¡Ay, ay, ay!" (serenata criolla), <i>Freire.</i>
El sexteto:
"La czarina"..... <i>Chapl.</i>

Imagen 14. Parrilla de Unión Radio Madrid, 11 de julio de 1925 (*Ondas*, 5 de julio de 1925)

Con el paso del tiempo, el programa *Literatura y música*, además de la mezcla de contenidos musicales y poéticos, ofrece fórmulas más complejas. El 18 de septiembre de 1929 (imagen 15a; *Ondas*, 13 de septiembre de 1925) se combinan piezas musicales y poesías en una proporción equilibrada. Entre las primeras piezas, *La traviata* se anuncia como obra de Verdi, sin mencionar al autor del libreto, por lo que es plausible que solo se interpretara la música, sin letra. Entre las poesías, José María Franco interpreta algunas del Marqués de Santillana, Rubén Darío y José Zorrilla con «fondo musical», y el quinteto de la emisora hace lo propio con una letrilla de Góngora. Más adelante se abundará en cuestiones sobre musicalización, pero la acotación del «fondo musical» refleja que la relación entre poesía y música es más estrecha: ya no se alternan *meramente* poesías y piezas musicales, sino que se recita poesía *con* música. Por lo demás, el programa de ese día viene antecedido por una charla o «Cuartillas de Juan del Brezo», seudónimo habitual del compositor y crítico musical Juan José Mantecón. Cabe suponer que Mantecón [Brezo] ilustrara sus palabras con la lectura en voz alta de textos literarios (en particular, poéticos) y, además, que hablara de las relaciones entre poesía y música, título del

programa (y, en particular, las relaciones de los textos poéticos con su fondo musical).

22.15.

<b>POESIA Y MUSICA</b>	
Cuartillas de Juan del Brezo.	
JOSE MARIA FRANCO	
<b>QUINTETO DE LA ESTACION<sup>3</sup></b>	
JOSE MARIA FRANCO:	
"Serranilla" (siglo XIV), fondo musical.....	<i>Marqués de Santillana.</i>
"Pastoral" (de Scarlatti).	
"Gaita gállica" (fondo musical).	
	<i>Rubén Darío.</i>
EL QUINTETO:	
"Alborada".....	<i>Veiga.</i>
"Letrilla" (1561-1627), fondo musical.....	<i>Gongora.</i>
JOSE MARIA FRANCO:	
"La gemissante" (rondó). Dandrieu.	
"Margarita".....	<i>Rubén Darío.</i>
EL QUINTETO:	
"Muerte de Violeta" ("Traviata").	<i>Verdi.</i>
"Era un aire suave" (fondo musical).....	<i>Rubén Darío.</i>
JOSE MARIA FRANCO:	
"Les tendres plaintes".....	<i>Romeau.</i>
"La felurie".....	<i>Couperin.</i>
"Oriental" (fondo musical).	
	<i>Zorrilla.</i>

Imagen 15a. Parrilla de Unión Radio Madrid, 18 de septiembre de 1925  
(*Ondas*, 13 de septiembre de 1925).

En la fundación Juan March, se conservan algunos textos leídos por Juan José Mantecón [Juan del Brezo] en Unión Radio. No están las cuartillas del 18 de septiembre, que se acaban de citar, pero sí, por ejemplo, un texto anterior: «Beethoven: Conferencia para la Unión Radio, leída el 18 de agosto de 1925»<sup>8</sup>. Ahora bien, según la parrilla de la revista (imagen 15b; *Ondas*, 16 de agosto de 1925), esta conferencia estaba programada para el 19 de agosto. Como se ha señalado más arriba, debe de ser el tipo de discrepancia que se daba con frecuencia entre la fecha anunciada en la programación y la emisión real: es probable que Mantecón [Brezo] se viera forzado, por circunstancias sobrevenidas, a leer su conferencia un día antes de lo previsto. Sea como fuere, la conferencia está dentro de una audición y la lectura de Mantecón [Brezo] tiene «la cooperación de» un barítono y

<sup>8</sup> Signatura: IJJM-R-005. Texto para la temporada de conciertos de Unión Radio. Cuartillas mecanografiadas con anotaciones y correcciones manuscritas.

de la orquesta, lo que sugiere que la lectura del texto posiblemente fuera acompañada de elementos de música y/o canto.

AUDICION DEDICADA  
A  
**Beethoven**

Precedida de una charla sobre este  
autor por el distinguido musicógrafo  
**JUAN DEL BREZO**  
con la cooperación de  
**J. L. LLORET**  
(Barítono.)

**ORQUESTA DE LA ESTACIÓN**

SEÑORES FRANCES, OUTUMURO,  
C. DEL CAMPO Y RUIZ CASAUX:  
"Cuarteto núm. 4 en do menor".  
*Beethoven.*

SR. FRANCO:  
"Sonata en fa sostenido mayor"  
(para piano)..... *Beethoven.*

SR. FRANCES:  
"Romanza en fa" (para violín con  
acompañamiento de orquesta).  
*Beethoven.*

SR. LLORET:  
"A la bien amada ausente" (poema  
en seis escenas)..... *Beethoven.*

LA ORQUESTA:  
"Septimino"..... *Beethoven.*

Imagen 15b. Parrilla de Unión Radio Madrid, 19 de agosto de 1925  
(*Ondas*, 16 de agosto de 1925)

Una fórmula parecida a *Literatura y música* es *Poesía y canción*, que se registra años después. El 19 de julio de 1934 contrasta con las cotizaciones de bolsa y no es intermedio entre música; al contrario, parece ser el contenido más destacado, con tipografía grande (imagen 16; *Ondas*, 14 de julio de 1934). Como en otros programas, no siempre se detalla cuál es la relación entre poesía y canción, pero parece que hay dos voces que combinan dos contenidos: Margarita Tello Panes está a cargo de la recitación, así que posiblemente recita poesías, y la acompaña «Emilito Santamarta» para interpretar canciones (¿flamenco, a tenor del nombre artístico del cantante?), ambos con el piano de César Martínez.

**18,30:** Cotizaciones de Bolsa.

**POESIA Y CANCIONES, por MARGARITA TELLO PANES, acompañada en la recitación por EMILITO SANTAMARTA y al piano por CESAR MARTINEZ.**

Imagen 16. Parrilla de Unión Radio Madrid, 19 de julio de 1934 (*Ondas*, 14 de julio de 1934)

Partiendo del formato habitual de intermedios/recitales de poesía entre emisiones musicales, se llega con los años a un programa similar, pero más especializado: el *recital poético-musical*, en ocasiones también llamado *momento poético-musical*, porque se presenta como píldora breve. Tiene que ver con los intermedios porque se usa como transición entre programas, pero con diferencias: ya no es un recital *solo* de poesía, sino que *fusiona* música, y no se coloca necesariamente entre *dos* emisiones musicales. La primera mención a un *recital poético-musical* es el 13 de junio de 1933, entre la información de la noche y una retransmisión teatral (imagen 17; *Ondas*, 10 de junio de 1933). De la información de parrilla, se deduce que un actor, Rafael Nieto, recita poesía, acompañado por un fondo musical, que interpreta Pedro Paisano a la guitarra. Por su parte, la primera referencia a un *momento* es el 9 de mayo de 1934, entre un recital de orquesta y el informativo *La Palabra* (imagen 18; *Ondas*, 5 de mayo de 1934), si bien aquí no hay datos sobre cómo es la relación entre poesía y música. En otras ocasiones, la relación queda clara, como el momento poético-musical del 15 de mayo de 1934, con «Poesía originales de Conrado Blanco, recitadas por su autor, sobre ‘fondos musicales’, interpretados al piano por Mercedes García del Rey» (*Ondas*, 12 de mayo de 1934).

**NOCHE**  
22: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.

Información de la sesión del Congreso de los Diputados. Servicio directo de Unión Radio.  
(Noticias recibidas después de las 20,30)

**RECITAL POETICO - MUSICAL**  
por el actor  
**Rafael Nieto**  
acompañado a la guitarra por  
**Pedro Paisano**

22,30:

**TRANSMISION  
DESEDE UN TEATRO  
DE MADRID**

Imagen 17. Parrilla de Unión Radio Madrid, 13 de junio de 1933 (*Ondas*, 10 de junio de 1933)

**21,00:** Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.

**RECITAL DE ORQUESTA:** "Fra Diavolo" (obertura), Auber; "Paisaje", Hahn; "La Dolorosa" (marcha), Serrano; "Carmen" (fantasía), Bizet; "Danza ritual del fuego", M. de Falla.

**21,30: MOMENTO POETICO-MUSICAL**  
por la recitadora **CONSUELO GUERRERO DE LUNA**.

**22,00: "LA PALABRA".** Diario hablado de Unión Radio. Información de todo el mundo. Noticias recibidas hasta las 21,45.

Imagen 18. Parrilla de Unión Radio Madrid, 19 de mayo de 1934 (*Ondas*, 5 de mayo de 1934)

Aunque recitales y momentos poético-musicales no dejan de encajarse como intermedios, hay indicios de que a veces se usan como programas especializados autónomos. El 21 de diciembre de 1933 el programa tiene una extensión más amplia de la habitual en un intermedio y la relación poético-musical se basa en la combinación equilibrada entre tres poesías recitadas por sus autores y tres canciones interpretadas por tenores (imagen 19; *Ondas*, 16 de diciembre de 1933). El 16 de mayo de 1934 ocurre al contrario: un recital poético-musical es el programa principal y el intermedio se basa en música (imagen 20; *Ondas*, 12 de mayo de 1934).



**"PREMIOS UNION RADIO"  
CONCURSO DE VIOLIN**

(sexta actuación)

**Gregorio Cruz**

Primer tiempo del "Concierto en re mayor", Brahms; "Aires bohemios", Sarasate; "Serenata española", Chaminade-Kreisler; Rondó de la "Sinfonía española", Lalo.

**RECITAL POETICO MUSICAL**

"Semana Santa en Sevilla", poema, original de Antonio Calderón, recitado por su autor.

"Mi sevillana", canción, de Fernando Grvina, por el tenor Juan García.

"Elogio de la Torre de Santa María", poema, original de Antonio Calderón, recitado por su autor.

"Espera", canción, de Tabuyo, por el tenor Juan García.

"Canto a España", poema, original de Antonio Calderón, recitado por su autor.

"Granadinas", canción, de Calleja, por el tenor Juan García.

**CONCIERTO DE CANTO**  
por

**Sofía Massalska**

"L'amour de moi" (canción francesa del siglo XV); "Donne Vaghe", Paisiello; Aria de "Donna Anna" (de "Don Juan"), Mozart; "Favalletta amante", Scarlatti; "Le vert bouquet", Stojowski; "Cracovienne", Stojowski; "Berceuse", Szopski; "Au bord du lac", Szopski; "Violette des bois", Szopski; "Près de mon jardin", Szopski; "El majo discreto", Granados; "Balada del amor ausente", Cotarello.

Imagen 19. Parrilla de Unión Radio Madrid, 21 de diciembre de 1933 (*Ondas*, 16 de diciembre de 1933)

**RECITAL POETICO-MUSICAL**, por DALIA INIGUEZ (recitadora) y JUAN PULIDO (baritono).—DALIA INIGUEZ: "Gratia plena", Amado Nervo; "Vendimia", Angel Lázaro.—JUAN PULIDO (acompañado por el SEXTETO): "Ambiclón", F. Longás; "Norteña", E. Vigil y Robles; "La canción de botero del Volga", Popular ruso.—DALIA INIGUEZ: "Navidad" (prosa y verso), Lope de Vega; "Maya", Lope de Vega.

**INTERMEDIO** por el SEXTETO DE UNION RADIO: "Florentino Ballesteros" (pasodoble), Fernando Aroca; "Reliquia" (canción andaluza), Joaquina Martinira; "Ganarse la moza" (fantasía), J. Francés.

**CONTINUACION DEL RECITAL POETICO-MUSICAL**.—JUAN PULIDO (acompañado por el SEXTETO): "Por eso te quiero", E. Lecuopa; "Tango de ensueño", E. Malderen; "Chrazón", E. Sánchez de Fuentes.—DALIA INIGUEZ: "Despecho", Juana de Ibarbouro; "A un olmo seco", Antonio Machado; "Romance de la pena negra", F. García Lorca.—JUAN PULIDO (acompañado por el SEXTETO): "Devuélveme los besos", María Grever; "¡A mi qué!", E. Anglada Ochoa.

Imagen 20. Parrilla de Unión Radio Madrid, 16 de mayo de 1934 (*Ondas*, 12 de mayo de 1934)

Otros indicios sugieren que los recitales poéticos podrían tener música incluso cuando no se señala explícitamente. En una noticia sobre «La mujer y la radio», se anuncia «Un recital poético», señalando un componente musical: «Lo dará el miércoles próximo, dedicado a la mujer, el exquisito poeta Orfila. El recital se acompañará de algunos fondos musicales que sirvan para subrayar la delicadeza del verso» (*Ondas*, 26 de agosto de 1933). Aunque dicho recital en la parrilla no aparece anunciado como poético-musical, la noticia muestra que lo es.

En otras emisoras hubo también programas especializados en poesía y música. En Radio Barcelona, tuvo vida desde muy pronto y hasta el final *La música a través del poeta. Sesión poéticomusical a cargo de Ángel Pons Guitart, poeta, y Juan Gibert Camins, pianista*. Los contenidos varían y se detallan en cada ocasión. Véase el recorte del 26 de septiembre de 1932 (imagen 21; *Ondas*, 24 de septiembre de 1932). A falta de grabaciones, no se puede saber qué hace que la sesión sea *poéticomusical*: si se emiten textos poéticos con fondo musical, si se hacen charlas o comentarios hablando de las relaciones

entre poesía y música, o tal vez simplemente es que uno de los presentadores es poeta, mientras que el otro es un músico. Lo cierto es que el título reivindica el espacio como especializado en música y poesía. En ocasiones, sí es posible ver en la parrilla la relación entre poesía y música, como el 3 de abril de 1933, cuando se anuncia, entre otras piezas, «Lía», de Salvador Bacarisse, basada en «Heraldos», de Rubén Darío (imagen 22; *Ondas*, 1 de abril de 1933).

rrreta.—22,00: La música a través del poeta. Sesión poético-musical a cargo de Angel Pons Guitart, poeta, y Juan Gibert Camins, pianista. "Sonata patética" (adagio), Beethoven; "Nocturno óp. 27, número 1", Chopin; "La invitación al vals", Weber.—22,30:

Imagen 21. Parrilla de Radio Barcelona, 26 de septiembre de 1932 (*Ondas*, 24 de septiembre de 1932)

marxant", J. Garreta. — 22: La música a través del poeta. Sesión poético-musical a cargo de Angel Pons i Guitart, poeta, y Juan Gibert Camins, pianista: "Cants màgics", F. Mompou; "Automnal" (estreno), M. Blancafort; "Lia", de "Heraldos", S. Bacarisse; "Sonata en fa sostenido", P. A. Soler. — 22,30: Activitats. Rà-

Imagen 22. Parrilla de Radio Barcelona, 3 de abril de 1933 (*Ondas*, 1 de abril de 1933)

## 2.2. Poesía como inspiración de música y musicalización de poesía: poema sinfónico y lied

Para entender los fenómenos de inspiración y musicalización en su época, hay que recurrir a los conceptos manejados en *Ondas*. Significativamente, la información dentro de parrilla solo habla de estas cuestiones en torno a la música culta y popular krausista. Para analizarlo, antes de los compositores y poetas de España, merece la pena detenerse en los extranjeros, ya que los fenómenos de inspiración y musicalización se ligan a géneros musicales internacionales, como el *lied*.

*Tristán e Isolda* (ópera estrenada en 1865), de Wagner, es una de las piezas más programadas durante años y sobre las que más se habla; cuando lo hace dentro de parrilla, se ve claramente el proceso de reciclaje de información. En la *Sobremesa* del 14 de marzo de 1927, se ofrece información en la nota al pie número 1 (imagen 23; *Ondas*, 13 de marzo de 1927). El 12 de abril de 1927 está casi la misma información, pero no en nota al pie, sino al hilo (imagen 24; *Ondas*, 10 de abril de 1927). Casi la misma redacción se

repite en nota al pie el 12 de junio de 1930, bajo el epígrafe de *Notas musicales* (imagen 25; 7 de junio de 1930). La idea central de esta información reiterada es representativa del interés en Unión Radio por la relación entre música culta y poesía: *Tristán e Isolda* constituye «un verdadero poema sin solución de continuidad». No se explica lo que quiere decir, pero se usa para resaltar la calidad de la obra de Wagner en comparación con la poesía, con el lazo léxico común de la palabra *poema*.

La revista *Ondas* se detiene en no pocas ocasiones a definir el *poema sinfónico*, que acuñó Franz Liszt (Spencer *et al.*, 2002). Explicando «Los preludios» de Liszt al hilo de la parrilla, se dice: «El poema sinfónico es una de las hechuras características de la moderna época musical, una de las conquistas más fecundas del movimiento llamado *romántico*». Y se especifica que la melodía está inspirada «por un poema de Lamartine, que describe los movimientos de ánimo del artista que se dispone a trabar batalla con la vida y a hacer triunfar los ideales que le animan» (*Ondas*, 30 de mayo de 1926); en concreto, se trata de «Les Préludes», una oda perteneciente a las *Nouvelles Méditations poétiques* (1823).

La explicación aquí de pieza musical *inspirada* apunta a que el compositor crea una melodía a partir de lo que el texto poético le *evoca*, pero sin insertarlo como *letra*. Esta inspiración no excluye completamente el uso del texto en la canción, sino que se puede recurrir a algún verso para, por ejemplo, el título general o para subtítulo de las partes. Así se ve en «Prélude à l'après-midi d'un faune» (compuesta entre 1892 y 1894), de Debussy, pieza a la que *Ondas* dedica emisiones y textos informativos repetidos durante años, indicando que se inspiró en la poesía de Mallarmé casi con el mismo título —*L'après-midi d'un faune* (1876)— y ensalzando al compositor como poeta: «Claudio Debussy [...] reunía en su temperamento las cualidades más intensas de poeta, y [e]staba por naturaleza predestinado a resumir en la música los descubrimientos y las conquistas» de la poesía (*Ondas*, 3 de octubre de 1926).

14.0 a 15.30.

**SUBREMESA**

FERMIN FERNANDEZ ORTIZ

(violonista)

**ORQUESTA ARTYS**

La orquesta: «Aida» (marcha), *Verdi*. «Torre Bermeja» (serenata), *Albéniz*. «Tristán e Iseo» (muerte de Iseo), *Wagner*<sup>1</sup>. «El huésped del Sevillano» (fantasia), *Guerrero*. Boletín meteorológico. Información teatral. Fermín Fernández Ortiz: «Aubade provençale», *Couperin-Kreisler*. «Humoresque», *Dvorak*<sup>2</sup>. Intermedio por Luis Medina. La orquesta: «Piezas líricas» (suite), *Grieg*<sup>3</sup>. Bolsa de trabajo. Noticias de Prensa. Servicio especial para UNION RADIO, suministrado por la Agencia Prensa Asociada. La orquesta: «Primera polonesa», *Chopin*.

<sup>1</sup> Ambas páginas, el preludio del drama lírico *Tristán e Iseo* y el final de la obra, cuando la amorosa mujer muere en un éxtasis supremo ante el cadáver de su amado, son dos páginas que se complementan de tal modo, que su sucesión, hecha habitual en los conciertos, ha llegado a constituir un verdadero poema sin solución de continuidad, extracto y compendio de la obra entera, que vive en su prodigiosa intensidad dentro de esas páginas breves, acaso las más ricas en expresión, en sublime traducción sonora, del más intenso poema de amor y muerte que exista, a la par, en la literatura y en la música.

<sup>2</sup> En sus *Humoresques*, el gran músico bohemio intenta aproximarse al modelo creado por Schumann en sus páginas para piano del mismo título. Las de Dvorak son ligeras improvisaciones, de un carácter muy atractivo y agradable.

<sup>3</sup> Clara e ingenua su aspiración, dejan ver fácilmente estas piezas su origen popular, su procedencia campesina. Pero, además de sus encantos, el mérito principal de Grieg fué precisamente el haber sabido conservar aquel aroma campesino, aquella frescura popular que hacía tan graciosas y atractivas sus composiciones pequeñas. Desde un punto de vista técnico muy severo, los profesores de ceño adusto pueden reprochar a Grieg ciertos defectos; pero, en cambio de ellos, su musa campesina, saludable y llena de alegría ingenua, sabe cantar, en sus obras más serias como en las más joviales, con una voz fresca y sincera.

Imagen 23. Parrilla de Unión Radio Madrid, 14 de marzo de 1927 (*Ondas*, 13 de marzo de 1927)

18.30.

**PROGRAMA VARIADO**

Lección del curso superior de lengua castellana, por don Mariano Mojado.

**SEXTETO DE LA ESTACION:**

«Werther» (fantasia).... *Massenet*.

*Massenet* es en España el autor de *Manon* y *Thaïs*. Sus obras instrumentales, poco cultivadas en los conciertos sinfónicos, eran patrimonio de todos los sextetos y pequeñas agrupaciones musicales antes de la difusión de la radio, que ha encontrado en esas lindas composiciones un filón muy del agrado de los oyentes.

En Francia, patria de ese músico, una de sus obras más en boga es la ópera *Werther*, que aun cuando representada en el Real, no ha vuelto a visitar su escenario, quizá porque no se presta tanto como las óperas a lucimientos demasiado personales de sus intérpretes. Pero es lástima, porque *Werther* es una obra de música deliciosa y de caracteres dramáticos perfectamente trazados.

«Tristán e Iseo» (fantasia). *Wagner*.

*Tristán e Iseo* es el más intenso poema cantado al amor sin esperanza, al drama del amor imposible. Ya el preludio de esa ópera contiene en sí la expresión más honda y concentrada de la obra entera, que en la escena de la muerte de *Iseo* alcanza momentos sublimes. Ambas páginas, el preludio y el final de la obra, cuando la amorosa mujer muere en un éxtasis supremo ante el cadáver de su amado, son dos páginas que se complementan de tal modo, que su sucesión, hecha habitual en los conciertos, ha llegado a constituir un verdadero poema sin solución de continuidad, extracto y compendio de la obra entera, que vive en su prodigiosa intensidad dentro de esas páginas breves, acaso las más ricas en expresión, en sublime traducción sonora, del más intenso poema de amor y muerte que exista, a la par, en la literatura y en la música.

Imagen 24. Parrilla de Unión Radio Madrid, 12 de abril de 1927 (*Ondas*, 10 de abril de 1927)

## JUEVES 12

## 11,45: MEDIODIA

Nota de sintonía.—Calendario astronómico.—Santorai.—Recetas culinarias, por don Gonzalo Avello.

12,00: Campanadas de Gobernación.—Noticias.—Crónica-resumen de la Prensa de la mañana.—Cotizaciones de Bolsa.—Bolsa de trabajo.—Programas del día.

12,15: Señales horarias.—Fin de la emisión.

## SOBREMESA

14,00: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.—"La Dolorés" (pasacalle), Bretón; "Menuetto de la Sexta Sinfonía", Haydn; "Romanza", Dvorak-Kreisler; "Tristán e Iseo" (muerte de Iseo), Wagner (1).—Boletín meteorológico.—Información teatral.—Bolsa de trabajo.—"La Arlesiana" (segunda suite), Bizet (2): a) Pastoral; b) Intermezzo; c) Menuetto; d) Farandola.—Intermedio poético.—"Danza española", Moszkowsky; "El minero" (pot-pourri), Teller; "El barberillo de Lavapiés" (calesera y tirana), Barbieri; "El pájaro de fuego" (danza), Stravinsky (3).

15,25: Noticias de Prensa. Servicio especial para UNION RADIO suministrado por la Agencia "Febus".—Índice de conferencias.

15,30: Fin de la emisión.

## TARDE

19,00: Campanadas de Gobernación.—Cotizaciones de Bolsa. Cotizaciones de mercancías de las principales bolsas extranjeras.

## MUSICA DE CAMARA

"Sonata para violoncello y piano", Porpora: a) Largo. Allegro; b) Adagio. Allegro; "Concierto para dos violines

y cuarteto de cuerda", Bach: a) Vivace; b) Lento; c) Allegro.

## INTERMEDIO

Cursillo de conferencias organizado por el Instituto Nacional de Sanidad y Pedagogía.

"Objerismo y fertilidad."

Por el doctor don SEBASTIAN RECASENS, Decano de la Facultad de Medicina.

"Cuarteto en sol menor", Debussy: a) Animado y muy decidido; b) Bastante vivo y bien ritmado; c) Andantino dulcemente expresivo; d) Muy movido y con pasión.

20,25: Noticias de Prensa. Información directa de UNION RADIO.

20,30: Fin de la emisión.

## NOCHE

22,00: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.—Últimas cotizaciones de Bolsa.

CONCIERTO SINFONICO  
GRAN ORQUESTA

(En discos con enlace automático, sistema exclusivo de UNION RADIO.)

## PRIMERA PARTE:

"La Gran Pascausa Rusa" (obertura), Rimsky-Korsakoff (4); "Viaje de Sigfredo por el Rhin", Wagner.

## SEGUNDA PARTE:

"Primera Sinfonía" (en do menor), Brahms: a) Un poco sostenuto. Allegro; b) Andante sostenuto; c) Un poco allegretto e grazioso; d) Adagio. Allegro ma non troppo ma con brio.

24,00: Campanadas de Gobernación.—Crónica-resumen de las noticias del día.—Noticias de última hora. Servicio especial para UNION RADIO suministrado por los diarios "El Sol" y "La Voz".

## MUSICA DE BAILE

0,30: Cierre de la Estación.

Los discos de las emisiones puede adquirirlos en

**REKORD**

Avenida de Pi y Margall, 22  
MADRID

## NOTAS MUSICALES

(1) "Tristán e Iseo" es el más intenso poema cantado al amor sin esperanza, al drama del amor imposible. Ya el preludio de esa ópera contiene en sí la expresión más honda y concentrada de la obra entera, que en la escena de la muerte de Iseo alcanza momentos sublimes. Ambas páginas, el preludio y el final de la obra, cuando la amorosa mujer muere en un éxtasis supremo ante el cadáver de su amado, son dos páginas que se complementan de tal modo, que su sucesión, hecha habitual en los conciertos, ha llegado a constituir un verdadero poema sin solución de continuidad, extracto y compendio de la obra entera, que vive en su prodigiosa intensidad dentro de esas páginas breves, acaso las más ricas en expresión, de sublime traducción sonora, del más intenso poema de amor y muerte que exista, a la par, en la literatura y en la música.

Imagen 25. Parrilla de Unión Radio Madrid, 12 de junio de 1930 (Ondas, 7 de junio de 1930)

Si el *poema sinfónico* consiste en una pieza musical *inspirada* en poesía, el *lied* es una canción cuya letra es un texto poético al que se ha puesto música para una voz solista y con acompañamiento, generalmente, de piano (Orrey y Warrack, 2002). En *Ondas*, se habla de ello el 19 de septiembre de 1926 en un artículo de «Nuestros programas», con el título de «Lieder» (plural, en alemán, de *lied*), como ampliación a la emisión prevista para el día 25 de ese mes. En particular: «Vamos hoy a resumir de la manera más breve posible los textos de los breves poemas sobre los que se tejen las canciones». El primero es un «lied» delicioso de Schubert», que «se titula ‘Wohin?’ y que quiere decir ‘¿A dónde?’». El poema es del alemán Mueller, y dice como sigue: [se ofrece entonces la traducción de la letra]». Lo mismo se hace con otras piezas musicales (*Ondas*, 19 de septiembre de 1926).

En otro artículo dedicado a «Lieder», se desarrollan «Los cinco *Lieder* más célebres de Wagner» y se usa la palabra *poesía* para indicar el género literario del que parten: «cinco poesías para una voz de mujer, puestas en música por R. W.». Para reincidir en los textos poéticos, *Ondas* hace un ejercicio —poco habitual entonces— de visibilidad de la mujer:

Generalmente se atribuía a Wagner la paternidad de estos versos; pero hace algunos años, cuando se publicaron el *Diario* y las *Cartas* de Matilde Wesendonk y se conocieron los románticos amores del compositor con esa admirable mujer, se supo que las poesías eran de ella y que estos *Lieder* habían nacido de la unión de sus almas» (*Ondas*, 4 de abril de 1926).

Volviendo a Debussy, en una nota musical se abordan conjuntamente *poema sinfónico* y *lied*. Por un lado, se habla de «la influencia poética» de Verlaine en la cultura francesa, lo que sugiere formas semejantes a la *inspiración*. Por otro, se resaltan otras piezas de Debussy que musicalizaron de los textos de Verlaine:

La «Suite Bergamasque» [fue] escrita en 1860, cuando el compositor tenía veintiocho años [...] Era ése un momento en el que la influencia poética de Verlaine se extendía por

todo el mundo artístico francés, y en esos años Debussy puso en música muchas admirables composiciones poéticas del exquisito artista, cuyo lindo poema «Mandolina» es la primera de las obras de Debussy que haya alcanzado la celebridad y que fué escrita a los diez y ocho años. Esa composición pertenece al grupo de «Fiestas galantes», que comienza con la poesía titulada «Clair de lune». A ella pertenecen estos versos:

«Votre ame est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques».

Esos versos inspiraron a Debussy su «Suite Bergamasca», exquisito desfile de escenas galantes, estampas de una Italia de otro tiempo, cuyos personajes fueron los de la «comedia del arte»: Plerrot, Colombina, Pantalón, Arlequín... (*Ondas*, 28 de septiembre de 1929)

En Unión Radio se incluyen también piezas cultas de compositores españoles que se *inspiran* en poesía o que la musicalizan. En un artículo temprano de «Radiocrítica» se ilustra el primer fenómeno: «Un poema sinfónico de Álvarez Cantos» (*Ondas*, 30 de mayo de 1926): «Responden los tres tiempos del poema a otros tantos momentos de la poesía de Gabriel y Galán que ostenta ese mismo título: *La romería del amor*». El texto pertenece al poema *Campesinas* (1904), de Gabriel y Galán, y la pieza musical es de José Antonio Álvarez Cantos.

Las composiciones de este tipo fueron a menudo en Unión Radio de Salvador Bacarisse, aprovechando su cargo de director artístico. Al igual que las composiciones extranjeras —que se valieron de poetas consolidados del Fin de Siglo, como Verlaine—, Bacarisse recurrió en España a Rubén Darío. La revista *Ondas* se congratula del «Triunfo de un compañero. ‘Heraldos’, de Salvador Bacarisse», con motivo de su estreno bajo la batuta del maestro José Lasalle. Se reproduce una reseña del diario *El Sol*, que explica cómo el compositor se inspiró en las poesías: «Las tres estampas de Bacarisse responden a otros tantos momentos de la poesía de Rubén Darío así titulada» (*Ondas*, 2 de enero de 1927). Dicho en palabras de Christiane Heine (1990: 39): «El título *Heraldos* coincide con el poema del mismo título de Rubén Darío (1867-1916), contenido en la colección *Prosas profanas* [...] de la cual tomó

Bacarisse el primer, segundo y cuarto verso como subtítulo de los tres movimientos», que son «¡Helenal», «¡Makheda!» y «¡Líal!». Este concierto en concreto no se emitió, pero fue motivo de orgullo para la emisora y poco después la pieza empezó a ser interpretada y emitida desde los estudios de Unión Radio Madrid.

El 17 de abril de 1927 hubo un «Concierto de música española moderna organizado en homenaje al compositor madrileño Ernesto Halffter», que se emitió de manera especial a través de Radio Sevilla, Radio Bilbao y Radio Barcelona. El homenaje consistió en dar a conocer «la ‘Sinfonietta’ de este joven maestro, recientemente estrenada con clamoroso éxito por la Orquesta Sinfónica de Madrid». El propio Halffter fue ese día el director de la orquesta de Unión Radio, bajo cuya batuta se interpretaron piezas suyas y de otros compositores, incluyendo, precisamente, los «Heraldos» de Bacarisse (*Ondas*, 17 de abril de 1927). Posteriormente, los «Heraldos» aparecen varias veces en la parrilla. Por ejemplo, el 14 de julio se programa «Lía», y al hilo se da información en la parrilla, enfatizando su vinculación con la poesía: «La tercera de las piezas tituladas ‘Heraldos’, del joven compositor Salvador Bacarisse, inspiradas en el poema de Rubén Darío, es una bella ‘Pavana’, de grave y tersa línea metódica, cuyas delicadas armonías subrayan de un modo discreto la exquisitez del ambiente poético» (*Ondas*, 10 de julio de 1927). El 11 de febrero de 1929 se programan las «3 estampas sinfónicas» —variante de *poema sinfónico*— de «Heraldos», y se ofrece en una *nota musical* una explicación detallada: aunque no es una musicalización, se destaca la vinculación del texto con la melodía, toda vez que Bacarisse organiza las partes de su pieza de acuerdo con las establecidas por Darío, si bien «prescinde del primer trío de mujeres» y «del tercero elige la figura central, Lía» (imagen 26; *Ondas*, 9 de febrero de 1929).



**TARDE**

19.00 Campanadas de Gobernación.—Cotizaciones de Bolsa.

Concierto por la Orquesta de la Estación:

"1812" (obertura solemne)..... Tschalkowsky (3)

"Heraldos" (3 estampas sinfónicas) S. Bacarisse (4)

a) Helena! La anuncia el blander de un cisne.

b) Makheda! La anuncia un pavo real.

c) Lia! Anúnciala un paje con un lirio.

"Sinfonía núm. 48" (en "re" mayor) ..... Mozart (5)

(4) Las tres estampas de Salvador Bacarisse responden a otros tantos momentos de la poesía de Rubén Darío. Helena, precedida por un cine de deslumbradora blancura, es una breve página en donde flautas y arpas mezclan sus delicadas ondulaciones, y tras de las cuales, una frase apasionada deja sospechar un París, un Fausto, quizás discretamente oculto tras la cortina. Makheda, la roja, está transcrita al lenguaje sonoro merced a multitud de pequeños diseños de vivo color, que tejen un polícromo mosaico. Un temita "scherzoso" pinta, quizás, al enanillo que sostiene el ropón de la hermosa. Bacarisse preside del primer trío de mujeres, que a seguida nos muestra Rubén; y del tercero elige la figura central, Lia, a quien anuncia aquel pajecillo, un lirio en la mano. Un suave aire de pavana aparece en el oboe. Pasa luego al violoncello, donde adquiere intensidad, y en seguida la cuerda se apodera de él para hacerlo llegar a un momento de plenitud, hábilmente preparado, que conduce a la repetición.

(5) Obra perfecta, tipo exquisito del ideal clásico en la música, modelo insuperable de la música de cámara dieciochesca, esta

Imagen 26. Parrilla de Unión Radio Madrid, 11 de febrero de 1929  
(Ondas, 9 de febrero de 1929)

Ernesto Halffter también recurrió a Rubén Darío. En un artículo sobre «Músicos modernos», *Ondas* se detiene en *Sonatina*, ballet en un acto con libro y música de Ernesto Halffter y coreografía de Antonia Mercé: «En su ballet 'Sonatina', Ernesto Halffter ha intentado revivir esa época [el Romanticismo] de tan luminosa musicalidad, a un tiempo tan europea y tan española». Y se señalan los interesantes caminos de ida y vuelta entre música y poesía: «aparece como género la 'Sonatina' para ese nuevo instrumento [el piano]. Este título, evocado por un poeta célebre en un poema de todos conocido, la 'Sonatina' de Rubén Darío, proporciona a Halffter el medio de aludir a ese momento y a esa época sin necesidad de puntualizar ni de insistir en la evocación, que se encomienda directamente a la imaginación del auditor» (*Ondas*, 23 de febrero de 1929). En efecto, la *sonatina* fue un género musical creado para aprovechar las cualidades del piano (Bellingham, 2002), ya que este instrumento en el siglo XIX era todavía una novedad: su invención se atribuye a Bartolomeo Cristofori a principios del siglo XVIII (Montagu, 2002). Desde este punto de vista, la «Sonatina» de Rubén Darío en *Prosas profanas* (1896), entre sus atributos de «sensibilidad musical» (Navarro Tomás, 1973: 219), toma su título indudablemente de la música. Por tanto, cuando Halffter compone su *Sonatina* pensando en Darío, lo hace volviendo al género musical que a su vez anteriormente había inspirado al poeta nicaragüense. Al margen de este reflujo de influencias, el lazo particular de la *Sonatina* de Halffter con la «Sonatina» de Darío es de inspiración, ya que el texto sirve para la estructura de la melodía, pero no hay

musicalización como tal: «algunas partes de la obra se estructuran sobre objetos y personajes mencionados» (Menéndez Sánchez, 2002: 556).

No fue Darío el único poeta del modernismo finisecular usado en la música culta de Unión Radio. El 17 de enero de 1930 se programa un concierto de la orquesta del Palacio de la Música dirigido por José Lasalle desde los estudios de Unión Radio. Entre las piezas musicales, están las *Canciones del hogar* (1917?), de Emilio Serrano. En una nota al margen de la parrilla, se ensalza a Serrano como «el decano de nuestros compositores, que, ya octogenario, conserva todavía un gran vigor mental y notoria claridad de pensamiento», y se informa de lo siguiente: «Las bellas poesías en que se basan se deben a la pluma del joven y prestigioso poeta [Luis] Fernández Ardavín» (*Ondas*, 11 de enero de 1930). Fernández Ardavín (Madrid, 1892-1962) fue un «Poeta modernista y autor dramático», especialmente prolífico en teatro lírico, con influencias de Eduardo Marquina (Bleiberg y Marías, dirs., 1964: 291).

Cercano al modernismo finisecular estuvo también Antonio Machado, especialmente sus *Soledades* (1903)<sup>9</sup>. Sus poesías aparecen mencionadas en radio como inspiración o para ser musicalizadas. Con él, puede traerse a colación una de las pocas mujeres que incluye Unión Radio en la programación de música culta. En un artículo a doble página sobre «María de Pablos Cerezo» (*Ondas*, 22 de febrero de 1930), se comentan varias canciones. Se atribuyen a la música cualidades poéticas, aun si no tienen textos de este tipo, como ocurre con la pieza *Sonata romántica*: «responde a su nombre, e intenta expresar la exaltada poesía del sentimiento romántico». En el Centro de Documentación de Música y Danza puede comprobarse que esta *Sonata* está compuesta por cuatro tiempos<sup>10</sup>, pero *Ondas* prefiere destacar «el ‘Nocturno’ y el ‘Minueto’», por razones poéticas y líricas: «El ambiente típico de los nocturnos, con suave poesía,

---

<sup>9</sup> El estudio de Ricardo Gullón, aunque antiguo, aborda los lazos del Machado con el modernismo finisecular a partir de la primera edición de *Soledades* (1963: 112-127) y su ampliación como *Soledades, galerías y otros poemas* (1963: 128-153).

<sup>10</sup> Véase: <https://www.musicadanza.es/es/fondos-documentales/fondos-de-musica/fondo-maria-de-pablos-cerezo/catalogo-de-obras> [14/01/2025].

sirve de fondo a unos compases de serenata, cuyos giros se esfuman en seguida, perdiéndose en el discreto lirismo que constituye la página». Luego, *Ondas* pasa a las «canciones [...] escritas», que son «homenaje de admiración a los insignes poetas españoles Antonio Machado y Enrique Díez-Canedo. De Antonio Machado son los textos de las cuatro canciones para voz de soprano tituladas ‘La noria’, ‘El cadalso’, ‘Verdes jardinillos’ y ‘Yo voy soñando caminos’», todos procedentes de *Soledades*. De Díez-Canedo, son dos canciones para tenor: «‘Canción del siglo XVII’ y ‘Soldado de plomo’, así como el texto del dúo para soprano y tenor, con acompañamiento de violín, titulado ‘Faunos’, violoncello y piano» (*Ondas*, 22 de febrero de 1930). Como Machado, Díez-Canedo fue un autor del modernismo finisecular, especialmente en esos textos de su primera etapa (Correa Rodríguez, 1999-2000). Significativamente, el artículo sobre «María de Pablos Cerezo» se publicó a doble página como información previa al día de emisión, el día 28 de febrero (imágenes 27a y b; *Ondas*, 22 de febrero de 1930), destacando que «la intención de la autora es servir a la intención poética expresada en el texto». No solo las ideas abundan en la importancia de la poesía, sino que en la segunda página se transcriben los textos en que se basan las canciones y fotografías de los poetas. Así, de manera intermedial, el receptor no solo podía disfrutar el día de la emisión de las poesías como canciones, sino que puede en cualquier momento leerlas como textos.

## Canciones del programa

## LA NORIA

I

La tarde caía,  
triste y polvorienta.  
El agua cantaba  
su copia plebeya  
en los cangilones  
de la noria lenta.  
Soñaba la mula,  
¡pobre mula vieja!  
al compás de sombra  
que en el agua sueña.  
La tarde caía  
triste y polvorienta.

II

Yo no sé qué noble,  
dijo poeta,  
unió a la anargura  
de la eterna rueda  
la dulce armonía  
del agua que sueña,  
y vendió tus ojos,  
¡pobre mula vieja!...  
Mas sé que fui un noble,  
dijo poeta,  
corazón venduro  
de sombra y de ciencia.

## EL CADALSO

La aurora asomaba  
lejuna y sinicstra.  
El lienzo de Oriente  
sanguinolento  
pintarrafeado  
con nubes grotescas.  
En la vieja plaza  
de una vieja aldea,  
erguía su horrible  
puvura coquetica  
el tosco patíbulo  
de fresca madera...  
La aurora asomaba  
lejuna y sinicstra.  
¡Verdes jardinillos,

claras plisoletas,  
fuente verdinosa,  
donde el agua sueña,  
donde el agua muda  
resbala en la piedra!...  
Las hojas, de un verde  
muerto, casi negro,  
de la ancha, el viento  
de septiembre besa,  
y se lleva algunas  
amarillas, secas,  
jugando, entre el polvo  
blanco de la tierra.  
Linda doncellita,  
que el cántaro llenas



Enrique Díez-Canedo

de agua transparente,  
tú, al verme, no llevas  
a los negros bucles  
de tu cabellera,  
distráidamente,  
la mano mojada,  
ni, luego, en el húmido  
cristal te contemplas...  
Tú miras el aire  
de la tarde bella,  
mientras de agua clara  
el cántaro llenas.

Yo voy soñando caminos  
de la tarde. ¡Las colinas  
doradas, los verdes pinos,  
los polvorientos caminos!...  
¿Adónde el camino irá?  
Yo voy cantando, viajero,  
a lo largo del sendero...  
—La tarde cayendo está.  
—En el corazón tenía  
la espina de una pasión:  
logré arrancármela un día;  
ya no siento el corazón.  
Y todo el campo un momento  
se queda, mudo y sombrío,  
meditando. Sueña el viento  
en los diques del río.  
La tarde muda se oscurece  
y el camino, que serpentea,  
y debilmente blanquea,  
se enturbia y desaparece.  
Mi cantar vuelco a plañir:  
“¡Aguda espina dorada,  
¡quéén la pudiera sentir  
en el corazón clavada!”

ANTONIO MACHADO.



Antonio Machado

## POESIA DEL SIGLO XVII

Je los tormentos de amor  
que hacen desesperar,  
el que tengo por mayor  
es no poderse quejar  
el hombre de su dolor.

Cualquier mal es duro y fuerte  
y tiene su furor loco;  
mas el mío es de tal suerte  
que consume poco a poco  
hasta llegar a la muerte.

No hay mal que con publicarlo  
no se acabe aunque sea fiero,  
mez yo, cuitado, me callo

¿Cómo es posible pasallo  
si de entrambas cosas muero?

¡Oh tiempo para llorar!  
Dónde se sufre y se espera  
y aun para desesperarse,  
pues quieres que un triste mue-  
ra sin el gusto de quejarse.

Y pues en todo recibo  
agravio con daño cierto,  
hagan bien a este cautivo  
que está, de medroso, muerto,  
de desesperado, vivo.

## SOLDADO

¡Soldado!  
Tú sabes y tu escopeta,  
tu fus y tu cubillo.

¡Soldado!  
Huestes imaginarias  
siguen tu voz de mando.

¡Soldado!  
Princes el ceño y huyen  
dispuestos los contrarios.

¡Soldado!  
Toda la casa llena  
de estrépito tu paso.

¡Soldado!  
Bien lo adviertes, hijo;  
¿quién te hizo adivinarlo?

Si eres como yo quiero  
tendrás que ser soldado.

Soldado, aunque no quieras,  
para soldado naces.

sin galones ni estrillas,  
en combate diario.

Soldado, aunque no quieras,  
sólo con que hablo alto  
tu corazón y escuche  
lo que hablan tus hermanos.

¡Soldado!  
Fírate sin juramentos  
y sin hazñas bravo.

¡Soldado!  
Soldado a todas horas,  
alerta y arma al brazo.

¡Soldado!  
Contra el olo y la guerra,  
contra todo lo injusto.

¡Soldado!  
Contra todo lo injusto,  
contra todo lo injusto.

Imágenes 27a y b. Recortes de «María de Pablos Cerezos» (Ondas, 22 de febrero de 1930), pp. 4 y 5.

En la sección de notas musicales al hilo de la parrilla, se anuncia con frecuencia la música de Conrado del Campo; en particular, sus *Caprichos románticos* (1924), que, según el archivo de la SGAE (heredado de la entonces Sociedad de Autores Españoles), entran dentro de la categoría de música *inspirada* en poesías, usando en este caso a un autor de pleno siglo XIX:

«Inspirados en algunos momentos de las Rimas de Bécquer»<sup>11</sup>. En la información aportada para la programación del 18 de septiembre de 1929, se explica la relación poético-musical (imagen 28; *Ondas*, 14 de septiembre de 1929).

(5) La ardiente expresión, la inspiración tumultuosa e inquieta de Gustavo Adolfo Bécquer, la intensa emoción que palpita en sus versos, parecen desbordar de los límites de la poesía y buscar manifestación más adecuada en el medio más lírico, más palpitante, de la música. La fantasía de Conrado del Campo, cuya principal característica es esa misma agitación, esa misma vehemencia y apasionamiento del poeta sevillano, se sintió estimulada por la rica vena emocional que constituyen las "Rimas", y, reconociendo la afinidad de sus inspiraciones con las del poeta, ha intentado una interpretación, exégesis o comentario de esa poesía por el desarrollo de las ideas musicales nacidas de su lectura. Algunos números de estos "Caprichos" reconocen como causa de su inspiración un verso, un momento determinado de la obra del poeta; otros, en cambio, se refieren más bien al carácter general en ella predominante; mientras aquéllos traducen un paisaje, un sentimiento, estos otros interpretan al poeta mismo, a su imaginación exaltada y oalenturienta.

Imagen 28. Parrilla de Unión Radio Madrid, 18 de septiembre de 1929 (*Ondas*, 14 de septiembre de 1929)

Si en los primeros años de Unión Radio los poetas cuyas poesías *inspiran* o sirven de letra para la música culta son ampliamente del siglo XIX —desde Bécquer a Rubén Darío, pasando por Gabriel y Galán—, o poetas del siglo XX con raíces en el modernismo finisecular —como Machado—, conforme empieza a despuntar la generación del 27 aparecen autorías contemporáneas. Esto se debe a las sinergias, contactos y afinidades entre Bacarisse, como director artístico de Unión Radio, y los poetas del 27. No obstante, las estrategias son similares.

Cuando el 1 de abril de 1931 se anuncia un «Recital de órgano. Adaptación de dos églogas pascales de Gil Vicente y Juan de la Encina» (*Ondas*, 28 de marzo de 1931), se puede sospechar la mano de la generación del 27 y, en particular, Alberti. No solo él había aparecido en 1930 en Unión Radio, sino que años antes había recurrido a la poesía y música de estos autores en su obra. El propio Alberti lo confesó en *La Gaceta Literaria*: «El *Romancero general*, el *Cancionero* de Barbieri y, sobre todo, Gil Vicente fueron

<sup>11</sup> Véase: <https://archivo.sgac.es/heritageobject/caprichos-romanticos--para-cuarteto-de-arco--inspirados-en-algunos-momentos-de-las-rimas-de-gustavo-a-becquer--conrado-del-campo-partitura-ed/> [14/01/2025].

mis primeros guías» (1929: 2). Sea como fuere, poco después aparecen las poesías de Alberti como base para diferentes compositores, como Óscar Esplá. En la programación del 6 de enero de 1931, se anuncia la tercera conferencia de un ciclo con acompañamiento musical, dedicada a Óscar Esplá, incluyendo sus *Canciones playeras* (1929), con la indicación de que son «poesías de Alberti» (imagen 29; *Ondas*, 3 de enero de 1931). En el mismo número hay un artículo al respecto: «En nuestros estudios. Óscar Esplá, tercera conferencia». Y se indican, además, otras piezas de este compositor relacionadas con poesía y, en general, la literatura: «la melodía popular levantina aparece reflejada en fuertes acentos, así como en su cantata escénica ‘La Nochebuena del diablo’, en el poema sinfónico ‘Don Quijote velando las armas’ y últimamente en sus bellas ‘Canciones playeras’, para canto y orquesta, o en su ‘Homenaje a Góngora’, para canto y orquesta de cámara, en su ‘ballet’ ‘El Contrabandista’ y en sus trozos para piano» (*Ondas*, 3 de enero de 1931).

En unas «Notas musicales» para toda la semana, *Ondas* vuelve a destacar las *Canciones playeras* de Esplá, cuya emisión se prevé para un miércoles. Si bien la relación entre música culta y las poesías de Alberti es semejante a las piezas musicales basadas en poetas del siglo XIX, aquí se destaca la *modernidad* de los textos poéticos: «La base melódica proviene del canto popular de [la costa levantina], pero las poesías pertenecen al género más moderno que se practica en España, y son debidas a la pluma tan inspirada de Rafael Alberti» (*Ondas*, 8 de octubre de 1932). En otras «Notas musicales», se ofrece nueva información sobre Alberti, destacando, no ya su modernidad, sino su juventud: «Los textos en que se basan esas canciones son del joven poeta andaluz Rafael Alberti, y la graciosa ironía que hay en los versos está traducida por Esplá en un lirismo delicado al que dan colorido y sabor reminiscencias de la canción popular levantina» (*Ondas*, 19 de noviembre de 1932). Quepa añadir que los textos de *Canciones playeras* proceden de *El alba de albelí* (1927), una de las obras en la que está presente la huella de Gil Vicente (Fortuño Llorens, 1995).

**TERCERA CONFERENCIA-  
CONCIERTO**  
sobre los compositores españo-  
les contemporáneos,  
por  
**ADOLFO SALAZAR**  
"Oscar Esplá"  
(Véase pág. 5.)  
con la colaboración de  
**CRISENA GALATTI**  
(soprano),  
**JULIO FRANCES**  
(violnista),  
**JOSE MARIA FRANCO**  
(pianista),  
**José María Franco:**  
Núm. 1 de "La pájara pinta",  
Núms. 3 y 4 de "Impresiones  
musicales".  
**Julio Frances**  
**y José María Franco:**  
"Sonata para violín y piano",  
(tiempos primero y cuarto).  
**José María Franco:**  
"Tres piezas para piano":  
I) Estudio.  
II) Danza antigua.  
III) Pasodoble.  
**Crisena Galatti:**  
"Canciones playeras" (poesías  
de Rafael Alberti):  
I) Rulón.  
II) Pregón.  
III) Las doce.  
IV) El pescador sin dinero  
V) Coplilla.  
**José María Franco:**  
"Suite de pequeñas piezas":  
I) Preludio.  
II) Canción de cuna.  
III) Danza pastoral.  
IV) Ronda levantina.  
V) Paso de opereta.

Imagen 29. Parrilla de Unión Radio Madrid, 6 de enero de 1931 (*Ondas*, 3 de enero de 1931)

Años después, *Ondas* pone en portada un evento especial: «la invitación que ha hecho la Unión Internacional de Radiodifusión a nuestra emisora para que organice un concierto español que será transmitido por todas las emisoras europeas». Como parte del programa, está la pieza *Nochebuena del diablo* (1928), de Óscar Esplá, lo que muestra la proyección internacional del compositor, así como la de Alberti, ya que él escribe la letra, a la que la revista se refiere como *poesías*: «'La Nochebuena del diablo', cantata escénica sobre una leyenda popular por Esplá, con poesías de Rafael Alberti» (*Ondas*, 21 de mayo de 1932). El concierto tuvo

lugar en el Monumental Cinema de Madrid el 25 de mayo (imagen 30; *Ondas*, 21 de mayo de 1932).

## CONCIERTO EUROPEO ESPAÑOL

transmitido desde el

### MONUMENTAL CINEMA

y retransmitido por línea telefónica a las principales emisoras europeas.

### ORQUESTA FILARMÓNICA

Director: Maestro Pérez Casas      Pianista: Rosita García Ascot  
Soprano: Laura Nieto

#### PRIMERA PARTE:

"Orgía" (número 3 de las danzas fantásticas), Turina; "Noches en los jardines de España" (para piano y orquesta), Falla; a) En el Generalife b) Danza lejana, c) En los jardines de la sierra de Córdoba (estos dos últimos tiempos se ejecutan sin interrupción). Al piano, Rosita García Ascot.

#### SEGUNDA PARTE:

"La Nochebuena del diablo" (cantata escénica sobre una leyenda popular infantil, versión de concierto), Espiá; a) Villancicos

y aparición del diablo (andante misterioso y allegro scherzando); b) El ángel y los pastores (andante religioso a tempo pastorale); *Poesías de Rafael Alberti*, Soprano, Laura Nieto; c) El diablo y la vieja (tempo de schotis, Scherzo); d) En el portal de Belén (allegro non molto).

#### TERCERA PARTE:

"Música sinfónica", Bacarisse (Allegro, Grave, Allegro o moderato, Allegro, Lento, Maestoso, Grave, Allegro); Preludio de "La revoltosa", Chapí.

Imagen 30. Parrilla de Unión Radio Madrid, 25 de mayo de 1932 (*Ondas*, 21 de mayo de 1932)

De Federico García Lorca, amigo y compañero de generación de Alberti, cabe destacar, al margen de sus *canciones populares* —de las que se hablarán en el siguiente apartado—, la programación del 23 de junio de 1935 (*Ondas*, 22 de junio de 1935). A las 20.15 horas se anuncia un «Recital de canto, por Mercedes Dalvy», con varias canciones. Una de ellas es «Canción de jinete», indicándose autoría «de García Lorca y Morla». En una de las notas musicales de parrilla (imagen 31; *Ondas*, 22 de junio de 1935), se explica que Carlos Morla Lynch, diplomático chileno y músico aficionado, puso música a la «Canción de jinete. 1860», perteneciente al *Libro de poemas*, que Lorca posteriormente integró en *Canciones 1921-1924* (1927). Se suele considerar que la primera musicalización de este texto la hizo Paco Ibáñez en 1969 *En el Olympia* (González Lucini, 2021), porque las noticias que se tienen de la composición de Morla Lynch son pocas. Sin embargo, esta



musicalización ha sido resaltada por José Cárdenas (2013), desglosando el libro de Morla Lynch *En España con Federico García Lorca* (1957, reeditado en 2008). Con este recorte de *Ondas*, además, se puede ver que la musicalización de Morla Lynch no se quedó en un círculo de amigos, pero no se ha podido averiguar si se conservan partituras o grabaciones. En todo caso, a diferencia de la versión de Paco Ibáñez, la versión de Morla Lynch tuvo que ser en el ámbito de la música culta.

**(<sup>3</sup>) "CANCION DE JINETE",  
de García Lorca y Morla:**

*"Canción de jinete" es la primera composición de la serie titulada "Andaluzas" inserta en el "Libro de poemas" del gran poeta granadino Federico García Lorca. Es una estampa antigua, hacia mediados del siglo último:*

En la lucha negra  
de los bandoleros  
cantan las espuelas.  
Caballito negro,  
¿dónde llevas tu jinete muerto?

*La música de Carlos Morla interpreta sutilmente el sentimiento romántico de la poesía de Lorca y la suave melodía se mueve sobre un acompañamiento de expresiva armonía, en la cual refinadas disonancias se suceden en un ambiente de extremada musicalidad.*

Imagen 31. Parrilla de Unión Radio Madrid, 23 de junio de 1935 (*Ondas*, 22 de junio de 1935)

### ***2.3. Recuperación del folclore musical y poético***

En «El arte popular y la radio» (*Ondas*, 5 de julio de 1930) queda claro el enfoque krausista de la música popular, con una referencia no casual a lo *culto*: «La palabra inglesa folklore es ahora usada por todos los países cultos para designar el estudio, la colección, la publicación y la recogida inherente a la historia de las costumbres y a la vida del pueblo». Y se explica que:

La utilidad práctica de este estudio, además de la de suministrar a la ciencia el dato inconfundible para conocer la verdadera historia del pueblo se basa en la clara y eficaz contribución a la formación de una mentalidad pedagógica progresiva, libre de la traba retardativa del método, en una especie de escuela superante moderna, ágil y viva.

Entre los distintos objetos susceptibles de análisis, coinciden en la lista poesía y canción:

la influencia del folklore no se detiene en la literatura y en la poesía, sino que se ejercita, además, en todas las artes. La música, el arte sublime que se acompaña de la poesía y de la cual es madre e hija al mismo tiempo, encuentra en los motivos folklóricos toda una inmensa gama de efectos creadores.

Por esta vía, que se entronca en el artículo con el Romanticismo y su mirada medieval, no se llega a la música *ligera*, sino a la culta, especialmente Wagner: «el medievo ha dado al poeta y al escritor romántico una fuente inagotable de temas». Y, frente a «la época presente de cultura mecanicista, de industrialización intensa», la cultura popular que se defiende es la que recupera el pasado: «La exhumación, en ciertas ocasiones, de canciones o de música antigua o que recuerde la perteneciente a épocas pasadas, llena de alegría el corazón popular». Significativamente, a través de la radio, esa música llega con un aura poética: «con esa delicada poesía de lo viejo».

Del proceso de exhumación del pasado folklórico da cuenta el trabajo de recuperación del romancero que dirigió Ramón Menéndez Pidal desde el Centro de Estudios Históricos. Además, dado que la estética krausista defiende «la fusión de la música popular y elaborada y de la tradición (histórica y folclórica) y la modernidad, para gestar un lenguaje musical español y culto, conforme a los tiempos modernos, simultáneamente nacional y universal» (Sánchez de Andrés, 2009b: 189-190), la reconstrucción de esas piezas del pasado era una oportunidad para, *de facto*, recrear, es decir, producir piezas musicales *nuevas* para el público contemporáneo, sin renunciar a su origen histórico. Esta reconstrucción/creación podía abordarse

de muchas maneras, y en las páginas de *Ondas* se ven algunas que ponen en relación música y poesía.

El 5 de junio de 1926 se programa de manera destacada la «Evocación medieval» de Conrado del Campo, como parte de un concierto especial de la Unión de Radioyentes, y se explica que se trata de «Cuatro romances para mediosoprano, coro reducido y pequeña orquesta, alternados con episodios de carácter popular. Obra premiada por el Estado en el concurso convocado en 1925» (imagen 32; *Ondas*, 30 de mayo de 1926). Esta emisión es remarcada en un artículo a toda página sobre «Evocación medieval. Conrado del Campo». Por un lado, se transcriben los textos, en un juego intermedial que permite al receptor disfrutar de los mismos como canciones el día de la emisión y como poesías escritas en cualquier momento. Por otro, el artículo exalta la base literaria, al señalar que los textos son «joyas poéticas» y explica que Conrado del Campo quiere «evocar el ambiente lírico» con sus melodías.

**EVOCACIÓN MEDIEVAL**

*El sábado 5 de junio se interpretará esta magnífica página musical.*

Esta partitura fue premiada en el Concurso Nacional de Música correspondiente al año 1925. Intenta en ella su autor, conforme el título indica, evocar el ambiente lírico de la época medieval, tan profundamente penetrado de suave romanticismo, que vio nacer los bellos romances viejos, entre los que se cuentan joyas poéticas del subido valor del *Romance de la Infantina*, *El conde Arnaldo* y tantos otros.

“En una tarde luminosa, serena, del mes de mayo, un Juglar llegó al castillo. Iban y caballeros escuchan sus romances en el salón zombrio, cuyo severo aspecto contrasta duramente con el paisaje campesino que por los abiertos ventaniles se descubre, y que el sol dora con sus rayos luminosos. Entre uno y otro romance, del campo llegan rumores y perfumes, ecos y cadencias de poesía popular que apenas se definen y precisan hasta extinguirse la evocación en el misterio dulcísimo del atardecer.”

He aquí el orden en que se desenvuelven los episodios del poema: a) Preludio. b) Romance de la hija del Rey de Francia. c) Breve episodio coral. d) Romance del conde Arnaldo. e) Interludio, coro y orquesta. f) Romance “Triste estaba el caballero”. g) Romance morisco.

## CONRADO DEL CAMPO

---

### EL MAYOR STOCK

— DE —

### Radiotelefonía

— A —

### PRECIOS INCREIBLES

---

### Radio Electra

### Hortaleza, 2

del Estracho de Gibraltar y del zolfo de Venecia, y de los bancos de Flándes, y del zolfo de León, donde suelen pelear. Allí habló el conde Arnaldo, bien viris lo que dirá: —Por Dios, te ruego, el marino, digáme ora ese cantar. Respondele el marino, tal respuesta le fue a dar: —Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.

**ROMANCE III**

Triste estaba el caballero, triste está, sin alboria; con lágrimas y suspiros a grandes voces decía: —Qué fuerza pudo apartarme de vos, señora mía? ¡Cómo pudo alejarme de la gloria que tenía? Con los ojos de mi alma os contemplaba noche y día y con estos que os miraba lleno el mal me padecía. Maldigo la triste estrella, nabo mi fantasía porque en ella resplandee lo que tanto ver quería. Aquí os avira mi pena y estaférala mi poesía. ¡Ah! ruego de mi deseo que en mis entrañas arda.

**ROMANCE IV**  
**ROMANCE DE ABENCABAR**

¡Abencabár, Abencabár, mozo de la moerita, el día que la naciste grandes recatos había! Estaba la mar en calma, la luna estaba crecida; mozo que en tal signo nace no debe decir mentira. Allí respondiera el mozo, bien viris lo que decía: —No te le diré, señor, aunque mi madre la vida, porque soy hijo de un mozo y una cristiana casada; siendo yo sifio y muchacho mi madre fue lo decía; que mentir no dices, que era grande villanía; por tanto, recueta, rey, que la verdad te diré. —Yo te agradezco, Abencabár, aunque tu corteza. ¡Qué castillo con amigues? ¡Altos son y robustos! —El Alhambra era, señor, y la otra, la Alcazaba; los otros, los Alcazars, labrados a maravilla. El mozo que los labra cien dallas casaba al día, y el día que no los labra otras tantas se perdía. El otro es Generalife, buerta que por no tenía; el otro, Torres Berzuges, castillo de gran valía. Allí hablo el rey Don Juan, bien viris lo que decía: —Si tú quisieres, Granada, cortigo me casaría; dareté en armas y dote a Córdoba y a Sevilla. —Caada soy, rey Don Juan, escusa soy, que no vinda; el mozo que a mí me tiene muy grande bien me quería.

**ROMANCE I**  
**LA INFANTINA**

De Francia partió la niña, de Francia la hija guarnida; fuese para París, de madre y madre tendá. Errado lleva el camino, errada lleva la vida; arrojándose a un robbe por esperar compaña. Vio venir a un caballero que a París lleva la guía. La niña, cuando lo vió, desta suerte le decía: —Si te place, caballero, Revenus en la compaña. —Pláceme—dijo—, señora. Pláceme—dijo—, mi vida. Apóese del caballo por hacerle corteja. Puso la niña en las ancas y subióse en la silla. En medio del camino de amores la repaña. La niña, después lo oyera, dijo con coadía: —Tate, tate, caballero, no hacías tal villanía. Hija soy yo de un malato y de una malada; el hombre que a mí Revenus malato se toraría. Con temor, el caballero palabra no respondía, y a la entrada de París la niña se sonreía. —¿De qué os reís, vida mía? —Ríeme del caballero y de su gran coardía: ¡Tener la niña en el campo y estarle corteja! Con vergüenza, el caballero

Imagen 32. Artículo «Evocación medieval. Conrado del Campo» (*Ondas*, 30 de mayo de 1936)

Podrían citarse numerosos casos de este tipo. Por la magnitud de su obra y su éxito, no hay espacio para abordar en profundidad a Manuel de Falla, que fue pionero en todas las tendencias, incluyendo «un nacionalismo de corte universalista» (Martínez González, 2010: 41), con «materiales folclóricos españoles» y «referencias históricas hispanas», pero que «estilizan la música popular para transformarla en un material utilizable por la música culta, buscando lo español con proyección universal»

(Nonmick, 2009: 413). Pero valga un ejemplo: el 16 de mayo de 1929 se programa su «Seguidilla murciana»; en la nota al hilo de la parrilla, se explica su origen popular, pero se destaca el trabajo propio del compositor —«la envoltura sonora con que Falla rodea a la melodía»— y se hace protagonista al texto, del que se transcriben algunos versos (imagen 33; *Ondas*, 11 de mayo de 1929).

(2) La "Seguidilla murciana" pertenece a la colección de siete canciones populares españolas que, a través de la envoltura sonora con que Falla rodea a la melodía popular, han llevado sus ecos hasta los más apartados lugares de ambos continentes. En la "Seguidilla murciana", el comentario del piano es un maravilloso ejemplo de garbo y de animación rítmica, que acompaña al texto:

"Cualquiera que el tejado  
tenga de vidrio,  
no debe tirar piedras  
al del vecino.  
Arrieros "semas";  
puede que en el camino  
nos encontremos."

Imagen 33. Parrilla de Unión Radio Madrid, 16 de mayo de 1929 (*Ondas*, 11 de mayo de 1929)

Merece la pena detenerse en Federico García Lorca, porque fue muy cercano a Falla —entre otros datos, el mencionado Concurso de Cante Jondo de Granada— y porque la *Colección de canciones populares españolas* (1931) —que él armonizó y que ejecutó Encarnación López Júlvez, La Argentinita— ofrece un ejemplo de recuperación del pasado folclórico, mezclando música y poesía, dentro de un corpus musical más reducido y manejable que el de Falla. De manera similar a la recopilación de romances emprendida por Menéndez Pidal y María Goyri grabando versiones con gramófono por diferentes enclaves de la Península Ibérica, Lorca buscó canciones tradicionales por la geografía española (De la Ossa Martínez, 2014: 96-97). Para fijar los textos, Lorca se había aprovechado de una metodología académica, y, al armonizar las melodías, estaba alineado con las aspiraciones krausistas de recuperación *modernizada* del pasado musical. Pero, si Conrado del Campo y otros compositores, al hacer estos ejercicios de *exhumación* musical, se quedaron en la música culta, el resultado de Lorca tuvo «un gran éxito comercial» (De la Ossa Martínez, 2019: 344), y desde entonces están arraigadas en el acervo popular y en la industria cultural (Lain Corona, 2022: 442-443).

La primera vez que se programan estas *canciones populares* es el 2 de septiembre de 1931 (imagen 34a; *Ondas*, 29 de agosto de 1931), poco después de que La Voz de su Amo lanzara la colección en vinilo, lo que denota el éxito que ya las rodeaba o que estaba a punto de rodearlas. A pesar del éxito, *Ondas* no presenta las *canciones populares* como música de la industria cultural *ligera*. Por un lado, están entre compositores como Beethoven y Albéniz. Por otro, *Ondas* incluye información sobre las *canciones populares* en la información *dentro de* parrilla, que, como se ha explicado, es un espacio reservado habitualmente a la música culta. Lo que se dice en este espacio es, de hecho, representativo del enfoque krausista. Se refiere al origen regional: «poesía y música populares» que «las ha vuelto él a encontrar vivas en diferentes regiones españolas». Pero luego se aporta una visión cultista, al hablar del «buen gusto y fino sentido popular, como conviene al modelo» (imagen 34b; *Ondas*, 29 de agosto de 1931). Al margen de este debate, las explicaciones enfatizan la naturaleza poética de las canciones, dando protagonismo a Lorca, por «sus cualidades poéticas», y desplazando en importancia a La Argentinita, a pesar de que fue realmente ella quien logró la fama internacional con exitosas giras nacionales e internacionales.

#### SOBREMESA

14.30: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.—Boletín meteorológico.—Bolsa de contratación.—"Coriolano" (obertura), Beethoven; "Payasos" (prólogo), Leoncavallo; "Payasos" (romanza de tenor), Leoncavallo; "Ay misero de mí" (de "La vida es sueño"), Calderón de la Barca; "Los peregrinos" (Andante de la "Cassation", Mozart; "Sevilla", Albéniz; "Alirios Aires" (rapsodia gallega), Freire; "La pastorela" (canto a Castilla), Luna; "El huésped del Sevillano" (canto a la española), Guerrero; "Thais" (meditación), Massenet.

#### MIÉRCOLES

(1) Los cancioneros españoles están llenos de preciosos ejemplos de poesía y música populares que pasan inadvertidos para muchos músicos de profesión, que tienen esas colecciones sin reparar en sus bellezas. A su cualidad de poeta eminente, reúne Federico García Lorca un excelente sentido musical, junto a una cultura técnica eficaz. Muchas de esas canciones muertas entre las páginas de los libros, las ha vuelto él a encontrar vivas en diferentes regiones españolas, y las ha vuelto a recoger de labios del pueblo, armonizándolas con sencillez, buen gusto y fino sentido popular, como conviene al modelo. Entre muchas que lleva recogidas y que han sido impresionadas en discos, destaca el Romance de los Peregrinos, que García Lorca ha recogido en la serranía malagueña y del que existen variantes en otras regiones. Es un ejemplo delicioso de sentimiento poético popular y de música de la más graciosa especie, dentro de su gran sencillez típica.

Imágenes 34a y b. Parrilla de Unión Radio Madrid, 2 de septiembre de 1931 (*Ondas*, 29 de agosto de 1931)

Las *canciones populares* se programaron con frecuencia y de manera cada vez más destacada. El 4 de octubre de 1931 se anuncian con tipografía grande y se ofrece una nota musical más amplia que la anterior, con alabanzas al poeta y al músico; aunque se

Menciona a La Argentinita, queda relegada a la ejecución de la voz para la grabación en disco (imágenes 35a y b; *Ondas*, 3 de octubre de 1931). No es irrelevante que se programe junto a música flamenca, porque sugiere que tal vez se está estableciendo una relación de semejanza entre ese género y las canciones populares.

#### RECITAL DE CANCIONES POPULARES ANTIGUAS

Transcritas y armonizadas

por Federico García Lorca (2)

"Las tres hojas"; "Romance de los peregrinos", "Nana de Sevilla", "Los cuatro muleros", "El café de Chinitas", "Sevillanas siglo XVIII", "Romance de los mozos de Monleón", "Canción antigua de las morillas".

#### MÚSICA FLAMENCA

por el cantador

Andrés Heredia (el Bizco)

y el guitarrista

Lorenzo Ruiz (el Duque)

(2) El nombre de Federico García Lorca figura en primera línea entre nuestros poetas de última promoción. Su "Cancionero gitano" es un libro clásico de nuestra joven poesía, y a ese libro se añaden otros como el titulado "Canciones", el libro de "Poemas" y, recientemente, el "Poema del Cante jondo". El tono popular predomina en la poesía de García Lorca, que ha hecho infinidad de canciones que el pueblo andaluz canta ignorando quién es el autor y creyéndolas de invención común. Mucha gente ignora, asimismo, que García Lorca es un músico excelente, no porque precisamente sea lo que los profesionales llaman "un técnico", sino porque posee un agudísimo sentido musical, al que corresponde una buena instrucción del arte de la música. Su pasión por el canto popular ha hecho buscar a García Lorca infinidad de ejemplos de melodías y romances cantados que figuran algunos en los cancioneros, mientras que otros siguen viviendo en boca del pueblo por regiones más o menos apartadas de las vías de comunicación. Pero, en uno u otro caso, García Lorca ha sabido infundirles una vida nueva, y sus versiones, ejecutadas por él al piano o en la guitarra, y armonizadas por él con tanta sencillez como sentido popular y riqueza rítmica, tienen un espíritu y una viveza inconfundibles. En este sentido, su serie de "Canciones populares antiguas", impresionadas en discos por la Argentinita, constituye uno de los más ricos ejemplos vivientes de nuestra música popular de diferentes regiones.

Imágenes 35a y b. Parrilla de Unión Radio Madrid, 4 de octubre de 1931 (*Ondas*, 3 de octubre de 1931)

Como fruto de su éxito, las *canciones populares* aparecen en otras emisoras. Valgan algunos ejemplos: Radio Sevilla, 18 de noviembre de 1931 (*Ondas*, 14 de noviembre de 1931); Radio San Sebastián, 23 de junio 1933 (*Ondas*, 17 de junio de 1933), o Radio Santiago, 3 de marzo de 1934 (*Ondas*, 24 de febrero de 1934). En la emisora internacional de Unión Radio para América, Madrid EAQ, se programan las *canciones populares* en varias ocasiones, empezando el 9 de noviembre de 1934 (*Ondas*, 3 de noviembre de 1934). Seguramente, esta emisión quiso aprovecharse de que La Argentinita estaba preparando su gira por América para 1935 (Murga Castro, 2012: 38-39), si bien en estos anuncios sigue sin mencionársela prácticamente a ella, sino casi solo a Lorca.

En 1932, *Ondas* dedica un artículo a toda página y tres columnas, con titular en tipografía de gran tamaño, a «Las canciones de García Lorca» (imagen 36; *Ondas*, 27 de febrero de 1932), pero añade poco a las ideas ya señaladas. Se abunda en elogios al poeta, se hace explícita la impresión de que las canciones



«tienen íntimo parentesco con el cante jondo» y con Andalucía y se hace un reconocimiento a La Argentinita, pero es una mención única y breve, dejando el protagonismo a Lorca: «Sus canciones populares antiguas, transcritas y armonizadas por él y cantadas por la Argentinita».

A TRAVÉS DEL AURICULAR

## LAS CANCIONES DE GARCÍA LORCA

Merece un entusiasta aplauso el fino poeta García Lorca por su labor rebuscadora en el folclore de canciones de su región: Andalucía. Realmente, nadie con más delicado instinto de orientación que él para coger la linterna e internarse por las honduras y misteriosas galerías de la espiritualidad andaluza; y, de otro lado, pocas regiones como ésta ofrecen para un sagaz y penetrante rebuscador, tantas joyas escondidas y muertas que esperan un descubridor, un animador, para rebrillar nuevamente a los ojos de los espíritus enterados y encandilados con su belleza.

Andalucía es el pueblo. Sólo él cuenta en ella. El es el oro antiguo, depurado, limado y bruñido por milenios de existencia. Fuera del pueblo, lo que por sobre él trata de sobreponerse, no es más que falsificación. El estilo, la sola genial y exquisita está en la tierra, y los hijos de la tierra, los que padecen y se recrean en ella, son los guardadores del misterioso espíritu que los siglos han ido decantando, de Cazorla a Sanlúcar, en todo el curso del río famoso.

Lorca es un producto de la tierra andaluza, y de ahí esa imantación y conexión perfecta entre su obra y el alma del pueblo que expresa.

Andaluz, Lorca, a quien la vida poética que le circunda y que él lleva en la masa de su sangre, no sólo no ha negado ningún secreto y mafia, por fúgus e impalpable que éste haya sido, sino que los ha revalorizado al darles

un concreto tesoro de canciones: Sus canciones populares antiguas, transcritas y armonizadas por él y cantadas por la Argentinita, que se ejecutaron en la noche del día 18 en el estudio de la emisora de Madrid.

Los oyentes para quienes no pasara inadvertida esta breve emisión de sonbrema nocturna debieron sentir una

tesco con el cante jondo. No reside, como en los cantos de otras regiones, en la tonada y acento de la copla, sino principalmente en la filosofía e intención enjuta y tremenda de las letras. Ellas son el nervio del cante popular andaluz, y las guitarras—el piano en las transcripciones de estas canciones de Lorca—son arabesco o voluta melódica que las subraya o abrocha en música la herida de emoción que abre la letra. Por eso sería de desear que en nuevas audiciones las letras fuesen publicadas, para que así el oyente recogiera íntegramente la belleza fina y delicada de estas ocho canciones.—B. M. H.



### Los servicios de Radio Socorro

El día primero del corriente se personaron en el Estudio de la emisora valenciana dos jóvenes demandando se lanzase un servicio de Radio Socorro, pues un hermano de ellos, de diez años, llamado Fernando Bou, había desaparecido de su domicilio, junto con un amigo suyo, también de diez años, llamado José Benedito. Ambos residían con sus familias en el pueblo de Masanasa, cercano a la capital, y se sospechaba hubieran emprendido la marcha hacia Madrid, por la vía férrea, llevando consigo uno de ellos la cartera de ir al colegio y el otro un perrito negro de su propiedad.

El radio socorro fue lanzado, y unas horas más tarde sonó el teléfono de la emisora Unión Radio Valencia, comunicando a ésta el vecino de Benifayó de Espioca D. Miguel Costa, que había visto en esta localidad, que dista de la capital 22 kilómetros, a unos niños cuyas señas coincidían con las radiadas.

Unión Radio Valencia, en la emisión que se daba en aquel instante, comunicó esta noticia, llamando la atención de los vecinos y autoridades de Benifayó; y el resultado no se hizo esperar.

Las palabras del locutor de Unión Radio Valencia fueron oídas por la señora del jefe de la estación del ferrocarril de Benifayó, que entró a su esposo, y como le llamara la atención la circunstancia de que los niños hubieran podido ir siguiendo la línea férrea, auxiliados por los factores de la citada estación practicaron una minuciosa pesquisa, hablando a los dos niños dentro del almacén de mercancías y durmiendo junto a unos sacos.

Los despertaron, y al interrogarles por qué habían abandonado sus domicilios, los pequeños contestaron muy seriamente que se dirigían hacia Madrid a pie «para hacer fortuna».

Indult será decir que se les reintegró a sus respectivos domicilios, devolviéndoles con ello la tranquilidad a sus atribuladas familias.



con su genuina expresión vida en el verso, no se ha satisfecho con esto; después de coger a la luz y al viento, a la noche morena escarbacha de estrellas y a las acacias de agua verde y limón los múltiples y ricos signos de su dramática, se ha adentrado en las entrañas de la tierra, en el limo de las aguas dormidas, y ha ascendido de ellas con

pura delicia oyendo esas canciones, delicada que aumentó para los que encuentran placer en la angustia—el placer con angustia es placer y medio—en los cortos momentos en que por una fortuita panne la emisora tuvo oscilaciones de intensidad que se reflejaron en la audición.

Ocho fueron las canciones: Estricías en su armonización, que no es más que engarce y relieve de su diamantina esencia antigua, nos supieron a granos de sal o pimienta unas: «Las tres cosas», «Romance de los peregrinos»; a rayo de sol o luna otras: «Sevillanas del siglo XVIII», «Nana de Sevilla»; a estrella de fraternalidad, trillos albañicados, sangre y lágrimas: «Los mozos de Monleón» y «Los cuatro muleros». Pero todas ellas contenián—lento en la lengua gracia de su ritmo como en la tonadilla de su recitación—en límites poéticos de tan sutil contorno que el ánimo del oyente se les quedaba prendido, y las seguía anhelante, concieniendo la respiración, queriendo percibir hasta el eco de la más leve nota, su perfume, su inaprehensible «nosequé»

Y junto a esto, una amargura: la de no poder entender claramente las letras de las canciones. Se hubiera querido no perder ellas, y algunas se desvanecían con las inflexiones de voz de la cantante, con quebranto del conjunto y resumen poético de la canción. Porque la belleza y emoción incomparables del canto popular andaluz—estas canciones de Lorca tienen íntimo paren-

Imagen 36. Artículo «Las canciones de García Lorca» (*Ondas*, 27 de febrero de 1932)



## 2.4. Música como acompañamiento de la poesía

El uso de la música como *acompañamiento* de la poesía ha quedado patente en algunos de los ejemplos de recitales, intermedios y programas analizados más arriba, ya que en la parrilla se habla de *fondo musical* o *ilustraciones musicales*. Valga añadir un par de ejemplos: la «Recitación de poesías con fondo musical» de Juanita Azorín el 18 de septiembre de 1927 en Unión Radio Madrid (imagen 37; *Ondas*, 18 de septiembre de 1927) y la declamación de un poema con ilustraciones musicales en una «Emisión organizada por la Agrupación Española de Bellas Artes» el 21 de mayo de 1930 (imagen 38; *Ondas*, 17 de mayo de 1930).

14.0 a 15.30.  
**SOBREMESA**  
 JUANITA AZORIN (recitadora)  
 ORQUESTA ARTYS  
 La orquesta: «Entre palmeras» (pasodoble), *Torregrosa*, «Honolulu Song Bird» (fox), *Leslie*, «Manojito de flores» (vals y jota), *Vidal y Calonge*, «La Dolores» (fantasía), *Bretón*. Juanita Azorin: Recitación de poesías con fondo musical: «Preludio», Ricardo Gil (preludio de *Chopin*), «Serenata», Ricardo León («Serenata», *Schubert*), «Pastorela de abanico», Juan Pujol («Pastorale», *Scarlatti*). La orquesta: «Cantos asturianos» (suite), *Villa*. Juanita Azorin: «Era un aire suave», Rubén Darío («Pavana», *Fauré*), «Sortilegio», Gabriel y Galán («Vals triste», *Sibelius*). La orquesta: «Las castigadoras» (schotis y fox), *Alonso*, «Legionarios y regulares» (marcha), *Saco del Valle*.

Imagen 37. Parrilla de Unión Radio Madrid, 18 de septiembre de 1927 (*Ondas*, 18 de septiembre de 1927)

Emisión organizada por la  
**AGRUPACION ESPAÑOLA  
 DE BELLAS ARTES**  
 Declamación del poema  
 «Avechillas y Avios»  
 (autor novel)  
 con ilustraciones musicales,  
 ejecutado por notables artistas.

Imagen 38. Parrilla de Unión Radio Madrid, 21 de mayo de 1930 (*Ondas*, 17 de mayo de 1930)

Fue habitual también el acompañamiento musical de poesía en otras emisoras de Unión Radio. Se registra desde pronto en Radio Barcelona, como el 23 de marzo de 1926, a cargo de María Luisa Fontova (*Ondas*, 21 de marzo de 1926); el 14 de julio de 1927, a cargo de José Moreta (*Ondas*, 10 de julio de 1927), o el 20

de septiembre de 1927, a cargo de Vicente Rafart (*Ondas*, 18 de septiembre de 1927).

José Moreta y Vicente Rafart fueron figuras recurrentes en Radio Barcelona en la presentación, precisamente, de contenidos poéticos. De hecho, durante mucho tiempo se emitió en Radio Barcelona un programa especializado sobre semblanzas literarias, a cargo de Miguel Nieto, titulado *Nuestros grandes poetas*, y Vicente Rafart recitaba ahí poesías del autor elegido para cada día, como Juan Alcover el 15 de octubre de 1926 (*Ondas*, 10 de octubre de 1926); aunque no se especifique en la parrilla, es plausible que, por su labor con ilustraciones musicales en otros casos, también aquí hubiera acompañamiento de este tipo.

Para analizar el *acompañamiento* musical de poesía, resulta interesante un artículo temprano sobre «El Cristo de la Vega», de Conrado del Campo:

Nos referimos a la música como «acompañante» de la poesía «hablada», no cantada. Con ser raros los casos en que este género de «acompañamiento expresivo» se ha practicado de un modo exclusivo en la escena, es aún más escaso el número de muestras que puedan presentarse dentro del terreno más restringido de la música de cámara.

Tal género de música es profundamente distinto del acompañamiento instrumental a la voz «cantada», de tal modo, que en aquél parece como si toda la expresividad, la íntima esencia del poema declamado se refugiase en los instrumentos para solicitar de ellos su verdadero modo de expresión. La poesía tiende a convertirse en lo que es quizá un grado más alto de evolución del sentimiento; en música. Y la música traduce y da forma al sentimiento que yacía infuso dentro de la forma poética; mas esta misma, poseedora de bellezas especiales, que le son propias, sigue manifestándose en la recitación del poema (*Ondas*, 11 de octubre de 1925).

Por un lado, se habla de musicalización, estudiada en el apartado anterior: la *conversión* de la poesía «en música», cuando el texto poético se *canta* con la voz dentro de la melodía. Con este procedimiento, se *eleva* la poesía al «grado más alto de evolución

del sentimiento», en sintonía con las ideas krausistas sobre la música como una de las artes superiores (Sánchez de Andrés, 2009b: 52-61). Por otra parte, el artículo menciona la música como «acompañante» de la poesía «hablada», indicando que es un fenómeno «escaso».

No sería fácil, ni siquiera fiable, una estimación cuantitativa del uso en radio del acompañamiento musical de poesía. A partir de secuencias léxicas como *fondo*, *ilustr* y *acompa* no se recuperan muchas referencias de poesía con *fondo musical*, *ilustraciones musicales* y *acompañamiento de*, pero estas sí se encuentran si se busca *poes*, *poet* o *recit*, por lo que es evidente que hay problemas de búsqueda en los archivos PDF. Ahora bien, a pesar de estas dificultades, hay indicios que parecen confirmar la hipótesis del artículo: que el acompañamiento musical de poesía no es frecuente en radio, o, al menos, no tanto como otros fenómenos que relacionan música y poesía.

En torno a 1933, parece haber una voluntad de aumentar el uso del acompañamiento musical de poesía. En un artículo sobre «Radioliteratura», se destaca el interés por «recitales poéticos en los que el recitador hallará eco justo para su voz en un fondo musical que, perfectamente armonizado con el poema al que haya de avalorar, será seleccionado y puesto en ondas con el mayor esmero, encaminado a obtener el más bello efecto de conjunto» (*Ondas*, 27 de mayo de 1933). Meses después, al hablar sobre «La mujer y la radio», se adelanta «Un recital poético», «dedicado a la mujer», que «se acompañará de algunos fondos musicales que sirvan para subrayar la delicadeza del verso» (*Ondas*, 26 de agosto de 1933). Y, en una noticia sobre «¿Seis mil chiquillos participan ya en los sorteos de juguetes que organiza semanalmente Unión Radio!», se apunta que los diferentes actos estarán «salpimentados de recitación de fábulas, de las mejores poesías de nuestra literatura, de lecciones de música o de ilustraciones musicales que acostumbra al niño a conocer nuestros cantos populares» (*Ondas*, 19 de agosto de 1933).

Hay también cierto repunte del acompañamiento musical de poesía en torno a 1934, gracias a los recitales y momentos poético-musicales, como «Poesías originales de Conrado Blanco,

recitadas por su autor, sobre ‘fondos musicales’, interpretados al piano por Mercedes García del Rey», el 15 de mayo de 1934 (*Ondas*, 12 de mayo de 1934).

Además, en un editorial de portada de ese mismo año con unas «Notas de la semana», se anuncia un nuevo proyecto «de audiciones de los más famosos poemas españoles», no con el formato «al uso» de los recitales, sino «exquisitas plasmaciones de arte puro, que permitan escuchar con agrado la recitación [...] subrayada con adecuadas ilustraciones musicales que faciliten la evocación o la ambientación indispensable para el más perfecto efecto en el auditorio» (*Ondas*, 21 de julio de 1934). Se vuelve a hablar de «Nuevos programas de Unión Radio» con una referencia a estos recitales, «subrayados y ambientados por fondos o ilustraciones musicales adecuados a la época y tema» de cada poesía (*Ondas*, 18 de agosto de 1934). Es la *Síntesis radiofónica de la poesía española*, que el 28 de agosto llega a su tercera audición con fondos musicales del siglo XVI (imagen 39; *Ondas*, 25 de agosto de 1934).

**SINTESES RADIOFONICA DE LA POESIA ESPAÑOLA.** Tercera audición. "El Renacimiento". recital poético, por el primer actor Arturo de la Riva, con notas aclaratorias de C. Caballero y "fondos musicales" del siglo XVI.

Imagen 39. Parrilla de Unión Radio Madrid, 28 de agosto de 1934  
(*Ondas*, 25 de agosto de 1934)

Significativamente, el mayor uso en esos años del acompañamiento musical de la poesía se da en relación, no con la música culta, sino con la música ligera y, en particular, el flamenco. El 5 de junio de 1934, un recital poético se realiza con «ilustraciones flamencas» (imagen 40; *Ondas*, 2 de junio de 1934). Poco después se habla, no de recital poético-musical, sino directamente poético-flamenco (imagen 41; *Ondas*, 4 de agosto de 1934). Y el 30 de diciembre hay una sesión aparentemente solo de flamenco, pero el cantaor tiene de apodo «El poeta» y viene acompañado del escritor Ramón Gómez de la Serna, lo que indica que las letras del flamenco están siendo valoradas por su dimensión poética (imagen 42; *Ondas*, 29 de diciembre de 1934).

**21,30: RECITAL POETICO CON ILUSTRACIONES FLAMENCAS.** por JOSE NIETO. — PRIMERA PARTE: "La Soleá", de Fernando Villalón; "Córdoba", de Emilio Carrère; "¡Y ella le decía!", de Guzmán Meriño. — INTERMEDIO por el guitarrista Vicente Fernández. — SEGUNDA PARTE: "Bodas líricas", de José María Zazera; "Poema de la seguriya gitana", de García Lorca; "Mi moza", de Juan Manuel Prieto; "Cómo nacen las coplas", de Tomás Borrás.

Imagen 40. Parrilla de Unión Radio Madrid, 5 de junio de 1934 (*Ondas*, 2 de junio de 1934)

**21,30: RECITAL POETICO - FLAMENCO,** por MARCOS CEJUDO, con acompañamiento de guitarra.

Imagen 41. Parrilla de Unión Radio Madrid, 8 de agosto de 1934 (*Ondas*, 4 de agosto de 1934)

**22,00: INTERVENCIÓN DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA.**  
CANTE FLAMENCO, por JOSE CEPERO "EL POETA", acompañado a la guitarra por LUISITO MARAVILLA.  
MUSICA DE BAILE. Transmisión de las orquestas que actúan en "SATAN".

Imagen 42. Parrilla de Unión Radio Madrid, 30 de diciembre de 1934 (*Ondas*, 29 de diciembre de 1934)

Destaca un recital de Manuel Machado acompañado a la guitarra por Ángel Barrios (imagen 43; 18 de noviembre de 1933). Aunque Barrios fue un compositor formado en la música culta, cultivó el flamenco y, junto con Falla y Lorca, lo fomentó en el célebre Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 (Ramos Jiménez, 2015: *passim*), por lo que probablemente su guitarra con Manuel Machado en Unión Radio sonara con esos ritmos. Al recital de Manuel Machado y Barrios se le dio especial importancia en la revista *Ondas* una semana después de su emisión, con una fotografía de grandes dimensiones (imagen 44; *Ondas*, 2 de diciembre de 1933).

**RECITACION DE POESIAS**  
 por  
**MANUEL MACHADO**  
 acompañado a la guitarra por  
**ANGEL BARRIOS**

Imagen 43. Parrilla de Unión Radio Madrid, 25 de noviembre de 1933 (*Ondas*, 18 de noviembre de 1933)



El notabilísimo poeta y crítico Manuel Machado y el maestro Ángel Barrios, durante su actuación ante el micrófono.

Imagen 44. Recorte de la revista *Ondas* (2 de diciembre de 1933)

Un nombre habitual en la poesía de Unión Radio fue Rafael Nieto, encargado desde pronto de recitar en diferentes espacios. Su voz empieza a aparecer para recitar poesía con fondo musical flamenco por las mismas fechas de antes, como ocurre el 28 de junio de 1934: «Recital poético, por Rafael Nieto, con ilustraciones flamencas a la guitarra, por Vicente Fernández», sin aportar datos de los textos recitados (*Ondas*, 23 de junio de 1934). La colaboración entre Rafael Nieto y Vicente Fernández se va consolidando, de modo que la parrilla empieza a incluir el listado de poesías recitadas y el tipo de música flamenca elegida para cada una. Así, el 14 de octubre de 1935 el programa incluye, entre los distintos textos, uno de Manuel Machado, acompañado por soleares, si bien no hay que pasar por alto otros ritmos de música popular: granadinas, fandangos, soleares, tonadas populares, etc. (imagen 45; *Ondas*, 12 de octubre de 1935). El poema de Machado, «Cantares», perteneciente a *Alma* (1902?) —luego con el título *Alma. Museo. Los cantares* (1907)—, es significativo porque el título apela a la música y el texto vincula explícitamente «guitarra y poesía», como idiosincrático de Andalucía, junto al vino y el sentimiento (Machado, 1967: 148-149). En alguna ocasión, Nieto no se acompaña de la guitarra de Fernández, sino otros artistas

flamencos, como Niño Posadas en el recital programado el 23 de diciembre de 1935 (*Ondas*, 21 de diciembre de 1935).

**Recital poético, por RAFAEL NIETO, acompañado a la guitarra por VICENTE FERNÁNDEZ:** "La guitarra empeñada" (granadina, fandango, soleares), J. Aguilar Catena (estreno); "La buena cosecha" (tonada popular zamorana), Enrique de Mesa; "La niña de los pies desnudos" (villancicos), José María de Onís (estreno); "Sevilla" (sevillanas, fandangos, campanilleros), Carlos M. Baena; "Cantares" (soleares), Manuel Machado; "Breve poema nupcial en tono menor" (tonada popular castellana), Manuel de Góngora.

Imagen 45. Parrilla de Unión Radio Madrid, 14 de octubre de 1935  
(*Ondas*, 12 de octubre de 1935)

## 2.5. *La poesía de la música ligera*

Por los mismos días de la inauguración de la emisora, en «Una entrevista con Juan del Brezo» —seudónimo artístico del ya mencionado Juan José Mantecón—, este reivindica en *Ondas* la «música seria» frente al cuplé y el fox-trot, con la argumentación filokrausista de que las *élites* trabajen en *educar* y *eleva*r a la gente: «alcanzar por la radiodifusión un nivel de cultura que signifique mayor capacidad de goce que el que ahora se posee» (*Ondas*, 5 de julio de 1925). Con el paso del tiempo, no obstante, Unión Radio va transformando este punto de vista. En un artículo de 1933, «El lenguaje propio de la radio», se ataca el enfoque *elitista* de los orígenes de la radio: «Por un vicio de pensamiento, bastante frecuente en ciertos intelectuales, los primeros radiofonistas» —a los que se refiere irónicamente como «la legítima élite»—, «hicieron las cosas a su propia imagen, en vez de hacerlas a la imagen de aquellos a quienes se destinaban», es decir, el público amplio, y se mofa «de lo que ellos llaman 'la buena música': «quieren lo que igualmente denominan 'la buena literatura', y no encuentran otro medio de ganar adeptos para sus aficiones que el de radiodifundir fragmentos de una y otra que resultan insoportables» (*Ondas*, 14 de enero de 1933).

No sería posible tampoco un cálculo cuantitativo exacto, pero, a la luz de esta evolución en el enfoque, es posible que, aunque la música ligera estuvo presente desde sus orígenes en

Unión Radio, su presencia fuera de menos a más a lo largo de los años. Igualmente, sería difícil determinar si fueron escasas las relaciones de la poesía con la música ligera, pero hay indicios que sugieren relaciones más frecuentes con la música culta y popular krausista. Tómese como ejemplo el 18 de septiembre de 1925. A las 22:15, en una emisión del programa *Poesía y música*, toda la música es culta o popular krausista, ya que el compositor en cabeza es José María Franco. A las 23:30, hora con un público más reducido, la sesión de *música de baile* no tiene poesía (imagen 46; *Ondas*, 13 de septiembre de 1925). Como muestra algo más amplia —con todas las salvaguardas derivadas de los problemas de búsqueda que se vienen comentando—, valga el rastreo de diez números de *Ondas* entre el 5 de octubre y el 7 de diciembre de 1935. La búsqueda de *música de baile* arroja 1.222 resultados. Ninguno, salvo uno, está en relación con la poesía, al menos en la información textual ofrecida; y ni siquiera coincide que se programe poesía antes o después de una sesión de *música de baile*. La excepción se encuentra el 22 de noviembre de 1935 (imagen 47; *Ondas*, 16 de noviembre de 1935), cuando se encuentra una sesión de música de baile antes de un recital de poesías originales de Aurelia Ramos; pero puede ser una mera coincidencia, porque estos contenidos están integrados dentro del programa *Emisión femenina*, en el que la programación cambia de unos días a otros.

<b>POESIA Y MUSICA</b> Cuartillas de Juan del Brezo. JOSE MARIA FRANCO <b>QUINTETO DE LA ESTACION</b> JOSE MARIA FRANCO: "Serranilla" (siglo XIV), fondo musical..... <i>Marqués de Santillana</i> . "Pastoral" (de Scarlatti). "Gaita gállica" (fondo musical). Rubén Darío. EL QUINTETO: "Alborada"..... <i>Veiga</i> . "Letrilla" (1561-1627), fondo musical..... <i>Gongora</i> . JOSE MARIA FRANCO: "La gemissante" (rondó). <i>Dandrieu</i> . "Margarita"..... <i>Rubén Darío</i> . EL QUINTETO: "Muerte de Violeta" ("Traviata"). Verdi. "Era un aire suave" (fondo musical). Rubén Darío. JOSE MARIA FRANCO: "Les tendres plaintes"..... <i>Romeau</i> . "La felurie"..... <i>Couperin</i> . "Oriental" (fondo musical). Zorrilla.		EL QUINTETO: "Danza árabe" (Peer Gynt, segunda suite)..... <i>Grieg</i> . "El clavicordio de la abuela" (fondo musical). Rubén Darío. JOSE MARIA FRANCO: "Gavota en la menor con variaciones"..... <i>Ramca</i> . "Kasida o las fuentes de Granada" (fondo musical)..... <i>Villapena</i> . EL QUINTETO: "Los gnomos de la Alhambra". Chopin. 23.15.—Cuartilla de homenaje a Chile con motivo de celebrar este país su fiesta nacional. 23.30.—Música de baile. <b>JAZZ-BAND UNION RADIO</b> Peter-gui (one-step). "Only You" (fox)..... <i>Irwin</i> . "De verbena" (chotis)..... <i>Worace</i> . "Rubores" (pasodoble)..... <i>Marques</i> . "Tom-tom" (fox)..... <i>Genet</i> . "La vuelta" (chotis)..... <i>M. Torralba</i> . "La reina de Saba" (fox)..... <i>Fabla</i> . "Cartagena" (pasodoble)..... <i>Boris</i> . "¡Pobrecita castellana!" (tango). Layan.	
--	--	---	--

Imagen 46. Parrilla de Unión Radio Madrid, 18 de septiembre de 1925 (*Ondas*, 13 de septiembre de 1925)



17,00: Campanadas de Gobernación.  
 MUSICA LIGERA.  
 17,30: "Guía del viajero".  
 CONTINUACION de la MUSICA LIGERA.  
 18,00: Relación de nuevos socios de la  
 Unión de Radioyentes.  
 EMISION FEMINA (dedicada al público ra-  
 dioyente femenino).—CRONICAS PARA LA  
 MUJER, por Mercedes Fortuny, leídas por la  
 primera actriz Carmen Muñoz.—INTERME-  
 DIOS DE MUSICA DE BAILE.—RECITAL  
 DE POESIAS ORIGINALES, por Aurelia Ra-  
 mos.—GRAN SORTEO DE REGALOS EN-  
 TRE LAS SEÑORAS Y SEÑORITAS RADIO-  
 YENTES.

Imagen 47. Parrilla de Unión Radio Madrid, 22 de noviembre de 1935  
 (*Ondas*, 16 de noviembre de 1935)

A pesar de todo, hay datos relevantes sobre la relación entre poesía y música ligera. El 12 de febrero de 1926 Radio Catalana programa una mezcla de «Tangos, canciones americanas y recitados de poesías, por Pedro de V. Lacosta, y música española por la orquesta Radio Catalana» (*Ondas*, 7 de febrero de 1926). De la formulación textual en la parrilla se infiere que la relación se basa en la habitual alternancia entre contenidos poéticos y musicales, pero no cabe descartar que el recitado de poesía tuviera acompañamiento de música. En todo caso, es significativa la presencia del tango, uno de los nuevos géneros de música ligera importados de América: si bien es un caso puntual en esos primeros años de la programación de Unión Radio, constituye un antecedente de una cuestión relevante posteriormente.

En un artículo titulado «Literatura del tango» (*Ondas*, 16 de abril de 1932), N. Marco se hace eco de la vuelta a Madrid de Ramón Gómez de la Serna «tras ocho meses de infatigables correrías con sus maletas de conferenciante por tierras de América», y para ello resume la primera intervención que este hizo al reincorporarse al trabajo en Unión Radio: «Su charla inicial versó sobre un tema de viva encarnadura suramericana: el tango». Marco recalca la impresión que ha dejado en Ramón: «las imágenes y metáforas —bellísimas en su certera expresión todas ellas—. Y añade un comentario que acerca el tango a la poesía: «Exacta, en su puro lirismo, fué la versión que sobre el tango dio el cronista oficial de la emisora madrileña». Marco reconoce que hay gente que «lo detesta», pero se adentra en una pregunta clave: «¿La

literatura del tango? ¿Sus letras?». No se da una respuesta clara, pero la forma de expresarlo invita al lector a pensar que sí:

la palabra, aun en el temblor del ruego y la caricia, tiene un perfil descamado y es algo así como el golpe de mano que da el náufrago a la tabla flotante. Un querer salir de sí, ansia de vincularse a algo y salvarse. Y de aquí el acento terrible del burlado o del que perdió a la amada: voz de aniquilado, de pelele humano perdido a la ilusión y la esperanza.

Muchas de estas ideas son las que el propio Gómez de la Serna desarrollaría más tarde en *Interpretación del tango* (1947). Según el análisis de Pablo Muñoz Covarrubias (2017: 115), «el tango es para Gómez de la Serna mucho más que su música o su danza: es poesía y es consuelo». Este enfoque, sin duda, supone un alejamiento de la postura desdeñosa de los primeros años en Unión Radio respecto a la música ligera, y precisamente lo hace mediante una *defensa* de las letras de esa música como poesía, adelantándose a una apreciación poética sobre el tango consolidada en la actualidad (Núñez Díaz, 2024).

Son pocos los textos en *Ondas* que valoran explícitamente la *poeticidad* de las letras de la música ligera, pero este enfoque se puede ver implícitamente si se atiende a circunstancias sociológicas; en particular, la relación de música y radio con el mundo del espectáculo. Como se ha dicho, la canción ligera se derivó en España de la zarzuela y el género chico, que eran espectáculos en origen literario, entre el teatro y el verso, con libretos escritos a menudo a cargo de poetas. De hecho, conforme tuvieron más éxito las canciones ligeras *fuera de* los libretos, esos mismos poetas se dedicaron a escribir específicamente letras de cuplés. En palabras de Serge Salaün (1990: 101-102):

Los Álvarez Quintero escriben para Carmen Flores [...], *La Goya*, Amalia Molina, Raquel Meller, etc. *La Goya* utiliza también los talentos de Benavente, de Martínez Sierra, Pedro de Répide, Linares Rivas, Joaquín Dicenta, Sinesio Delgado, Rocardo Baroja y el mismo Valle-Inclán. La Meller canta con textos de Eduardo Marquina, Nanuel Machado, Ángel Guimerá, Honorio Maura, Linares Rivas.

La frontera entre el campo de la poesía y el de la canción ligera no era, por tanto, nítida, sino que hubo sinergias inevitables. Por eso, cabe suponer que hay poeticidad implícita en Unión Radio cuando aparecen cuplés, e incluso se encuentran cuplés en la programación basados en poesías; inversamente, se encuentran en *Ondas* referencias a poesías que ensalzan el cuplé.

Enrique Borrás fue un exitoso actor, que trabajó con Margarita Xirgu en la puesta en escena de *Medea* en el Teatro Romano de Mérida en 1934. Su fama es anterior. El 11 de octubre de 1925, comentando emisiones de días previos, la revista *Ondas* informa de que «Los ilustres artistas Esperanza Iris y Enrique Borrás nos honraron el domingo, día 4 [de octubre], con su visita», y señala, entre otras intervenciones ese día, que él «leyó la preciosa poesía de Francisco Villaespesa titulada ‘A Pastora Imperio’». Años más tarde, se repite una situación similar: en la sección «A través del micrófono», la revista, repasando contenidos de la semana previa, se refiere a la visita de «Borrás, en Unión Radio», con motivo de la inauguración de la temporada teatral, «recitando ante el micrófono los Consejos de ‘El alcalde de Zalamea’, y un soneto de Villaespesa, titulado ‘A Pastora Imperio’» (*Ondas*, 21 de noviembre de 1931). Además de que Villaespesa, como se ha señalado, fue un dramaturgo de éxito y con mucha presencia en radio, Pastora Imperio fue una de las artistas de cuplé más aplaudidas. Por tanto, a través de una poesía se exalta en Unión Radio a una de las más destacadas representantes del cuplé. En efecto, Villaespesa, en su texto (*Panderetas sevillanas*, 1910), junto al retrato de su Sevilla natal, destaca la dimensión musical de la cantante: «danzas, creando nuevos hechizos» (1910: 30).

El 31 de mayo de 1929 hay una sesión de cuplés, uno de los cuales tiene letra de dos poetas, Luis de Tapia y Joaquín Dicenta, con música de Manuel Font de Anta: «El viaje» (imagen 48; *Ondas*, 25 de mayo de 1929). Este cuplé se programa en no pocas ocasiones en las emisoras de Unión Radio, como también es frecuente «Cante jondo», a veces transcrito como «Cante hondo», con letra de Manuel Machado y música asimismo de Font de Anta. Por saltar en el tiempo, valga para ilustrarlo el 30 de enero de 1935,

en un recital de cuplés después de la intervención estelar de Ramón Gómez de la Serna (imagen 49; *Ondas*, 26 de enero de 1935). El texto de «Cante jondo» no es solo de un poeta, sino que la letra menciona a «la Lola, esa que se va a los puertos / y la isla se queda sola», en referencia a la obra de teatro que estrenó con su hermano Antonio: *La Lola se va a los puertos* (1929).

### Cuplés.

"Rosa de Madrid", Soriano y Barta; "Solera y Sol", Ibáñez y Ruiz de Azagra; "A la luz de un farol", Villán y Quirós; "El pingo de mi china", Pardo y De Torre; "El cuplé regional", Luis de Tapia y Font de Anta; "Mi viaje", M. de Tapia, Dicenta y Font de Anta; "La Lola" (de "Las cariñosas"), Lozano, Arroyo, Alonso y Belda; "Tango rosa", Ballesteros y M. y V. Romero.

Imagen 48. Parrilla de Unión Radio Madrid, 31 de mayo de 1929 (*Ondas*, 25 de mayo de 1929)

### 19,30: INTERVENCION DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA.

RECITAL DE CUPLES: "Rosa de Madrid", Soriano y Barta; "Solera y sol", Ibáñez y Azagra; "Muñequita de trapo", Terés; "Cante jondo", Machado y Font de Anta; "Vaya cabeza", Manzano y Font de Anta; "Margaritina", Martínez Abades; "Flor de te", Martínez Abades.

Imagen 49. Parrilla de Unión Radio Madrid, 30 de enero de 1935 (*Ondas*, 26 de enero de 1935)

Por la variedad de contenidos musicales, la radio paulatinamente fue introduciendo el uso de discos, para ahorrar los elevados costes de la interpretación en directo desde los estudios. Por lo que respecta a los cuplés, precisamente «El viaje» y «Cante jondo» habían sido grabados por La Voz de su Amo en 1928 con voz de La Argentinita. Esta misma cantante fue invitada a Unión Radio por esas fechas y se hizo propaganda de ello con el artículo «La 'Argentinita' en Unión Radio» (imagen 50; *Ondas*, 18 de mayo de 1929). Se hace aquí un listado de las canciones interpretadas por Encarnación López, entre las que está «Cante jondo», con la curiosidad de que entonces los discos estaban en estado de prueba

para la emisión de contenidos radiofónicos: «Como parte de estas canciones eran reproducción mecánica y otra parte fueron cantadas por la gran artista, se advirtió a los radioyentes que podían enviar a ONDAS su opinión acerca de la diferencia que hubieran notado entre las canciones oídas por voz natural y las transmitidas por medio de discos». Entre las canciones de voz natural, se destaca que al final La Argentinita «recitó con admirable dicción ‘Una vida de mujer’, del ilustre dramaturgo Gregorio Martínez Sierra»<sup>12</sup>. No es casual la exaltación de la dicción, que, como se ha explicado en epígrafes anteriores, es un elemento central en la relación oral entre poesía y radio, por lo que posiblemente ese cuplé sí lo interpretara en directo, si bien hubo una grabación de esta canción en 1922, publicada por Odeón. Después de La Argentinita, Radio Barcelona incluye el 4 de septiembre de 1930 otra versión: «‘Una vida de mujer’, G. Martínez Sierra, recitado por Catalina Bárcena» (*Ondas*, 30 de agosto de 1930). Tampoco puede saberse si fue una actuación en directo, pero es posible que se tratara de un disco, ya que en la Biblioteca Digital Hispánica hay una grabación datada aproximadamente en 1931<sup>13</sup>, que bien pudiera ser 1930, a la luz de la información recogida en *Ondas*; sea como fuere, se trata de un documento excepcional para hacerse una idea de cómo sonaba este tipo de cuplés sin música.

---

<sup>12</sup> Como explica Pepa Anastasio (2007: 204), hay que atribuir la autoría del texto, «con casi total seguridad, a una mujer, María Martínez Sierra, quien firmaba sus obras con el nombre de su esposo Gregorio».

<sup>13</sup> Véase: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000150041>

## La "Argentinita" en Unión Radio



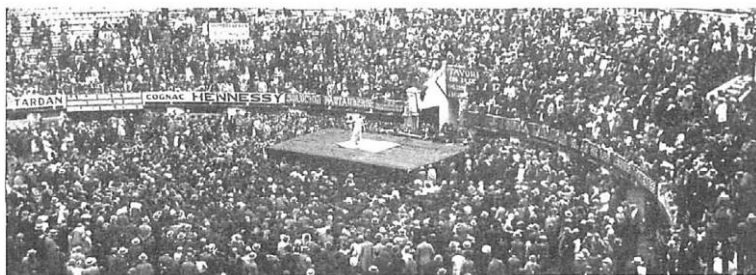
Imagen 50. Artículo «La 'Argentinita' en Unión Radio» (*Ondas*, 18 de mayo de 1929)

### 2.6. La poesía resuelta en canto y la industria cultural

Aunque «Una vida de mujer» no tiene «acompañamiento musical», Pepa Anastasio considera que ha de relacionarse con los espectáculos musicales: «se puede incluir en la categoría de cuplé cómico, pues era común que estos monólogos se interpretaran en los mismos escenarios» (2017: 169). A través de las páginas de *Ondas*, puede entenderse mejor esta relación de un texto poético con la música aun cuando *no tiene música*.

En uno de los últimos años de *Ondas*, un artículo comenta lo siguiente sobre lo más destacado de «Nuestra semana musical»: «se presentará un recitador y cantante mallorquín, Antonio Truyols, que recitará poesías, algunas de las cuales se resuelven en canto, según un estilo que ha logrado fervoroso aplauso primero en Berta Singerman, en seguida en el malagueño González Marín» (*Ondas*, 9 de noviembre de 1935). No se explica qué significa una recitación *resuelta* en canto, pero para entenderlo se pone tras la pista de Berta Singerman, artista argentina —con raíces bielorrusas— que logró hacer del recital de poesía un fenómeno de masas<sup>14</sup>.

La propia revista *Ondas* se había hecho eco de ello en 1929, con una interesante fotografía: «Audición poética de Berta Singerman en la Plaza de Toros de México y que fue transmitida por radiotelefonía» (imagen 51; *Ondas*, 14 de noviembre de 1926). La imagen está tomada de las páginas de curiosidades radiofónicas de todo el mundo, así que no fue una retransmisión en Unión Radio, pero en otros momentos sí se programó su peculiar manera de recitar.



Audición poética de Berta Singerman en la Plaza de Toros de México, y que fue transmitida por radiotelefonía.

Imagen 51. Recorte de *Ondas* (14 de noviembre de 1926)

El 4 de agosto de 1930 Radio Barcelona incluye en su parrilla «Dime la copla, Jimena», recitado, por Berta Singerman» (*Ondas*, 2 de agosto de 1930); vuelve a programarse en la misma emisora el 26 de agosto de 1930 (*Ondas*, 23 de agosto de 1930). Se

<sup>14</sup> Hay poca información en fuentes académicas. En periódicos, véase Pérez Adán (2018) o «Murió Berta Singerman, nacida para dar voz a grandes poemas» (2017).

trata de una poesía de Enrique de Mesa en su *Cancionero castellano* (1911). Es posible que no se emitiera en Unión Radio la voz en directo de Singerman, ya que ella residía en Argentina, sino que se usara un disco con la grabación. En la Biblioteca Digital Hispánica hay una edición grabada de «Dame la copla, Jimena», interpretada por Berta Singerman, de 1931<sup>15</sup>, así que no pudo ser la que se programó en 1930, pero no hay que descartar que hubiera habido otra edición ese año, ya que los discos y los vinilos entonces dejaban de funcionar después de solo unos pocos usos. Sea como fuere, la grabación de 1931 permite entender la peculiar manera de recitar poesía de Berta Singerman.

La entonación de Singerman *se resuelve en* canto en los versos del texto marcados por Mesa en cursiva en el libro, funcionando a modo de estribillo. Así ocurre en la primera cursiva de la poesía: «*Ya se van los ganados / a Extremadura*» (Mesa, 1911: 31). Aquí, además de la entonación, por así decir, *musical sin música*, Singerman emplea recursos habituales en las musicalizaciones de poesías, incluso si no se acompaña de ninguna melodía, como la alteración y la repetición de partes del texto: cambia *ganados* por *pastores* y repite los dos versos: «*Ya se van los pastores / a Extremadura. / Ya se van los pastores / a Extremadura*». En la tercera parte en cursiva de la poesía, este tipo de transformaciones están más marcadas: donde Mesa (1911: 32) escribe «*Ya van marchando. / Más de cuatro zagalas / quedan llorando*», Singerman canta «*Ya se van los pastores, / ya se van marchando. / Ya se van los pastores, / ya se van marchando. / Más de cuatro zagalas / quedan llorando. / Más de cuatro zagalas / quedan llorando*».

Al margen de entender en qué consiste la recitación *resuelta en* canto, Singerman muestra las sinergias entre poesía, música e industria cultural. A pesar de no tener música, se establece una relación con la poesía, porque se concibe una forma de recitar que emula los espectáculos musicales; en particular, los cuplés *sin música*. Por eso, este fenómeno captó el interés de la industria musical, que lo comercializó en formato disco, y la radio le prestó atención, como a otros fenómenos de poesía y música.

---

<sup>15</sup> Véase: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000149314> [14/01/2025].



### 3. Conclusiones

Seán Street, en *The Poetry of Radio: The Colour of Sound*, aborda multitud de cuestiones sobre radio, sonido y poesía, algunas ajenas a los objetivos de este artículo, como la construcción de textos poéticos hechos sin palabras. Hay, no obstante, en este libro una cita del filósofo Rudolf Arnheim en 1936 que permite delimitar claramente lo que aquí se ha estudiado: «Poets should emphatically be brought into the wireless studio, for it is much more conceivable that they should be able to adapt a verbal work of art to the limits of the world of space, sound and music» (Arnheim en Street, 2012: 2). Al considerar que los poetas eran las personas más indicadas para adaptar a la radio los textos, Arnheim, tan solo diez años después del establecimiento de la radio comercial, muestra que en esa época la poesía se percibía como *compatible* en virtud de su común naturaleza oral; en particular, gracias al sonido y la música. Este artículo indaga en esta dirección, centrándose en un momento de esplendor cultural en España: los últimos años de la Edad de Plata, coincidiendo con las vanguardias, la generación poética y musical del 27, la consolidación de Unión Radio como emisora líder y el nacimiento de la industria cultural de masas.

La revista *Ondas* revela la estrecha relación entre la poesía y la radio. Así lo percibieron tanto los radioyentes como los escritores profesionales, como Ramón Gómez de la Serna y César González Ruano. De hecho, la poesía se utilizó en la formación de locutores profesionales de radio, buscando una dicción basada en la recitación. Con el tiempo, algunos locutores alcanzaron fama gracias a la recitación de poesía en radio, como González Marín y Juanita Azorín.

*Ondas* exploró la oralidad en la radio a través de la radioliteratura y el radioteatro, ya que sonidos y ruidos desempeñaron un papel crucial en la transmisión de textos, especialmente poesía. Así lo ejemplifica el texto de Francisco Villaespesa sobre los sonidos de una fuente.

La música fue particularmente relevante para la relación oral de la poesía con la radio, ya que fue el contenido más frecuente. La programación de Unión Radio se basó, por eso, en la alternancia de música con otros contenidos, entre ellos la poesía, que a menudo servía como intermedio entre emisiones musicales. Poco a poco, la poesía fue ganando espacio con programas especializados, como los recitales, si bien seguía ligada a la música, ya como interludios o en programas que combinaban ambos elementos.

En la música culta, *Ondas* destacó la inspiración de melodías a partir de poesías, como en los poemas sinfónicos, y la musicalización de textos poéticos, en composiciones como el *lied*. Es relevante el énfasis de *Ondas* en la naturaleza poética de esta música, ya que subraya el interés de la radio por esta relación. Con frecuencia, la música culta se inspiraba en textos poéticos del siglo XIX, principalmente el romanticismo y el modernismo finisecular, alternando autores que hoy han perdido relevancia en la historia de la literatura, como Gabriel y Galán o Villaespesa, y otros que se han mantenido, como Bécquer, Rubén Darío o Antonio Machado. Paulatinamente, se incorporaron textos de la nueva generación poética, como Rafael Alberti, y música de compositores contemporáneos, como Salvador Bacarisse, quien fue director artístico de Unión Radio.

Por lo que respecta a la música popular, hubo un enfoque cultista, relacionado en buena medida con el krausismo. En paralelo a la labor de Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos, la radio dio voz a composiciones musicales que reconstruían/creaban melodías para textos rescatados de la Edad Media, como los romances. Un caso singular fueron las *canciones populares* armonizadas por Federico García Lorca e interpretadas por La Argentinita, que alcanzaron gran éxito. *Ondas*, sin embargo, se centró más en la dimensión textual/poético de Lorca que en el aspecto musical, si bien este último fue clave en su éxito.

A pesar de la metodología de recuperación de textos antiguos, el éxito de las *canciones populares* permite relacionarlas con la llamada música ligera de la nueva industria cultural. El krausismo y Unión Radio en sus primeros años criticaron la música ligera,

pero esta fue ganando terreno en la programación, en gran medida para adaptarse a las demandas y gustos del público radioyente, cada vez más amplio.

También en la música ligera de la radio cabe establecer vínculos con la poesía, especialmente el cuplé, por lo que tiene de relación con los espectáculos del género chico y porque algunos textos fueron escritos por poetas, como Manuel Machado. Asimismo, *Ondas* se hizo eco de las reflexiones de Ramón Gómez de la Serna sobre la poeticidad del tango y la recitación de poesía con fondo musical se utilizó con el flamenco. La programación de flamenco era una continuación de la reivindicación iniciada por Lorca y Manuel de Falla y su relación con la poesía en radio supone el inicio de una sólida historia de relaciones entre flamenco y poesía hasta la actualidad (Homann, 2024).

La colaboración de la radio con la incipiente industria discográfica permitió la difusión de la recitación de poesía con rasgos de canción, como muestra Berta Singerman, a modo de cuplés sin música. *Ondas* programó recitaciones en disco de este tipo, lo que ha permitido analizar las modificaciones textuales para *musicalizar sin música*.

Por lo demás, el análisis de la programación de Unión Radio en la revista *Ondas* ha supuesto un trabajo de archivo que aporta información valiosa para la historia y la sociología de la literatura. Por su presencia en radio, la poesía tuvo una recepción importante en sociedad, con el aliciente de la música. Un análisis detallado probablemente mostraría que la presencia de poesía en la radio actual es menor, confirmando la escasa repercusión de este género en sociedad, al menos en comparación con otros, como la novela. Además, en el artículo se ha recurrido a ciertos aspectos, como la fonética, sin realmente entrar en ellos, por lo que posiblemente abran caminos de investigación para especialistas en esta y otras materias. Por último, se ha planteado la posibilidad de rastrear la poesía escrita por mujeres en Unión Radio, ya que podría repercutir en una revisión de la historia literaria desde un enfoque de género. Sin embargo, no ha habido espacio aquí para estas cuestiones, que habrá que abordar en otro lado.

## Bibliografía

AFUERA, Ángeles (2021). *Aquí, Unión Radio. Crónica de la primera cadena española (1925-1939)*. Madrid. Cátedra.

ALBERTI, Rafael (1929). «Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti». *La Gaceta Literaria*. 49 (1 de enero). 2.

ANASTASIO, Pepa (2007). «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío». *Journal of Iberian and Latin American Studies*. 13.2-3. 193-216.

ANASTASIO, Pepa (2017). «La temerosa palabra: feminismo en los escenarios populares en la España de los años 1910-20». *Hecho Teatral. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. 17. 165-182. <https://hechoteatral.com/index.php/hteatral/article/view/166> [14/01/2025].

ARCE, Julio (2008). *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid. ICCMU.

BADÍA FUMAZ, Rocío y MARÍAS, Clara (2024). «El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 33. 159-175. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820> [14/01/2025].

BALSEBRE, Armand (2001). *Historia de la radio en España. Vol. I: 1874-1939*. Madrid. Cátedra.

BAREA MONGE, Pedro (2002). «70 años de *Todos los ruidos de aquel día*». *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*. 7.12. s. p.

BELLINGHAM, Jane (2002). «Sonatina». *The Oxford Companion to Music*. Allison Latham (ed.). Oxford / New York: Oxford University Press. 1182.

BERNAL ROMERO, Manuel (2018). *El flamenco y la generación del 27*. Valencina de la Concepción [Sevilla]. Renacimiento.

BLEIBERG, Germán y Marías, Julián. (Dir.) (1964). *Diccionario de literatura española*. Madrid. Revista de Occidente.

BORRÁS, Tomás (1931). *Todos los ruidos de aquel día*. Madrid / Buenos Aires. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

BRIOSCHI, Franco y Di Girolamo, Constanzo (1988). *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona. Ariel.

CÁRDENAS, José (2013). «Morla Lynch y la música». Blog *Música y poesía*. 5 de junio. <https://cancionypoema.blogspot.com/2013/06/morla-lynch.html> [14/01/2025].

CORREA RODRÍGUEZ, Pedro (1999-2000). «Enrique Díez Canedo poeta de encrucijadas: análisis de su testamento literario». *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*. 22-23. 49-66. <http://hdl.handle.net/11441/30594> [14/01/2025].

DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio (2014). «García Lorca, la música y las canciones populares españolas». *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*. 39, 93-121. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012014000200008> [14/01/2025].

DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio (2019). «Federico García Lorca y la música». *Cuadernos de Investigación Musical*. 6. 335-351. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i6.1950> [14/01/2025].

DÍAZ, Lorenzo (1997). *La radio en España: 1923-1997*. Madrid. Alianza Editorial.

FAULÍN HIDALGO, Ignacio (2015). *¡¡Bienvenido Mr. USA!! La música norteamericana en España antes del rock and roll (1865-1955)*. Lleida. Milenio.

FERNÁNDEZ SANDE, Manuel (2005). *Los orígenes de la Radio en España*, 2 vols. Madrid. Fragua.

FORTUÑO LLORENS, Santiago (1995). «La lírica tradicional en Lorca y Albert». *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*. J. Paredes (eds.). Granada. Universidad de Granada. 279-296.

FRITH, Simon (1987). «Towards an Aesthetic of Popular Music». *The Politics of Composition, Performance and Reception*. R. Leeper & S. McClary (eds.). Cambridge: Cambridge University Press. 133-172.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal; Martínez González, Francisco y Ruiz Hillo, María. (Coords.) (2010). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada.

GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2021). «Discografía completa de Federico García Lorca». *PoeMAS. Poesía para más gente*. <https://poemas.uned.es/discografia/federico-garcia-lorca/> [14/01/2025].

GUARINOS, Virginia (1999). *El teatro radiofónico. Una narración radiofónica inaudible*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Carlos Fernández Sánchez. Universidad de Sevilla. <https://hdl.handle.net/11441/92383> [14/01/2025].

GULLÓN, Ricardo (1963). *Direcciones del modernismo*. Madrid. Gredos.

HALL, Alan (2010). «Cigarettes and Dance Steps». *Reality Radio. Telling True Stories in Sound*, J. Biewen & A. Dilworth (eds.). Chapel Hill, NC. The University of North Carolina. 96-107.

HEINE, Christiane (1990). *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid. Fundación Juan March. <https://www2.march.es/bibliotecas/publicaciones/ficha/fjm-pub/1152/> [14/01/2025].

HOMANN, Florian (2024). «Portal de Cante flamenco». *PoeMAS. Poesía para más gente*. 20 de febrero. <https://doi.org/10.5944/poemas.04> [14/01/2025].

LAÍN CORONA, Guillermo (2022). «Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. 10.2. 433-460. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1546> [14/01/2025].

LÓPEZ GARCÍA, Bernardo (1867). *Poesías*. Jaén. Est. Tip. de F. Lopez Vizcaino. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/poesias-de-bernardo-lopez-garcia/> [14/01/2025].

MACHADO, Manuel (1967). *Alma. Apolo*. A. Carballo Picazo (ed.). Madrid. Ediciones Alcalá.

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2022). «El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. 10.2. 409-432. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526> [14/01/2025].

MARTÍNEZ DOMINGO, Carlos (2021). «Teorías y prácticas en la comparación música-literatura: El caso de la música popular en español». *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*. 3.1 [número monográfico *Nuevos cauces de la poesía en la música popular española, y su recepción*, ed. Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona]. 7-22.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1995). «Oralidad y escritura. Poesía oral y poesía escrita». *Estudios humanísticos. Filología*. 17. 229-244. <https://doi.org/10.18002/chf.v0i17.4114> [14/01/2025].

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco (2010). «La generación musical del 27: principales figuras». *Los músicos del 27*, C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (coords.). Granada. Universidad de Granada. 41-51.

MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria (2002). «‘Sonatina’ de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español». *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. B. Lolo Herranz (coord.), vol. 1. Madrid. Sociedad Española de Musicología. 553-570.

MENÉNDEZ UREÑA, Enrique (1991). *Krause, educador de la Humanidad. Una biografía*. Madrid. Universidad Pontificia de Comillas.

MESA, Enrique de (1911). *Cancionero castellano*. Madrid. Imp. P. Fernández.

MONTAGU, Jeremy (2002). «Pianoforte». *The Oxford Companion to Music*. Allison Latham (ed.). Oxford / New York: Oxford University Press. 954-959.

MUÑOZ COVARRUBIAS, Pablo (2017). «Algunas notas acerca de Ramón Gómez de la Serna y el tango». *Signos Literarios*. 13.25, 100-117. <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/204> [14/01/2025].

MURGA CASTRO, Idoia (2012). «La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934). Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías». *La investigación en danza en España 2012*. C. Giménez Morte (coord.). Alzira (Valencia). Ediciones Mahali. 33-40. [https://digital.csic.es/bitstream/10261/267413/1/Compañía\\_Bailes\\_Españoles\\_1933-1934.pdf](https://digital.csic.es/bitstream/10261/267413/1/Compañía_Bailes_Españoles_1933-1934.pdf) [14/01/2025].

«Murió Berta Singerman, nacida para dar voz a grandes poemas» (2017). *Clarín*. 27 de marzo. [https://www.clarin.com/sociedad/murio-berta-singerman-nacida-dar-voz-grandes-poemas\\_0\\_HJ8f14f1I3g.html](https://www.clarin.com/sociedad/murio-berta-singerman-nacida-dar-voz-grandes-poemas_0_HJ8f14f1I3g.html) [14/01/2025].

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1973). *Los poetas en sus versos*. Barcelona. Ariel.

NEIRA, Julio (2018). «Construcción crítica y realidad histórica de la generación del 27». *Epos. Revista de Filología*. 34. 191-209. <https://doi.org/10.5944/epos.34.2018.22304> [14/01/2025].

NETTL, Bruno (1995). *Heartland Excursions. Ethnomusical Reflections on Schools of Music*. Champaign, IL. University of Illinois Press.

NONMICK, Yvan (2009). «La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo. ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores de su entorno?». *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.). Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. 411-430.

NÚÑEZ DÍAZ, Pablo (2024). «Portal de Tango». *PoeMAS. Poesía para más gente*. 20 de febrero [actualizado: 9 de agosto]. <https://doi.org/10.5944/poemas.08> [14/01/2025].

ONG, Walter J. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México. Fondo de Cultura Económica.

ORREY, Leslie y Warrack, John (2002). «Lied». *The Oxford Companion to Music*, Allison Latham (ed.). Oxford / New York: Oxford University Press. 690-692.

PAZ, Octavio (1973). *El signo y el garabato*. Barcelona. Seix Barral.

PAZ, Octavio (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.

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

PÉREZ ADÁN, Luis Miguel (2018). «Berta Singerman, mucho más que una recitadora». *La Verdad*, 5 de mayo.

<https://www.laverdad.es/murcia/cartagena/berta-singerman-recitadora-20180505012901-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.laverdad.es%2Fmurcia%2Fcartagena%2Fberta-singerman-recitadora-20180505012901-nt.html> [14/01/2025].

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael (2015). *Ángel Barrios: El compositor en su época*. Tesis doctoral dirigida por Gemma Pérez Zalduondo. Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/40612> [14/01/2025].

SALAÜN, Serge (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid. Espasa-Calpe.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2009a). «Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner». *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.). Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. 49-68.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2009b). *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid. Sociedad Española de Musicología.

SPENCER, Piers *et al.* (2002). «Symphonic poem [tone-poem]». En *The Oxford Companion to Music*. Allison Latham (ed.). Oxford / New York. Oxford University Press. 1233-1234.

STREET, Sean (2012). *The Poetry of Radio: The colour of Sound*. London / New York. Routledge.

VILLAESPESA, Francisco (1910). *Panderetas sevillanas*. Barcelona. Casa Editorial Maucci.

VILLAESPESA, Francisco (1912). *El alcázar de las perlas. Leyenda trágica, en cuatro actos y en verso*. Madrid. Renacimiento.

ZUMTHOR, Paul (1983). *Introducción a la poesía oral*. Madrid. Taurus.



## **LOPE DE VEGA Y EL TEATRO LÍRICO: APUNTES PARA LA CONFIGURACIÓN DE UN CORPUS DE TRABAJO**

Laura MIER PÉREZ  
*Universidad de Cantabria*  
ORCID: 0000-0001-5234-4006

### **Resumen:**

Este artículo pretende comenzar un camino que dé respuesta al vacío filológico de la libretología en el teatro lírico español. Para poder construir una tradición erudita con una metodología y unas coordinadas certeras sobre las que edificar esta línea de investigación, proponemos un acercamiento a la configuración de un corpus de obras que nos permita empezar a definir la libretología desde una perspectiva diacrónica y en el contexto específico del ámbito español peninsular, teniendo en cuenta desde las primeras manifestaciones del género hasta las últimas. Este panorama se configura con las piezas del teatro lírico que tienen como fuente de inspiración la figura de Lope de Vega, desde su *Selva sin amor*, primer testimonio de nuestro patrimonio hasta las últimas óperas del siglo XXI.

**Palabras clave:**

Libretología. Teatro lírico. Lope de Vega. Libreto

**Abstract:**

This paper seeks to initiate a line of research that addresses the current lack of studies in the field of libretology within Spanish lyrical theatre. We seek to advance an academic tradition with its own methodology and clear parameters that could serve as a foundation for developing this area of research. Accordingly, this paper proposes an approach to specify a corpus that enables the conceptualization of libretology from both a diachronic perspective and within the specific context of peninsular Spanish. It takes into consideration the earliest manifestations of the genre as well as more recent developments. To this end, the corpus is built around the figure of Lope de Vega, author of the first known testimony of this genre in Spain, *La selva sin amor*, until the very last operas written based upon his texts.

**Key Words:**

Libretology Lyrical theatre Lope de Vega. Libretto

Escribir un artículo sobre este tema es  
sin duda un acto de valentía. El estudio del libreto  
en la ópera española apenas ha interesado a nadie.  
Emilio Casares (2015, 15)

Poco antes del año 2018, Javier Almuzara, se enfrentaba a *Fuenteovejuna* con el reto de conseguir construir desde la comedia de Lope de Vega un libreto de ópera que imitara el producto estético que la dupla Da Ponte-Mozart había perfeccionado. El esfuerzo creativo e histórico era múltiple: había de convertir un texto inmortal de nuestra literatura en un estímulo contemporáneo, trasladar los versos de la comedia a un lenguaje musical determinado

con su propia tradición histórica y cultural y situar estas dos cuestiones en la España del siglo XXI, a la vez que imitaba el concepto de ópera más clásico, por deseo expreso del compositor. En el prólogo a la edición del libreto *Fuenteovejuna* da cuenta de algunas de estas dificultades:

Adaptar al canto la obra de Lope exigía una drástica reducción textual: de casi dos mil quinientos versos a poco más de setecientos. ¿Cómo hice para ajustarme a las dos horas de música que nos pidieron en el encargo, si el compositor aún no había empezado la partitura? [...]. En suma, la única forma de resumir era reescribir. Las palabras de Lope no serían un obstáculo para contar de nuevo y cantar de nuevas la historia de *Fuenteovejuna*. El propio Lope me ayudó en esa tarea al trazar una doble trama que confluye en el final, donde los Reyes Católicos asumen la tutela de la villa hasta encontrar nuevo comendador. Decidí prescindir por completo de la línea dramática que incumbe a las luchas de poder en la orden de Calatrava y la corona de Castilla, para centrarme en los conflictos morales relacionados con la tiranía, la dignidad personal y la naturaleza del amor [...]. Inicialmente, los pasajes que se destinaban a números musicales cerrados iban a ir en verso y el resto en prosa, respetando la clásica alternancia de recitativo y aria. Luego decidí que al libreto le convenía mayor coherencia formal y debía ir entero en verso; tal vez la música pudiera beneficiarse de ese primer sustrato rítmico. Ella se encargaría en su momento de marcar las diferencias, si las hubiese, entre las secciones más líricas y las más dramáticas[...]. Tan fiel a mí mismo como al siglo de oro, he procurado mantener la dignidad del verso clásico, incorporando, siempre que me fue posible, el orden y claridad del lenguaje contemporáneo [...], busqué un tono que resultara vagamente intemporal, [...] de modo que el drama fuese transparente sin perder la dignidad literaria (Almuzara, 2018, 12).

Esta extensa cita abre nuestro trabajo a modo de prólogo y sirve para adentrarnos en algunas de las complejidades a las que se

enfrentan los libretistas cuando pretenden trasladar un clásico literario al formato específico del libreto de ópera. En concreto, nos ha permitido acercarnos a una de las últimas aproximaciones operísticas a la obra del Fénix, y con ella quiero abrir una reflexión sobre la relación de Lope de Vega con la ópera, o en un sentido mucho más amplio, con el teatro lírico<sup>1</sup>. Este trabajo comienza con unas precisiones conceptuales, terminológicas, cronológicas y geográficas necesarias para adoquinar el camino hacia la configuración de un corpus de obras, objetivo que perseguimos en estas páginas, que nos permita calibrar cómo de intensa y fructífera es la relación entre los elementos mencionados más arriba. A continuación, emprendemos un recorrido estrictamente cronológico desde 1627 hasta 2018 que proporcione la visión diacrónica relevante.

El intento de perfilación de un corpus de trabajo forma parte de un interés más amplio cuyo objetivo es el estudio del libreto de ópera como género literario, es decir, la libretología (Malkani, 2017). El prólogo de Almuzara anteriormente mencionado insiste en esta idea: «concluí que, para bien o para mal, desde el punto de vista literario, el *Otelo* de Verdi no es de Shakespeare, sino de Boito, y *Las bodas de Fígaro* mozartianas son las de Da Ponte, no las de Beaumarchais» (Almuzara, 2018,18).

Cuestión terminológica fundamental en la reconstrucción diacrónica del fenómeno del teatro musical en España, desde una perspectiva literaria, es la relación entre ópera y la zarzuela, y las

---

<sup>1</sup> Los pioneros estudios de Calvin Brown aplican por primera vez una perspectiva literaria al estudio de la ópera (Brown, 1948), así empieza a desarrollarse una conciencia crítica sobre la importancia del libreto como manifestación artística que merece ser contemplada y estudiada en sí misma, estela que continúan Steven Paul Scher, Werner Wolf o Gary Wills (2011), entre otros. A partir de ahí surgen iniciativas interesantes como los trabajos de Smith, Malkani y la International Association for Word and Music Studies (WMS) fundada en 1997. En el ámbito hispánico los estudios sobre el libreto no han alcanzado la importancia que sí disfrutaban en otros lugares como Francia, Alemania e Italia. Las peculiaridades del género lírico en España, tan permeable a la influencia extranjera y cuyo cultivo se produce en lenguas no nacionales durante siglos hace que el interés en el contexto español no surja hasta mucho más adelante y de forma muy minoritaria. En este sentido, cabe destacar los trabajos de Álvaro Torrente (2014), Paz Gago (2017) y Méndez Romeu (especialmente 2022).

diferencias entre ellas, que condicionarán en gran medida los resultados de cualquier aproximación al género, como veremos a continuación. Si bien este asunto trasciende las fronteras marcadas en esta investigación, se hace necesario reflexionar brevemente sobre esta complejidad, especialmente ante un abordaje diacrónico. Así, la propia evolución del género dramático-musical va delimitando en cierta manera la terminología, pero no es tan claro en los comienzos de la ópera.

La nomenclatura utilizada durante el siglo XVII para referirse a piezas representadas con presencia significativa de música no es fija, sino que obedece más a cuestiones de influencias y fuentes que de propuesta estética (Mier, 2026), llegamos a ver piezas que recogen diferentes sintagmas en el título a medida que se van sucediendo las ediciones<sup>2</sup> y que incluso comparten diferentes etiquetas genéricas en la misma edición<sup>3</sup>. No hay, pues, unanimidad a la hora de establecer un corpus definitivo de la dramaturgia musical durante los dos primeros siglos de vida del género, reduciéndose su definición al ambiente cortesano y la importancia de la música con variada

---

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, el estudio que lleva a cabo Cardona (1990) sobre las ediciones de *La púrpura de la rosa* hasta 1761 donde documenta «representación», «música de Zarzuela», «Fiesta de Zarzuela, y representación música», «comedia» y «comedia famosa», entre otras.

<sup>3</sup> Resulta muy habitual la combinación de sustantivos que presumiblemente designan géneros diferentes. Entre los registros recogidos en el CBN (*Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*) del siglo XVII podemos encontrar los siguientes ejemplos: la voz «zarzuela» aparece combinada con «fiesta» frecuentemente (sirva como ejemplo la *Zarzuela fieras de celos y amor. Fiesta que se representó...*) y también con «comedia» (Calderón de la Barca, «*La gran comedia El laurel de Apolo. Fiesta de zarzuela transferida...*», edición de 1760); «representación real y festiva máscara» (para *El nuevo Olimpo* de Gabriel Bocángel Unzueta, 1649); «famosa comedia», (*El rayo y la piedra*, de Calderón de la Barca, 1644); «fiesta de la zarzuela» (*El laurel de Apolo*, Calderón de la Barca, 1664); «gran comedia...fiesta» (*Celos aún del aire matan*, Calderón de la Barca, 1660); «égloga piscatoria» (*El golfo de la sirenas*, Calderón de la Barca); «zarzuela» (*Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, Francisco Bances Candamo, edición de 1722); «tragicomedia con diez coros y cuatro entre actos» (*Los jardines y campos sabeos*, Feliciano Enríquez de Guzmán); «comedia famosa, fiesta de zarzuela» (*El laberinto de Creta*, Juan Bautista Diamante, 1667); «égloga pastoral» (*La selva sin amor*, Lope de Vega, 1630) y «comedia teatral y armónica» (*La colonia de Diana*, Manuel Vidal Salvador, 1697).

nomenclatura: fiesta real, máscara, égloga pastoral, égloga piscatoria, solo parecen tener en común el ámbito de representación palaciego. En la segunda mitad de siglo se observa cierta especialización en el uso de la voz «zarzuela», más allá del origen etimológico que parece denotar cierta brevedad genérica, en comparación con la comedia, además del componente musical.

Pero la cuestión se complica más con el paso del tiempo, ya que esas obras que se denominaban «fiestas de zarzuela» en el seiscientos poco tienen que ver con la zarzuela grande de finales del XIX y principios del XX precisamente por el proceso de popularización al que se ve sometido el género. Así lo plantea Molina (2007, 118):

En un sentido amplio, el término «zarzuela» -surgido en el XVII y retomado a mediados del XIX- denota la manifestación teatral, genuinamente española, que combina el diálogo y el canto en proporciones variables. La descripción concreta del género está plagada de no pocas dificultades, pues bajo esta denominación común, se cobijan realidades músico-dramáticas distintas, que han transformado sus rasgos funcionales y estilísticos a lo largo de la historia del género. [...] La zarzuela ha gozado de la pervivencia que la conforma como la fórmula válida para el teatro musical español, gracias a dos características fundamentales del género: su flexibilidad y su capacidad de adaptación. Sin embargo, como contrapartida, esto provocó desde muy pronto una constante imprecisión acerca de lo que por parte de teóricos y dramaturgos podía ser considerado como zarzuela en un sentido estricto.

Del mismo modo, Casares considera que la zarzuela a partir de los inicios del siglo XIX es el teatro lírico español por excelencia, dado su impacto social, lo que delata la especial relación que existe entre ópera y zarzuela en el mundo hispánico, más allá del momento inicial de conformación de géneros.

Seguimos, por ello, la propuesta de Casares para quien la ópera y la zarzuela son dos formas del mismo arte lírico<sup>4</sup>, de otra manera, las lagunas cronológicas impedirían cualquier visión diacrónica del fenómeno. Se hace necesario contar con las aportaciones de estas dos tradiciones dudosamente enfrentadas para poder trazar esta libretología. La importancia de la zarzuela en la definición del género lírico en España no puede ni monopolizar, ni eclipsar un trazado libretológico, precisamente por lo complejo que resulta trazar líneas divisorias precisas.

Es oportuno apuntar, además, que los azares de conservación inherentes a los estudios de corte diacrónico se hacen especialmente significativos en este campo de trabajo, en gran parte por la tensa relación entre la ópera y el idioma nacionales. Sirva como ejemplo ilustrativo el dato de que de las 226 óperas que Casares atestigua entre 1787 y 1874 solo se conservan 91 y estas pertenecen a autores que vivieron fuera de España (Casares, 2018, 18). Además, a día de hoy carecemos de documentación de archivo que permita historiar otros aspectos de la ópera; está por estudiar el aparato administrativo y escenográfico que pueda arrojar más luz sobre el hecho escénico y performativo del género.

En tercer lugar, hemos de tener en cuenta la compleja relación textual que se establece en la creación del teatro lírico, con varios pasos diferenciados en los que el texto es susceptible de sufrir modificaciones, fundamentalmente en su cambio de ser herramienta de trabajo a producto de consumo: comedia-libreto-partitura-programa de mano- subtítulos.

Creemos necesario el estudio de libreto no solo como parte del contexto cultural y estético para el que está concebido, sino

---

<sup>4</sup> Una visión aún más amplia del término teatro lírico sería la propuesta por Casares y Torrente (2001, 24): «A las más de quinientas óperas conocidas, habría que añadir no menos de tres mil tonadillas y doce mil zarzuelas. Pero no acaba aquí nuestro teatro musical. A lo largo de los siglos XVII y XVIII al menos, otros fenómenos de perfil lírico enriquecieron nuestros escenarios con una abundancia de producción difícilmente cuantificable, pero no desdeñable: loas, bailes, autos, jácaras y mojigangas, a las que había que añadir los miles de villancicos en los que podemos ver realidades teatrales incuestionables. Ello nos habla de un pueblo que vive la lírica», si bien en este trabajo solo contemplamos aquellos con autonomía performativa y de cierta duración.

también como parte del fenómeno artístico al que pertenece. El progreso de los estudios performativos, así como el concepto de práctica escénica, nos obliga a tener en cuenta todos los elementos -a través de sus testimonios- que intervienen en la representación del teatro lírico, de ahí que el texto literario como parte integrante cobre relevancia en sí mismo, por un lado, y, por otro, que sea necesario indagar en todos los demás aspectos que puedan estar relacionados con la configuración del acto de la representación, independientemente del grado de dificultad que presenten. Una mirada más amplia de este fenómeno nos llevará a un proceso de historización necesariamente distinto, más aún, cuando el libreto es frecuentemente el único vestigio de la representación que ha resistido el paso del tiempo.

En este sentido, podemos sentir una diferencia cronológica significativa en el comienzo de la historia de la ópera en España si atendemos a las cuestiones que estamos planteando. La obra básica sobre esta disciplina, *La ópera en España: procesos de recepción y modelos de creación, fundamental y necesaria* (Casares, 2018), arranca su recorrido en 1787, momento en el que se estrena *Medonte* de Giuseppe Sarti y comienzo de la historia moderna de la ópera, ya que se publica en el Diario de Madrid el «Reglamento para el mejor orden y policía del teatro de la ópera», y se comienzan a programar temporadas regulares de ópera en España (Casares, 2018, 19-25). Sin embargo, nuestra investigación quiere arrancar mucho antes, puesto que, la consideración del fenómeno operístico como una práctica escénica compleja debe llevarnos a su historización desde las primeras manifestaciones, no desde la consolidación del género. Vemos necesario aproximar la mirada hacia la configuración de los modelos que determinan la evolución de libreto literario desde el nacimiento de la ópera en España, de ahí que nuestra propuesta arranque con la pieza de Lope de Vega, *La selva sin amor*. La reconstrucción de este tejido previo, que considera testimonios parciales de la ópera, como puede ser el meramente textual, nos va a llevar a un análisis muy diferente del que se obtiene desde historia de la música empezando,



como hemos señalado, en cuestiones cronológicas para ir avanzando hacia asuntos de mayor calado<sup>5</sup>.

Este abordaje nos permite trazar una historia de la ópera en España en mayor consonancia con la perspectiva europea y con muchas menos fisuras. El *dramma in musica*, como se llamaba en el momento, existe desde la *Dafne* de Jacopo Peri en 1597, texto que no conservamos, pero de cuya representación tenemos constancia en España seis años después del estreno de *La selva sin amor*<sup>6</sup>, y se historia desde el *Orfeo* de Monteverdi en el año 1607, que sí preservamos. Vemos necesario, pues, situar a Lope de Vega en esta vanguardia estética europea con su aportación, en un esfuerzo necesario de superar la partitura como único testimonio en la valoración histórica de la ópera y comenzar un abordaje multidisciplinar del hecho escénico lírico. Suscribimos, pues, las palabras de Bianconi (1985, 33-34):

Una «explicación» de la historia del teatro operístico no nos la puede dar solo el estudio de su morfología musical, ni la investigación de la relación entre ópera y el desarrollo de los estilos de composición. Los componentes de espectáculo, visuales, gestuales, la estructuración dramática de la ópera en su relación dialéctica con la dramaturgia del teatro literario y aliterario, los factores institucionales y las estructuras de producción, son otros aspectos determinantes del fenómeno cultural «teatro de ópera», y ellas se encuentran al margen de las competencias exclusivas del historiador de la música. Aún menos si se exploran por separado. Añadir la historia de los estilos y de las formas musicales una historia del libreto, de lo vocal, de la

---

<sup>5</sup> Este tipo de aproximación permitirá tener en cuenta la labor de autores olvidados en las historias de la ópera como Juan Hidalgo, Sebastián Durón, Antonio Lótes, José de Nebra o Antonio Rodríguez de Hita, como reivindica Siemens (2008).

<sup>6</sup> Documentado en la *Relación de lo más particular sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes, desde el abril del pasado (1)635 hasta fin de febrero de (1)636*, Madrid, 1636.

escenografía es necesario para hacer justicia a la compleja estructura del fenómeno operístico.

Lope de Vega puede ser considerado nuestro primer libretista; *La selva sin amor*, muy relacionada con su teatro mitológico (Gilbert, 2021) y denominada «égloga pastoral» marca el comienzo del teatro lírico en España. Sin embargo, solo conservamos el libreto, no la música, razón por la cual ha sido estudiada, aunque poco, desde la historia de la literatura<sup>7</sup>, pero no, obviamente, desde la historia de la música<sup>8</sup>. Se da también la paradoja de que el teatro mitológico de Lope ha sido el menos valorado por la crítica, siguiendo en gran parte la senda abierta por Menéndez Pelayo para quien estas piezas eran meros textos al servicio de la música, cuestión de máximo interés para nuestros propósitos. Hemos de insistir en el dato, tan relevante para esta investigación, de que el primer testimonio que conservamos de la ópera en España solo ha llegado a nuestros días en forma de libreto<sup>9</sup>, hecho que será prácticamente una constante en los siglos siguientes, sin ir más lejos, con Calderón. El elevado costo de la impresión de partituras, unido al hecho de que la representación de las óperas obedecía a eventos sociales y políticos, siendo las funciones a menudo, únicas, así como la escasa posibilidad de desarrollar un mercado editorial propio lleva a la prácticamente nula impresión. Los pocos testimonios de los

---

<sup>7</sup> Contamos con las ediciones de Profeti (1999) y la digital y más reciente de Trambaioli (2014) así como con los estudios de Whitaker (1984), Oleza (1986), Meunier (2014) y Trabado Cabado (2002). Una de las aproximaciones más interesantes es el intento de reconstrucción escénica llevado a cabo con motivo de la exposición «Todo Madrid es Teatro» en la Casa de Lope, recuperada para la exposición de Lope y el Teatro del Siglo de Oro de la BNE (<https://lopeyelteatro.bne.es/video/lab%201.4%20LA%20SELVA%20SIN%20AMOR-EXPO%20BNE-MOD-1.mp4>, Sáez Raposo (2018).

<sup>8</sup> Exceptuando los valiosos intentos de reconstrucción musical de Daniele Becker, especialista por otro lado en la relación literatura-música de la época, no conocemos acercamiento musical a la obra (1987).

<sup>9</sup> Será útil, en este sentido, el estudio y la comparación con *Andrómeda y Perseo*, la única comedia de Calderón en la que conservamos también la partitura y una carta en la que se explica la puesta en escena, así como un manuscrito de presentación de la comedia que incluye toda la música vocal (Gilbert, 2021, 37).

siglos XVII y XVIII que conservamos son manuscritos. Esta situación solo se revertirá parcialmente con la incorporación del público general a los espectáculos (esa fecha de 1787 pautada por Casares). No parece, entonces, tan aventurado afirmar el carácter marcadamente literario y artístico de estos libretos de ópera, cuya difusión se produjo casi exclusivamente forma textual (como ha estudiado Gilabert, 2000). Tendremos que superar, pues, el desconocimiento extenso de la libretología en nuestro ámbito de trabajo y enfrentarnos a un paradigma por construir; la historia del libreto de ópera en español desde el inicio mismo de la manifestación artística.

La configuración de un canon operístico, o, mejor dicho, lírico durante el siglo XVII plantea ciertas complejidades. Veamos brevemente y a modo de ejemplo, el caso de Calderón. Para la mayoría de los especialistas, dos de sus obras se consideran óperas y otras dos, zarzuelas. *La púrpura de la rosa*, ópera de 1660, o «Fiesta que se hizo a sus Majestades en el sitio de la Zarzuela, toda de música», se representó para celebrar el tratado de paz entre Francia y España mediante el matrimonio entre la Infanta María Teresa y Luis XIV. Fue compuesta para la Zarzuela, pero finalmente se realizó en el Buen Retiro. Se llevó a escena otra vez en 1680 a propósito de una nueva alianza franco-española, sellada con el matrimonio de Carlos II y María Luisa de Orleáns. En uno de los paratextos iniciales, la loa, se matiza: «Ha de ser / toda música, que intenta / introducir este estilo / porque otras naciones/ vean competidos sus primores». E incluye los famosos versos en boca de Tristeza: «¿No miras cuánto se arriesga / que cólera española / sufra toda una comedia / cantada?», a lo que responde el coro: «No lo será / sino solo una pequeña representación».

La segunda ópera, *Celos aun del aire matan*, se representó el 5 de diciembre de 1660 en el Coliseo del Buen Retiro y llevaba por subtítulo «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Buen Retiro, cantada», constituye la primera ópera en tres actos (para voces y la línea del bajo) del repertorio español. Su importancia radica también en la conservación de la música del primer acto de

Juan Hidalgo, quien había firmado asimismo la partitura del texto anterior.

Calderón ostenta el lugar histórico de haber compuesto la primera zarzuela conocida (dentro de la ambigüedad genérica que estamos exponiendo), *El laurel de Apolo*, escrita en 1657, aunque representada al año siguiente para conmemorar el primer cumpleaños del Príncipe Felipe. Tampoco conservamos su música. *El golfo de las sirenas*, representada en 1657 es su segunda zarzuela, que él mismo denomina «égloga piscatoria», cuyo éxito la llevó a ser representada de nuevo en el Buen Retiro. Coro dice en la loa: «No es comedia, sino sólo / una fábula pequeña, / en que a imitación de Italia / se canta y se representa».

Sin embargo, el CBN incluye estas obras de Calderón: *Apolo y Climene*; *Céfalo y Pocris*; *Celos aun del aire, matan*; *Darlo todo y no dar nada*; *Eco y Narciso*; *La estatua de Prometeo*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *Fieras afemina amor*; *El golfo de las sirenas*; *Hado y divisas de Leónido y Marisa*; *El hijo del sol, Faetón*; *El jardín de Falerina*; *El laurel de Apolo*; *El mayor encanto, amor*; *El monstruo de los jardines*; *Ni Amor se libra de amor* y *La púrpura de la rosa*.

Stein, por otro lado, identifica como «semióperas»<sup>10</sup> las siguientes obras: *La fiera, el rayo y la piedra*; *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; *Fieras afemina amor* y *La estatua de Prometeo*. Aunque no correspondan al género que denomina «semioperístico» incluye también dentro del teatro lírico *El hijo del sol*, *Faetón* y *Apolo y Climene*, por el sentido dramático de la música.

La nómina de dramaturgos del XVII que tienen algún texto considerado fiesta o zarzuela es bastante más extensa, aunque difícil

---

<sup>10</sup> Stein utiliza este concepto para referirse a las obras cortesanas mitológicas sin intervención hablada: «As theatre, the new genre emphasized integrated spectacle, but avoided static scenes and other vestigial traces from the non-dramatic masques and saraos. As literature, the new Calderón plays are comedias with an emphasis on drama of a high moral tone, increased symbolism, and clear political messages» (Stein, 1993, 130). Considera, demás, que a finales del XVII conviven dos tendencias de teatro lírico, la operística, nacida en Lope y continuada en *La púrpura* y *Celos*, y las semióperas (García, 2013, 38).

de trazar<sup>11</sup> por la falta de estudios globales y con afán compilador que se hacen cada vez más necesarios. Es necesario, pues, seguir nuestro camino en la comprensión de la relación de la comedia nueva con el teatro lírico en la parada siguiente; la Italia del seiscientos.

El catálogo elaborado por Profeti (2009) constata la existencia de un número significativo de libretos basados en textos teatrales españoles y denominados *dramma musicale* o *dramma per*

---

<sup>11</sup> El clásico trabajo de Cotarelo incluye como zarzuelas, *Triunfos de amor y fortuna*, *Euridice y Orfeo* y *Las amazonas*, de Antonio de Solís; *Los celos hacen estrellas o el amor hace prodigios*, de Juan Vélez; *Triunfo de la paz y el tiempo*, *Lides de amor y desdén*, *El laberinto de Creta*, *Alfeo y Aretusa*, *Venir el Amor al mundo* y *Zarzuela del Nacimiento de Cristo*, Juan Bautista Diamante; *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda; *Endimión y Diana*, de Melchor Fernández de León; *Veneno es de amor la envidia*, de Antonio de Zamora; *Los juegos olímpicos*, de Agustín de Salazar y Torres; *Las Belides*, *Celos vencidos de Amor* y *Júpiter e Io* de Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, *Cómo se curan los celos* y *Orlando furioso* y *Fieras de celos y amor* de Francisco de Bances Candamo. En nota a pie apunta también *No puede haber dos que se amen* de Gaspar Mercader; *Vencer Marte sin Marte*, del padre Fomperosa y las conocidas de nombre: *La entrada de Baco en Tebas*, de Jaime Velenciano; *Apolo y Dafne* de Juan de Benavides; *La colonia de Diana* de Manuel Vidal y Salvador. El CBN recoge bajo la voz zarzuela las siguientes obras: *Cómo se curan los celos* y *Orlando furioso* y *Fieras de celos y amor*, Bances Candamo; *El laberinto de Creta* y *Alfeo y Aretusa* de Juan Bautista Diamante; *Las Belides*, *Júpiter y Io*, *Los cielos premian desdenes* y *Celos vencidos de Amor*, Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano; *Salir el amor del mundo*, José de Cañizares; *También se ama en el abismo*, Agustín de Salazar y Torres y *San Xavier grande*, anónima. Aunque no cuentan con esta etiqueta genérica, M<sup>a</sup> Luisa Tobar (1998) incluye en la nómina de zarzuelas del XVII *Perfección es el desdén* de Pablo Palop (además de las que denomina comedias musicales: *La profetisa Casandra* y *leño de Meleagro*, *Los tres mayores imperios*, *el Cielo*, *el Mar* y *el Abismo*). Celia Martín considera zarzuelas, además, *Lides de amor y desdén* de Juan Bautista Diamante; *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara; *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda; *Amor, industria y poder* de Lorenzo de las Llamosas; *Montes afirman el desdén*, *Acis y Galatea*, *Amando bien no se ofenderá un desdén* y *Coronis* de José de Cañizares, *Apolo y Dafne*, de Antonio de Zamora y José Cañizares y *Veneno es de amor la envidia*, Antonio de Zamora. El clásico trabajo de Stein incluye como zarzuelas *Pico y Canente* de Luis de Ulloa, *Triunfos de amor y fortuna* de Antonio de Solís y *Los juegos olímpicos* de Agustín de Salazar y Torres (junto con otras seis piezas del mismo autor). Lejos estamos de contar con un corpus estable del teatro lírico del XVII, y de sus diferentes manifestaciones, a pesar de la vigencia de las aportaciones de Cotarelo, Stein y Flórez, entre otros, para poder perfilar esta historia del libreto. No es el lugar de caminar hacia la exhaustividad, sí lo haremos en Mier (2026).

*música*. Probablemente sea esta la primera muestra histórica de la fácil adaptabilidad de la comedia nueva al molde lírico<sup>12</sup>.

En esta nómina se constatan algunas de las cuestiones que también suceden en España, como la ausencia de partituras (solo se conservan las que se han indicado en la nota a pie) y el peso de los dramaturgos más importantes del momento.

Durante el siglo XVIII el panorama del teatro lírico cambia completamente. No solo hay modificaciones en la producción artística, sino que se produce una consolidación y definición del género a los ojos críticos actuales. Por ello, como señalábamos al principio, la musicología considera que la ópera nace en el último tercio del setecientos. Se hace especialmente difícil reconstruir la evolución del libreto durante toda la primera mitad, puesto que carecemos de estudios amplios y sistemáticos, cuestión que cambia, en España durante la segunda parte de la centuria. Es en este momento donde es preciso tomar en consideración precisiones

---

<sup>12</sup> De Calderón de la Barca cataloga: *Il carveriere di se stesso* (L. Adimari 1681), fuente *El alcalde por sí mismo*; *Echo und Narcissus* (C. Bressand) & *Eco e Narciso* (C. Gozzi, 1772) cuya fuente es *Eco y Narciso*; *Il Fetonte* (G.D. De Totis, 1685), fuente *El Faetonte*; La Psiche (G. D. De Totis, 1683), fuente *Ni amor se libra de amor*. De Antonio Coello, *La regina Floridea* (Milán, 1670), basado en *El Conde de Sex*. De Antonio Sigler de la Huerta, *Del male il bene* (G. Rospigliosi, ms. del que conservamos la partitura), cuya fuente es *No hay bien sin ajeno daño*. Juan Pérez de Montalván y su *Los empeños que se ofrecen* es la base de *Le armi e gli amori* (G. Rospigliosi, también conservado en forma de manuscrito y de cuya partitura disponemos). *No hay ser padre siendo rey*, de Francisco de Rojas Zorrilla es el origen de *Venceslai* (A. Zeno, 1703). Agustín Salazar y Torres cuenta con *I giochi troiani* (C. S. Capece, 1688) basado en *Los juegos olímpicos* y *Il Palazzo del segreto* (¿C. M. Maggi?, 1683), cuya fuente es *La mejor flor de Sicilia santa Rosolea*. Antonio de Solís es catalogado por *La caduta del regno delle Amazzoni* (G. B. De Toris, 1690 ms), basado en *Las Amazonas*. Tirso de Molina cuenta con *La Gelosa di se stessa* (A. Spagna, impresa 1689) cuya fuente es *La celosa de sí misma*. Y, por último, Lope de Vega aparece mencionado en varias ocasiones con los siguientes textos: *Lo cierto por dudoso*, *Xerxe* (N. Minati, 1654); *La discreta enamorada*, *Chi può s'ingegni* (A. Spagna, 1709); *La fuerza lastimosa*, *La forza compassionevole* (A. Salvi 1694) y *El Mayor imposible*, *Bassiano* (M. Noris, 1682). Además, cataloga la obra en colaboración de Vélez de Guevara, Coello, Rojas Zorrilla: *La Baltasara* como *La comica del cielo, overo la Baltasara* (G. Rospigliosi ms. con partitura).

respecto al idioma y la geografía para configurar el corpus, puesto que sigue siendo importante, a pesar de la escasez de manifestaciones (que nos permiten rescatar algunos nombres como Antonio de Literes, José de Nebra o Ramón de la Cruz) mantener el punto de mira en los textos producidos en España y en español, siendo precisamente este uno de los mayores problemas<sup>13</sup>.

De nuevo, la perspectiva de la musicología sobre el fenómeno del teatro lírico en España arroja una luz muy diferente que la literaria: la importancia de las traducciones de las óperas europeas, cuya música se mantiene, pero el texto pasa a ser en español provoca la exclusión de muchísimos textos de esta historia, que sí es relevante en la reconstrucción que aquí queremos trazar; en la translación del texto literario al musical, se incorpora un paso intermedio, la traducción. Este periodo presenta una clara laguna a la hora de configurar un corpus cronológico estable y progresivo, lo que nos obligará a realizar un salto hasta finales del siglo, especialmente si mantenemos, como es nuestro objetivo, la diana en los textos cuya base esté estrechamente relacionada con Lope de Vega; es evidente que el XVIII no mira al siglo anterior como modelo.

Casares resume lo sucedido con un dato contundente: «entre 1787 y 1875 se estrenaron en España o en el extranjero de autores españoles 234 óperas, solo 54 fueron en castellano, tres en ruso, once en francés y 166 en italiano» (2015, 16), esta situación explica «el mundo de tensiones en el que se convierte la historia de nuestra

---

<sup>13</sup> El seminal trabajo de Cotarelo (1934) documenta una continuación significativa de las representaciones de zarzuela durante el primer tercio del siglo XVIII en la que también se deja ver la influencia italiana, aunque se mantiene el idioma español (mayoritariamente en traducciones), de hecho, constata la vitalidad de la escuela calderoniana en las figuras de Antonio de Zamora y José de Cañizares, principalmente, apoyados por José de Nebra en la partitura. En la segunda mitad del XVIII destaca especialmente el papel de Ramón de la Cruz, acompañado por Misón, Rodríguez de Hita, Rosales o García Pacheco, tanto en su primera etapa en la que se dedicó a la traducción de óperas italianas y francesas al español, con música original, como en la segunda donde ya proliferan las zarzuelas originales, hasta la popularización de la tonadilla en 1776. Como dato relevante para esta investigación, Cotarelo recoge una zarzuela anónima en el archivo de Madrid estrenada el 29 de enero de 1712 que es *Amar sin saber a quién*, de Lope de Vega.

ópera durante estos ochenta años [...] aparecerá esa dualidad del respeto hacia Italia, o la defensa de lo hispano, que se irá haciendo cada vez más determinante» (2015, 17).

Podemos observar desde mediados del XIX una clara tendencia en el teatro lírico a incluir libretos basados en textos de los siglos de oro: Martín y Soler, *Una cosa rara* (en italiano), libreto de Lorenzo Da Ponte, basado en *La luna de la sierra* de Luis Vélez de Guevara, 1786; Emilio Arrieta, *El conjuro*, libreto de Abelardo López de Ayala, basado en *El dragoncillo* de Calderón de la Barca, 1866; Emilio Arrieta, *San Franco de Sena*, libreto de José de Estremera inspirado en *El lego del Carmen* de Agustín Moreto, 1883; Amadeo Vives, *Don Lucas del Cigarral*, libreto de Carlos Fernández Shaw y Tomás Luceño basado en *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, 1899; Felipe Pedrell, *La Celestina*, libreto del compositor basado en el texto de Fernando de Rojas, 1902; Ruperto Chapí, *El mayor hechizo amor*, libreto de Ramos Carrión, sobre la obra homónima de Calderón de la Barca, libreto de Ramós Carrion, 1902; Rafael Calleja, *Lances de amo y criado*, libreto de Tomás Luceño basado en *Amo y criado* de Rojas Zorrilla, 1912; Tomás Bretón, *Don Gil de las calzas verdes*, libreto de Tomás Luceño, basado en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, 1914 y Rafael Millán, *El bello don Diego*, libreto de José Tellaeche sobre *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, 1923. No hemos de perder de vista el *Don Giovanni* de Mozart, con libreto de Da Ponte y estrenado en 1787.

Esta tendencia es especialmente acusada con textos de Lope de Vega. Sirvan como muestra los siguientes: Hilarión Eslava, *Pietro il Crudele o Don Fadrique*, libreto de Bertocchi, inspirado en *Lo cierto por dudoso*, 1842; Emilio Arrieta, *La estrella de Madrid*, libreto de Abelardo López de Ayala, inspirado en *La estrella de Sevilla*, 1853; Llanos y Aceves, *La estrella de Sevilla*, libreto de Mariano Capdepón, 1871; Amadeo Vives, *Doña Francisquita*, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, inspirado en *La discreta enamorada*, 1923; Amadeo Vives, *La Villana*, libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, inspirado en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, 1927; Jacinto Guerrero, *La rosa del azafrán* libreto de Federico



Romero y Guillermo Fernández Shaw, basado en *El perro del hortelano*, 1930.

¿Qué es lo que sucede a lo largo del XIX para que se produzca esta profusión de argumentos de la comedia nueva? A principios de siglo, en el intento de recuperación de las obras escritas en español se restaura la zarzuela como máximo exponente del teatro lírico nacional. La decadencia del denominado «género chico» dará lugar a la gran zarzuela, de 2 y 3 actos, y es entonces cuando se buscará de forma más sistemática la inspiración en la dramaturgia del XVII, ante la necesaria apertura temática, argumental y la búsqueda de cierta identidad nacional.

Este momento tan prolífico de la zarzuela y de la relación de Lope con el teatro lírico supone también un lugar de asentamiento fundamental del género literario. Marco incide en esta idea señalando cómo la fórmula estable del libreto propuesta por los autores anteriormente mencionados llega a afectar a la falta de riqueza musical, que va siendo similar en todas las obras. Flórez Asensio recalca, por otro lado, que son los propios compositores los que prefieren este «marco conocido» (1998, 95). La preponderancia del texto sobre la música convierte este momento en una parada obligatoria de nuestra propuesta diacrónica. Incide Tomás Marco, a propósito de esta circunstancia, en que el gran problema de la ópera española es precisamente el texto no musical: «parece que el problema fundamental en la ópera española eran los libretos, ¡extraño en un país de indiscutible tradición teatral!» (1996-97, 261). Ya Julio Gómez opinaba en el mismo sentido (1956, 39): «nuestros autores dramáticos no han hallado una forma de drama lírico que, sin dejar de someterse a las normas necesarias del género, se refiera especialmente a la tradición, con caracteres bien definidos desde Juan de la Encina hasta Benavente y los hermanos Quintero». Esta falta de libretos se intenta solucionar desde los poderes oficiales con concursos de la Real Academia Española. Como consecuencia, en el siglo XIX tenemos dos libretistas de ópera casi «de oficio»: Antonio Arnao y Mariano Capdepón, ambos desarrollan sistemas fijos para la escritura.

El segundo periodo fructífero es mucho más reciente. Observamos, por un lado, la continuación de las zarzuelas entrado ya el siglo XX, durante el primer tercio. Sin embargo, la propia evolución del género lírico propone durante este último siglo algunas reescrituras sumamente interesantes, como son, por ejemplo, *La ilustre moza*, basada en *La moza de cántaro* de Lope de Vega, libreto de Luis Tejedor y Luis Muñoz y música de Federico Moreno Torroba, 1943; la francesa *Font aux cabres*, de Salvador Bacarisse con libreto de J. Camp, 1956; *El hijo fingido* de Joaquín Rodrigo, con libreto de Jesús María de Arozamena, basado en *De cuándo acá nos vino*, 1964; *Fuenteovejuna* de Francisco Escudero, con libreto de Luis de Castresana, Juan Antonio Zunzunegui y el propio compositor, 1967; *Fuenteovejuna* con música de Manuel Moreno Buendía, libreto de José Luis Martín Descalzo de 1981; *San Isidro Labrador*, de Valentín Ruiz López, cuyo libreto es una refundición de textos de Lope realizada por el propio compositor, 1986 y la *Fuenteovejuna* de Jorge Muñiz con libreto de Javier Almuzara, con quienes abríamos este trabajo<sup>14</sup>. Por último, en 2023 Lluís Pasqual escribe el libreto una ópera con música de Arturo Diéz Boscovich cuyo título no deja lugar a dudas, *El caballero de Olmedo*.

Será, pues obligatorio realizar una última cala en las óperas más recientes. Esta parada resultará especialmente interesante en nuestro recorrido diacrónico por el libreto para contrastar qué es lo que ha sucedido con este estímulo multisecular después de la redefinición sistemática de las artes durante el siglo XX, en concreto, tras el cuestionamiento de ópera como unidad sémica vinculada a la música y la palabra tras los experimentos de Virgil Thomson, con libreto de Gertrude Stein, en cuya *The mother of us all* (1947) la palabra se libera de cualquier significado o de Ligeti, cuya *Le grand macabre* (1974), basado en una obra de Michel de Ghelderode, construye la anti-opera llegando a la inteligibilidad del texto.

Plantear la relación de Lope de Vega con la ópera, o con el teatro lírico, como hemos visto, supone adentrarse en las tensiones

---

<sup>14</sup> De las tres “fuenteovejunas” en español ha dado cuenta, en parte, Serrano Agulló (2019).

conceptuales, históricas, literarias, culturales y hasta políticas de los últimos cuatrocientos años, y también ser testigos de un recorrido que establece un diálogo constante entre la vanguardia estética y el legado cultural. Esta conversación nos lleva a hacernos preguntas que tocan prácticamente todas las esferas de las prácticas culturales musicales y literarias, puesto que en cada momento las relaciones entre uno y otro elemento son marcadamente diferentes. Durante el siglo XVII la falta de nomenclatura precisa para unos géneros titubeantes impide contar con un mapa inequívoco. En los últimos cien años hemos de plantearnos cuestiones que van mucho más allá de la dicotomía zarzuela/ópera clásica y el sentido del libreto como fuente incuestionable de la performance de muy diversa índole. Desde el punto de vista estrictamente textual, es necesario llevar la investigación hacia otro tipo de interdependencias que exceden los límites de este trabajo<sup>15</sup>. Por otro lado, la configuración de un canon en el teatro lírico nos lleva a plantearnos relaciones que adquieren un sentido más profundo en la perspectiva diacrónica al tener en cuenta variables como el público y su papel en la definición del repertorio o cómo se delimita un canon literario de un género ya perfilado con criterios musicales. Algunas de estas cuestiones son inherentes al propio teatro lírico y su doble naturaleza, ya el mismo Lope se lamentaba tras la representación de *La selva sin amor* de que «lo menos que hubo en ella fueron mis versos» (Lope, 1999, 65).

Nuestra aproximación ha buscado rescatar los títulos de piezas que puedan construir el corpus de trabajo de textos líricos

---

<sup>15</sup> La complejidad textual del teatro lírico, desde el punto de vista literario va más allá del único aspecto que hemos planteado en este artículo: ¿Cuál es la relación del género lírico con la música incidental? ¿Hasta qué punto el programa de mano no deja de tener un libreto en formato efímero destinado a un consumo no necesariamente popular? ¿Cuáles son las transformaciones del texto desde la comedia original, al libreto, partitura, subtítulos, y finalmente programa de mano? ¿Cómo pueden convivir el género teatral y la música en constante disputa por el rol prevalente? ¿Desde cuándo los subtítulos son inherentes a la comprensión del teatro lírico incluso en el propio idioma como práctica de consumo de la ópera en directo? ¿Cómo se «lee» el texto literario de una ópera durante su *performance*? ¿Por qué sigue siendo importante seguir el sentido del texto, frecuentemente subtítulo, hoy en día?

cuyo origen se encuentra en obras de Lope de Vega, desde su aportación definitiva con *La selva sin amor* hasta la ópera de Jorge Muñiz estrenada en 2018<sup>16</sup>. De esta manera se ha querido dar un primer paso para poder emprender un estudio diacrónico del libreto de ópera como género literario y de las relaciones que mantiene a lo largo de la historia del teatro con los textos considerados más teatrales. Es evidente que aún queda mucho trabajo para poder trazar unas conclusiones sólidas tanto sobre la propia libretología como sobre la específica relación textual interdependiente derivada de las obras del Fénix, pero ya podemos aventurar que hay periodos de gran interés en este recorrido y en los que es preciso hacer una parada obligatoria.

## Bibliografía

ALMUZARA, JAVIER. (2018) *Fuenteovejuna. Comedia en verso*. Sevilla. Ediciones Espuela de Plata.

BECKER, Daniele. (1987) «*La selva sin amor, favola pastorale*, ilustración de las teorías de Doni». *Revista de Musicología*. 10.2. 517-527.

BIANCONI, Lorenzo. (1985) «Perché la storia dell'opera italiana?». *Musica/Realtà*. 17. 29-48

---

<sup>16</sup> A pesar de insistir durante las páginas anteriores en la importancia del texto literario como testimonio fundamental de comprensión del teatro lírico, no podemos cerrar este trabajo sin recordar la importancia del sonido en este género. De hecho, la necesidad humana de escuchar el texto fundacional del género, *La selva sin amor*, ha llevado a la realización de propuestas escénicas bien diferentes en los últimos años. Nos referimos en concreto a la realizada por el Real Conservatorio de Madrid dentro de la cátedra de composición, libre y sin letra en 2021, además de la que llevó a cabo, con títeres, La Máquina Real en el Festival de Teatro de Almagro de 2020. Estas dos recientes aproximaciones al sonido de *La selva sin amor* no dejan de confirmar la necesidad inherente en este tipo de textos tanto de leerlos como de escucharlos.

BROWN, Calvin (1948). *Music and literature. A comparison of the arts*, Athens. University of Georgia Press.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1990) *La púrpura de la rosa*. Edición de Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham. Kassel. Reichenberger.

CASARES RODICIO, Emilio y Álvaro Torrente. (2001) *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid. Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CASARES RODICIO, Emilio. (2018) *La ópera en España: procesos de recepción y modelos de creación*. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

COTARELO Y MORI, Emilio. (1934). *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid. Tipografía de Archivos.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. (1998) «Lope de Vega, libretista de zarzuela». *Revista de Musicología*. 21.1. 93-112.

GARCÍA GUIJARRO, MARÍA. (2013) *El nacimiento de un nuevo género en la corte de los Austrias. La zarzuela calderioniana y su proyección en el siglo XVII, Música y Textos*. Trabajo de Fin de Máster. Universidad Complutense de Madrid.

GILABERT, Gastón. (2020), «En busca de la voz perdida: el verso cantado en el teatro del Siglo de Oro». *Investigaciones del teatro clásico español: lagunas y nuevas aportaciones* José María Díez Borque y Elena Di Pinto (coord.), Madrid. Visor. 73-88

GILABERT, Gastón. (2021) *El encanto de los dioses. Mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*. Murcia. Universidad de Murcia.

GÓMEZ, Julio. (1956) *Los problemas de la ópera española*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

MARCO, Tomás. (1996-1997) «El maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo». *Actas del Congreso Internacional la zarzuela en España e Hispanoamérica. Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2-3. 257-264.

MARTÍN GANADO, Celia y Carlos González Ludeña. (2021). «El canto de los graciosos en la zarzuela mitológica entre 1658 y 1721: un estudio desde el libreto». *Hipogrifo*. 9.1. 69-85.

MÉNDEZ ROMEU, José Luis. (2022) *Valle-Inclán en la ópera: problemas de traducción intersemiótica*. Madrid. Sial Ediciones.

MEUNIER, Philippe. (2014) «*La selva sin amor* 1627: ¿un ejemplo «italiano»?». *Críticón*. 122. 157-167.

MIER PÉREZ, Laura. (2026) «Hacia la precisión genérica en los textos dramático-musicales del siglo XVII», en prensa.

MOLINA JIMÉNEZ, Belén. (2007) *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el teatro lírico*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.

OLEZA, Joan. (1986) «La tradición pastoril en Lope de Vega», *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*. José Luis Canet (ed.). Londres. Tamesis. 325-343.

PAZ GAGO, José María. (2017) «Valle-Inclán y la ópera: versiones operísticas de textos valleinclinianos». *Cuadrante*. 35. 5-17.

PROFETI, Maria Grazia. (2009) «Per un censimento dei libretti italiani derivati da commedie auree». *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*. María Grazia Profeti (ed.). Florencia. Alinea. 439-446.

*Relación de lo más particular sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes, desde el abril del pasado (1)635 hasta fin de febrero de (1)636*, Madrid, 1636.

SÁEZ RAPOSO, Francisco (2018) «Catálogo de la Exposición Todo Madrid es Teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro». Madrid. Casa Museo Lope de Vega.

SERRANO AGULLÓ, Antonio. (2019). «Bailando (y cantando) con Lope: con permiso de Kevin Costner». *Fuenteovejuna (1619-2019) pervivencia de un mito universal*. Javier Huerta Calvo (coord.). Nueva York. IDEA. 327-342.

SIEMENS, Lothar. (2008) «Sobre la ópera española y en español», *Revista de Musicología*. 31.1. 241-247.

STEIN, Louise K. (1993) *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford. Clarendon Press.

TOBAR ANGULO, María Luisa (1998) «Perfección es el desdén, una zarzuela inédita de Pablo Palop». *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds. lits.). Alcalá. Universidad de Alcalá. 1563-1574.

TORRENTE, Álvaro. (2014) «Hidalgo y su libretista», *Scherzo*, 296. 81-84.

TRABADO CABADO, José Manuel. (2002) «Mito y teatralización de la égloga», *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, J. Ponce & I. Colón. coord. Madrid. Ediciones Clásicas. 143-154.

VEGA, Lope de. (1999) *La selva sin amor*. Edición de Maria Grazia Profeti. Florencia, Alinea.

VEGA, Lope de. (2014). *La selva sin amor*. Edición de Marcela Trambaioli. More than Books.

VV. AA. (1986) *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*. Madrid. Ministerio de Cultura.

WHITAKER, Shirley. (1984) «Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology*. 9.1. 43-66.

WILLS, Gary. (2011) *Verdi's Shakespeare. Men of the Theater*. Nueva York. Viking Penguin.





## 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*<sup>1</sup>, 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 especializada<sup>2</sup> que, sin embargo y a

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 Cielo 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 27<sup>3</sup>. 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 redacción 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<sup>a</sup>, 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.

<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup>. 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 interpretar<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> 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). Consúltese López Castro (1996, 28) y Benavides (2011, 66).

<sup>5</sup> 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.).<sup>6</sup> 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 didascálico de *imitatio*<sup>7</sup>, 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).

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 quizá 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 escritura<sup>8</sup>.

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 contruidos, 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).

---

<sup>8</sup> «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 Falla<sup>9</sup>, ya confirman un oído vigilante: «Dejadme auscultar / el friso sonoro que fluye de la fuente» (Diego, 1996, I, 139)<sup>10</sup>. En

---

<sup>9</sup> 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: «[e]l 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).

<sup>10</sup> 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: «Introdúctete, 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 *Ángeles de Compostela* (1961) abolirá la distancia entre lo divino y lo humano en la perdurabilidad pétrea 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 conduces, 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 musicales<sup>11</sup>, 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*.

---

<sup>11</sup> «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 querrían calar muy adentro el secreto de la belleza estrictamente 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 documentada<sup>12</sup>, 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.)<sup>13</sup> 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

---

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> 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 Andúgar, 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 1976<sup>14</sup>. 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 polaco<sup>15</sup>. Lo mismo sucede con su admirado don Manuel de Falla<sup>16</sup> 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

---

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

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> 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<sup>a</sup> Thomàs. Sin embargo, Gerardo Diego se refiere antes bien al manuscrito autógrafo de una ópera cómica inédita con libreto de María Lejárraga, 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 pálpito 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 II<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> 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 Guillén<sup>18</sup> 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)<sup>19</sup>.

---

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

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> 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, jugador, 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 Isabel<sup>20</sup>. Al menos dieciséis ejemplares nos muestran su familiaridad con las *Baladas*, *Impromptus*, *Polonesas*, *Estudios*, *Preludios*, *Valses*, *Conciertos*, *Rondos*, *Sonatas* y *Scherzos*<sup>21</sup>, todos ellos frecuentes en sus

---

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

<sup>21</sup> La relación de obras de Chopin depositadas en la *Fundación Gerardo Diego* es la siguiente: *Ballades & Impromptus*. Édition revue et doigtée par L. Diémer. Bruxelles. Hery Lemoine & CIE, 1916; *Polonaises: 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)<sup>22</sup>.

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. Sucede así con los trabajos de Jesús Bal y Gay, Miguel Berdión, Camille Bourniquel, Esteban Calle, Alfred Cortot, Vicente Mará de Gibert,

---

*Fantasia-Improptu*, 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 Improptu*, op. 36. Paris. Ed. H. Lemoine & Cie. 1916; *Études*. Wien. Universal [s.a.]; *Scherzos und Fantaisie*. Wien-Leipzig. Universal [s.a.]; *Sonaten*. Wien-Leipzig. Universal [s.a.]; *Konzerte I & II*. Leipzig. Peters [s.a.].

<sup>22</sup> 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 n.º 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 redactor<sup>23</sup>. De una u otra

---

<sup>23</sup> 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*. Paris. 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*. Paris. 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*. Paris. 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 oeuvres: trois conférences faites à Varsovie*. Paris. 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 Mathias dirigidas al editor) [BGD I-G CHO.F]; Liszt, Franz. (1890) *F. Chopin*. Leipzig Breitkopf et Härtel [BGD I-G LIS.F]; Champignuelle, Bernard. (Coord.). (1946) *Les plus beaux écrits de grands musiciens*. Paris. La Colombe, Éditions du Vieux Colombier (con textos de Chopin) [BGD I-G PLU]; Portualès, Guy de. (1940) *Chopin ou le poète*. [Paris] 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*. Paris. Nouvelle 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 Maestru] 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 Kleczyński<sup>24</sup>; 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)<sup>25</sup>— y dirige abiertamente las lecturas e interpretaciones del *Nocturno IV*, *Nocturno VII*<sup>26</sup>, *Nocturno IX*<sup>27</sup>, *Nocturno X*<sup>28</sup>, *Nocturno XII*<sup>29</sup>, *Nocturno XIII*<sup>30</sup>, *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].

<sup>24</sup> 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).

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

<sup>26</sup> «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.

<sup>27</sup> «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).

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

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

XV<sup>31</sup>, *Nocturno XVII*<sup>32</sup> y *Nocturno XVIII*<sup>33</sup>, 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 destinatario 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 Porvenir Independiente «A Gerardo Diego, genial antólogo, poeta imprescindible que me emocionó años ha, en esta ciudad, / con una conferencia sobre los vales-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).

<sup>30</sup> «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).

<sup>31</sup> «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).

<sup>32</sup> «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 pases magnéticos del hipnotizador» (*Prólogo a la edición de 1963*, Diego, 1996, III, 588).

<sup>33</sup> «[...] 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 arpeggios» (*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 final<sup>34</sup>. En nuestra opinión, antes que una disposición

---

<sup>34</sup> Para López Castro este proyecto constituye un esfuerzo por restaurar la armonía, despojando a la palabra de sus excrescencias 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)<sup>35</sup>.

---

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).

<sup>35</sup> 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 pianística<sup>36</sup>. 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 agilitación técnica y de sugestión profunda para el análisis y el goce» («Primer nocturno», *ABC*, Madrid, 4 de octubre de 1972, citado por Diego, 2015, 322-323).

<sup>36</sup> 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 consúltese 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)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> 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 hermana: 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 interrumpieran el acto y que, en consecuencia, propiciaran 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 descansa, 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 quedan 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.

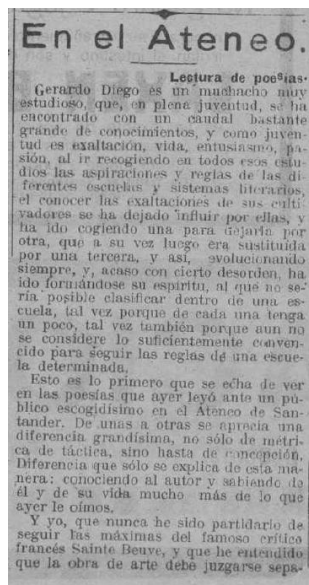
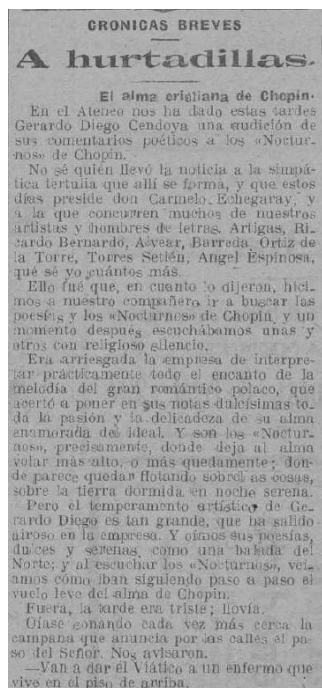
Oíase sonando cada vez más cerca la campana que anuncia por las calles el paso del Señor. Nos avisaron.

—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).



«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 compartían 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 propina<sup>38</sup>, tal y como podemos suponer por su artículo «Vigencia de Scriabin» (*Arriba*, Madrid, 28 de enero de 1974, en Diego, 2014, 187)<sup>39</sup>. 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, Scriabin<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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 Arisador Numantino*. Soria, 7 de mayo de 1931, 257. Véase Gonzalo Delgado (2017, 195 y ss.).

<sup>40</sup> 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 / baten su vuelo y alzan sus congojas / plumas de arpegios, lívidas escalas», donde Scriabin se presenta como una deidad eslava, cuya música técnicamente materializada sugiriere 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 —«las 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*<sup>41</sup>.

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 1921<sup>42</sup>. Gerardo Diego había

---

<sup>41</sup> El soneto dedicado a Debussy requeriría de un artículo completo. Sirvanos 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).

<sup>42</sup> «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[*sí*] 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 el 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 ciudad<sup>43</sup>. 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).

<sup>43</sup> 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 Avisador 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*, quizá 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.

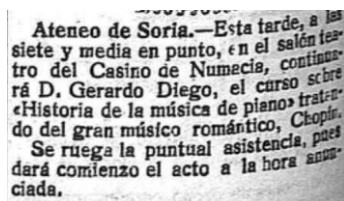
principal del Casino de Numancia una interesante velada organizada por el Ateneo, en la que D. Mariano Graudo dará lectura de la serie de prófasis poéticas original del ilustre catrónico D. Gerardo Diego Cendoya sobre «Los nocturnos» de Chopin. A esta lectura seguirá la interpretación al piano, de algunos de ellos, por el mismo señor Cendoya.

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

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 conferenciante 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 Santander<sup>44</sup>.



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

<sup>44</sup> «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 afrancesar el apellido, hayan hecho sospechar equivocadamente parte de sangre francesa en su estirpe.

De temperamento esfuerzo 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 inmortalizó 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, este Chopin plenamente, ya que su inspiración melódica, libre y tan matizada de fines delicadas, encontraba en el citado instrumento el marco ideal para sus composiciones.

Por eso su técnica es tan nueva y su poe-  
 1. ~~terioridad nunca~~ ~~decepciona~~ ~~una vez~~  
 2. que es poeta del piano, evocador de todas  
 3. las emociones decadentes y crepusculares,  
 4. es también un precursor de los modernos  
 5. en sus «Mazurcas», «Preludios» y  
 6. «Polonesas», tan sabrosas de ritmo y de  
 7. color popular.

Como en las conferencias anteriores  
 8. mostró el conferenciante su profunda cul-  
 9. tura estética, su extraordinario tempera-  
 10. mento de artista al interpretar alguna de  
 11. las composiciones, sobre todo la cono-  
 12. cida «Marcha fúnebre» de Chopin. Fue  
 13. 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, etc<sup>45</sup>.

- 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; *Anochece*, 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,

---

<sup>45</sup> 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 driadas en forma de grandes vales* de S. Masarnau y *Bazar X (vales)* 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»<sup>46</sup>; 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 2017<sup>47</sup>. Más recientemente, el *Festival Internacional de Música de Castilla y León*

---

<sup>46</sup> Los intérpretes del ciclo fueron Josep María Colom, Guillermo González, Almudena Cano y Mariana Garkova. 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].

<sup>47</sup> Tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando los días 3, 4, 10 y 17 de octubre de 2017. Consúltase el programa en <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/actividades/conferencias/gerardo-diego-y-la-musicahomenaje-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*<sup>48</sup>. 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)<sup>49</sup>.

### ***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*<sup>50</sup>. Largo

---

<sup>48</sup> 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].

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

<sup>50</sup> «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 escucha<sup>51</sup>, 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

---

<sup>51</sup> 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 «Intermezzis» —tras los *Nocturnos III, VI, XI* y *XVI*— y el famoso poema final «Estoy oyendo cantar a un mirlo», dedicado a Miledda D'Arrigo» (Bernal, 2016, p. 138). Es publicado con los *incipits* musicales, al modo juaramoninano<sup>52</sup>, 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 distribución<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> 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).

<sup>53</sup> 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, portadila 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 desaliñada 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 *Intermezzos* y el poema final, todos ellos con leves retoques. Los cambios más significativos, sin embargo, se corresponden con los *Nocturnos I y II* —incorporando 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 escorzos 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 precedente<sup>54</sup>. Quede aquí constancia del relato que Arturo del Villar, también editor del poeta<sup>55</sup>, 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

---

<sup>54</sup> 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).

<sup>55</sup> 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)<sup>56</sup>.

Especial atención merece la edición bilingüe italiana *Clausura e volo. Liriche* (Parma, Ugo Guanda Editore (sección Poeti, de la col. Feniche, dirigida por Giarcarlo Vigorelli), 1970), con prólogo, selección y traducción de Mileda 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 *incipits* musicales que dispusiera el poeta en

---

<sup>56</sup> 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 *Intermezzos 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 Bécquer<sup>57</sup> y coetáneos como Rubén Darío<sup>58</sup>, 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

---

<sup>57</sup> 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).

<sup>58</sup> 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 Alfonso<sup>59</sup>—; la sensibilidad hiperestésica<sup>60</sup>; el concepto mismo de *paráfrasis*<sup>61</sup>; la evolución y conformación del propio libro de *Nocturnos*<sup>62</sup>; su condición paradigmática de romanticismo calculado<sup>63</sup>; la inclinación de un público femenino por el compositor polaco<sup>64</sup>; las exploraciones nacionalistas del romanticismo y acierto en el hallazgo del alma popular<sup>65</sup>; Chopin como sede romántica de lo contemporáneo y su extraordinaria capacidad para liberar la vivencia psicológica del tiempo<sup>66</sup>; 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 edición<sup>67</sup>—; el valor del piano como cauce privilegiado del pensamiento musical y su condición «elástica»<sup>68</sup>; las lecturas poéticas de sus

---

<sup>59</sup> 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.).

<sup>60</sup> 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).

<sup>61</sup> «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).

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

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

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

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

<sup>66</sup> 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).

<sup>67</sup> «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.).

<sup>68</sup> «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*<sup>69</sup>; sobre las distintas formas chopinianas, y en especial el *Nocturno* y su origen en el mismo Beethoven<sup>70</sup>; la capacidad de la música como elemento traductor de imágenes y viceversa y la capacidad de «transmutación»<sup>71</sup>, 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 —«des poèmes noturnes»— de autores como Novalis, Gautier Mendès, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud o Baudelaire (Rodríguez Peralta, 1993). Escritores como André Gide (Métyayer, 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).

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

<sup>70</sup> Consúltase «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).

<sup>71</sup> 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](https://www.persee.fr/doc/retra_0762-1051_1984_hos_2_1_2159).

CAMARERO JULIÁN, M<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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/colaboraciones/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 Sopena Ibáñez. Santander. Fundación Marcelino Botín.

DIEGO, Gerardo y Antonio Gallego. (2012) *Poemas musicales: (antología)*. 1a ed. Madrid. Cátedra.

DIEGO, Gerardo, Joaquín Rodrigo y Federico Sopena. (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.

GALLEGO GALLEGOS, 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 Escénicas*. 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.

JANKÉLEVITCH, 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 Bandería 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». *Philologia 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.

SANCHEZ 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.



## INTERTEXTOS MUSICALES Y REFERENCIAS SONORAS EN EL CUENTO DE FANTASMAS ESPAÑOL

Ana PIÑÁN ÁLVAREZ

*Universidad de Estudios Internacionales de Kanda*

ORCID: 0000-0002-7854-4548

### **Resumen:**

A lo largo del presente artículo examinaremos cómo el motivo fantástico y el musical se entrelazan dentro de cuatro cuentos de fantasmas españoles: «Maese Pérez el organista» (1861), «El miserere» (1861), «Si tú me dices ven» (1989) y «Hungry for your love» (2010). Los dos primeros relatos fueron compuestos por Gustavo Adolfo Bécquer, y los dos últimos, por Antonio Muñoz Molina y Patricia Esteban Erlés, respectivamente. En todos ellos se aprecia un vínculo ostensible entre el espectro y la música, elementos ambos propiciatorios del encantamiento que se describe en los textos. Estudiaremos, entonces, la función que en las anteriores composiciones asume el diálogo intermedial e intertextual que se establece entre la música y la ficción literaria.

**Palabras clave:** Fantasma. Música Fantástico, Intertextualidad. Cuento español

### **Abstract:**

Throughout this article, we will examine how fantastic and musical motifs intertwine in four Spanish ghost stories: «Maese Pérez the Organist» (1861), «El Miserere» (1861), «Si tú me dices ven» (1989),

and «Hungry for Your Love» (2010). The first two stories were composed by Gustavo Adolfo Bécquer, and the last two by Antonio Muñoz Molina and Patricia Esteban Erlés, respectively. In all of them, there is an obvious connection between the ghost and music, both of which facilitate the enchantment described in the texts. We will then study the function that the intermedial and intertextual dialogue established between music and literary fiction assumes in the previous compositions.

**Key Words:**

Ghost. Music. Fantastic. Intertextuality. Spanish short story

**Introducción**

Perseguimos en este artículo estudiar la presencia del componente musical en el cuento de fantasmas español partiendo de la premisa de que ambos elementos, espectro y música, asumen desde antaño el poder del encantamiento. Concretamente, nos proponemos examinar cuatro relatos que advierten desde el propio título la importancia que la música tendrá en la trama fantástica: «Maese Pérez el organista» (1861) y «El miserere» (1862), ambos de Gustavo Adolfo Bécquer, «Si tú me dices ven» (1989), de Antonio Muñoz Molina, y «Hungry for your love» (2010), de Patricia Esteban Erlés. Como cuentos fantásticos, las cuatro composiciones pretenden «desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real», propósito con el que David Roas (2019, 81) distingue el género. El elemento fantástico que irrumpe para cuestionar nuestra realidad es el fantasma, ser de carácter «intersticial» para Noël Carroll (2005, 81) por disfrutar de una existencia más allá de la muerte. «La vida de los muertos» es, además, uno de los motivos recurrentes de la literatura fantástica, tal y como apunta Remo Ceserani (1999, 117). Y entre las tramas articuladas alrededor de este eje semántico se encuentran las historias que «implican el retorno de la muerte de alguien que se ha dejado algo por decir o por hacer» (Carroll, 2005, 201). Esta es precisamente la intención con la que se manifiestan los espectros de los relatos objeto de nuestro estudio, motivación que acusa, a su vez, una evidente inspiración musical.

En su ensayo *Musicalization as fiction* (1999), Werner Wolf (1999, 71) alude a la potencial imitación, evocación o tematización de la música que puede tener lugar en el interior de un texto narrativo. En los cuentos seleccionados, la interacción entre literatura y música se sitúa dentro de la «intermedialidad extrínseca literaria con aparición de componente musical» que mencionan en su trabajo Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (2024, 162). Las referencias musicales que incursionan en el terreno de estas ficciones, por otro lado, son de índole «diegética», pues forman parte esencial de la línea argumental. En este sentido, como puntualiza Antonio Castro Balbuena (2022, 103), la implicación del receptor en el relato será fundamental a la hora de interpretar el sentido del mismo. Así pues, a lo largo de las páginas que conforman el presente artículo, examinaremos el estrecho vínculo que mantienen literatura y música en algunos cuentos de fantasmas españoles donde la dimensión musical articula, modula y determina los aspectos narrativos y descriptivos del texto literario.

### **De cantos, encantamientos y lugares encantados**

Las propiedades extraordinarias atribuidas desde antaño a la música provienen del mito de Orfeo, donde la «unión de la melodía y la palabra» logra apaciguar a las fieras, controlar los elementos de la naturaleza e, incluso, conmover a las divinidades del inframundo (Rodríguez López, 2016, 175). Además, la tradición platónica confiere a la palabra unas cualidades mágicas, por su carácter musical, que asumen poetas renacentistas, como Fray Luis de León, pensadores ilustrados, como Swedenborg o Hamann, y escritores románticos, como Coleridge o Herder, entre muchos otros (Comellas, 2000, 27-29). Así las cosas, en época romántica Hoffmann «convierte la música en la puerta mágica a reinos superiores, ajenos al nuestro de los sentidos, y cuyas emociones son intraducibles a otro idioma cualquiera» (Comellas, 2000, 41).

Pero también los griegos asociaban el encanto con los muertos, cuyas almas trataban de invocar mediante unas placas de plomo de tamaño reducido llamadas *katadesmoi* o *tabellae defixionum*: todas las *defixiones* declaran la voluntad de subyugar a alguien en contra de sus deseos y sin que sea consciente de ello, para lo que se

evocaba principalmente a Hermes, Hécate y Perséfone (González González, 2018, 105-108). Haciendo uso de estas tablillas de maldición que llevaban escrito el nombre de la persona sobre la que recaería el encantamiento, se pretendía sobre todo ganar litigios, pero también hacer justicia o conseguir el amor de la persona deseada (González González, 2018, 105-106).<sup>1</sup>

De esta suerte, no resulta extraño que la noción de casa encantada provenga también del mundo grecolatino. El relato fundador del tópico de la casa encantada en Occidente, como sostienen Francisco García Jurado (2011, 22) y Eduardo Berti (2009, 23), es una historia que cuenta Plinio el Joven a su amigo Sura en la carta número veintisiete del séptimo volumen de su colección de epístolas.<sup>2</sup> El cuento narrado por Plinio en esta carta establece un modelo narrativo y descriptivo que van a reproducir siglos después las narraciones góticas (García Jurado, 2002, 62), y que propaga la imagen del fantasma que arrastra cadenas en la modernidad (González-Rivas Fernández y Mircala, 2014, 289). El castillo gótico es sustituido por la casa en el cuento romántico estadounidense (Llopis, 2013, 99) y, durante la época victoriana, las historias de miedo adquieren la forma de la *ghost story*, definida por «la brevedad, el realismo y ciertas dosis de humor» (Llopis, 2013, 133). En España, la literatura fantástica circuló exitosamente a través de las múltiples

---

<sup>1</sup> Era común enterrar las *defixiones* en las tumbas de los *aoroi* y de los *biaiothanatoi* por las peculiaridades que había tenido su deceso (González González, 2018, 106). En primera categoría de fantasmas griegos, los *aoroi*, se incluía a aquellos que difuntos «insatisfechos», mientras que la segunda, los *biaiothanatoi*, estaba conformada por «los que mueren violentamente y buscan venganza» (Buxton, 2014, 48).

<sup>2</sup> En la carta en cuestión se narra la manifestación de un fantasma en una casa que el filósofo Atenodoro logra desencantar enterrando los restos mortales del aparecido. El relato de Plinio aparece reescrito de modo casi análogo en la obra de Luciano de Samósata *Cuentistas o el descreído* (Berti, 2009, 23). Además, la comedia de Plauto *Mostellaria* o *La casa encantada* tiene también como eje argumental una casa encantada por el fantasma, aunque inventado, de un tal Diapontio que fue asesinado y cuyo cadáver se halla enterrado de mala manera bajo sus cimientos (Ogden, 2014, 112). Esta comedia es una adaptación de una obra griega anterior titulada *Phasma*, hoy perdida, que probablemente escribiera Filemón (Ogden, 2014, 112). El título de la obra de Plauto remite al diminutivo de *monstrum*, término que también aludía a los fantasmas: *mostella* (Lecoteux, 1999, 134).

revistas que salieron al mercado editorial en el siglo XIX (Roas, 2022, 165).<sup>3</sup> Los cuentos legendarios son la vía más fecunda por la que se manifiesta lo fantástico durante la primera mitad del siglo XIX y su cultivo se debe al interés que las tradiciones populares despertaban en los románticos (Roas, 2022, 230).<sup>4</sup> El espacio y el tiempo de la narración suelen amoldarse a la atmósfera propia de las leyendas en las que estos relatos se basan, siendo la localización rural y la ambientación en un tiempo pasado —especialmente en la Edad Media— las coordenadas espacio-temporales preferentes (Roas, 2011a, 28 ). Así, en esta tipología de relatos, los emplazamientos donde transcurre la acción no solamente ocupan un lugar preponderante en la narración sino que «suelen ser testigos de algún hecho sangriento y quedan de alguna forma malditos, por lo que se producen hechos extraordinarios en su interior o en sus inmediaciones» (Trancón Lagunas, 1999, 157). Una característica más de esta tipología de cuentos es el empleo de «la narración enmarcada como esquema estructural básico» (Roas, 2011a, 28).

David Roas (2022, 234-235) menciona el relato de Eugenio de Ochoa publicado en *El Artista* en 1835 y titulado «El castillo del espectro» como un magnífico ejemplo de narración fantástica legendaria, donde al final del cuento la voz popular asegura que el fantasma de un malvado conde deambula por las ruinas del castillo y por el torrente que frente a él corre. De este modo, el castillo se convierte en uno de los espacios legendarios encantados más recurrentes en los relatos decimonónicos publicados en la prensa, como se puede apreciar también en «Beltrán. Cuento fantástico», de José Augusto de Ochoa, publicado en septiembre de 1835 en *El Artista* o en «El amor de la castellana. Leyenda», publicado en noviembre de 1851 en *Semanario Pintoresco Español* y escrito por Santiago Iglesias. Pero el castillo no es el único lugar susceptible de

---

<sup>3</sup> Borja Rodríguez Gutiérrez (2019, 171) destaca al fantasma como uno de los motivos más recurrentes dentro de los numerosos relatos publicados en la prensa romántica.

<sup>4</sup> Entre las influencias que acusa el cuento legendario observa David Roas (2022, 232) la de la novela gótica, perceptible sobre todo en la escenografía que traspasa a los relatos —naturaleza sublimada, presencia de castillos, criptas o lugares encantados y aprovechamiento del arsenal macabro— y en el enredo de índole amoroso que desencadena los acontecimientos trágicos y sobrenaturales.

ser hechizado: en «Los maitines de Navidad. Tradición monástica», de José. J. Soler de la Fuente, publicado en abril de 1860 en *El Museo Universal*, el lugar embrujado por la presencia espectral es una iglesia; y en «La corredoira. Leyenda gallega», de Fernando Fulgosio, publicado también en *El Museo Universal* en 1865, el fantasma se manifiesta en un espacio agreste llamado la corredoria.

### **Espacios doblemente encantados en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer**

El importante vínculo que puede apreciarse en la obra de Bécquer entre la palabra y el referente musical es una característica apuntada por Manuel García-Viñó (1970, 39-40), Mercedes Comellas (2000) o Armando López Castro (2003).<sup>5</sup> Asimismo, Manuel García-Viñó (1970, 71-84) destaca también la «vivencia religiosa» y la «presencia tangible del más allá» como motivos temáticos preponderantes dentro de la producción cuentística de Gustavo Adolfo Bécquer. Por consiguiente, sobresale en el conjunto de motivos que conforman el cosmos de sus relatos poetizados la presencia del fantasma que ha de resolver sus asuntos pendientes, tal y como advierte Amelina Correa Ramón (2021, 95). Es decir, en las narraciones becquerianas la función que desempeña la música es, en estrecho diálogo con la visión de Hoffmann, «la de acompañar a las fuerzas misteriosas de lo sobrenatural» (Comellas 2000, 43). En este sentido, Pascual Izquierdo (1996, 20) no deja de ensalzar la excelsa calidad que denotan las leyendas de Bécquer, en comparación con las compuestas por otros autores, particularidad que entrañó «la culminación, superación y aniquilamiento de un género». Y de idéntica opinión es Rafael Llopis (2013, 87) cuando afirma que sus relatos «pasaron sin dejar herederos».

---

<sup>5</sup> La formación musical del poeta comienza durante su estadía en Sevilla, entre 1848 y 1854, cuando, tal y como explica Julio Nombela en *Impresiones y recuerdos*, Bécquer adquirió una especial predilección por las óperas italianas en boga, a cuyas representaciones acudía regularmente (López Castro, 2003, 190). A partir de 1959, su interés en las artes musicales se acrecienta cuando comienza a visitar las estancias de la familia Espín (López Castro, 2003, 191). Durante estos años compone el grueso de los poemas que conforman sus *Rimas*, repletos en su mayoría de alusiones musicales (López Castro, 2003, 191).

Como pone de manifiesto Armando López Castro (2003, 196), la combinación del verbo y el sonido adquiere una importante presencia en las leyendas «Maese Pérez el organista» y «El miserere», donde «la palabra es música y se hace sentir por la música». En la primera composición, publicada en *El Contemporáneo* los días 27 y 29 de diciembre de 1861, Bécquer actualiza una leyenda de origen sevillano que transcurre durante el reinado de Felipe II. Se despliega en el texto «un diálogo entre la tierra y el cielo, entre lo humano natural y lo divino sobrenatural a través del emisario angélico que encarna el protagonista» (Alcalá Castilla, 1997, 18). Así, el personaje principal —que da título a la leyenda— es un organista ciego, pobre y bondadoso, llamado maese Pérez, quien «primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito» (Bécquer, 1996, 220). A consecuencia de su fama, la iglesia del convento de Santa Inés siempre se abarrota durante la misa del gallo para escuchar la melodía celestial que produce el órgano de maese Pérez. Sin embargo, el músico fallece una Nochebuena, en el mismo instante de la consagración, ante todos los presentes en el recinto sagrado. Al año siguiente, ocupa su lugar en la tribuna un nuevo organista que, contra todo pronóstico, logra arrancar del instrumento los mismos divinos acordes que Maese Pérez:

Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio, notas sueltas de una melodía lejana que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento; rumor de hojas que se besan en los árboles con un murmullo semejante al de la lluvia, trinos de alondras que se levantan gorjeando de entre las flores como una saeta despedida a las nubes; estruendos sin nombre, imponentes como los rugidos de una tempestad; coros de serafines sin ritmo ni cadencia, ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende, himnos alados que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y sonidos... todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca. (Bécquer, 1996, 229).

A pesar de que el concierto es un éxito, el nuevo organista —pálido al bajar de la tribuna— rehúsa tocar de nuevo el órgano de la iglesia de Santa Inés. Al cabo de otra Nochebuena, es la propia hija de Maese Pérez quien, a petición de la priora del convento, lo reemplaza. La hija, no obstante, confiesa su temor a «una cosa sobrenatural», ya que la noche anterior le pareció haber visto a su padre con las manos sobre el órgano y creyó haber escuchado sus acordes: «el órgano sonaba, pero sonaba de una manera indescriptible» (Bécquer, 1996, 231). Esa misma noche, durante la consagración, la melodía del órgano sobre la tribuna hace gritar a la hija de maese Pérez, quien incita a los feligreses a contemplar el prodigio: «Todo el mundo fijó sus miradas en aquel punto. El órgano estaba solo, y, no obstante, el órgano seguía sonando...; sonando como sólo los arcángeles podrían imitarle en sus raptos de místico alborozo» (Bécquer, 1996, 233).

María Alcalá Castilla (1997, 12) plantea que las coordinadas-espacio temporales en las que tiene lugar el portento divino adquieren en este relato «un valor simbólico». El fantasma se manifiesta ante los feligreses por la noche, durante la misa del Gallo celebrada en la iglesia del convento de Santa Inés y, específicamente, en el momento de la consagración, que es, según indica María Alcalá Castilla (1997, 20) cuando «se produce la transubstanciación». Por lo que se refiere al espacio, María Alcalá Castilla (1997, 16) hace hincapié en la fascinación que los monasterios ejercían sobre el autor en tanto que son «lugares cargados de misterio y de pasado». En este sentido, cobra relieve la aparición del espectro ante su hija la noche previa a la celebración de la misa del gallo dentro del templo lóbrego y solitario:

La iglesia estaba desierta y oscura... Allá lejos, en el fondo, brillaba como una estrella perdida en el cielo de la noche una luz moribunda...: la luz de la lámpara que arde en el altar mayor... A sus reflejos debilísimos, que sólo contribuían a hacer más visible todo el profundo horror de las sombras, vi..., lo vi, madre, no lo dudéis; (Bécquer, 1996, 231).

El interior de este oscuro convento, durante una noche especialmente trascendente, termina encantado por dos elementos



indisociables en el relato: la música y el espectro. La música proviene del órgano: «el objeto único, insustituible, necesario para que se produzca el milagro» (Alcalá Castilla, 1997, 16). Su pertinencia para la irrupción del fenómeno imposible queda al descubierto ya en el prólogo que acompaña la narración, cuando se anticipa el cese de las apariciones del organista una vez que acomodan en la tribuna un órgano nuevo. Pero, como indica Izquierdo (1996, 60), a su vez, el instrumento continúa sonando gracias al fantasma: «Es el espíritu del artista quien sigue imprimiendo a su órgano mágico sublimes calidades». Es decir, el muerto representa a un «santo varón» bendecido con un don que se manifiesta a través de la música: «las voces de su órgano son voces de ángeles» (Bécquer, 1996, 222). Así, como apunta María Alcalá Castilla (1997, 19), el sonido que sale del órgano de maese Pérez «posee un poder especial» que conmueve y embriaga a todo el que lo escuche. Y esa melodía encantada es suficiente para revelar la milagrosa presencia del fantasma —la figura espectral solo se hace visible ante su hija— cuando toca el órgano con la inconfundible gracia divina que distingue al artista. En definitiva, en este cuento, donde «Bécquer traduce a palabras [...] la propia música de los arcángeles» (García-Viñó, 1970, 26), asistimos al encantamiento de un monasterio sevillano durante la misa de gallo, cuyos oyentes escuchan encandilados los sublimes acordes de un órgano tocado por las invisibles manos de un espectro.

Por lo que se refiere a la leyenda titulada «El Miserere», también se publicó en *El Contemporáneo*, concretamente el 17 de abril de 1862.<sup>6</sup> En este relato, «Bécquer va a transcribir a palabras el efecto producido por la música» (García-Viñó, 1970, 30).<sup>7</sup> La cualidad melódica del relato aparece declarada en el propio título, alusivo a un himno litúrgico: «significa literalmente en latín “Apiádate” o “Ten piedad”, inicio del salmo bíblico en que el rey

---

<sup>6</sup> Fecha que coincide justamente con el Jueves Santo (Correa Ramón, 2021, 97).

<sup>7</sup> Leyendas como «El Miserere» o «Maese Pérez el organista» ponen de manifiesto el valor que Bécquer concedía a la música, además de sus propias circunstancias vitales, como el nacimiento en un linaje de artistas o la caja de música y el clavicordio que pertenecían al escritor y que fueron mencionados por su sobrina (Correa Ramón, 2021, 95). Además, la música también estará presente en la vida del poeta a través del amor, dado que el padre de Julia Espín, como refiere Izquierdo (1996, 18), y ella misma tuvieron una estrecha relación con este arte.

David pide perdón a Dios por el pecado de lujuria y adulterio que cometió con Bethsabé» (Correa Ramón, 2021, 96). Específicamente, se trata del salmo 51 contenido en el *Libro de los Salmos*, cántico que alude a la condena posterior a la aceptación de las propias faltas (López Castro, 2003, 198). El *Miserere* de la leyenda constituye «algo inefable, un canto que no puede ser descrito con palabras humanas ni trasladado a perecederas notas musicales» (Correa Ramón, 2021, 104). Para describir estos cantos imposibles, Bécquer recurre a la estética de lo sublime característica de las narraciones románticas:

[...] aquella música era el rumor distante del trueno, que, desvanecida la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba, y el grito del búho escondido, y el roce de los reptiles inquietos. Todo esto era la música y algo más que no puede explicarse ni apenas concebirse; algo más que parecía como el eco de un órgano que acompañaba los versículos del gigante himno de contrición del rey salmista, con notas y acordes tan gigantes como sus palabras terribles. (Bécquer, 1996, 271).

También advierte Amelina Correa Ramón (2021, 95-96) que el anuncio del papel central que va a desempeñar la música en esta leyenda prosigue dentro del prólogo con el encomio que el narrador dedica al cuarto arte. Y es que el cuento se abre con el hallazgo, por parte del narrador extradiegético, del misterioso *Miserere* dentro de la abadía de Fitero, cuyas macabras frases redactadas en alemán lo conducen a interrogar a un anciano, personaje que le confía la leyenda. Esta trata sobre un músico peregrino que busca expiar sus pecados de juventud componiendo un *Miserere* tan sublime que despierte la misericordia divina. Para que le sirva de fuente de inspiración, un pastor le propone escuchar el *Miserere de la Montaña*, el cual emerge de las ruinas de un monasterio donde fueron asesinados siglos atrás los monjes que lo habitaron. Debido a que los religiosos murieron en pecado, «vienen aún del purgatorio a impetrar su misericordia cantando el *Miserere*» (Bécquer, 1996, 267).

El músico parte hacia el monte para ser testigo del fenómeno sobrenatural que únicamente puede escucharse durante las noches de Jueves Santo. La manifestación de los difuntos monjes viene anunciada por el sonido de unas campanas inexistentes y por la súbita iluminación de los restos de un monasterio carente de antorchas. Es entonces cuando el peregrino contempla atónito la reconstrucción del derruido lugar sagrado, como si se tratara de la reanimación de un cadáver. A continuación, escucha un coro de voces sepultadas y, seguidamente, divisa a los monjes pecadores que imploran perdón cantando un insólito *Miserere*.<sup>8</sup>

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes, que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio, salir del fondo de las aguas y, agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo en voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor, primer versículo del salmo de David:

—*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!*  
(Bécquer, 1996, 270-271).

A partir de entonces, el músico se dedica con fervor a componer el *Miserere* que lo redima ante Dios, pero las dificultades para lograrlo terminan llevándolo a la tumba. De esta suerte, el peregrino fallece sin haber concluido su manuscrito, que terminó custodiado en la abadía hasta que fue hallado por el narrador mientras se encontraba de visita en el templo. Este segundo cuento

---

<sup>8</sup> Amelina Correa Ramón (2021, 98-104) también observa puntos en común entre «El Miserere» de Bécquer y el cuento «Los Maitines de Navidad. (Tradición monástica)» de José Joaquín Soler de la Fuente, publicado en *El Museo Universal* dos años antes, tales como los monjes espectrales, los títulos musicales, los subtítulos de índole sacra («Leyenda religiosa» y «Tradición monástica»), el tema «de la culpa y el arrepentimiento», la fecha religiosa como marco temporal para la irrupción de lo sobrenatural, la naturaleza sublimada, el espacio del monasterio o la manifestación de los muertos precedida de una apreciación sonora.

de Bécquer también desarrolla la historia de un emplazamiento encantado, cimiento habitual de los relatos legendarios, donde las coordenadas espacio-temporales que enmarcan la aparición espectral tampoco son azarosas: esta se produce en un monasterio en ruinas que resurge de sus despojos, junto con los muertos que moran en su interior, tras el son de las campanas una noche de Jueves Santo. En ambos relatos, por lo tanto, el componente musical y la presencia de ultratumba constituyen, de manera conjunta, el germen fantástico de la leyenda, ambientada en unas circunstancias precisas que potencian el alcance del fenómeno trascendente.

Por último, de los cuatro posibles vínculos que Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (2024, 162) formulan para explicar los diferentes lazos que pueden unir la literatura y la música, en las leyendas de Bécquer que acabamos de comentar estamos ante un «texto literario no original para música no original».<sup>9</sup> En otras palabras, tanto la melodía celestial del primer relato como el macabro salmo del segundo no solamente son piezas musicales originales de las narraciones de Bécquer, sino que sus posibilidades sonoras quedan absolutamente circunscritas a las palabras del texto. A este respecto, cobra sentido el concepto de Scher de *música verbal* que, para Antonio Castro Balbuena (2022, 101-102), se dividiría en dos variantes: una que recrea un texto musical auténtico y otra que crea una composición original o «música ficticia». Por lo tanto, la sobrecogedora melodía descrita en las leyendas becquerianas es música compuesta por el verbo, de consistencia fabulosa —pareja a la irrealidad del fantasma—, imposible de reproducir físicamente por instrumento alguno. En consecuencia, el lector es el único receptor de esta música imaginada que resuena únicamente a través de la palabra. Y la melodía de ultratumba se circunscribe, asimismo, al espacio fantástico-legendario, producto de la apropiación simultánea que del mismo hacen la música y el fantasma.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Los tres restantes son: «a) texto literario original para música original; b) texto literario no original para música original; c) texto literario original para música no original» (Badía Fumaz y Marías, 2024, 162).

<sup>10</sup> En lo que concierne al «espacio musical» defendido por Scher, Antonio Castro Balbuena (2022, 103-104) hace hincapié en que la música evocada por un personaje «puede enlazarse al espacio mediante una relación metonímica».

**«Si tú me dices ven» (1989), de Antonio Muñoz Molina**

Otro cuento de fantasmas español que acusa una estrecha relación, de carácter intertextual, entre música y literatura es la narración «Si tú me dices ven», de Antonio Muñoz Molina. Se trata de un relato publicado originalmente en la antología de 1989 *Cuentos de terror*, pero que más adelante sería recogido también en los libros *Nada del otro mundo* (1993) y *No hay dos sin tres, historias del adulterio* (2000) (Payán, 2014, 146). La trama se articula alrededor de la relación adúltera que mantienen Guzmán, un escritor de artículos sobre arte, y Susana, una mujer casada que le ha prometido abandonarlo todo para comenzar una nueva vida junto a él en otra ciudad. De este modo, el cuento se abre con la llegada de Guzmán al apartamento que ha alquilado para los dos, desde el que aguarda impaciente una llamada de su amante. La primera noche que pasa en su nuevo hogar es perturbado por el eco de unos pasos y el sonido de unos lamentos. Aterrorizado, Guzmán no se atreve a encender la luz ni a salir de debajo de las sábanas. Piensa que no ha cerrado bien la puerta y que alguien con malas intenciones se ha introducido en el apartamento. Sin embargo, cuando por fin revisa la cerradura, se da cuenta de que ninguna persona ha podido entrar. Regresa a la cama y, entonces, siente que hay una presencia junto a él acariciando un mueble de madera: «ese roce no contenía una amenaza sino una súplica» (Muñoz Molina, 2017, 200).

Al día siguiente trata de comunicarse con Susana sin éxito. De madrugada, vuelve a inquietarlo un extraño sonido que escucha cerca de la puerta: «como una llave que rozara el metal de una cerradura sin acertar a abrirla» (Muñoz Molina, 2017, 203-204). A continuación, oye de nuevo los misteriosos pasos, «que de pronto no le parecieron los de un invasor, sino los de alguien muy cansado, que ha caminado mucho y arrastra con desgana los pies» (Muñoz Molina, 2017, 204). Y escucha también un llanto más descorazonador que el de la noche anterior: «sugería un dolor lentísimo, como el de un enfermo que está solo y no puede dormir» (Muñoz Molina, 2017, 204). Entonces, decide abandonar el edificio en mitad de la noche y telefona a la casa de Susana desde la cabina que hay junto al río. Sin embargo, contesta el marido de ella, quien

le revela una verdad atroz: la noche anterior asesinó a Susana cuando descubrió que iba a abandonarlo. Es en ese preciso instante cuando cobran sentido las extrañas presencias que Guzmán ha estado percibiendo en el departamento, sobre todo cuando dirige la mirada hacia los balcones y divisa una silueta humana. Regresa al departamento y se detiene frente a la puerta: «escuchó un leve giro de los goznes y le pareció que el pequeño ojo de cristal lo estaba mirando. Guardó la llave, apoyó la mano en la puerta, no le hizo falta empujarla para que se abriera, invitándole» (Muñoz Molina, 2017, 207).

José Luis Fernández Arellano (2013, 340) considera que el cuento presenta, a pesar del título «muy latino», similitudes con «La esquina alegre», de Henry James.<sup>11</sup> Y es que, como subraya Juan Jesús Payán (2014, 143), el texto de Muñoz Molina constituye una renovación de las convenciones de la *ghost story*. La actualización se lleva a cabo por medio de tres significativos componentes, el teléfono, el río y el bolero, que tratan de desvelar la verdad oculta en el otro lado (Payán, 2014, 149).<sup>12</sup> Esta verdad remite a la ausencia/presencia de Susana, el fantasma, una mujer que, precisa Jesús Payán (2014, 154) «se halla entre la voluntad de dos hombres» y cuyo nombre remite al capítulo 13 del libro de Daniel, donde una mujer de idéntico nombre es juzgada por un adulterio que no cometió y solo la mediación del profeta la salva de la muerte. La liberación del personaje en el relato de Muñoz Molina viene posibilitada por los beneficios que le otorga su nuevo estado *post mortem*: «el suyo es un triunfo que sucede a la muerte y que entre las esferas de marido y del amante invoca un tercer espacio simbólico

---

<sup>11</sup> El cuento de Henry James, no obstante, se desarrolla alrededor del motivo del doble, pero el protagonista, Spencer Brydon, también ocupa una casa donde sus sensaciones, acciones, y suposiciones, derivadas de la pugna que mantiene con su *alter ego*, se convierten en el centro absoluto del relato.

<sup>12</sup> El ruido que hace la corriente del río contiguo al edificio expone la presencia ultraterrena: «Cuando el río se escuchaba más fuerte desaparecían los pasos y él pensaba que ya podría dormirse otra vez» (Muñoz Molina, 2017, 198). Las fuentes del significativo estrépito del río las encuentra Jesús Payán (2014, 149-150) en el libro de Ezequiel y en el Apocalipsis, donde las alusiones a las aguas del río «aparecen vinculadas a la presencia divina y la gloria de salvación más allá de la muerte».

de resistencia, el espacio fantástico» (Payán, 2014, 154). De esta suerte, es el espectro de la muerta quien termina haciéndose con el control de la casa ante la impotencia de su amante. Así, podemos considerar esta historia como el origen de lo que será un hogar encantado, con la invasión del espacio por parte del fantasma y la entrada final del inquilino en la vivienda. De hecho, el propio personaje presiente que «el apartamento iba a serle hostil» y que «estaba cometiendo una usurpación» (Muñoz Molina, 2017, 203). Porque el fantasma ya se ha instalado en la casa, solo que Guzmán no es plenamente consciente —o no quiere serlo— de que estaba allí desde el principio: «alguien que lo había rondado invisiblemente desde la primera noche y lo había llamado sin que él llegara a comprender nada, sin que él se atreviera a abrir los ojos» (Muñoz Molina, 2017, 206-207).

La venida del espectro, no obstante, es vaticinada en el título del relato: «Si tú me dices ven». En consecuencia, el título encierra una profunda significación que, como expone Jesús Payán (2014, 157), queda al descubierto en las resemantizaciones que adquiere el verso dentro del texto, comenzando por el recuerdo que Guzmán tiene de la entregada mujer (Payán, 2014, 157):

[...] Le extrañaba que otros hombres pudieran amar a mujeres que no eran como ella; le extrañaba más aún que, entre todos los hombres del mundo, ella lo hubiera elegido y que para quedarse con él hubiera renunciado a todo, incluso a la prosperidad y a la decencia. «Si tú me dices ven, le había dicho Susana, citando la letra de un bolero que los dos preferían: «Si tú me dices ven, lo dejo todo.» (Muñoz Molina, 2017, 201).

El sentido del verso vuelve a alterarse hacia el final del relato, cuando Guzmán tararea el bolero de regreso al apartamento, momentos antes de entrar en él y presintiendo ya lo que aguarda en su interior:<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> «Con su ingreso al otro lado del umbral se consume la reversión del ciclo. Si Susana abandonó mundo y vida por Guzmán, ahora, a cambio, él pasa a entregar todo cuanto identifica la vida humana por ella» (Payán, 2014, 158-159).

Enaltecido por la lucidez y el espanto, Guzmán entró en el portal y oyó cerrarse lentamente tras él la puerta de la calle, caminando ahora hacia la luz del ascensor, acordándose de aquella canción, repitiendo sus versos, si tú me dices ven. [...] (Muñoz Molina, 2017, 207).

Como pone de relieve Payán (2014, 149), la música es en última instancia el elemento que conecta el mundo de los vivos con el de los muertos: «el bolero se presenta al final a lector y personaje como único puente de comunicación efectivo entre los amantes a uno y otro lado del umbral fantástico» (Payán, 2014, 149). Así pues, el relato de Antonio Muñoz Molina nace del verso de una canción que, removido de su contexto original, adquiere un significado diferente dentro del nuevo texto donde se inserta. Por lo tanto, nos encontramos con el caso señalado por Rocío Badía Fumaz y Clara Marías (2024, 162) de un «texto literario original para música no original», aunque el intertexto musical que titula la nueva composición se halle completamente resignificado, pues la romántica frase del bolero se convierte en amenaza de ultratumba en el cuento de fantasmas de Muñoz Molina. Una amenaza que se hace efectiva cuando descubrimos que el espectro, fiel a la consigna de la canción, ha venido finalmente al lugar acordado. Porque la música es la voz inaudible de la mujer muerta, con la que anuncia su llegada a un espacio ya para siempre suyo. Ese nuevo espacio, musical y fantástico, es, además, producto de la reinterpretación del bolero que el lector hace dentro del cuento de fantasmas.

### **«Hungry for your love», de Patricia Esteban Erlés**

El cuento «Hungry for your love», de Patricia Esteban Erlés, perteneciente al libro *Azul ruso* (2010), es también, como el de Muñoz Molina, un relato compuesto alrededor de un intertexto musical. El título remite a la canción homónima de Van Morrison, lanzada en 1978. Es este un relato de fantasmas donde, como advierte Ana Abello Verano (2023, 181), nos encontramos ante la «dificultad de distinguir entre un lado y otro». La historia narrada en



el cuento trata sobre una mujer que espera impaciente la llamada de su pareja en la soledad de un apartamento:

POR FAVOR, DIOS MÍO, haz que me telefonee ahora. Oh, Dios, que me llame. No pediré nada más, te lo prometo. Te costaría tan poco, Dios mío concédeme esa pequeñez... Que me telefonee ahora mismo, nada más. Por favor, Dios mío, por favor, te lo ruego. (Esteban Erlés, 2010, 91).

El inicio del relato acusa también una significativa influencia del cuento «A Telephone Call» (Una llamada telefónica), publicado en 1928, de la escritora estadounidense Dorothy Parker (Eudave, 2023, 178). La historia de Parker comienza de idéntico modo, con la narradora protagonista implorando al Cielo que su amante la llame por teléfono:

Por favor, Dios, déjalo llamarme ahora. Querido Dios, déjalo llamarme ahora. No voy a pedirte nada más, de verdad que no lo haré. No es mucho pedir. Sería tan poco para ti, Dios, una cosa tan, tan pequeña. Solo déjalo llamarme ahora. Por favor, Dios. Por favor, por favor, por favor. (Parker, 1998, 14).

De este modo, el relato de Esteban Erlés se desarrolla en claro diálogo con el de Parker. Ambas mujeres, en un constante monólogo interior, hablan consigo mismas mientras suplican incesantemente a Dios. Aunque el hombre con quien mantenía una relación sentimental le había asegurado que nunca más volvería a llamarla, la mujer que protagoniza el cuento de Esteban Erlés está convencida de que tarde o temprano escuchará el teléfono. Por esta razón, pone en el tocadiscos una y otra vez la canción favorita de su pareja, «Hungry for your love», pensando en que él la escuche cuando por fin llame. Cuando eso suceda, la mujer ya tiene pensado cuál va a ser su discurso:

Lo hará, y entonces yo le diré que las cosas ahora van a ser diferentes. Le diré, ves, el Gato ya no me tiene miedo, ahora

me mira tan tranquilo mientras doy vueltas alrededor de la mesa, hablándole al teléfono, a veces hasta tengo la sensación de que soy su mascota y estoy aquí sólo para divertirlo. (Esteban Erlés, 2010, 91).

También la protagonista de «A Telephone Call» asegura que se comportará muy bien con su amante cuando reciba su llamada: «¡Oh, si él me llamara, no le diría que he estado triste por su culpa. A ellos no les gusta la gente triste. Sería tan dulce y alegre que no podría evitar sentir algo por mí. Si tan solo me llamara. Si tan solo me llamara» (Parker, 1998, 18). De esta suerte, perder el cariño del hombre se convierte en motivo de terrible inquietud para ambas protagonistas. Carol, que así se llama la protagonista de «Hungry for your love», ha tenido un accidente automovilístico que la ha dejado impedida de una pierna y atribuye a este defecto la ausencia de comunicación: «Y ahora no llama. Será por la cojera, dice una voz maligna en mi interior» (Esteban Erlés, 2010, 94). No obstante, a diferencia del cuento de Parker, en el relato de Esteban Erlés la ansiada llamada sí se produce:

*Hungry for your love.* Suelto la muleta. Corro como corren las cojas, pegada a la pared, extendiendo los brazos como patas de araña, con el gesto torcido. Es él es él, Dios, es él. Suena distinto cuando él llama, pienso abalanzándome sobre la mesa, suena a «ya ves, te voy a querer siempre, por mucho que me joda». Me hago daño en el tobillo, pero atrapo el auricular mientras todavía suena, como un oso le arranca la trucha que no deja de retorcerse al agua del río. (Esteban Erlés, 2010, 94).

Cuando Carol contesta el teléfono, está dispuesta a confesarle que está «hambrienta por su amor», pero él se le adelanta y le anuncia que piensa vender el domicilio que compartían porque su relación se ha terminado para siempre. La canción termina y la mujer escucha al otro lado del teléfono una impactante revelación:

—Carol, no lo hagas más difícil. Tengo que seguir adelante y me resulta insoportable pensar en volver allí. No puedo vivir

en esa casa, no puedo continuar llamándote cada vez que te echo de menos. No es por la pierna, Carol, es que no quieres entenderlo. Cada vez que voy a darle de comer a Jim es como si fuera a encontrarte de pronto, saliendo de la ducha o en la habitación, tumbada en la cama con la persiana bajada a mediodía. Yo nunca te habría abandonado, aunque te hubieras quedado sin las dos piernas, sin brazos en el accidente seguiría contigo, pero no hubo nada que hacer, cuando regresé ya era tarde, Carol, ya te habían tapado con una manta. Vi tus zapatos, tu bolso. Tu pelo. No estás ahí, Carol, no estoy hablando contigo. Yo sólo marco el número, una y otra vez, llamo siempre aunque no quiera pero no estás, no me coges el teléfono. Soy yo quien quiere que estés, lo entiendes... (Esteban Erlés, 2010, p. 96).

Cuando Carol comprende que ya no pertenece al mundo de los vivos, le resultan insoportables los lamentos de quien fuera su pareja y le cuelga el teléfono de manera abrupta y definitiva: «Me niego a seguir oyendo sus gimoteos. Ya no cojeo cuando me acerco al tocadiscos y vuelvo a poner la aguja en su sitio» (Esteban Erlés, 2010, p. 96). Esta decisión que toma la protagonista al concluir la narración constituye una significativa diferencia con respecto al relato de Parker. Aunque en el cuento de Esteban Erlés la mujer también se encuentra en un principio rendida al hombre, al descubrir y aceptar su nueva naturaleza rompe de forma unilateral y categórica con los vínculos que la mantenían unida a su anterior vida. Permanece, eso sí, atada al hogar donde convivía con su novio, pero abandona completamente el compromiso de convertirse en otra mujer para recuperarlo. Como pone de relieve la especialista Natalia Álvarez Méndez (2022, 138), los «espíritus que no renuncian a permanecer en los que fueron sus hogares» y «aquellos que ponen de relieve el fracaso de las relaciones amorosas» son característicos de la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés. Así, si en el relato de Antonio Muñoz Molina la relación entre los dos amantes se mantiene más allá de la muerte —aunque con los roles invertidos— y el fantasma resuelve finalmente su asunto pendiente, en «Hungry for your love» la muerta renuncia a su propósito inicial porque su condición espectral la libera del mismo. En ambos textos, la muerte

brinda a la mujer no solamente la oportunidad de vivir una nueva existencia, sino de ser la dueña absoluta de esta «vida» ulterior. El fallido contacto a través del teléfono entre el vivo y la mujer fantasma también es otro aspecto que comparten los relatos de Muñoz Molina y Esteban Erlés.

Sin embargo, en «Hungry for your love» la música tampoco facilita la comunicación entre los personajes, pues el intento de ella por expresarle lo que siente a través de la canción no resulta efectivo por más que el disco esté sonando mientras el hombre recita su monólogo. Porque la música, al igual que la casa, se convierten al final del relato en propiedad exclusiva de Carol, quien ya no pretende renunciar a sí misma por su pareja. Así, el verso «Hungry for your love» conecta con la trama del relato de Dorothy Parker — una mujer sola en un apartamento esperando una llamada— pero adquiere un nuevo significado en el cuento de Patricia Esteban Erlés, donde la protagonista se libera del sentimiento expresado en la canción, pero no pierde su pasión por la música. Y es que no olvidemos que se llama Carol, nombre que remite tanto a la música como a los cuentos de fantasmas victorianos, especialmente a *A Christmas Carol* (1843), de Charles Dickens. No obstante, a diferencia de lo que le ocurre a Ebenezer Scrooge, quien se redime y cambia de vida a consecuencia de las amonestaciones que le llegan del más allá, los lamentos y llamadas de atención de su pareja no consiguen hacer claudicar a Carol al final de la historia. La mujer es el monstruo y decide mantenerse fiel a su naturaleza, lo que significa también aceptarse y mantenerse fiel a sí misma.<sup>14</sup> De este modo, puesto que la escritora se propone en sus relatos descubrir «la perpetuación de los modelos de mujer implantados en nuestras sociedades» (Álvarez Méndez, 2022, 137), con su resolución final, el fantasma no hace sino desafiar las expectativas que la oprimían y liberarse de sus ataduras, tanto humanas como sociales. Es decir, en «Hungry for your love» tenemos también un «texto literario original para música no original», donde todas las referencias intertextuales —literarias y musicales— se reinterpretan al final del relato con la determinación irrevocable de su protagonista, quien, en su condición fantástica,

---

<sup>14</sup> El recurso de otorgarle voz al ser del otro lado es una de las singularidades que David Roas (2011b, 306) aprecia en los relatos fantásticos españoles de las últimas décadas.

rompe al mismo tiempo tanto con los textos precedentes como con los arquetipos femeninos establecidos.

## Conclusiones

La música y los fantasmas detentan desde la Antigüedad el poder del encanto. En algunos textos pertenecientes a la narrativa española breve podemos observar cómo la injerencia sonora y la espectral se combinan en el relato para explorar fórmulas novedosas de encantamiento en el cuento de fantasmas. Es el caso de los relatos de Gustavo Adolfo Bécquer «Maese Pérez el organista» y «El miserere», los cuales describen el embrujo dual de espacios ligados al credo religioso donde espectros y referencias musicales conforman un solo fenómeno imposible. La música que producen los fantasmas de estas dos leyendas —melodías celestiales y salmos redentores— se compone por medio del verbo y resulta imposible de traducir al lenguaje sonoro. Se trata por lo tanto, de piezas tan fantásticas como los muertos que las hacen posibles (únicamente en el universo literario del que proceden). Por lo tanto, Bécquer se sirve del encanto asociado a la música y a las presencias espectrales para narrar sucesos extraordinarios que tienen lugar en emplazamientos legendarios. En los dos casos, el resultado de la combinación de la palabra y el componente musical es un texto nuevo —inspirado en la forma y el contenido de las leyendas— donde se crea también una música original, la cual resulta imposible de imitar y de reproducir fuera del propio texto.

La referencia musical también es apreciable y relevante en los cuentos «Si tú me dices ven» y «Hungry for your love», escritos respectivamente por Antonio Muñoz Molina y Patricia Esteban Erlés. Ambos relatos se erigen sobre un sustrato musical procedente del verso de una canción que se resignifica dentro del texto literario. «Si tú me dices ven» está inspirado en un conocido bolero y en las clásicas historias sobre casas encantadas y fantasmas que anhelan resolver un asunto pendiente, el cual aparece tematizado en el propio título de origen musical. El bolero se convierte asimismo en la única vía de comunicación posible entre los vivos y los muertos dentro del relato. Por lo que se refiere a «Hungry for your love», el título procede de una canción de Van Morrison con la que el

fantasma del relato ansía comunicar sus sentimientos, pretensión que, no obstante, la mujer muerta abandona al conocer su verdadera condición. En ambos casos, el fantasma termina apropiándose tanto de la vivienda como de la música que conectaba su pasada existencia con su nuevo estado *post mortem*. Pueden considerarse, por lo tanto, relatos que tratan en última instancia sobre la génesis de una casa encantada, donde aún el vivo no ha cruzado el umbral del espacio maldito. Los intertextos musicales constituyen el principio germinal de la historia, además de expresar el sentimiento que impulsa las acciones del espectro a lo largo de la trama y que cobran al final de la misma un nuevo significado. La música, entonces, tiene el efecto de liberar a los fantasmas de sus ataduras pasadas. La resolución o desestimación de estos asuntos pendientes se traduce en la invasión, a través de la canción, del hogar por parte del fantasma, constituyéndose finalmente un espacio nuevo dentro de las ficciones que fusiona lo musical y lo fantástico. Así, estos dos cuentos de Antonio Muñoz Molina y Patricia Esteban Erlés parten de un referente melódico reconocible —además de otros literarios— para crear un texto original donde los versos seleccionados dan voz a los seres de ultratumba.

En definitiva, las descripciones musicales que distinguen los textos de Bécquer elevan la calidad de las leyendas con respecto a los relatos legendarios precedentes, lo cual ha dificultado la imitación de sus composiciones por narradores ulteriores. En las narraciones del escritor sevillano, tanto el elemento musical como el fantástico se encuentran profundamente imbricados en la dimensión religiosa del relato, que confiere al prodigio narrado un significado trascendente. La presencia melódica también singulariza los relatos de Antonio Muñoz Molina y Patricia Esteban Erlés, que se distancian así tanto de la *ghost story* convencional como de los textos literarios con los que dialogan. En estos dos cuentos, además, asistimos a la desacralización del fenómeno imposible, que ya no se encuentra legitimado por el culto católico, pese a la inspiración bíblica patente en alguno de sus componentes. De este modo, mientras que «El miserere» versa sobre las consecuencias del pecado a través de la culpa y el castigo de los espectros penitentes, en los relatos «Si tú me dices ven» y «Hungry for your love» la atención se centra en la absolución del fantasma y en el cuestionamiento de su

presunta falta. A este respecto, se aprecia también en la evolución del tándem música-fantasma el reemplazo del espectro masculino por el femenino, el cual asume el papel de mujer liberada, tanto de la autoridad patriarcal como de las imposiciones sociales. Además, lo que reverbera en los relatos actuales no es la música portentosa, a la vez que ficticia, de las leyendas becquerianas, sino las letras reales y perfectamente identificables de conocidas canciones. Ello constituye una apelación manifiesta a los receptores del texto, cuya colaboración a la hora de asignar un nuevo significado a los fragmentos melódicos dentro del tejido literario se convierte en indispensable. Es decir, los versos «Si tú me dices ven» y «Hungry for your love» que dan título a las composiciones de Muñoz Molina y Esteban Erlés, extraídos de las canciones originales e integrados al caudal narrativo, necesitan ser reevaluados durante el proceso de lectura para que adquieran sentido en el texto resultante. En consecuencia, la incorporación de la música como elemento estructurante en el cuento de fantasmas consigue en los relatos estudiados no solamente expandir los límites del encantamiento, sino también enriquecer la trama fantástica e implicar al lector en la (re)interpretación de los textos, al mismo tiempo que establece un nuevo espacio significativo, espectral e intermedial, en cada una de las composiciones.

### **Bibliografía:**

ABELLO VERANO, Ana. (2023). *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual*. Madrid. Iberoamericana.

ALCALÁ CASTILLA, María. (1997). «Cronotopo e imagen del hombre en “Maese Pérez, el organista”». *El 866 Gnomon: Boletín de estudios becquerianos*. 6. 11-26.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. (2022). «El discurso subversivo de Patricia Esteban Erlés en el contexto de lo fantástico feminista». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 31. 125-143.

BADÍA FUMAZ, Rocío y MARÍAS Clara. (2024). «El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música». *Signa*. 33. 159-175.

BERTI, Eduardo. (2009). *Fantasmas*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (1996). *Leyendas*. Edición, introducción y notas de Pascual Izquierdo. Madrid. Cátedra.

BUXTON, Richard. (2014). «Fantasmas y religión entre los griegos contextos y control». *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas Fernández (eds.). Madrid. Abada. 41-54.

CASTRO BALBUENA, Antonio. (2022). «La música diegética como creadora de espacios narrativos únicos. Un caso práctico: “El nombre del viento”, de Patrick Rothfuss». *Archivum*. 52. 97-127.

CESERANI, Remo. (1999). *Lo fantástico*. Madrid. Antonio Libros.

COMELLAS, Mercedes. (2000). «Tras los límites del lenguaje: las fuentes de la poética musical becqueriana». *El Gnomo: boletín de estudios becquerianos*. 476. 94-113.

CORREA RAMÓN, Amelina. (2021). «Esqueletos románticos en dos leyendas de Bécquer: “El Miserere” y “La Rosa de Pasión”». *Revista de folklore*. 9. 25-48.

ESTEBAN ERLÉS, Patricia. (2010). *Azul ruso*. Madrid. Páginas de Espuma.

EUDAVE, Cecilia. (2023). «Confesiones fantasmales: el caso de “Hungry for your love” de Patricia Esteban Erlés y “Corazones negros” de Atenea Cruz». *Monstruos insólitos en las grietas de lo real. Visiones de las narradoras hispánicas*. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.) Berlín. Peter Lang. 175-190.



FERNÁNDEZ ARELLANO, José Luis. (2013). «Nuevos apéndices». *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid. Fuentetaja. 317-380.

GARCÍA JURADO, Francisco. (2002). «La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin.7, 27, 5-11) releída como relato gótico». *Exemplaria*. 6. 55-80.

GARCÍA JURADO, Francisco. (2011). «Introducción». *El Vesubio, los fantasmas y otras cartas*. Madrid. Cátedra. 9-31.

GARCÍA-VIÑÓ, Manuel. (1970). *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*. Madrid. Gredos.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta. (2018). *Creencias y rituales funerarios: el más allá en la Grecia antigua*. Madrid. Síntesis.

GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana y MIRCALA, Jack. (2014). «Plinio el Joven y la imagen del fantasma en la ilustración literaria del siglo XIX». *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas Fernández (eds.). Madrid. Abada. 267-292.

IZQUIERDO, Pascual. (1996). «Introducción». *Leyendas*. Pascual Izquierdo (ed.). Madrid. Cátedra. 11-93.

LECOTEUX, Claude. (1999). *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Barcelona. Liberduplex.

LÓPEZ CASTRO, Armando. (2003). «La inefable melodía de Bécquer». *Revista de Filología*. 21. 187-202.

LLOPIS, Rafael. (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid. Fuentetaja.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. (2017). *Nada del otro mundo*. Barcelona. Seix-Barral.

NOËL, Carroll. (2025). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid. Antonio Machado Libros.

OGDEN, Daniel. (2014). «Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso». *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. En Mercedes

Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas Fernández (ed.). Madrid. Abada. 101-116.

PARKER, Dorothy. (1998). *Here We Are. A Telephone Call*. London. Travelman.

PAYÁN, Juan Jesús. (2014). «El bolero y otros símbolos estructurales en “Si tú me dices ven” de Antonio Muñoz Molina». *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*. David Roas y Teresa López Pellisa (eds.). Málaga. E.D.A.

ROAS, David. (2011a). *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*. Madrid. Devenir.

ROAS, David. (2011b). «Exploradores de lo (ir)real: nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 87. 293-313.

ROAS, David. (2019). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid. Páginas de Espuma.

ROAS, David. (2022). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. León. Eolas.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. (2019). «La ruta hacia «El Monte de las Ánimas». Propuesta de una poética del cuento romántico». *Anales de Literatura Española*. 31. 163-179.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel. (2016). «Canto y encanto: Iconografía de Orfeo de Gluck a Moreau». *Eikón / Imago*. 5. 175-202.

TRANCÓN LAGUNAS, María Montserrat. (1999). «La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo». *Brujas, demonios y fantasmas*. Jaume Pont (ed.). Lleida. Universitat de Lleida. 41-55.

WOLF, Werner. (1999). *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Ámsterdam-Atlanta. Editions Rodopi.

## LA TRADICIÓN DEL *CANTO A PORFÍA* EN CHILE: DESDE LA POESÍA POPULAR IMPRESA A LA CANCIÓN DE AUTOR

Rocío RODRÍGUEZ FERRER  
*Pontificia Universidad Católica de Chile*  
ORCID: 0000-0003-1827-1602

### Resumen:

El trabajo propone un recorrido por la tradición del canto *a porfía* en Chile, desde la poesía popular impresa a la canción de autor, con la figura de Violeta Parra como nodo. Sin pretender una revisión exhaustiva, el artículo ofrece una suerte de rastreo genealógico del canto empecinado y desafiante y da pistas sobre sus diversas manifestaciones textuales: desde la arenga directa, a la delicadeza sentimental y la máscara humorística. Este acotado repaso desde la tradición del cantor y *pueta* de la Lira Popular hasta la figura del cantautor, permite constatar la porfía como marca identitaria de las manifestaciones poético-musicales chilenas, acorde con una particular sensibilidad colectiva.

### Palabras clave:

Poesía y música. Lira Popular chilena. Canción de autor chilena. Canto *a porfía*.

### Abstract:

This work proposes a journey through the tradition of *defiant song* in Chile, from printed folk poetry to singer-songwriter music, with

Violeta Parra as its central figure. Without aiming for an exhaustive review, the article offers a kind of genealogical tracing of this stubborn and defiant style of song and provides insights into its diverse textual manifestations: from direct harangue to sentimental delicacy and humorous mask. This concise overview, from the tradition of the singer and poet of the *Lira Popular* to the figure of the singer-songwriter, allows us to recognize defiance as an identifying mark of Chilean poetic and musical expressions, in accordance with a particular collective sensibility.

**Key words:**

Poetry and music. Chilean *Lira Popular*. Chilean singer-songwriter music. Defiant song.

*Así el mundo quedó en duelo  
y está llorando a porfía*  
Violeta Parra

**El canto popular chileno: una historia porfiada de música, poesía y política**

*Indócil* fue el calificativo escogido por el destacado escritor y músico de la llamada Nueva Canción Chilena Patricio Manns para distinguir la guitarra de Violeta Parra (1976). Tratándose de la «piedra angular del más importante movimiento de la canción del siglo XX en Chile» (Parada-Lillo, 18), «figura mayor de la canción popular latinoamericana» (Torres Alvarado, 53), es factible suponer que la rebeldía e insumisión son rasgos compartidos por otras voces próximas a la artista. A transitar el derrotero por el canto popular empecinado, en una suerte de rastreo genealógico y con Violeta Parra a modo de nodo, se abocan las páginas que siguen. Con ello, se pondrá en evidencia un sentir colectivo en el que retumba la disidencia y la obstinación, el reclamo y el quebranto, es decir, un canto *a porfía*: de versos no acomodaticios, vehementes, turbadores, como los que braman en ese desgarrado «Maldigo del alto cielo» que, a modo de patética diatriba, nos legó la célebre folclorista en sus *Últimas composiciones* (1966), al mismo tiempo que daba «Gracias a la

vida»: «Maldigo luna y paisaje, / los valles y los desiertos, / maldigo muerto por muerto /y el vivo de rey a paje, /el ave con su plumaje /yo la maldigo a porfía, /las aulas, las sacristías / porque me aflige un dolor, /maldigo el vocablo amor /con toda su porquería, /cuánto será mi dolor».<sup>1</sup> Canto nacido del dolor importuno, obstinado y tenaz, de condición acechante, que a algunos obligó al destierro y a otros los hizo presa de locos torturadores que creían que con 42 balas y quebrando las manos abiertas de un cantautor silenciarían del todo su guitarra.<sup>2</sup>

Palabra imprecatoria y embravecida, ni complaciente ni tranquilizadora, es de la que nos dio lecciones Violeta Parra, con la que aprendimos que también «se llora a lágrima ardiente», como en «Rodríguez y Recabarren» (conocida como «Un río de sangre», *Canciones reencontradas en París*, 1963), donde deja constancia de renombradas víctimas del odio «que consumó la maldita/canalla del carnaval», sin distinción de fronteras:

Así el mundo quedó en duelo  
y está llorando a porfía  
por Federico García  
con un doliente pañuelo.  
No pueden hallar consuelo  
las almas con tal hazaña,  
¡qué luto para la España,  
qué vergüenza en el planeta!  
De haber matado un poeta

---

<sup>1</sup> De feroz diatriba, de una furia desesperada y absoluta, califica esta canción el escritor Álvaro Bisama en su *Diccionario portátil de la literatura chilena*. Sugiero su lectura para comprender mejor ese «arte [que] jamás es dulce o consolador», que origina canciones que «existen como amenazas concretas, como patadas». Puede consultarse en <https://revistasantiago.cl/diccionario-portatil/maldigo/>.

<sup>2</sup> El relato de la viuda de Víctor Jara, Joan Jara, resulta estremecedor y reclama un recuerdo también a porfía: «Tenía los ojos abiertos y parecía mirar al frente con intensidad y desafiante, a pesar de una herida en la cabeza y terribles moratones en la mejilla. Tenía la ropa hecha jirones, los pantalones alrededor de los tobillos, el jersey arrollado bajo las axilas, los calzoncillos azules, harapos alrededor de las caderas, como si hubieran sido cortados por una navaja o una bayoneta...el pecho acribillado y una herida abierta en el abdomen...las manos parecían colgarle de los brazos en extraño ángulo, como si tuviera rotas las muñecas...» (341).

nacido de sus entrañas.

Porque le asistía un quebranto, la porfía marcó su aventura creativa, como la de tantos otros cantores y cantautores que, para exorcizar la pesadumbre, hicieron del canto chileno una historia de música, poesía y política, como bien precisa el cantautor Ángel Parra (25-26). La explicación para tan obstinado canto tal vez la hallemos en lo que se ha dado en llamar una «identidad terremoteada» (Riquelme y Silva 2011), signada por la(s) tragedia(s), y que ha llevado a pensadores de la talla de José Ortega y Gasset a vincular la historia chilena con uno de los más porfiados seres mitológicos: «Tiene este Chile florido algo de Sísifo, ya que como él, parece condenado a que se le venga abajo cien veces, lo que con su esfuerzo, cien veces elevó».<sup>3</sup>

Le da la razón a Ortega Patricio Manns, quien ve en ese recuento de desastres la razón de la «guitarra indócil» de Violeta (y tantos otros). La elocuencia de la cita justifica su comparecencia extensa, casi tan larga como el aludido historial de desastres:

Nuestro país con sus inesperados sobresaltos, su gran tragedia cotidiana, sus muertos de todos los días, sus desnudos, sus doloridos, sus sollozantes, sus temerosos, sus insondables. Este sufrimiento ancestral ha marcado por siglos toda aventura creativa, toda digestión estética, ha penetrado profundamente en el sueño y las ensoñaciones, ha forjado la costumbre del drama. La tierra se devasta a sí misma tal como el hombre devasta su raza, su pueblo, su hermano-enemigo. La furia militar de hoy es para nuestro pueblo, oscuramente, un simple reflejo condicionado de la furia telúrica: enemigos que hay que combatir siempre, puesto que ambos coexisten desde antes de nuestro primer vagido histórico. De aquí nace el hábito de la lucha, venimos al mundo educados en la catástrofe repetida, somos en cierto modo los cónsules de la paciencia, los plenipotenciarios de

---

<sup>3</sup> El 2 de febrero de 2017, a raíz de una ola de incendios que arrasaba bosques y campos chilenos, la BBC recordaba la intervención del filósofo español en 1928 en el Congreso Nacional de Chile. Puede consultarse la nota en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38849822>.

la constancia, los condecorados de escombros, los receptores de la sangre, los soldadores de heridas, los apagadores de sollozos, los constructores obcecados de cosas que caen por oficio. Entre catástrofe y catástrofe, entre masacre y masacre, la poesía se sienta a reflexionar con su humo propio y su propia vibración. Nos defendemos con el verso cuando la naturaleza o el hombre disparan piedra y hueso (2017, 188).

La razón del verso nacería, pues, de un Chile situado «Al centro de la injusticia» -«Pa no sentir la aguja de este dolor /en la noche estrellada dejo mi voz», canta Violeta Parra-, que vería en el canto un modo de combatir y resistir la miseria. No habrá de sorprender, entonces, que, hallándose en el campo de concentración Chacabuco, Ángel Parra forme un grupo musical entre prisioneros.<sup>4</sup> «Sobreviviendo», diría Víctor Heredia. Como tampoco habrá de extrañar que más de alguien vea en el último discurso de Salvador Allende un poema-canto rebelde desde un palacio en llamas (Gitano Rodríguez, 325). Y cuando digo «alguien» quiero decir, por ejemplo, Pablo Milanés con su emotiva «Yo pisaré las calles nuevamente». Y es que en los poetas cantores pensaba Allende el primero de los fatídicos 11S, en el que sería su último discurso, emitido a través de Radio Magallanes: «Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos...».<sup>5</sup> «No hay revolución sin canciones», podía leerse en

---

<sup>4</sup> En sus propias palabras: «En todo momento y lugar la música está presente y ayuda a sobrevivir. Eso fue lo que sentí en el maldito Estadio Nacional, durante el tiempo en que los militares lo convirtieron en campo de concentración en 1973. Escuchar primeras corales espontáneas que nacieron entre los prisioneros en este siniestro recinto fue un ejemplo de rebeldía y emoción. El entonces diputado Vicente Sotta debe ser el creador de la primera coral de presos políticos. Escuchar a esas víctimas del fascismo nacional era estremecedor, cantando el 'Himno a la alegría' de Ludwig van Beethoven o la canción de Nino Bravo 'Libre'. Que, por cierto, ¡los milicos después convirtieron en una suerte de himno de 'liberación' del comunismo de la Unidad Popular! Pero aparecieron también algunos espontáneos que querían congraciarse con los militares de turno, ofreciendo un repertorio adecuado a su servil situación. Canciones groseras, improvisaciones en contra de la Unidad Popular y otras pseudos de contenido pornográfico» (115).

<sup>5</sup> El discurso completo puede oírse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=JuDL7MXUuI8>.

lienzos que acompañaban al entonces candidato de la Unidad Popular en actos de la campaña electoral, en los que intervenían, entre otros, los músicos Rolando Alarcón, Isabel y Ángel Parra, Víctor Jara y Quilapayún (García, 125). Y en ellos «aquellos que cantaron...»- pensaban también los militares cuando reemplazaron esta voz, inmediatamente, por melodías marciales en la radio. Para todos era evidente el impacto social del canto.

### **Del *pueta* al cantor/cantautor: distintas voces, similares porfías**

Resulta claro que el canto porfiado no es patrimonio exclusivo de Violeta Parra. Y es que, como ha referido su hijo Ángel Parra, «la labor responsable de un cantor con conciencia consiste en el rescate de la memoria de estos hechos criminales [...]. Convertirlo en historia, en música y poesía [...]. Memoria de abusos, explotación, violación permanente de los derechos humanos [...]. Situación que se repite desde la Conquista, Colonia e Independencia, hasta el Chile de hoy» (43). Consciente de ello, la propia Violeta Parra, en el arranque de sus *Décimas* autobiográficas, declara: «Y pa' cantar a porfía /habrá que ser toca'ora, /arrogante la cantora /para seguir melodía» (décima 4). Su insistente labor, ese quehacer machacón que la ha hizo célebre, solo podía concebirse en diálogo genealógico con la tradición de los poetas populares y, de modo singular, con los *puetas* de la Lira Popular, poesía popular impresa que, en torno a mediados del siglo XIX, empapeló las calles de las más importantes ciudades chilenas y las volvió ruidosas con sus voceos y pregones y los principios performativos del canto a lo poeta<sup>6</sup>, y que constituyó, en el decir de Juan Pablo González y Claudio Rolle, la primera fuente mediadora en Chile entre la tradición oral y la cultura de masas (125).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> «Su *performance* se realiza a base de un repertorio heredado de melotipos (*entonaciones*) y de diversas modalidades de acompañamientos con guitarra o guitarrón (*toquitos*); existiendo en el caso de la guitarra una gran variedad de afinaciones (Torres Alvarado, 58).

<sup>7</sup> Fue esta, en su origen, una poesía nacida con la marca del combate: habría sido la guerra de 1865 contra España la que habría motivado estas primeras hojas de versos imprentados. En otros trabajos he ahondado en la Lira Popular chilena, desde su perspectiva material, su apropiación popular y su singular configuración



La misma Violeta Parra le habría confesado a Patricio Manns un conocimiento nítido de la Lira Popular gracias a sus viajes en tren, donde los verseros vendían y difundían sus composiciones.<sup>8</sup> Nicanor Parra, en cambio, afirmaba que era a través de él que ella había conocido esos pliegos.<sup>9</sup> Como sea: no cabe duda de que tanto en el plano netamente textual como en el visual de los pliegos habría hallado inspiración y raíz para su arte. Hojas sueltas que hablan de crímenes, de injusticias, de amores desgraciados y de violencias habrían sido apropiadas por Violeta, como puede verse en la décima 66 de su *Autobiografía en verso*.<sup>10</sup>

---

plástico-visual. Pueden consultarse, por ejemplo, los artículos «Poesía de cordel española y lira popular chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular» (2014), «Literatura bajo sospecha» (2017) y «Literatura mirable: la *Lira Popular* chilena como escopo» (2020).

<sup>8</sup> Las declaraciones de Patricio Manns insisten en detallar una lectura también en clave genealógica: «Violeta me aseguró muchas veces que ella conoció perfectamente 'la lira popular'. Y era imposible que no la conociera. En sus 'décimas' están los trenes de infancia, y en esos años y en esos trenes, los poetas populares recitaban sus versos y vendían su folleto. Sin ninguna duda, pienso que Violeta asimiló en la época, como muchos de nosotros después las técnicas de la versaina, su suave humor, su tono, sus destrezas, sus juegos de palabras, la maestría del doble sentido en las ideas para camuflar el contenido picaresco o político del poema en períodos álgidos» (2017, 53).

<sup>9</sup> Resume con detalle la polémica Paula Miranda, especialista en la obra parriana: «Acerca de las maneras en que Parra se acercó a la lira popular hay dos versiones: según Patricio Manns, Violeta habría escuchado la recitación que los propios poetas hacían en los trenes, entre 1900 y 1940, años en los que Violeta viaja constantemente en este medio de transporte. Nicanor Parra, en cambio, piensa que es imposible que Violeta hubiese conocido de esta manera la tradición de la lira, pues para los años en que ella es niña y joven, dicha tradición se había perdido. Según Nicanor, es a través de él mismo que conoce esta poesía. La colección de Rodolfo Lenz y los *Romances populares y vulgares* recopilados por Julio Vicuña Cifuentes los conoce, de hecho, en la biblioteca personal de Nicanor. Para él la 'iluminación' en su hermana se produce en 1952, cuando él mismo le da a conocer su trabajo de recreación sobre el 'Contrapunto entre Don Javier de la Rosa y el Negro Teguada', recopilado por la lira y que también se había conservado en la tradición oral» (199).

<sup>10</sup> Como afirma Paula Miranda, en las *Décimas* «Santiago es reducida a bares y públicos borrachos. La crítica social aquí se hace todavía más dura, recurriendo a matrices de la crónica roja ya cultivada por la lira popular: aparecen entonces una violación, un asesinato y la degradación por alcoholismo» (209).

También viene a mi cabeza  
como una vista brutal:  
un martes al aclarar  
se llevan a la Teresa.  
Entre nueve y a la fuerza,  
l'arrastran Mapocho abajo  
sacándole los refajos,  
mientras se hacen que no ven  
unos que dicen amén  
por no entregarse a los tajos.

Yo debo seguir cantando  
pues paga la clientela;  
mas la voz se me congela,  
la Tere ya está gritando.  
Se le oyen de cuando en cuando,  
cada vez menos los gritos;  
más tarde se oyen los pitos  
del vigilante atrasa'o  
corriendo desafora'o,  
pero después del delito.

Al otro día los diarios  
anuncian con letras gruesas  
que hallaron una Teresa  
muerta por unos barbarios.  
¿Qué sacan del comentario  
si no ha de poner remedio  
al bar, qu'es un cementerio  
legal, como bien se sabe,  
el Código, enfermo grave,  
sordo y mudo a estos misterios?

En este careo poético -también la locución *a porfía* significa emulación y competencia-, tomemos, por ejemplo, una lira de José Hipólito Cordero, *pueta* «privado de la vista corporal» que bien sabía de sensacionalismo. No pienso solo, para el contrapunto, en esa primera décima glosada (o encuartetada) que da también pie al titular

del pliego: «Sangriento drama en Las Condes. Doralisa destrozada por un asesino» (anexo 1).<sup>11</sup> Y es que, en ese reclamo visual, en esa propuesta xilográfica del pliego, creo reconocer también cierto aire de familia con las arpilleras de Violeta Parra: pensemos, por ejemplo, en la representación de la figura humana en la arpillera *Fresia y Campolichán* (1965). Porque la de la Lira es una literatura mirable, de añagazas escópicas, como poesía mirable son también las arpilleras de Violeta, o, en palabras de la artista, «canciones que se pintan» (Miranda, 195).

Pero no fue Violeta Parra la única de los cantautores chilenos que manifestó querencia por esta poesía popular urbana. Para sumar pruebas al impacto visual, basta con contrapuntear la carátula del disco *Canto por travesura* (1972) de Víctor Jara con el pliego en el que una vez más J. Hipólito Cordero, con el título «Espantoso suceso de la niña espirituada» (anexo 2)<sup>12</sup> refiere, indirectamente, el famoso caso de «la endemoniada de Santiago», Carmen Marín, considerado el inicio de la siquiatría en Chile por el enfrentamiento (otra porfía) que tuvo lugar entre la Iglesia y la medicina (posesión demoníaca versus histeria). No de demonios, pero sí de pícaros frailes confesores («La beata», enferma de amor, «no quería que la velaran/con vela ni con velón,/sino con la vela corta/del fraile confesor»), por ejemplo, nos habla Jara en un disco que, pensado mayoritariamente como recopilación de cantos tradicionales chilenos, homenajea en su título una de las tantas formas que adopta el canto a lo poeta y que la misma Lira, una suerte de versión imprinteda de este, también recrea. «Callarlos es callar un pedazo de alegría», diría Víctor Jara, según su viuda, en un gesto porfiado por el contento (Jara, 313).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> José Hipólito Cordero, colección Raúl Amunátegui, 366, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile (366 C794b Caja N°4b, Tomo II).

<sup>12</sup> José Hipólito Cordero, colección Alamiro de Ávila, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

<sup>13</sup> Refiere Joan Jara que, previo al golpe de 1973, «Víctor estaba trabajando en un disco titulado 'Canto por travesura', una colección de canciones campesinas divertidas y bastante picarescas del sur de Chile. Incluía 'La beata', otrora prohibida y ahora reconocida como lo que era: una típica canción folklórica chilena. También contenía otras canciones con chistes y adivinanzas» (313). Con este disco, Jara quería dar la posibilidad de reír y celebrar la vida: «aparecía a

Damos, en consecuencia, absoluta razón al cantautor Osvaldo «Gitano» Rodríguez cuando afirma que «la canción de lucha y esperanza en Chile y América es la continuidad legítima de la poesía popular, que siempre fue una poesía con sentido de clase. Es decir, poesía satírica, de protesta, denuncia y revolucionaria» (10-11). Permitámonos, pues, añadir una digresión en este recorrido sanguíneo y sangrante por el canto *a porfía*: y es que el canto se bebe por leche materna en Violeta Parra y Víctor Jara, hijos de cantoras. Y por paterna –esperma urgente, dirá Heredia- en otros destacados compositores nacionales: el *pueta* Rolak -uno de los tantos seudónimos de Rómulo Lárraño- es bisabuelo de Jorge Coulon Larraño, uno de los fundadores de los Inti-Illimani. Y el combativo Juan Rafael Allende, perseguido y censurado *pueta* de la Lira –algún político se lamentó por no haberle dado muerte- es el padre del compositor Pedro Humberto Allende, autor de un poema sinfónico, «La voz de las calles», en el que se escuchan los ecos de los pregones populares (Varas, 15).

### **Poesía y canto social: «En mi patria no hay justicia»**

Que Lira Popular y la llamada Nueva Canción Chilena - surgida a fines de la década de 1960- conformen familia no tiene nada de raro si consideramos, además, que el esplendor de la poesía popular coincidió con los años de la llamada «cuestión social» en Chile (1880-1920), determinada en gran medida por los procesos de industrialización y urbanización que remecieron el contexto chileno, ante lo cual los *puetas* no se limitaron a ser meros retratistas de su época, sino que procuraron, desde el verso, convertirse en agentes sociales de cambio. También la canción de Víctor Jara, del Gitano Rodríguez, de los hermanos Isabel y Ángel Parra, de Patricio Manns y de tantos otros, emergerá en medio de bullentes confrontaciones sociales y políticas. ¿Que si fueron épocas épicas? Con seguridad, tiempos de agitación y de urgencias en los que la precaria condición urbana y obrera resonó con insistencia. Y lo hizo en espacios marcados por la afectividad y la convivencia, por el tránsito

---

principios de septiembre, listo para las Festas Patrias. Aunque se grabó, jamás llegó a las tiendas» (313).

cotidiano y la subjetividad colectiva. Y es que tanto el de la Lira como el de la Nueva Canción Chilena es un canto con vocación pública. Si los pliegos de poesía popular impresa se comercializaban en escenarios óptimos para el movimiento y la concentración popular -calles, plazas, mercados y tiendas de abarrotes, estaciones de ferrocarriles, fondas y chinganas-, los circuitos de comunicación de la Nueva Canción Chilena también estarán marcados por la convivencia y el trasiego: desde patios universitarios a concentraciones obreras, pasando, principalmente, por las famosas peñas folclóricas, recintos pequeños y eventos intensos en los que, a la luz de mesas iluminadas por velas y alimentando el alma con empanadas y vinos navegados, se juntaban poetas y cantores a compartir con un público que también participaba con música y poemas. La viuda de Víctor Jara, Joan, así recuerda este espacio íntimo donde se acortaba la distancia entre el artista y su público: «Los intérpretes actuaban en una minúscula plataforma de madera [...] iluminados por un pequeño foco. El efecto era impresionante y creaba un clima de respeto y concentración a pesar del vino y la informalidad del ambiente». (Jara, 90). Un público el de la peña que, al imbricarse, experimentaba de otro modo la creación. En ello, pienso, radica uno de los sentidos de ese calificativo de popular que se han adjudicado tanto nuestra poesía impresa como la Nueva Canción: arte y vida en una afectiva proximidad.

Por la razón o la fuerza es esta una sociabilidad que va de la mano de una conciencia de ciudadanía, de un compromiso cívico. Se entiende, pues, que muchos de los *puetas* de la Lira se autodefinan como cronistas y el pliego, en su ejecución, se comprenda como una crónica sonora. Y que a la par de su faceta poética desarrollen, no pocos de ellos, una carrera periodística. ¿Extrañará que un Víctor Jara en «La toma», del disco *La población* (1967), incluya a modo de cuarteta introductoria la grabación de un relato real de una de las mujeres protagonistas de una renombrada ocupación de terreno santiaguina? Su canción será todo un comentario periodístico-musical inspirado en el hecho noticioso.<sup>14</sup> También la canción

---

<sup>14</sup> Y aunque me salga de la geografía chilena, vale reproducir la respuesta del argentino León Gieco a la pregunta por sus influencias: «La influencia mayor de las letras, está sacada de los diarios. Yo leo el diario todos los días. Tal es así, que

«Preguntas por Puerto Montt» (1969), de Jara, fue compuesta tras leer, en los medios de prensa, la noticia de la muerte de 10 personas en manos de los «policiales» al desalojar la toma de un terreno; en su composición, Jara apunta e interpela de manera directa a Edmundo Pérez Zujovic, entonces Ministro del Interior del demócratacristiano Eduardo Frei Montalva. No extraña, ante tanta porfía, que luego a él lo hayan apuntado —«oficio mortal» el del cantautor, sostenía Patricio Manns con frecuencia—. Una vez más conviene traer a colación las certeras palabras de Ángel Parra: «Mientras nosotros cantábamos con pasión, entusiasmo, alegría y deseos de cambio, ellos ajustaban la puntería a nuestras cabezas e instrumentos, dándonos cuenta muy tarde de que se cumplía aquello de ‘con la música a otra parte’» (36).

Un Chile convulsionado por la injusticia y la violencia, marcado a fuego por la desigualdad social, en el que, como contempla desde Francia Violeta Parra, «los hambrientos piden pan / plomo les da la milicia, sí» («La carta», *Canciones reencontradas en París*, 1971): ese es el Chile que, más allá de la explicación mítica con guiño a Sísifo, originaría, inevitablemente, este canto de porfiada protesta. De aquí que, tanto la Lira como la Nueva Canción, cuando digan «pueblo», quieran decir «proletariado» u «oprimido»: mineros, pescadores, campesinos, pobladores, mendigos... De ahí que, si bien la Lira Popular, en su estricta esencia, se considere extinguida, haya resurgido en algunos campos de concentración levantados por la dictadura pinochetista y en la lucha de la Agrupación de familiares de Detenidos Desaparecidos (Orellana Muermann, 2005). O, incluso, en el mucho más reciente estallido social del año 2019 (Anguita, 2021), revuelta en la que «El derecho de vivir en paz» (1971) de Víctor Jara sonó y se reescribió de manera insistente.

### **La épica contra la casta. O el canto contra la dictadura**

De épocas épicas hemos hablado más arriba. No me refiero, como es de suponer, a una suerte de cantar de gesta fruto de una casta militar, que diría Ramón Menéndez Pidal. El canto *a porfía*

---

Spinetta en broma me dice que yo soy un noticiero del rock, soy un adicto a leer uno o dos diarios por día» (ctd Pancani y Canales, 123-4).

chileno es, ante todo, un canto contra esa casta militar. Contra la dictadura del general Carlos Ibáñez del Campo hablaba Violeta Parra en sus *Décimas* (n° 27):

Así creció la maleza  
en casa del profesor,  
por culpa del dictador  
entramos en la pobreza.  
Juro por Santa Teresa  
que lo que digo es verdad:  
le quitan su actividad,  
y en un rincón del baúl  
brillando está el sobre azul  
con el anuncio fatal.

Contra la tiranía de José Manuel Balmaceda también reclamarán bastantes poetas de la Lira. Y contra el último de los dictadores de la historia política nacional cantaron arriesgadamente, metafóricamente, exiliadamente, no pocos chilenos. Inevitable mentar una vez más a Víctor Jara, a quien ni las torturas ni el asesinato pudieron silenciar. Un canto porfiado contra la muerte, un grito *a porfía* en favor de la vida y la libertad, es, precisamente, el que, entre medio de torturas, Jara garabatea y entrega, como hoja suelta, a otro compañero de presidio; poema feroz en su súplica al mundo para «¡que griten esta ignominia!» («Somos cinco mil», también conocido como «Estadio Chile», 1973). Lo sabía Víctor Jara y porfió en ello: «Un artista, si es un auténtico creador, es un hombre tan peligroso como un guerrillero, porque su poder de comunicación es mucho» (Jara, 93).

Ahora bien, en contextos de violencia estatal, también la carga poética sentimental puede constituir una respuesta tenaz. El caso del cantautor chileno Fernando Ubierno es, a este respecto, de lo más significativo. Su «Carta abierta a Pinochet», interpretada en el Segundo Festival Víctor Jara (1987), en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, es una indiscutible prueba de que el canto *a*

*porfía* también puede tararearse delicadamente.<sup>15</sup> Su quehacer musical, próximo al de la trova cubana, nos permite traer a cuento las palabras, una vez más, de Patricio Manns, pero esta vez referidas a Silvio Rodríguez:

Cuando Silvio Rodríguez hace gemir a millones de personas con un verso -oídllo bien: un solo verso- en el cual declara hermosamente: «Vivo en un país libre...», en tres segundos ha dado al traste con treinta años de infamias y calumnias vertidas contra su país por miles de mercenarios de la pluma al costo de millones de dólares. De lo cual podemos deducir que la canción es realmente incalculable cuando en ella se ha estrujado un racimo que comprende, naturalmente un grano de convicción, un grano de poesía, un grano de música, un grano de emoción y oros granos. Sabemos que al mismo tiempo y por esta causa, que las canciones libres no tienen precio. Yo creo que todas las reservas de oro americanas no bastan para comprar ese verso, pero que ellos lo han soñado («Los problemas del texto...», s.p.).

«Vivo en un país libre» es, a mi parecer, equiparable a ese «Soldadito a tu cuartel» que, con la suavidad del diminutivo,

---

<sup>15</sup> Puede revisarse la grabación, compartida en Youtube recién en 2008, en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=6bWhSKNQqko>. Sobre esta canción, tardíamente reconocida por la historiografía chilena, recoge Marisol García la siguiente declaración del propio Fernando Ubierno: «Que yo me acuerde, la canté en tres oportunidades; la última de ellas, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, para el segundo Festival Víctor Jara. Ahí había un ambiente político muy fuerte; unas cinco mil personas ante las cuales mi gran pecado era ser popular. Me senté sobre una silla y esta pierna me saltaba de los nervios, pero después de ‘Un café para Platón’ hubo una ovación: «¡Otra, otra!». Para mí fue como una cicatrización. Sentí: «Estos huevones me están cachando». Entonces vuelvo al escenario y comienzo con la ‘Carta abierta a Pinochet’. A la mitad de la canción empiezan los aplausos, los gritos. Para mí fue maravilloso. Nunca me voy a olvidar que, al salir, dos tipos con brazaletes me agarran y me meten de inmediato a mi auto. Yo llegué a mi casa y me fui a la cocina a tomar un concho de pisco, como un cowboy. Tenía una sensación que no te puedo explicar; tan bella. «¡Después de tantos años...!»: eso pensaba» (García, 366).



completa la aparentemente inocente apelación «pastelero a tus pasteles / jardinero a tu jardín». Y la prueba es la reacción *in crescendo* del público que asistía y que se deshizo en gritos con el remate «el futuro pa' vivir». Es la suya una carta musical en la que le recuerda respetuosa y formalmente al entonces «señor Presidente» que «el pueblo no es asesino / solo busca su camino» y que «con amor y comprensión / sería todo diferente». Invocando una sensibilidad afectiva ausente en la dictadura, emplaza con porfía -y sin nombrarla- a la autoridad en un momento especialmente delicado, tras el atentado a Pinochet de 1986. Ya antes, por cierto, con su famoso «Un café para Platón» (1978), el músico chileno había dado lecciones de cuán conmovedor puede ser el tópico del *ubi sunt?* si se personaliza en un único individuo que, para más inri, forma parte de esa casta de estudiantes que ensalzó Violeta Parra y que «un día de octubre a clases no llegó».

### ¿Y adónde se fue el humor?

Como se va evidenciando, en el canto *a porfía* en Chile no abunda el son alegre. En palabras de Marisol García: «El Canto Nuevo fue triste y fue solemne, y acrecentó así el flujo melancólico de la música popular chilena, la cual nunca ha sido precisamente un mambo» (313). Pero no excluye el humor cuando este también puede ser leído como una singular obstinación. Lo dice, una vez más, Ángel Parra: «La introducción del humor político por parte nuestra en la canción popular fue un aporte. Sobre todo tratándose de un país tan gris, vestido de plomo y sin capacidad para reírse de sí mismo. Ahí están canciones como ‘Mazúrquica moderna’, ‘El sacristán’, ‘La beata’, mis ‘Canciones funcionales’, ‘Décimas por ponderación’, ‘Caballo tordillo mío’ o las cuecas del tío Roberto, que se convirtieron en un género más» (17). En esta tradición más lúdica del canto a porfía resalta la figura de uno de los más excéntricos compositores chilenos: Raúl Alarcón, conocido por el seudónimo de Florcita Motuda, «el ejemplo más asombroso de una canción social disfrazada de juerga y comicidad...» (García, 344). Fue en 1977 cuando irrumpió -visual y sonoramente- en el Festival de la Canción de Viña del Mar, con un traje amarillo, cantando «Brevemente...Genteeee», un canto atípico de cierta evocación

infantil en su supuesta ingenuidad sentimental: «Te miro...Gente / Te respiro...Gente / Y acerco mis manos / Y te siento...Gente/ Y un lugar distante me acerco consciente / Con mi ser candente te abrazo y te tomo /[...] Y es por eso que a veces me gusta integrarte / A vivir tu vida de anónima gente / Felices, llorando, formando la Gente...». No solo en su curioso seudónimo (como *Tulipán Rojo* o *Benito Cámela* de la Lira Popular) leemos la provocación de Flor Motuda. También en la propuesta amistosa -resguardada también en ese seudónimo y en ese estrafalario atuendo- a reunirse en años en que toda congregación (incluso las religiosas) eran miradas con sospecha. Flor Motuda hacía del acto performativo, de la acción poética, su mejor canto *a porfía*: desde una singular expresión kinésica y visual a una lúdica ironía textual. Él es su primera creación, él es su primer canto *a porfía*: un cantautor-performance por oposición.

Mediante la ironía y el juego, tan caros a los gestos vanguardistas, renovó el canto *a porfía* en Chile. Su propuesta ha sido y sigue siendo de carácter exploratorio y, como tal, ha venido a fecundar la canción chilena, mostrando que, en el seno de lo cotidiano, en ese arte que copula con la vida, yace también la pulsión vital que da forma al canto del que venimos hablando. En el lúcido análisis de Marisol García: «Su inspirador atrevimiento logró esquivar con gracia la marca militar, vistiéndolo de irreverencia un tipo de protesta visionaria y de alcance efectivamente masivo. Florcita Motuda acompañó los años fieros de dictadura con dardos atípicos, de una agudeza inclasificable, y cuya originalidad burló la censura hasta lograr sentarse encima del aparato represor con himnos libertarios que se cantan hasta hoy» (350). «Me encanta ver la gente reunida», dirá. Y apelará a un planeta más humano. Nada hay de ese reclamo al Dios castigador de Violeta Parra y de tantos poetas de la Lira. Lo suyo es travesura intelectual, iconoclastia, culto de lo poco serio, mistificación, burlas vergonzosas, libertad imaginativa. Poca pereza mental y porfiado rechazo a la costumbre, con el humor-disfraz para eludir la censura y desenmascarar la verdad. Pienso, aquí, en esa frase de Herbert Spencer al hablar de humorismo: «La risa es el indicio de un esfuerzo que de pronto se resuelve en nada». ¿Sísifo otra vez? Sí, pero mucho, muchísimo más colorido.

Si los *puetas* de la Lira echaron mano con frecuencia de los *contrafacta*,<sup>16</sup> Flor Motuda continuará la senda de los verseros populares chilenos para construir el que será «su artefacto más recordado» (García, 356), su porfía más juguetona, al estilo del grupo humorístico-musical argentino Les Luthiers, la

intervención de *El bello Danubio azul* del austríaco Johann Strauss II (1825-1899), con letra adaptada para la campaña televisiva a cargo de la Concertación de Partidos por la Democracia («transcurrían los años 1814 y en los salones imperiales corrían aires de libertad, y el célebre cantautor Johan Florestain preparaba esta linda canción en contra del Emperador», recita el chileno en un momento de su grabación). La familiaridad de la melodía —popularmente asociada a ‘El vals de los novios’— ayudaba a reforzar la idea de «nuestro matrimonio con la democracia», según el cantante, y convirtió la intervención en una cita casi inevitable. El autor recordaría más tarde la vez que el director Fernando Rosas «me paró en la calle muerto de la risa para contarme que a la Orquesta Sinfónica le tenían prohibido en ese tiempo tocar El Danubio Azul, porque el público comenzaba a tararear ‘no-no-no-no’» (García, 356).

Su «Vals imperial del NO», popularizado durante la campaña del plebiscito de 1988 que buscaba derrocar por la vía democrática la dictadura de Pinochet es, tal vez, el ejemplo más claro de ese canto *a porfía* que, siempre valiente, puede adquirir en ocasiones el rostro de la alegría y, con esa pulsión festiva, también ayudar a resistir y doblegar las miserias.

---

<sup>16</sup> Rómulo Larrañaga (Rolak), acotarán en sus pliegos que estamos ante composiciones «para guitarra». Y en sus cuadernillos poéticos, verdaderos cancioneros, dirán también que debemos tararear sus poemas, por ejemplo, al ritmo de la Marsellesa.

## A modo de coda

De ningún modo se ha pretendido en estas páginas llevar a cabo un rastreo exhaustivo del canto *a porfía* en la tradición chilena; siguiendo la imagen arbórea, y con Violeta Parra como nodo, solo se ha procurado esbozar algunas de sus ramificaciones, como la poesía popular impresa conocida como Lira Popular y la canción de autor. Las bifurcaciones, sin duda, pueden ser diversas. Pero en este, nuestro particular boceto, se ha querido representar a algunos de los más significativos agentes de cultura que, recurriendo al canto querellante, han plantado cara (y voz) a los discursos oficiales tanto desde la arenga explícita, como desde la delicadeza sentimental y la máscara humorística. Con la denominación de canto *a porfía* se ha intentado englobar -sin un afán homogeneizador- y dar nombre, con un término empleado por la propia Violeta Parra, a un canto que desafía: canto indócil, valiente, de protesta, lo llaman otros. Pero es la constancia de ese empecinamiento en la tradición poético-musical chilena el que se ha buscado designar con ese *a porfía* que, sin caer necesariamente en una explicación existencialista, es constante lucha de un pueblo que, como Arauco, tiene una pena que no se puede callar, pues «son injusticias de siglos que todos ven aplicar» y que, mientras no sean remediadas, seguirán cantándose con voces movilizadoras.

## Bibliografía

ANGUITA, Tomás. (2021). *La Lira Popular de la revuelta de octubre*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

GARCÍA, Marisol. (2013). *Canción valiente. 1960-1989*. Tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago de Chile. Ediciones B.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio Rolle. (2005) *Historia de la música popular en Chile. 1890-1950*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

JARA, Joan. (2008). *Víctor Jara, un canto inconcluso*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

MANNS, Patricio. (1984). «Los problemas del texto en la Nueva Canción». En <https://folcloreyculturachilena.wordpress.com/2016/06/03/los-problemas-del-texto-en-la-nueva-cancion-patricio-manns/>

\_\_\_\_\_ (2017). *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Santiago. Lumen.

MIRANDA HERRERA, Paula (2013). *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.

ORELLANA MUERMANN, Marcela. (2005). *Lira popular (1860-1976). Pueblo, poesía y ciudad en Chile*. Santiago de Chile. Universidad de Santiago.

PANCANI, Dino y Reiner Canales. (1999). *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

PARADA LILLO, Rodolfo. (2008) «La nueva canción chilena, 1960-1970. Arte y política, tradición y modernidad». *Patrimonio Cultural*. 49. Año XIII. 17-20.

PARRA, Ángel. (2016). *Mi nueva canción chilena. Al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago de Chile. Catalonia.

PARRA, Violeta. (2000). *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago de Chile. Editorial Sudamericana.

RIQUELME. Alfredo y Bárbara Silva (2011). «Una historia «terremoteada»: Chile en 1960». *Revista de Historia Iberoamericana*. 4(1). 1-25.

RODRÍGUEZ, Osvaldo «Gitano». (2016). *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Santiago de Chile. Hueders.

RODRÍGUEZ FERRER, Rocío. (2020) «Literatura mirable: la Lira Popular chilena como escopo». *Nueva Revista del Pacífico*. N° 72. 163-181.

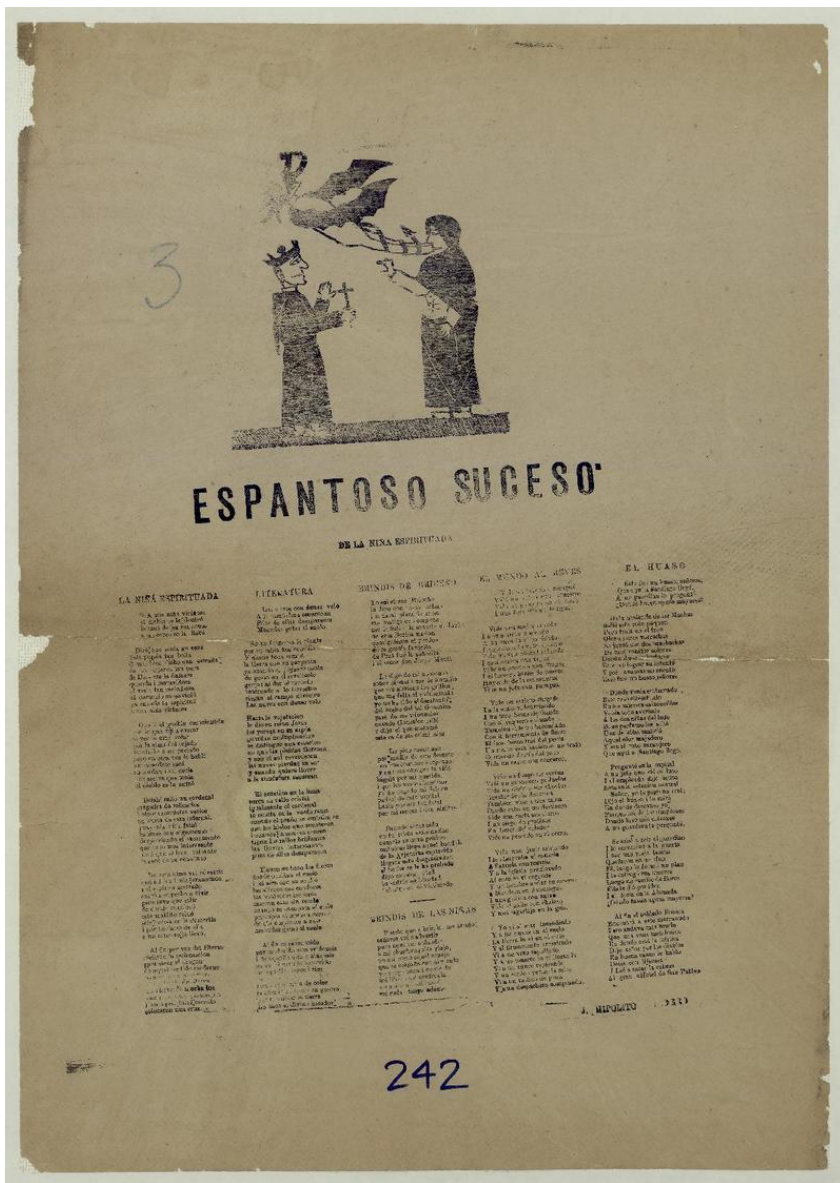
\_\_\_\_\_. (2017) «Literatura bajo sospecha». *Taller de Letras*. N° 61. 47-50.

\_\_\_\_\_. (2014) «Poesía de cordel española y lira popular chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular». *Revista de Humanidades*. N° 30. 129-165.

TORRES ALVARADO, Rodrigo. (2004) «Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena». *Revista Musical Chilena*. 58 (201). 53-74.

VARAS, José Miguel y Juan Pablo González. (2005) *En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile. Comisión Bicentenario, Presidencia de la República.





## [ANEXO 2]

José Hipólito Cordero, colección Alamiro de Ávila, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.



## IMITACIÓN MÉTRICO-MUSICAL EN LA LÍRICA TROVADORESCA: LA CONTRAFACCIÓN PARCIAL

Antoni Rossell  
(*Arxiu Occità-Institut d'Estudis Medieval*  
*Universitat Autònoma de Barcelona*)  
ORCID: 0000-0002-8331-1503

El *contrafactum* constituye un proceso interdisciplinario que concierne tanto el texto como la música. Sin embargo, al abordar este fenómeno creativo de tradición oral, suele descuidarse un aspecto esencial: la recepción. El público de la poesía cantada no acostumbra a analizar la obra desde una óptica filológica —ya sea métrica o literaria— ni musicológica, sino que probablemente se trata de oyentes con una sensibilidad cultivada, capaces de captar matices sin necesidad de un análisis técnico. se trata de un público de *entendedores*. Por ello, recae en nosotros la responsabilidad de interrogar el propósito del autor al «construir» una nueva obra a partir del *contrafactum* de una composición preexistente. Es igualmente pertinente preguntarse qué tipo de reacción pudo suscitar en el público, o cuál fue la intención del autor hacia ese auditorio con la nueva creación, que en muchas de sus imitaciones está cargada de mensajes intertextuales e intermelódicos. Desde nuestra perspectiva, resulta imprescindible investigar tanto los *contrafacta* «cerrados» o completos —aquellos que reproducen íntegramente la estructura métrica, la disposición de las rimas y la música— como los *contrafacta* parciales o «abiertos», que solo retoman parte de la métrica del modelo imitado y, en consecuencia, también de su música.

Durante el Congreso Internacional «*Hase de cantar al tono de*»: *La música en pliegos poéticos del siglo XVI*, celebrado el lunes 27 de mayo de 2024, se evocó una cita del eminente filólogo Francisco Rico, recientemente fallecido:

«las distancias no deben producirnos vértigos»

Francisco Rico, *El primer siglo de la Literatura española* (2022)

Un ejemplo paradigmático lo ofrece la obra del célebre pianista experimental catalán Carles Santos, reconocido por el carácter multidisciplinar de su trayectoria —que abarca cine, performances, teatro y composición musical—. En un concierto celebrado en el *Teatre Grec* de Barcelona, Santos interpretó piezas clásicas para piano (de Bach, Beethoven, Liszt, Schubert, entre otros) y las desarrolló y transformó en composiciones propias de marcado carácter experimental contemporáneo, como el resto de toda su obra de composición. Este evento, fruto de una colaboración con el fotógrafo Valentín González, constituye un testimonio excepcional de su sistema de composición a partir de modelos preexistentes, en este caso de música clásica. En él se evidencia con claridad el tránsito creativo desde la obra imitada hacia una nueva creación, revelando el potencial del *contrafactum* parcial como proceso artístico y conceptual, imitación que difícilmente el público podía identificar si Santos no hubiese interpretado primero el modelo clásico<sup>1</sup>.

En este caso, se aprecia con claridad la progresión desde la música de Bach hacia una nueva creación. En los ejemplos ofrecidos tanto por Carles Santos, como en la lírica trovadoresca monódica medieval, la identificación de los modelos originales queda reservada a un público especializado, capaz de reconocer las referencias implícitas: un público de *entendadors*.

Desde hace años he venido investigando el papel de la música en las imitaciones líricas de la poesía trovadoresca románica. A lo largo de este recorrido, he abordado numerosos ejemplos que me han permitido -tras un proceso de identificación y análisis-

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8FVp5xwCCiU>

desarrollar el concepto de *intermelodicidad*, en paralelo al de *intertextualidad*, como herramienta para comprender las razones que subyacen en la elección de determinadas imitaciones. En esta fase de recopilación y revisión de materiales previamente tratados me interrogo sobre el sentido de las imitaciones parciales<sup>2</sup>. En particular, reflexiono sobre la viabilidad y eficacia de aquellas imitaciones métrico-melódicas que, sin reproducir íntegramente el modelo, conservan elementos estructurales fragmentarios que permiten establecer vínculos significativos con la obra original. En realidad me pregunto sobre la viabilidad y eficiencia de las imitaciones métrico-melódicas parciales.

En toda investigación sobre los repertorios orales de la Edad Media, resulta imprescindible recurrir a referencias y modelos contemporáneos a esas obras que permitan corroborar, respaldar e incluso validar nuestras hipótesis. Dado que, salvo contadas excepciones, la mayoría de nuestros planteamientos se sustentan en hipótesis, este ejercicio comparativo se vuelve fundamental para dotar de solidez al análisis. No obstante —y en relación directa con el tema que nos ocupa— existe una de las escasas excepciones que permite una identificación certera de imitaciones intertextuales e intermelódicas: la formulación de Gruber (Gruber 1983), basada en el estudio de la poesía de Jaufré Rudel (...1125-1148...), concretamente en el poema *No sap chantar qui so no di* ♪ (BdT 262,3<sup>3</sup>).

*No sap chantar qui so no di*  
*ni vers trobar qui motz no fa,*  
*ni conois de rima quo.s va*  
*si razo non enten en si;*  
*pero mos chans comens'aissi:*  
*quon plus l'auziretz mais valra.*  
 (Jaufré Rudel, BdT 262,3, vv. 1-6)

<sup>2</sup> Véase bibliografía citada al final del artículo: Rossell 2000, 2001, ... .

<sup>3</sup> **Nota bene:** Los poemas de los trovadores occitanos están numerados según el acrónimo *BdT*, en referencia a la obra de Pillet, Alfred / Carstens, Henry (ed.). *Bibliographie der Troubadours*, Nueva York, Kraus Reprints, 1968 (primera edición en Halle, 1933). En este caso, «BdT 262,3»: el número **262** corresponde al trovador **Jaufré Rudel**, y el número **3** indica el lugar que ocupa este poema dentro del conjunto de su obra.

Gracias a las investigaciones y publicaciones de Jorn Gruber, contamos hoy con herramientas metodológicas sólidas para demostrar cuándo una imitación puede considerarse intertextual. La verificación de dicha imitación se fundamenta en los postulados establecidos por el filólogo alemán, quien argumentó su análisis en torno a tres ejes: el *mot* (el léxico), el *so* (la estructura métrica y la melodía) y la *razo* (la trama y el tema del poema). En este marco, resulta imprescindible no pasar por alto el nivel intertextual que subyace en la melodía, es decir, la *intermelodicidad*, concepto que permite ampliar el análisis más allá del texto y reconocer la dimensión musical como parte integral de contenido literario y/o significado en el proceso imitativo. Además de la búsqueda de correspondencias métricas y melódicas, resulta esencial considerar la *razo*, la materia temática que estructura el discurso poético. Es preciso indagar si existe un vínculo narrativo del contenido de ambas obras que permita establecer una conexión significativa. La imitación, en este sentido, no solo implica una estructura creativa referenciada y referible, sino que también revela una voluntad de prestigiar la nueva obra mediante el diálogo con modelos reconocidos. Esta estructura heredada y el prestigio que conlleva actúan como un sello de garantía, eficacia y legitimidad dentro de un entorno cultural y artístico compuesto por oyentes expertos y especialistas en lírica trovadoresca: los *entendedors*.

Tal como señala la tradición medieval en el *De arte de trobar*, el capítulo IX distingue tres grados de imitación o *contrafacció*, ofreciendo una tipología que permite comprender la diversidad de procedimientos imitativos en la lírica románica. Esta clasificación medieval no solo aporta un marco teórico valioso, sino que también concierne a prácticas poéticas que, siglos después, siguen utilizando estos recursos de creación e imitación poética y musical:

*Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam 'seguir'; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo. E este 'seguir' se pode fazer en tres maneiras :1 a ãa, filha-se o son d'outra cantiga e fazem-lhe outras palavras tan iguaes come as outras, pera poder e[n] elas caber aquel son*

*mesmo. E este seguir é de menos en sabedoria, porque [non] toman nada das palabras da cantiga que segue.*

2 Outra maneira i á de ‘seguir’ a que chaman ‘palavra por palabra’: e porque conven o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejan iguaes e de tantas sillabas ñas come as outras, pera podereren caber en aquele son mesmo. 3E outra maneira i á de ‘seguir’ en que non segue[n] as palabras. [Estas cantigas] fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderen caber no son ; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeiren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palabras mesmas : assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palabras mesmas, e tragen as palabras da cobra a concordaren con el. (Tavani 1999, 44-45; I, 9, f. 4v.)

La tercera forma de imitación es la intertextual. Según lo que nos indica el *arte de seguir*, las imitaciones que reproducen de manera exacta el número de versos, la métrica y la música —los llamados *contrafacta*— son consideradas las más banales. Tal como se afirma en el tratado: *E este seguir é de menos en sabedoria, porque [non] toman nada das palabras da cantiga que segue* («Esta imitación muestra poca habilidad, porque no toma nada de las palabras de la cantiga que imita»), es decir, del contenido literario de éstas. Esta observación medieval subraya que la mera reproducción formal, carece de profundidad creativa. En cambio, la imitación intertextual implica una apropiación consciente del contenido, lo que la convierte en una forma superior de imitación poética. De ahí nuestro interés por las imitaciones parciales o abiertas. Este tipo de contrafacción plantea una serie de interrogantes fundamentales: ¿por qué se imita? ¿qué elementos se escogen para ser imitados? ¿cuál es el papel de la música en este proceso? Y, en última instancia, ¿cuáles son los objetivos del trovador o imitador al emprender esta imitación? Por todo ello, no podemos descuidar la *razo*, es decir, el tema tratado. Es necesario indagar si existe una relación argumental entre ambas obras (el modelo y la imitación) que permita establecer un vínculo connotativo. Aunque nuestro objetivo principal se sitúe en la

contrafacción abierta, resulta igualmente pertinente abordar los *contrafacta* totales, ya que su análisis puede arrojar luz sobre las motivaciones profundas que llevan a imitar una composición anterior.

Abordemos la obra del trovador Peire Cardenal (1180-1278), figura clave en el panorama lírico occitano relacionado con la cruzada contra los cátaros, cuya posición frente a la corona francesa y el papado fue marcadamente conflictiva en el contexto del enfrentamiento entre los cruzados del norte y los albigenses. Su crítica a la moral de la Iglesia y a la codicia de los aliados anti-cátaros resulta demoledora, mediante la práctica del *sirventés*, género que le permite reutilizar estructuras métricas y melódicas preexistentes con fines satíricos y políticos.

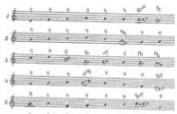

En una de sus composiciones más incendiarias, *Tartarassa ni voutor* (BdT 335,55), dirigida contra los defensores de la cruzada y la Iglesia, Peire Cardenal utiliza la melodía y la métrica de *Era-m conselhatz, senhor* (BdT 70,6), obra del célebre trovador Bernart de Ventadorn (c. 1130-1145 - 1190). Esta no fue la única pieza de Bernart que reutilizó, lo que sugiere una estrategia consciente de apropiación poética para asegurarse la difusión de su mensaje político. Una lectura comparada de ambos textos revela que la intención de Peire Cardenal no se limita al préstamo formal de la estructura métrica y de la melodía, sino que apunta hacia una dimensión *intermelódica* y *metapoética*, en la que el texto dialoga con el modelo para reforzar su intención crítica. El poema de Bernart de Ventadorn presenta la voz de un amante enfrentado a una situación de desengaño: su dama mantiene una relación con otro hombre, además de él. Ante esta revelación, el protagonista se ve obligado a tomar una decisión, aunque su voluntad importe poco; debe renunciar al amor exclusivo que deseaba. La reacción del trovador, que se siente engañado y víctima de la ingratitud de la dama, lejos de ser meramente dolorosa, presenta una sutil ironía que transforma la composición amorosa en un poema de tono descortés, donde la queja se convierte en crítica velada. Peire Cardenal, en el *sirventés*, dirige una feroz crítica contra los franceses y los clérigos, a quienes define como carroñeros y *enganadors* (mentirosos), acusándolos de prometer la redención a los moribundos a cambio de sus bienes, en perjuicio de sus legítimos herederos, en una denuncia tanto moral

como religiosa. Al igual que en la composición imitada de Bernart de Ventadorn, se expone el engaño y la maldad, aunque en este caso el blanco de la crítica son los aliados del papado.

Otro ejemplo de utilización melódica completa lo tenemos en la composición *Del rei d'Aragon consir* (BdT 392,11) de Raimon de Miraval (1191-1229), cuyo modelo es la canción de amor *Aital dona, cum ieu sai* (BdT 47,3, Ms.  $\text{JR}$  37c) del trovador catalán Berenguer de Palou (...1160...). En este caso, el uso de una melodía preexistente permite interpretar la obra de Miraval no solo como una imitación formal, sino como una estrategia comunicativa con implicaciones políticas. La elección de una melodía conocida por el público a quién va dirigida la nueva composición no es gratuita: facilita la difusión del mensaje en un medio específico, reforzando su impacto y alcance (Rossell 2000).

El ilustre «Rey Sabio», Alfonso X (1221–1284), y el trovador Arnaut Catalan (...1220-1253 ...) mantuvieron una *tenso* o debate poético, *Sénher ara ie·us vein quer[er]* (T 21,1), cuyo modelo fue la célebre canción de amor no correspondido *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43), del no menos ilustre trovador occitano Bernart de Ventadorn anteriormente citado:

**“tenso” Alfonso X & Arnaut Catalan**  
*Sénher ara ie·us vein quer[er]* (T 21,1)  
*Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43) Bernart de Ventadorn  $\text{J}$

<p>• -Senher, ara ie·us vein quer[er]  un don que'm donetz, si vos plai:  que vul[h] vostr'almiral seer  en celo vostra mar de lai;  e si o faltz, en bona fe  c' a totas las na[u]s que la son  eu les farai tal vent de me,  c' or la van totas a ban[don].</p>		<p>• -Lo don vos dei molt merceiar  e l' andrat nom que m' avetz mes,  e d' aitan vos vul[h] segurar  qu' an[c] será i om tan cortes:  que mia dona, qu' es la melhor  del mond' e la plus avinent,  farai passar a la doloar  del temps, cum filias alteras cent.</p>
<p>• -Don Arnaldo, pois tal poder  de vent' avedes, ben vos vai,  e dad' a vós devia seer  aqueste don; mais digu' eu, ai,  por que nunca tai don deu Rei?  Pero non quer' eu galdon;  mais, pois vo-lo ja outorguei,  chamen-vos "Almiral Sison".</p>		<p>• -Don Arnaldo, fostes error,  por passades con bataras  vossa senhor a Ultramar,  que non cuid' eu que aja träs  no mundo de tan gran valor;  e juro-vos, par San Vicent[e],  que non è bon doneador  quen esto fezer a ciente.</p>

En el texto de este intercambio lírico, Arnaut Catalan presume de sus habilidades para generar «vientos» capaces de impulsar las naves del monarca, y solicita, en tono irónico, el título de almirante de su flota. La respuesta del rey no se hace esperar:

compara al trovador con un *sisón*, ave que, según Corominas, se asocia con un contexto escatológico: «*es una ave maloliente, comparada a una persona que se ventosea en dos citas de escarnio de Alfonso X*» (Corominas 1991, p. 265)

Esta comparación, cargada de sarcasmo, ridiculiza la pretensión de Arnaut reforzando el tono lúdico y satírico de la *tensó*. El uso de la melodía de la *lauzeta*, de temática amorosa y melancólica, refuerza la intención satírica de la *tensó*, que -sin duda alguna- generaría en el público una reacción hilarante.

En el marco de los estudios de la tradición del *contrafactum*, remito a los estudios de Canettieri y Pulsoni (1994), que abordan su utilización en el contexto histórico y literario. También resulta pertinente considerar la tradición francesa, en particular la vinculada a Thibaut de Champagne, aunque no entraremos aquí en el análisis de dicha vertiente (véase también Camprubí 2017).

Abordamos, a continuación, la obra literaria y musical mariana del monarca castellano Alfonso X, las *Cantigas de Santa Maria*, concretamente en la cantiga CSM 340, *A madre de Deus, gloriosa* ♪, cuya estructura métrico-melódica deriva de la composición *S'anc fui belha ni preçada* ♪ (BdT 106,14), del trovador occitano Cadenet (c. 1160 –c. 1235). A primera vista, puede parecer sorprendente que el rey Alfonso escogiera como modelo un género tan alejado de lo piadoso —una canción amorosa profana— para la creación de un himno dedicado a la Virgen. Su elección -desde una perspectiva contemporánea- resulta doblemente irreverente.

Podríamos seguir preguntándonos: ¿por qué el rey Alfonso, en continuidad con la tradición de Giraut de Bornelh (1138-1215) - el *mestre dels trobadors* -, decide imitar la *alba* de Cadenet (c. 1160 –c. 1235)? Podríamos interpretar que su intención fuera restituir la referencia melódica al ámbito sacro, evocando el modelo primigenio de *Ave Maris Stella* ♪, modelo de Giraut de Bornelh, *Reis glorios, verais lums e clardatz* (BdT 262,64), mientras la canción de alba del *mestre dels trobadors* fue el modelo de Cadenet. Al tiempo que el Rey Sabio recogía el esquema métrico y el patrón melódico de Cadenet no solo diviniza nuevamente el irreverente género cortés de la *canço d'alba*, sino que transforma su temática profana en una expresión religiosa de devoción mariana. A partir de ese momento, el público —al entonar una melodía conocida en un contexto religioso— no solo



recupera el carácter sacro de la composición, sino que también puede experimentar un de rechazo implícito hacia las *albas* profanas occitanas y cortesanas francesas que compartían ese mismo patrón melódico. La estrategia del *contrafactum*, en este caso, no se limita a la reutilización formal, sino que opera como mecanismo de resignificación cultural y moral, y, en definitiva, ideológica. La elección del modelo resulta doblemente irreverente: por un lado, por la naturaleza secular del modelo; por otro, por el contenido temático original, centrado en una relación adúltera. Sin embargo, esta elección revela una estrategia poética consciente, con el objetivo resignificar el contenido del género de la canción de alba, transformando el tema irreverente en un contenido sagrado, y todo ello merced a una imitación melódica de larga tradición. En este caso, la voluntad metamelódica e intermelódica del autor —el Rey Sabio— parece responder a una finalidad ideológica y religiosa en contraposición a la tradición poética cortesana occitana. No obstante, si atendemos al ejemplo paradigmático de la imitación melódica intersistémica en el ámbito medieval —representado por el género lírico de la canción de alba, presente en los repertorios latinos, occitanos, franceses y galaico-portugueses—, cabe preguntarse si somos plenamente conscientes de que se trata, desde su origen, de una imitación parcial. ¿Pero qué imita Cadenet? Como ya hemos señaladom su modelo es Giraut de Bornelh. En realidad, Cadenet no reproduce una obra concreta del *mestre dels trobadors*, sino que retoma la estructura melódica del género lírico de la *alba*, que Giraut habría inaugurado —con toda probabilidad— imitando el himno mariano *Ave Maris Stella* ♪, en realidad una imitación parcial o estructural. Con ello, llegamos al núcleo de esta reflexión: la práctica del *contrafactum* parcial, una práctica poco explorada en los estudios habituales, pero que abordaremos con mayor detenimiento en los ejemplos siguientes. Sin salir del repertorio alfonsí, conviene recordar la *cantiga de loor Madre de Deus, roga por nos a seu Fillo en o dia do xuicio* ♪ (CSM 422), en la que la Virgen María, madre del Salvador, se presenta como intercesora entre los hombres y la divinidad. La melodía empleada, tal como demostró el musicólogo catalán Higiní Anglès (1935: 296–298), corresponde al *Canto de la Sibila* ♪, una pieza que se interpretaba —y aún se interpreta en algunas iglesias catalanas— durante la Misa del Gallo, en la noche del 24 de

diciembre, víspera de Navidad. En realidad, un contrafacta parcial. En el momento de mayor júbilo, cuando todos celebraban el nacimiento del Hijo de Dios, irrumpía la figura de un niño vestido con encajes, recordando a los presentes la fragilidad de la carne y el ineludible juicio final al que todos serían sometidos. El texto de la cantiga, aunque no lo expresa de forma explícita, comparte rasgos temáticos con el *Canto de la Sibila* ♪: anuncia la llegada del Redentor, advierte sobre los efectos devastadores que se abatirán sobre la Tierra y los mortales, y subraya la futilidad de las riquezas terrenales. El público receptor de esta cantiga era interpelado por un mensaje de temor, intensificado por la melodía, que evocaba directamente el *Canto de la Sibila*. En este caso, el registro intermelódico fue decisivo para impregnar el texto mariano de un dramatismo que —sin esa melodía— difícilmente habría alcanzado la misma intensidad expresiva y emocional.

El ejemplo paradigmático de *contrafactum* parcial en la lírica trovadoresca lo constituyen dos composiciones métricas distintas conservadas en el manuscrito R de la *Bibliothèque nationale de France* (BnF), ambas con música atribuida a los trovadores el Monjo de Montaudon (ca. 1193–1210) y Bertran de Born (ca. 1159–1215). En primer lugar, encontramos la canción *Rassa* ♪ de Bertran de Born, la única pieza de su autoría que se conserva con notación musical en dicho manuscrito.



Bertran de Born: *Rassa* ♪ (BdT 80,37; F 15:1) BNF Paris, f. fr. 22543.

Y, en segundo lugar, la canción del Monjo de Montaudon, igualmente conservada en el manuscrito R. La anotación del copista "*al so de la rassa*" indica que debía interpretarse con la misma melodía que la canción de Bertran de Born. Esta indicación permite observar tanto las divergencias como los elementos comunes en las estructuras métricas de ambas composiciones, así como en su configuración melódica:



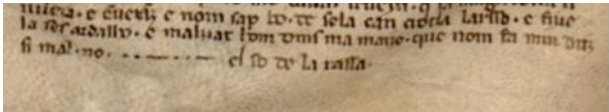
Monjo de Montaudon, *Mout m'enoia* ♪ (BdT 305,10, F 33:1)  
Bibliothèque nationale de France

Con la anotación del copista '*al so de la rassa*'

EX. 4-9. Bertran de Born. PC 80,37, R fol. 6v; and Monge de Montaudon, PC 305,10, R fol. 40.

<p><b>R 6v</b></p> <p>1. Bas - ta tan d'erte e mouet e puet - a.</p> <p>2. de lays qu'es de tota en laus vuet - a.</p> <p>3. vos preta c'a las mas d'hoies en - vei - a.</p> <p>4. c'a - na non a po - der que l' mui - a.</p> <p>5. que l' ve - aer de sa beu - tan leui - a.</p> <p>6. a sus ois les proz c'uy que c'uy - a.</p> <p>7. el plus co - moy - senz a l' me - l'hois.</p> <p>8. man - te - ment a - des sa lau - auz.</p> <p>9. e la tti - o per he - le - auz.</p> <p>10. mes als rap far ta en - tui - ra u - mo.</p> <p>11. que no vol mas un poe - ja - abou.</p>	<p><b>R 40</b></p> <p>1. Mot m'en - vey - a u'o au - sen di - re.</p> <p>2. hom par - liere qu'es d'a - vol aer - vi - re.</p> <p>3. et hom que trop vol auz' au - si - re.</p> <p>4. m'en - vey - a e ca - vait que si - re.</p> <p>5. et en - vei - a m' si Deus m'a - jut.</p> <p>6. jo - ves hom que trop port es - cut.</p> <p>7. que se - gues colp mo - y a a - vai.</p> <p>8. ca - po - lan e m'ou - ge bar - bar.</p> <p>9. a lau - sen - gies bes es - mo - lut.</p>
--	--

Aubrey, Elizabeth. *The Music of the Troubadours*. Indiana University Press, 1996, p. 113.



Bertran:	a	a	a	a	a	a	b	b	b	b	b	rhyme
	8'	8'	8'	8'	8'	8'	8	8	8	8	8	syllables
	A	B	C	D	C'	D'	B'	C''	E	F	E'	melody
Monk:	a	a	a	a			b	b	b	b	b	rhyme
	8'	8'	8'	8'			8	8	8	8	8	syllables
	A	B	C	D			B'	C'	E	F	E'	music

Aunque la estructura métrica difiere, la melodía —entendida dentro de un marco oral de variabilidad— permanece reconocible. Es evidente que el copista, consciente de que se trata de una imitación, considera necesario anotarlo explícitamente.

En el ejemplo siguiente, propongo presentar una posible contrafacción parcial a partir de una composición de la que no se ha conservado la, música perteneciente al género de las *Cantigas d'escarnho e mal dizer* (CEMD): *O genete* del rey Alfonso X el Sabio. Lo que aquí presentamos es una hipótesis de reconstrucción métrica y melódica, y como tal, debe ser considerada desde esta perspectiva interpretativa:

<b>O genete (18,28) ALFONSO X</b> <b><i>Cantiga d'escarnho e mal dizer</i></b>	
O genete pois remete seu alfaraz corredor, estremece e esmorece o coteife con pavor.	Vi eu de coteifes azes con infançoes [s]iguazes mui peores ca rapazes; e ouveron tal pavor, que os seus panos d'arrazes tornaron doutra color.
Vi coteifes orpelados estar mui mal espantados, e genetes trosquiados corriâ-nos arredor; tiinhâ-nos mal aficados, [e] perdian-na color.	Vi coteifes con arminhos, conhocedores de vinhos, que rapazes dos martinhos, que non tragian senhor, sairon aos mesquinhos, fezeron todo peor.
Vi coteifes de gran brio eno meio do estio estar tremendo sen frio ant' os mouros d' Azamor; e ia-se deles rio que Auguadalquivir maior.	Vi coteifes e cochoes con mui longos granhoes que as barvas dos cabroes: ao son do atambor os deitavan dos arçoes ant' os pees de seu senhor.
(Ed. Arias Freixedo 2003: 346–349)	

En el repertorio galaico-portugués se conservan composiciones cuyo primer verso presenta una métrica breve, de apenas cuatro sílabas (4 o 3'), lo cual constituye una excepción dentro del corpus. Tal es el caso del *sirventés* político atribuido a Alfonso X, *O Genete* (18,28), que destaca por el escaso número de sílabas en su verso inicial y por la divergencia estructural respecto a otras piezas del repertorio gallego. Esta singularidad estrófica ha sido señalada por Tavani, quien la describe mediante dos estructuras métricas distintas para la misma composición: 13:59 y 52:2.

O gerente	7a
ou o gerente	7a
ou o chefe comedor,	7b
estremado	7b
o estremo	7a
o chefe ou o paver.	7b
Vi catifes espelados	7a
estar mal expantados,	7a
e gerentes transpados,	7a
catifes ou paver	7b
livros ou mal alçados,	7a
ca perdidos na color.	7b
—	
(Arias Freixo 2009: 346–348)	

• 1<sup>a</sup>  
• Tavani 13:59      3'      3'      7'      3'      3'      7'  
                         *a*      *a*      *b*      *a*      *a*      *b*

2<sup>a</sup>  
Tavani 52:2      7'      7'      7'      7'      7'      7'  
                         *a*      *a*      *a*      *b*      *a*      *b*

Los versos femeninos de 3' (es decir, de 4 sílabas métricas) no son frecuentes en la apertura estrófica de la lírica trovadoresca galaico-portuguesa. En el repertorio recogido por Tavani, además de *O Genete* (18.28), se documentan algunos casos excepcionales que comparten esta característica métrica poco habitual:

Tavani 29:1

Alfonso X 18,31: *Sen nulha ren*

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>B</i>
4	4	6'	4	4	6'	4	4	6'	5'

Tavani 30:1

Johan Lobeira 71,4: *Senhor genta (Leonoreta)*

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>D</i>
3'	3'	7	3'	3'	7	7	3'	3'	7	3'	3'	7

Tavani 7:1

Roy Fernandez de Santiago 143,4: *Des que eu vi*

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
4	4	6'	4	4

Al igual que *O Genete* (18.28), esta cantiga presenta una descripción métrica singular en el repertorio de Tavani: la última estrofa se clasifica como 19:42:

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
4	4	4	2	2	2

Las cuatro composiciones comparten la particularidad de iniciar con un verso breve de cuatro sílabas (4 o 3' femenina), alternando con uno de 8 sílabas (7' femenina) (18:28, 13:59 y 52:2), y también con versos de 7 sílabas y de 6 (5' femenina) sílabas (18.31; 29:1).

A primera vista, podría interpretarse que *O Genete* (18.28) está precedida por un verso que actúa como estribillo. Sin embargo, como se argumentará en las páginas siguientes, consideramos que esta hipótesis resulta poco probable. Tal como se ha señalado anteriormente, y siguiendo el análisis de Tavani, la composición presenta dos estructuras métricas diferenciadas: 13:59 en los primeros versos y 52:2 en los siguientes, lo cual es, cuando menos, inusual dentro del corpus galaico-portugués. Según Dominique Billy (1989: 3), la heterostrofia se basa en el cambio sistemático de melodía, y puede aplicarse tanto a las estructuras estróficas equipartitas —como en el *descort* o la *estampie*— como a como a estructuras métricas sin divisiones estróficas:

*L'hétérostrophie repose sur le changement systématique de la mélodie.  
Elle s'applique aussi bien à des structures strophiques équipartites,  
comme dans le descort ou dans l'estampie, qu'à des structures indivises.*

Siguiendo a Billy, resulta especialmente pertinente reflexionar sobre el aspecto melódico como un factor arquitectónico que incide no solo en la estructura métrica, sino también en la configuración estrófico-literaria de las composiciones. En este sentido, y por la falta de composiciones con estas estructuras métricas, conviene ser cautelosos al buscar paralelismos métricos

dentro de la lírica románica que puedan compararse con la cantiga de Alfonso X, *O Genete*, como también advierte Alvar (1993: 204). Tanto Betti (2003: 104–105) como Billy (2006–2007) han explorado la tradición trovadoresca occitana: el primero tomando como referencia el *sirventés* *Un trichaire, prestre laire* de Guilhem de Berguedà (1138-1192; BdT 210,22), y el segundo comparando la estructura de la *cantiga* gallega con dos *estampidas* del trovador catalán Cerverí de Girona (1259-1285). Carlos Alvar sostiene que *O Genete* (18,28) guarda relación con un *lai* mariano atribuido a Gautier de Coinci, el cual habría inspirado posteriormente el *Lai des Hermins* (Alvar 1993: 204). Sin embargo, unos párrafos más adelante, el propio Alvar matiza esta hipótesis al afirmar:

«Es significativo el hecho de que los ejemplos más próximos a la estructura métrica de la sátira alfonsí sean, justamente, testimonios piadosos, dirigidos a la Virgen. La búsqueda debe dirigirse, pues, hacia la poesía culta, en latín, y de contenido mariano o religioso.» (Alvar 1993: 205)

En esta misma línea, Billy (2006–2007) destaca la posible filiación litúrgica de la estructura métrica de *O Genete*, basándose en una observación de Manuel Rodrigues Lapa (1929). Por esta razón, nuestra investigación sobre un posible modelo melódico se orientó hacia la poesía latina, donde pudimos identificar correspondencias métricas entre una composición litúrgica y el texto satírico alfonsí: se trata del canto monódico de vísperas aquitano *Novus annus – dies magnus* ♪ (*Conductus in secundo nocturno*), dedicado a la celebración del Año Nuevo. Esta pieza, muy difundida en la Edad Media, se conserva con transcripción musical.

*NOVUS ANNUS, DIES MAGNUS*

Novus annus dies magnus  
Lux eterna de superna  
Culpam seve matris Eve  
Assit in leticia.  
Venit ad nos regia.  
Sola delet gratia.

Quia sic genitor paradisi Adam  
Protoplasma suum vehit ad patriam  
Crucis supplicio reperando viam.

a	a	b	c	c	b	D	D	D
3'	3'	7	3'	3'	7	11'	11'	11'
α	β	γ	α	β	γ	δ	δ'	δ'

(trans. Mus. Treitler (1967), *The Aquitanian Repertories*, III, nº 3 )

La métrica y el ritmo de esta composición siguen los parámetros de la poesía rítmica latina y románica, cuya estructura es la siguiente:

a	a	b	c	c	b	D	D	D
3'	3'	7	3'	3'	7	11'	11'	11'
α	β	γ	α	β	γ	δ	δ'	δ'

A partir de nuestro análisis de la estructura estrófica de *Novus annus* ♪, podemos identificar dos frases melódicas:

A

B



Pero aún no disponemos de una estructura silábico-melódica que pueda aplicarse al resto de los versos basándonos en el modelo latino, ya que estos, como ya hemos visto, presentan un patrón métrico distinto al de la primera estrofa:

-Alfonso X, 18,28, *O genete*, primera estrofa:

Tavani 13:59                    3'    3'    7'    3'    3'    7'

*a    a    b    a    a    b*

*O genete*  
*pois remete*  
*seu alfaraz corredor,*  
*estremece*  
*e esmorece*  
*o coteife con pavor.*

-estrofas siguientes:

Tavani 52:2	7'	7'	7'	7	7'	7
	a	a	a	b	a	b

*Vi coteifes orpelados  
estar mui mal espantados,  
e genetes trosquiados  
corriâ-nos arredor;  
tiinhâ-nos mal aficados,  
[e] perdian-na color.*

*Vi coteifes de gran brio  
eno meio do estio  
estar tremendo sen frio  
ant' os mouros d' Azamor;  
e ia-se deles rio  
que Auguadalquivir maior.*

*Vi eu de coteifes azes  
con infanço□es [s]iguazes  
mui peores ca rapazes;  
e ouveron tal pavor,  
que os seus panos d' arrazes  
tornaron doutra color.*

*Vi coteifes con arminhos,  
conhocedores de vinhos,  
que rapazes dos martinhos,  
que non tragian senhor,  
sairon aos mesquinhos,  
fezeron todo peor.*

*Vi coteifes e cocho□es  
con mui longos granho□es  
que as barvas dos cabro□es:  
ao son do atambor  
os deitavan dos arço□es  
ant' os pees de seu senhor.*

(Ed. Arias Freixedo 2003)

Si analizamos —o deconstruimos— cuidadosamente las estrofas II, III, IV y V, aplicando la concepción métricomusical del posible modelo *Novus annus* ♪, es posible establecer una estructura métrica paralela a la de la primera estrofa. Esta lectura permite reorganizar el texto en 17 grupos estróficos hipotéticos, lo que

sugiere una arquitectura interna más compleja de lo que indica la división tradicional en cuatro *cobras*.

I O genete pois remete seu alfaraz corredor, II estremece e esmorece o coteife con pavor.	VII esta tremendo seu fío ata as meuras d'Amor; VIII e ao se dela ría que Agualquívir matar IX H es de coteife ata con infimblez X feignates mas piores ca rapatei; e overron tal pavor.	XIII que rapatei dos martinhos, que non tragían senhor, XIV matou as marquisas, e fezeron todo pior. XV H coteife e cochoi con mui longos grandes XVI que se barrou dos cabroes, ao non do atambor XVII ou delatou dos arloes ata' os pees de seu senhor.
--	--	--

Nuestra intención no es la de proponer una nueva estructura métrica para la poesía medieval, sino la de comprender la interdependencia arquitectónica y musical que subyace en *O Genete*. La métrica de la estrofa en el canto aquitano coincide, por tanto, con la de la primera estrofa de la cantiga atribuida al rey Alfonso X (18,28), lo que nos permite —aunque de forma aún hipotética— plantear la posibilidad de un *contrafactum* para dicha estrofa.

O genete  
pois remete  
seu alfaraz corredor,  
estremece  
e esmorece  
o coteife con pavor.

3ªa  
3ªa  
7 b  
3ªa  
3ªa  
7 b

es - ge - ne - te      pois - re - me - te  
tre - me - ce      es - me - re - ce

seu al - fa - raz      co - rre - dor  
o co - tei - fe      con pa - vor

Así, si aplicamos la lógica músico-estrófica de la primera estrofa, obtendríamos la siguiente organización, sustentada por la disposición rítmica del verso, en la que la rima «a» correspondería a la Frase Musical A, y la rima «b» a la Frase Musical B:

- Vi coteifes orpelados  
estar mui mal espantados,  
e genetes trosquiados  
corriã-nos arredor;  
tiinhã-nos mal aficados,  
e perdian na color.

7'a	
7'a	A
7'a	
7 b	B
7'a	A
7 b	B



La hipótesis de reconstrucción melódica que aquí se propone ofrece un argumento coherente para la conciliación métrica entre dos estrofas distintas del mismo poema, siempre desde una perspectiva de variabilidad: ya sea sintagmática —atendiendo al número de sílabas por verso— o paradigmática —considerando la estrofa como unidad estructural. El aspecto sintagmático nos lleva a plantear la cuestión del anisosilabismo en determinados casos, no desde la óptica de la creación poética, sino desde la de la transmisión textual y musical. Hemos aplicado esta lógica métricomelódica en otras composiciones previamente mencionadas, que comparten la característica de iniciar la estrofa con un verso de cuatro sílabas. No obstante, por razones de espacio, dichas piezas no serán objeto de análisis en el presente estudio.

18,31 *Par Deus, Senbor* de Alfonso X (Tavani 29:1)

71,4 *Senbor genta* de Johan Lobeira (Tavani 30:1)

143,4 *Des que eu vi* de Roy Fernandez de Santiago (Tavani 7:1)

Para concluir este ejemplo, queremos subrayar que nuestra intención ha sido proyectar una hipótesis musical sobre una estructura métrica caracterizada por un número limitado de sílabas al inicio de la estrofa. Esta propuesta responde a dos objetivos complementarios: por un lado, reflexionar —desde una perspectiva musical— sobre dicha estructura y su posible concepción melódica; por otro, a partir de esa reflexión y del modelo melódico medieval que hemos considerado, ensayar una reconstrucción musical o *contrafactum*, plenamente consciente de su carácter hipotético. El canto monódico aquitano *Novus annus – dies magnus* ♪ constituye un modelo plausible, tanto por las coincidencias métricas como por su amplia difusión en el canto litúrgico medieval y su presencia en el *Codex Calixtinus* (Rossell 2010). El argumento métrico, reforzado por el componente melódico, ha permitido formular una hipótesis que explica y unifica los dos esquemas métricos presentes en *O Genete*, abriendo así una vía interpretativa para su reconstrucción musical.

El siguiente ejemplo abordará también una posible imitación parcial, esta vez con música documentada: se trata de Arnaut Daniel y su célebre *sestina*: *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BDT 29,14). La imagen del trovador recluido en una torre por orden de su señor, aguardando la inspiración —tal como relata el *razo* de *Lançan son passat li giure* (BdT 29,2)— parece entrar en tensión con la práctica habitual de imitación intertextual e intermelódica entre los trovadores occitanos, ampliamente demostrada en estudios filológicos y trabajos de crítica textual:

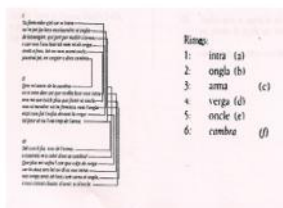
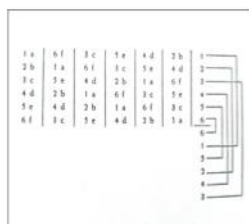
*E fon aventura qu'el fon en la cort del rey Richart d'Englaterra,  
et estant en la cort, us autres joglars escomes lo com el trobava  
en pus caras rimas que el. Arnaut[ʒ] tenc so ad esquern e feron  
messios, cascu[s] de son palafre, que no fera, en poder del rey. E.l  
rey[s] enclaus cascu en una cambra. E.N Arnaut[ʒ], de fasti  
que n'ac, non ac poder que lasses un mot ab autre. Lo joglar[s]  
fes son cantar leu e tost; e[t] els non avian mas detʒ jorns  
d'espazj, e devia.s jutgar per lo rey a cap de cinc jorns. Lo  
joglar[s] demandet a.N Arnaut si avia fag, e.N Arnaut[ʒ]  
respos que oc, passat a tres jorns; e no.n avia pessat. E.l joglar[s]  
cantava tota nued sa canso, per so que be la saubes. E.N*

*Arnaut[ʒ] pesset co.l traysses isquern; tan que venc una nueg, e.l joglar[s] la cantava, e.N Arnaut[ʒ] la va tota arretener, e.l so. E can foro denan lo rey, va tota arretener, e.l so. E can foro denan lo rey, N'Arnaut[ʒ] dis que volia **retraire** sa chanso, e comenset mot be la chanso que.l joglar[s] avia facha. E.l joglar[s], can l'auziç, gardet lo en la cara, e dis qu'el l'avia facha. E.l reys dis co.s podia far; e.l joglar[s] preguet al rey qu'el ne saubes lo ver; e.l rey[s] demandec a.N Arnaut com era estat. E.N. Arnaut[ʒ] comtet li tot com era estat, e.l rey[s] ac ne gran gaug e tenc so tot a gran esquern; e foroN aquitiat li gatge, et a cascu fes donar bels dos. (Razço de Lançan son passat li giure, BdT 29,2 ; cf. Boutiere & Schutz 1973, 62-63).*

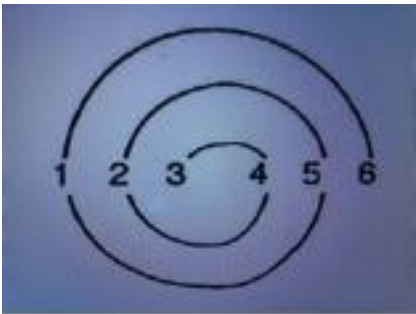
En la anécdota de la *razço* mencionada anteriormente, el trovador se convierte en protagonista de una experiencia lírico-auditiva, donde la aparente *no-composición* se revela como un producto sonoro significativo que aporta información valiosa sobre el momento de gestación poéticomusical y sobre su recepción por parte de un público especializado, *entendedors* u otros trovadores. Conviene tener presente la expresión *retraire*, en el contexto de este análisis.

Las investigaciones más frecuentes sobre la *sestina* se han centrado en su complejidad métrica, y entre las más relevantes destacan aquellas que ofrecen representaciones gráficas de su combinación estructural. En este sentido, merece especial atención el estudio de Karl Vosler (Vosler 1960: 132), que analiza con precisión el entramado métrico de la *sestina*:

**sestina de Arnaut Daniel.**  
***Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BDT 29,14)**  
**7' 10' 10' 10' 10' 10'**



Y, muy especialmente, la labor del poeta Jacques Roubaud (Roubaud 1986: 294), quien pone en valor la originalidad métrica característica del trovador de Peirigord:



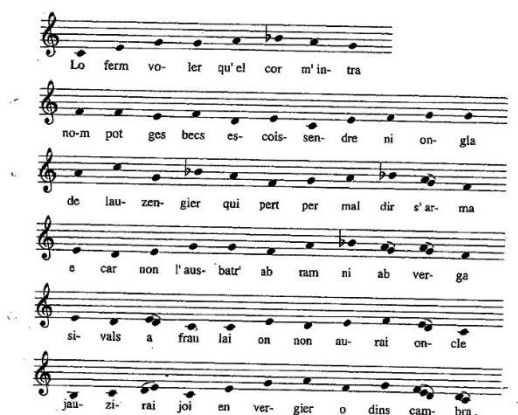
O la brillante interpretación de Paolo Canettieri con el cubo de dados (Canettieri 1993), entendida como un artefacto poético regido por reglas de permutación:

3	2	I	O
O	I	2	3
2	3	O	I
I	O	3	2

STANZA I	... new order ...	STANZA II	III	IV	V	VI
ord. word 1	2nd	6	3	5	4	2
2	4th	1	6	3	5	4
3	6th	5	4	2	1	6
4	5th	2	1	6	3	5
5	3rd	4	2	1	6	3
6	1st	3	5	4	2	1

La melodía de la *sestina* ha sido descrita como una forma de *oda continua*, es decir, su melodía no se repite en ninguna de sus líneas, y por lo tanto, la melodía de cada verso es distinta de las demás. El esquema es el siguiente:

Verso	melodía	rimas	nº de sílabas
• v.1	$\alpha$	a	7 <sup>e</sup>
• v.2	$\beta$	b	10 <sup>e</sup>
• v.3	$\gamma$	c	10 <sup>e</sup>
• v.4	$\delta$	d	10 <sup>e</sup>
• v.5	$\epsilon$	e	10 <sup>e</sup>
• v.6	$\zeta$	f	10 <sup>e</sup>



No he encontrado ningún otro precedente melódico entre los trovadores, por lo que ha sido necesario buscar fuera de su tradición. De hecho, la melodía de la *sestina* es claramente atípica en su inicio:



Una entonación inicial con terceras ascendentes, como en la *sestina*, —que yo sepa— no existe en la lírica trovadoresca; del mismo modo, es difícil encontrar una apertura similar en el repertorio litúrgico de la época. En este punto, solo podemos recurrir a una referencia aislada, de carácter aural, en los repertorios contemporáneos de la lírica trovadoresca. Esta entonación con terceras ascendentes aparece en un inicio melódico del repertorio latino medieval, concretamente en el *Ludus Danielis* ♪.

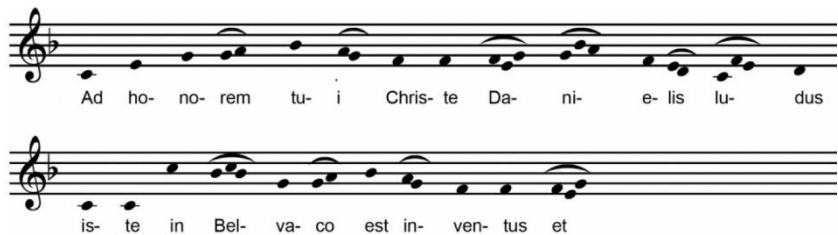


Ludus Danielis. Incipit Danielis Ludus. The British Library, Egerton  
M S.2625, fol.95r.

Bacche bene venies CB 200

- Jubilemus regi nostro | magno ac potenti  
Resonemus laude digna | voce competentī  
Resonet jocunda turba | solemnibus odīs  
Cytharizent plaudant manus | mille sonent modis  
Pater ejus destruens | Judaeorum templa  
Magna fecit et hic regnat | ejus per exempla  
Pater ejus spoliavit | regnum Judaeorum  
Hic exultat sua festa | decore vasorum  
**Haec sunt vasa regia | quibus spoliatur**  
**Jherusalem et regalis | Babylon ditatur**  
Praesentemus Balthasar | ista regi nostro  
Qui sic suos perornavit | purpura et ostro  
Iste potens iste fortis | iste gloriosus  
Iste probus curialis | decens et formosus  
Jubilemus regi tanto | vocibus canoris  
Resonemus omnes una | laudibus sonoris  
Ridens plaudit Babylon | Jherusalem plorat  
Haec oratur haec triumphans | Balthasar adoratur  
Omnes ergo exultemus | tantae potestati  
Offerentes regis vasa | suae majestati
- Bacche bene venies  
(Carmina Burana 200)  
  
Bacche, bene venies  
Gratus et optatus,  
Per quem noster animus  
Fit letificatus.  
  
Istud vinum, bonum vinum, vinum generosum,  
reddit virum curialem, probum animosum.  
  
**Hec sunt vasa regia**  
**quibus spoliatur**  
**Iherusalem et regalis**  
**Babylon ditatur.**  
  
Istud vinum...  
  
Bacchus fortis superans  
pectora virorum  
in amorem concitat  
animos eorum.  
  
Istud vinum...  
  
Bacchus sepe visitans  
mulierum genus  
facit eas subditas  
tibi, o tu Venus.

A continuación, prestaré especial atención al *incipit* de este drama litúrgico, que probablemente sea la melodía que su audiencia original recordaba, como suele ocurrir con el comienzo de las canciones. Y si lo comparamos con la melodía de la sextina, tanto el *incipit* como el desarrollo parecen ser idénticos:





*Ad honorem tui, Christe, Danielis ludus iste...*

*Lo ferm voler qu'el cor m'intra...*

Por lo tanto, parece evidente que Arnaut Daniel recurrió a la melodía de un gran drama litúrgico para su *sestina*, concretamente la melodía del *incipit* del *Ludus Danielis* ♪23 (*The British Library, Egerton MS.2625, fol. 95r.*). El transporte melódico implica desplazamientos de intervalos y variaciones que no son infrecuentes en la monodia medieval. El trovador pudo haber jugado con estas modificaciones para personalizar su propia melodía en el texto de la *sestina*.

El camino que me ha llevado a esta identificación es el de la percepción auditiva: el principio melódico de la composición mediante terceras ascendentes, característico de este drama litúrgico, pudo haber sonado bastante moderno para una audiencia medieval (ya que no era un inicio melódico habitual ni en la monodia litúrgica ni en la cortesana, como ya se ha mencionado). El drama litúrgico de *Daniel* utiliza constantemente este movimiento: una entonación inicial con terceras ascendentes.

Continuando con el repertorio lírico occitano, pero en el ámbito del amor cortés, nos dirigimos ahora a una de las composiciones más comentadas e imitadas de la poesía lírica occitana. En este caso, comentaremos la tradición poética y musical del texto de la *cançó de lonh* de Jaufré Rudel (...1125-1148...), *Lanquand li jorn son lonc en mai* ♪ (BdT 262,2), que, junto con las de Bernart de Ventadorn, ha tenido una amplia difusión tanto en la época medieval como en la contemporánea. Ya se han establecido relaciones entre la obra del trovador occitano Jaufré Rudel y la canción de cruzada de Walter von der Vogelweide (1170-1230), y según Ursula Aarburg (1967: 98–118), existe una gran similitud entre *Ave Regina caelorum, mater regis angelorum* ♪ y la canción de cruzada del *minnesänger*. A su vez, este himno mariano sería una *contrafacción* latina de *Ave rex gentis Anglorum, miles regis angelorum* ♪, un texto en honor al

mártir inglés San Edmundo (868). Este hecho podría parecer anecdótico si no contáramos con dos publicaciones, una de Corrado Bologna y Andrea Fasso (Bologna & Fasso 1991), y otra de Victoria Cirlot (Jaufre Rudel/Cirlot 1996), que interpretan este texto más allá de la tradición cortesana occitana.

En la primera de estas publicaciones, basada en el motivo de la peregrinación, se postula una tradición intertextual, interpretada en un sentido trascendente y moral, en la que el trovador de Blaia defendería un código ético frente al amorismo aristocrático de Guilhem, alineándose con Marcabru en el debate que Pasero (Pasero 1983) ya había demostrado que ambos trovadores habían mantenido, a partir de la famosa *pastorela* *L'autrier jost'una sebissa* ♪. En la segunda publicación, Victoria Cirlot presenta la hipótesis de una interpretación mística de la célebre *cançó de lonh*. La tradición litúrgica de la melodía de Rudel sería un elemento adicional para justificar estas hipótesis, ya que la melodía evocaría en el público de *entendadors* una tradición y un objetivo trascendente más allá del amor de un trovador por una dama que nunca ha visto. Esta canción y su leyenda del *amor de lonh*, que ha inspirado a tantos autores medievales y modernos —Johann Ludwig Uhland, Robert Browning, Giosuè Carducci, Algernon Charles Swinburne, Edmond Rostand y la ópera *L'amour de loin* ♪ de Kaija Saariaho, entre otros—, adquiere, desde un estudio intertextual e intermelódico, una matiz mística y religiosa.

## **RETRAIRE** **GAUCELM FAIDIT**

• BdT 167,14 *Chascus om deu conoisser et entendre* (Frank: 444: 3 )

a b a c c b b d d  
10' 10' 10' 10 10 10' 10' 10 10

•

BdT 167,22 *Fortz chausa es que tot lo major dan* (Frank: 444: 1 )

a b a c c b b d d  
10 10 10 10' 10' 10 10 10 10

*Fortz chausa es que tot lo major dan  
el major dol, las, q'ieu anc mais agues,  
e so don dei tostemps plaïner ploran,  
m'aven a dir en chantan, e **retraire**.  
Car selh q'era de valor caps e paire,  
lo rics valens Richartz, reis dels engles,  
es mortz; Ai Deus! Cals perd'e cals dans es!  
quant estrangz motz, quan salvaige a auzir!  
Ben a dur cor totz hom q'o pot sofrir.*

A partir de la anécdota de Arnaut Daniel y el juglar, debemos detenernos en una palabra presente en el texto: *retraire*, que puede traducirse como *retirarse*, *decir*, *contar*, *relatar*, entre otros sentidos. Esta palabra aparece en el último ejemplo, concretamente en el verso: *m'aven a dir en chantan, e retraire*, del *planh* de Gaucelm Faidit (...1172-1203...), *Fortz chausa es que tot lo major dan* ♪ (BdT 167,22), y en su proceso de «construcción poética y musical» (Rossell 2013):

En las *Leys d'amors* o *Flors del Gay Saber* de Guilhem Molinier, del siglo XIV, se afirma en la definición del *planctus* que este género puede tener melodías tomadas de otras canciones:

### *Leys d'amors* or *Flors del Gay saber* Guilhem Molinier (14th century)

#### • *planctus*

- «E deu haver noel so. plazen. e quays planhen. e pauzat. pero per abuzio. vezem tot jorn quom se servish en aquest dictat. de vers. o de chanso. et adonx quar es acostumat. se pot cantar qui's vol. en lo so del vers. o de la chanso. don se servish. laqual cauza permetem. majormen. per la greueza del so. quar apenas pot hom trobar huy cantre ni autre home que sapia be endevenir et far propriamen un so. segon que requier aquest dictatz». Éd. Gatién-Arnoult, *ibid.*, p. 148 et sv. :
- "This work should have a new, pleasant and, as it were, plaintive and slow singing. However, as we see every day that, by abuse, this kind of work is sung to the sound of verses or songs, we can, as is customary, sing it if we wish to the sound of verses or songs, the verse or song we take as a model. We give this permission, mainly because of the difficulty of the song; because today it is difficult to find a singer or someone who can sing a song that is suitable for this work".

Este dato resulta especialmente relevante en el contexto del *planh* de Gaucelm Faidit, *Fortz chausa es que tot lo major dan* ♪ (BdT 167,22), donde la palabra *retraire* aparece vinculada al acto de cantar y relatar. Esta expresión forma parte de un proceso de «construcción poética y musical» (Rossell 2013). La particularidad poética del trovador Gaucelm Faidit reside en el tratamiento continuo y sistemático de las estructuras formales del lenguaje y en la repetición léxica. Ambos elementos constituyen patrones fijos de repetición (*estructuras formales de repetición*), que confieren a su obra un carácter arquitectónico, muy cercano a las «*structural patterns*» de las técnicas de oralidad y, por tanto, dependiente de la recepción del texto por parte del público y, sin duda, de su memorización. Basándome en un estudio detallado de la obra del trovador limusino, he comparado dos de sus poemas entre sí:

*Chascus om deu deu conoisser et entendre* (BdT 167,14; Frank: 444: 3)

*Fortz chausa es que tot lo major dan* ♪ (BdT 167,22; Frank: 444: 1)

***Chascus om Deu conoisser et entendre* (BdT 167,14):**

•	cors	I	8;	IV	28;	VI	54	
	cor	II	13;	VI	46;			
	Dieu	II	12, 14;		III	28, 36		
•	Dieus	III	22;	IV	31;	V	39;	VI 50, 53
	Jhesus Cristz		III	27				
	morir I	4;	III	24				
	morrem II	17						
	mort I	3;	II	14;	II	19		
	mortz III	23						
	om I	1, 4; II	10;	V	41			

***Fortz chausa es que tot lo major dan* (BdT 167,22):**

cor	I	9;	VI	53
Deus	I	7		
Dieus V	43;	VII	55, 56	
mortz I	7;	II	10	
Mortz III	23			
morir III	27			
om I	9;	II	11,12; III 20, 22, 27; VII 55	

La primera es una canción de cruzada, mientras que la segunda es un *planctus* o *planh* por la muerte de Ricardo Corazón de León, fallecido en 1199. En principio, no hay ninguna razón evidente para que ambas composiciones estén relacionadas, ya que pertenecen a géneros distintos y su única conexión es que ninguna de ellas pertenece al género de la canción amorosa. Tampoco se había identificado hasta entonces ninguna relación formal entre los dos poemas. Las coincidencias en las repeticiones léxicas, no siempre de contenido poético, son numerosas, y por ello hemos comparado con mayor detenimiento los textos de ambos poemas. Mientras *Chascus om deu deu conoisser et entendre* (BdT 167,14) desarrolla las siguientes repeticiones léxicas:

cors		I	8;	IV	28;	VI	54
cor		II	13;	VI	46;		
Dieu		II	12, 14;		III	28, 36	
Dieus	III	22;	IV	31;	V	39;	VI 50, 53
Jhesus Cristz			III	27			
morir	I	4;	III	24			
morrem	II	17					
mort		I	3;	II	14;	II	19
mortz	III	23					
om		I	1, 4; II	10;	V	41	

En *Fortz chausa es que tot lo major dan* ♪ (BdT 167,22), por su parte, encontramos:

cor		I	9;	VI	53
Deus		I	7		
Dieus	V	43;	VII	55, 56	
mortz	I	7;	II	10	
Mortz	III	23			
morir	III	27			
om		I	9;	II	11,12; III 20, 22,

Las coincidencias en las repeticiones del léxico poético son evidentes, aunque no resulta sorprendente en el caso de *Dieus/Deus*; sí lo es en el caso de *mort*, que, aunque lógico en el *planh*, no lo es tanto en una canción de cruzada. Además de las repeticiones léxicas de contenido o significado poético, encontramos *totz*, *pot*. También aparecen otras que, a primera vista, no parecen significativas, como: *plus*, *mais* y *totz temps*; pero que, junto con las repeticiones léxicas, conforman un entramado léxico que denominamos estructuras formales de repetición (Rossell 2013). Si comparamos las estructuras formales de repetición resultantes de ambos poemas, es evidente que tanto el *planh* como la canción de cruzada presentan relaciones

estructurales derivadas de la «elección poética» del trovador, relacionando formalmente ambas composiciones:

qui	TOTZ LOS	BES del mon complITZ...	(Bdt 167,14) v.15
guerriers de Dieu e de	TOTZ	BES partITZ.	(Bdt 167,14) v.36
... totz los gaugs,	TOTZ LOS BES		(Bdt 167,22) v.25
E so don dei	TOTZTEMPS plaigner ploran,		(Bdt 167,22) v.3
E	TOTZTEMPS dol	,q'enaissi lor es pres;	(Bdt 167,22) v.38
enseignamen	ni d'AUT COR, don dei dir		(Bdt 167,14) v.13
ben deu aver	AUT COR e   ferm cossir		(Bdt 167,22) v.53
E	QUI MAIS viu plus poigna de fenir;		(Bdt 167,14) v.5
que tuich morrem E	QUI MAIS	N'ER grazitz,	(Bdt 167,14) v.17
NI plus ama-l segle,	MAIS	N'ER trahitz.	(Bdt 167,14) v.18
NI	MAIS NON ER nulls om del sieu ...		(Bdt 167,22) v.12
Chascus OM deu	conoisser et eNTENDRE		(Bdt 167,14) v.1
Doncs negus OM	NON POT per dreich coNTENDRE		(Bdt 167,14) v.10
que sia el mon	NO-NS POT de mort defENDRE		(Bdt 167,14) v.3
qui reman sai ni	POT anar	garnIR;	(Bdt 167,14) v.32
e negus OM del colp	NO-IS POT	gandIR	(Bdt 167,14) v.41
... cor totz OM	q'o POT	sofrIR.	
... tant pros OM	NON FO, E NI no-l vi res,		
co-i	POT estar savis OM	NI cortes,	(Bdt 167,22) v.9, 11, 20
e doncs per que s'esfors OM, pauc, NI gaire?			(Bdt 167,22) v.22
e qui MAIS viu	PLUS poigna de fenir;		
ni PLUS ama-l segle, MAIS n'er trahitz.			(Bdt 167,14) v.4,18
es-l	MALS SEGLES, don Dieu nos lais issir		(Bdt 167,14) v.50
Meravill me del	FALS SEGLE truan,		(Bdt 167,22) v.19

Las relaciones textuales nos conducen, inevitablemente, a una comparación métrica entre ambos textos, y ya no resulta sorprendente descubrir que la canción de cruzada *Chascus om deu conoisser et entendre* (BdT 167,14) presenta el mismo esquema métrico que el *planh Fortz chausa es que tot lo major dan* ♪ (BdT 167,22), con la única excepción de la naturaleza de las rimas, femeninas en algunos versos y masculinas en otros.

BdT 167,14 Chascus om deu conoisser et entendre (Frank: 444: 3)

a	b	a	c	c	b	b	d	d
10'	10'	10'	10	10	10'	10'	10	10

BdT 167,22 Fortz chausa es que tot lo major dan (Frank: 444:1)

a	b	a	c	c	b	b	d	d
10	10	10	10'	10'	10	10	10	10

Solo se ha conservado la melodía del *planh*, aunque la diferente naturaleza de algunas rimas impediría aplicar la música de

(BdT 167,22) a (BdT 167,14) al realizar una *contrafacció*n. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en otras melodías de Gaucelm Faidit, el *planb* no presenta las relaciones texto-música —tanto en la inflexión melódica como en la ornamentación— que sí aparecen en sus otras composiciones, una característica que ya fue señalada por Räkel (1977, p. 277). Dada la ausencia de relaciones texto-música en el *planb*, puede conjeturarse que estamos ante una melodía originalmente compuesta para otro texto, y que Gaucelm Faidit, tras la muerte de Ricardo Corazón de León, tomó prestada la melodía siguiendo la técnica del *sirventés*. Sin embargo, no solo la melodía, sino también las estructuras léxicas y sintácticas sirven para dotar a su discurso de una arquitectura textual —léxica y métrica— sobre la cual construir el *planb*. Esto se ve respaldado por las relaciones léxico-estructurales entre ambas composiciones, como ya hemos ejemplificado. Este proceso de reconstrucción va más allá del *sirventés* o de la *contrafacció*n, lo que explicaría que el trovador pudiera haber adaptado la melodía en las cadencias de los versos para ajustarla a la nueva naturaleza —masculina o femenina— de las rimas.

Dada la afinidad entre ambas composiciones, podemos concluir que Gaucelm Faidit construyó el *planb*, probablemente por las circunstancias, a partir de la canción de cruzada, de la cual no solo conservó la estructura métrica —con modificaciones en la naturaleza de las rimas, y por tanto, en la música—, sino que también aprovechó el entramado léxico y sintáctico de la canción de cruzada para el *planb*. Las similitudes entre ambos textos van mucho más allá de la mera coincidencia, y el propio trovador nos ofrece indicios de ello: indicios poéticos, métricos, léxicos, sintácticos y estructurales.

Para concluir, quisiera señalar que, si bien la *contrafacció*n completa de la estructura métrica y la melodía resulta interesante para observar la tradición de la composición lírica, desde mi punto de vista, la *contrafacció*n *parcial* es mucho más interesante. No se trata únicamente de reproducir una estructura, sino que la cita parcial de una composición está vinculada a un proceso *intertextual* e *intermelódico* dirigido a un público de *entendadors*, y por tanto, supone un proceso intelectual más elevado que el simple uso de una melodía para facilitar su transmisión.



La elección de un determinado modelo obedece, en definitiva, a voluntades intertextuales, y de ellas derivan objetivos estéticos, ideológicos, religiosos y políticos, así como estrategias que utilizan la poesía y la música.

### Bibliografía

AARBURG, Ursula. (1967) «Probleme um die Melodien des Minnesangs». *Der Deutschunterricht*. 19. 98-118.

ALVAR, Carlos. (1993) «O genete alfonsí (18,28). Consideraciones métricas». *Literatura Medieval...* Lisboa. Cosmos. 203-208.

ANGLÈS, Higiní. (1935) *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona. Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona.

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito. (2003) *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo. Xerais.

BETTI, Maria Pia. (2005) *Repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria...* Pisa. Pacini.

BILLY, Dominique. (2006–2007) «La contrafacture...». *Rivista di Studi Testuali*. VIII–IX. 31-60.

BILLY, Dominique. (1989) *L'Architecture lyrique médiévale...* Montpellier. AIEO.

BILLY, Dominique; CANETTIERI, Paolo; PULSONI, Carlo y ROSSELL, Antoni. (2003) *La lírica galego-portoghese...* Roma. Carocci.

BILLY, Dominique. (2006) «Les influences galégo-portugaises...». *L'Espace lyrique méditerranéen...* Toulouse. P.U.M. 251-263.

BILLY, Dominique. (2007) «La question du refrain». *Ars Metrica*. XI. 1-10.

BOLOGNA, Corrado y FASSÒ, Andrea. (1991) *Da Poitiers a Blaia...* Messina. Università di Messina.

BOUTIÈRE, Jean y SCHUTZ, A. H. (1973) *Biographies des troubadours...* Paris. Nizet.

CAMPBELL, Alison. (2014) «Song and Source in the Cantigas de Santa Maria». *Revista Portuguesa de Musicologia*. 1/1. 5-14.

CAMPRUBÍ, Adriana. (2017) «Cuando la métrica habla...». en *Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica* / coord. por José Carlos Ribeiro Miranda; Rafaela da Câmara Silva. 315-322

CANET\*TIERI, Paolo. (1993) *La sestina e il dado*. Roma. Colet.

CANET\*TIERI, Paolo y PULSONI, Carlo. (1994) «Para un studio histórico-xeográfico...». *Anuario de Estudios Literarios Galegos*. 1-50.

COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. (1980–1991) *Diccionario crítico etimológico...* Madrid. Gredos.

FRANK, István. (1966) *Répertoire métrique...* Paris. Champion.

FRASCA, Gabriele. (1992) *La furia della sitassi*. Napoli. Bibliopolis.

GEOFFROI DE VINSauf. (2000) *La poética nueva*. México. UNAM.

GRUBER, Jörn. (1983) *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen. Niemeyer.

JAUFRE\* RUDEL. (1996) *Cançons de l'amor de lluny*. Barcelona. Columna.

MENEGHETTI, Maria Luisa. (1999) «Intertextuality and dialogism...». *The Troubadours...* Cambridge UP. 181–196.

METT\*MANN, Walter. (1986) *Cantigas de Santa Maria*. Madrid. Castalia.

PADEN, William D. Jr. et al. (1986) *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*. Berkeley. UC Press.

PASERO, Nicolo. (1983) «Pastora contra cavaliere...». *Cultura Neolatina*. 43. 9-25.

PILLET, Alfred y CARSTENS, Henry. (1968 [1933]) *Bibliographie der Troubadours*. Halle – New York. Kraus.

PIROT, François. (1972) *Recherches sur les connaissances littéraires...* Barcelona. Real Academia.

RÄKEL, H. H. (1977) *Die musikalische Erscheinungsform...* Stuttgart.

RICKETTS, Peter. (1976) *Le Breviari d'amor...* Leiden. Brill.

RIQUER, Martín de. (1975) *Los trovadores...* Barcelona. Ariel.

RODRIGUES LAPA, Manuel. (1929) *Das origens da poesia lirica...* Lisboa. Serea Nova.

ROSSELL, Antoni. (2000) «Intertextualidad e intermelodicidad...». *La lingüística española...* Buske. 149-156.

ROSSELL, Antoni. (2001) «Lengua, identidad y estrategias...». en Gómez Montero. Xavier (2001) *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. WBG. 75-108.

ROSSELL, Antoni. (2004) *Literatura i música: Lírica*. Barcelona. Dinsic.

ROSSELL, Antoni. (2006) «Les Cantigas de Santa María...». *L'Espace lyrique...* Toulouse. P.U.M. 231-250.

ROSSELL, Antoni. (2008) «Oralidad literaria...». *Romanistik...* Buske. 1-14.

ROSSELL, Antoni. (2011) «Oralität e lirica trobadoresca...». *Actes AIEO*. Aachen. Shaker. 487-504.

ROSSELL, Antoni. (2012) «La tradizione musicale...». *Filologia Cognitiva*. 5. 33-38

ROSSELL, Antoni. (2013) *Les poesies i les melodies...* Cabrera de Mar. Galerada.

ROSSELL, Antoni. (2015) «Medieval liturgical drama...». *Text and Tune*. Peter Lang, 23-52.

ROSSELL, Antoni. (2024) *Lírica trobadoresca medieval...* Barcelona. Dinsic.

ROUBAUD, Jacques. (1986) *La fleur inverse*. Paris. Ramsay.

TAVANI, Giuseppe. (1988 [1986]) *A poesia lírica galego-portuguesa*. Vigo. Galaxia.

TAVANI, Giuseppe. (1999) *Arte de Trobar...* Lisboa. Colibri.

VAN DER WERF, Hendrik. (1984) «The Extant Troubadour Melodies». *Transcriptions...* New York – Rochester. 2 vols.

VANIN, Claudio. (2003) *Musical form and tonal structure...* Michigan. UMI.

VATTERONI, Sergio. (2004) «La fortuna de L'autr'ier jost'una sebissa...» en Anna Ferrari and Stefania Romualdi (2004) "Ab nou cor et ab nou talen". *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*. Actes du colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001) Modena. 243-262.

VOSSLER, Karl. (1960) *Formas poéticas...* Buenos Aires. Losada.

## EL TERREMOTO CULTURAL DE 1580 EN ESPAÑA\*

Álvaro TORRENTE  
*Universidad Complutense de Madrid*  
ORCID: 0000-0002-5830-183X

### Resumen:

El texto analiza el profundo terremoto cultural que se produjo en España alrededor de 1580, entendido como una transformación silenciosa pero decisiva que marcó el paso del Renacimiento al Barroco. Esta revolución no fue únicamente literaria o teatral, sino un fenómeno multidimensional que afectó a la música, la poesía, la danza y las formas de entretenimiento urbano. El autor propone una teoría integradora según la cual distintos cambios simultáneos —aparición de la comedia nueva, auge del romance nuevo,

---

\* La investigación para preparar este artículo se ha realizado en el marco del proyecto *MadMusic-CM: Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid*, financiado por la Comunidad de Madrid (PHS-2024/PH-HUM-194). La redacción se realizó durante una estancia como Visiting Scholar en la Universidad de Harvard gracias a una Research Fellowship del Real Colegio Complutense (RCCHU). Versiones preliminares fueron presentadas en el IX Congreso Internacional de la SEMYR, Universidad Complutense de Madrid (septiembre, 2024); el Simposio Currents in Colonial Ibero American Music Studies, Harvard University (marzo 2025), el X Coloquio Internacional de Musicología, Universidad Nacional de Colombia (marzo 2025); la 33ª Conferencia Anual de la Society for Seventeenth-Century Music, Yale University (abril, 2025); y el Simposio Intercongresual de la International Musicological Society, Universidad de Valencia (julio, 2025). Las principales ideas aparecen integradas en mi capítulo en *The Cambridge History of Music in Spain*, que se publicará a lo largo del año 2026 (Torrente, 2026a). Quiero agradecer a todos los colegas que han realizado sugerencias a las distintas versiones del texto, lo que me ha permitido evitar muchos errores.

popularización de la guitarra rasgueada, proliferación de bailes cantados y adopción del compás ternario con hemiolas— forman parte de un mismo proceso cultural. La apertura de los teatros públicos (corrales) y el surgimiento de dramaturgos como Lope de Vega transformaron el modelo cultural tradicional dominado por élites eclesiásticas y aristocráticas. El gusto del vulgo empezó a determinar la producción teatral, generando tensiones con moralistas como Juan de Mariana, que veía en el teatro una amenaza para el orden social. Paralelamente, el *romance nuevo* se difundió masivamente a través de pliegos sueltos y recopilaciones como el *Romancero general* (1600). Su éxito se debió, en gran medida, a su dimensión musical: los romances eran piezas cantadas, estructuradas en cuartetos octosilábicos determinadas por patrones melódicos. La música popular influyó decisivamente en su forma y expansión. La revolución musical incluyó la creciente hegemonía del compás ternario y el desarrollo de un sistema notacional específico —el *compás de proporción menor*— para registrar complejas alteraciones rítmicas. Bailes como la zarabanda, chacona o jácara, junto con el uso de la guitarra rasgueada, consolidaron un estilo musical característico que, aunque transmitido oralmente y poco notado por escrito, anticipó elementos fundamentales de la música barroca europea. Este conjunto de innovaciones definió lo que posteriormente se llamaría *el estilo español*, un modelo estético duradero basado en la apropiación culta de formas populares.

**Palabras clave:**

Comedia nueva. Romance nuevo. Compás ternario. Monodia. Zarabanda. Chacona. Guitarra rasgueada

**Abstract:**

The text explores the profound cultural quake that took place in Spain around 1580, conceived as a silent yet decisive transformation marking the transition from the Renaissance to the Baroque. This revolution was not confined to literature or theatre; rather, it encompassed music, poetry, dance, and new forms of urban entertainment. The author proposes an integrative theory in which several simultaneous developments—the rise of the *comedia nueva*, the success of the *romance nuevo*, the spread of strummed-guitar

practice, the emergence of dance-songs, and the adoption of triple meter with hemiolas—constitute facets of a single cultural process. The opening of public theatres and the emergence of playwrights such as Lope de Vega shifted cultural authority from aristocratic and ecclesiastical elites toward a paying public. This democratization of taste provoked moral and political debates, exemplified by Juan de Mariana's fierce attack on theatre as a threat to Spain's social and religious stability. At the same time, the *romance nuevo* flourished through cheaply printed pamphlets and large anthologies like the *Romancero general* (1600). Its rapid dissemination was fundamentally musical: romances were sung texts organized into octosyllabic quatrains shaped by melodic patterns. Popular musical practice thus played a crucial role in their formal development. A major musical shift occurred with the renewed dominance of triple meter and the creation of a unique notational system designed to capture sophisticated rhythmic alterations. Dance-songs such as the zarabanda, chacona, and jácara, supported by strummed-guitar accompaniment, defined a new soundscape. Although this repertoire was mostly transmitted orally and rarely notated, it anticipated core features of later European Baroque music. Together, these innovations produced what would later be known as the *Spanish style*, an enduring aesthetic shaped by the incorporation of popular traditions into cultivated artistic practices.

### Key words:

New comedy. New romance. Triple meter. Monody. Zarabanda. Chacona. Strummed Guitar.

### Introducción

El *Diccionario de la Lengua Española* define «terremoto» como una «sacudida violenta de la corteza y manto terrestres, ocasionada por fuerzas que actúan en el interior de la Tierra».<sup>1</sup> Una de las causas principales de los terremotos es la fricción entre placas tectónicas, que con frecuencia causa que una placa se hunda bajo la otra,

---

<sup>1</sup> «Terremoto», en Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.8 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [19-7-2025].

mientras esta última se eleva, dando origen a las montañas. Algo característico de los terremotos es que son invisibles: siempre se originan debajo de la corteza, provocando ondas sísmicas, que son las que causan la destrucción en la superficie: lo que vemos de un terremoto son sus consecuencias, sus ecos.

Evidentemente, este artículo no va a tratar de geología ni movimientos telúricos. Por eso he añadido en el título el adjetivo «cultural» al sustantivo «terremoto». Lo que quiero plantear en este ensayo es una suerte de Teoría de la Gran Unificación de los fenómenos culturales en España a finales del Renacimiento. O, dicho desde otra perspectiva, quiero exponer lo que, en mi opinión, habría sido el detonante que marca el inicio de la cultura barroca en España.<sup>2</sup>

Esta idea empezó a fraguarse durante mis investigaciones para escribir y editar una historia de la música española e hispanoamericana correspondiente al siglo XVII, pero no cristalizó hasta algunos años después de su publicación (Torrente, 2016).<sup>3</sup> Uno de los principales retos en aquel momento fue problematizar de qué manera la música barroca española se parecía o se diferenciaba de la gran tradición europea. Todos los que nos hemos planteado este problema somos conscientes de que las características de la música española, y en general toda la música ibérica e iberoamericana, presentan notables diferencias con las convenciones de la música barroca *tout court* —fundamentalmente definida por la música italiana, alemana y francesa— tanto en lo que se refiere a la cronología como a los rasgos estilísticos. Rui Vieira Nery lo puso por escrito hace un par de décadas, cuando señaló que los conceptos canónicos de la música barroca en Europa son difícilmente aplicables a la Península Ibérica en este período, dado que su música muestra «un componente esencial de continuidad

---

<sup>2</sup> Ya he comentado en otra parte que el término “barroco” para identificar una etapa de la cultura es muy controvertido. No solo ha sido ampliamente cuestionado en la historiografía musical de las últimas décadas, sino que su uso es además cronológicamente divergente entre la musicología —que suele acotarlo al período 1580-1750— y los estudios culturales españoles —que lo acotan a los primeros tres cuartos del siglo XVII— (Torrente, 2016, 35-37).

<sup>3</sup> Algunas de las ideas del presente artículo, y varias de las citas, ya aparecen diseminadas por *La música en el siglo XVII* (Torrente, 2016), pero entonces todavía no había destilado la correlación entre los distintos elementos, que expongo aquí.



[que] coexistió con un intenso proceso de transformación interna» (Nery, 2005, 359).

Veamos un ejemplo: desde hace muchas décadas, la musicología clásica identifica la aparición de la monodía acompañada en Italia —el canto para una voz sola acompañada de acordes interpretados con un instrumento armónico— como uno de los indicadores de la transición entre el Renacimiento y el Barroco (Bukofzer, 1986, 17-31). Sin embargo, exceptuando algunos ejemplos en los libros de vihuela del siglo XVI, en España apenas se encuentran fuentes musicales de monodía acompañada anteriores a 1680, lo que tradicionalmente se ha interpretado como un retraso estético respecto al resto de Europa (Torrente y Rodríguez, 1998).

Pero no fue así. Lo que ha pasado es que los musicólogos hemos estado mirando en el sitio equivocado, buscando partituras que nunca existieron. La música española del siglo XVII se construye sobre una tradición oral basada en la confluencia de varios factores. Las grandes innovaciones estaban allí, incluso antes que en otros países, pero tardaron mucho tiempo en verse reflejadas en la notación musical. Por el camino fueron dejando un reguero de testimonios, una línea de puntos que voy a intentar desvelar y unir en las siguientes páginas.

Desde el siglo XIX, los estudiosos de la literatura y el teatro español han identificado dos fenómenos culturales que se empiezan a desarrollar en el último cuarto del siglo XVI y que van a definir las características de la cultura en el siglo siguiente:

1. La aparición de una nueva forma de teatro conocida como *comedia nueva*, tras la apertura, en varias ciudades españolas, de teatros públicos conocidos como *corrales* (Froldi, 1968)

2. El florecimiento de un nuevo tipo de poesía inspirada en modelos tradicionales, pero cultivada por poetas cultos, conocida genéricamente como *romance nuevo*. Para Montesinos (1952, 232), «en literatura, el siglo XVII empieza hacia 1580».

El adjetivo que acompaña ambos géneros, «nuevo», confirma que los estudiosos eran conscientes de que en ese momento se estaba produciendo un cambio relevante (Carreño, 1982). La hipótesis que yo propongo es que estos dos importantísimos fenómenos no son sino las manifestaciones más conocidas de un proceso cultural más complejo en el que

participaron también la música, el gesto y la danza, un proceso que transformaría las formas de entretenimiento de la sociedad española que habrían de perdurar durante siglos. Este proceso abarcaría también los siguientes fenómenos:

3. El auge de la guitarra rasgueada como instrumento imprescindible para acompañar canto y baile (Valdivia, 2015).

4. La eclosión de bailes cantados, como zarabanda, chacona, jácara o seguidillas, siempre acompañados por la guitarra (D'Artois, 2023).

5. El uso generalizado del compás ternario con frecuentes alteraciones rítmicas conocidas como hemiola.

6. La adopción de un sistema de notación novedoso que permitía representar de manera precisa las sofisticadas alteraciones métricas de estas composiciones.

Durante mucho tiempo se ha tendido a estudiar estos procesos como hechos aislados. Sin embargo, en mi opinión se trata de distintas manifestaciones de una misma dinámica de transformación, caracterizada por la emergencia de formas de cultura popular (Frenk, 1994; Burke, 2014) que fueron adoptadas por las élites, incluidas las religiosas, hasta convertirse en elementos propios de la cultura española.

Este proceso se desarrolló simultáneamente en muchas ciudades españolas, pero parece que el establecimiento de Madrid como capital del reino en 1561 creó un entorno propicio para la consolidación de nuevas formas de entretenimiento urbano. A diferencia de otras capitales históricas, como Segovia, Toledo o Barcelona, donde el día a día estaba regulado por las autoridades eclesiásticas y unas élites locales muy consolidadas, el Madrid de 1561 era una pequeña villa de apenas 20.000 habitantes, que con el establecimiento de la capital empezó a ser regida por la autoridad directa del monarca a través de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte (De Pablo, 2017), y sin las restricciones impuestas por los poderes fácticos que existían en cualquier otra ciudad del reino (Ringrose, 1973).

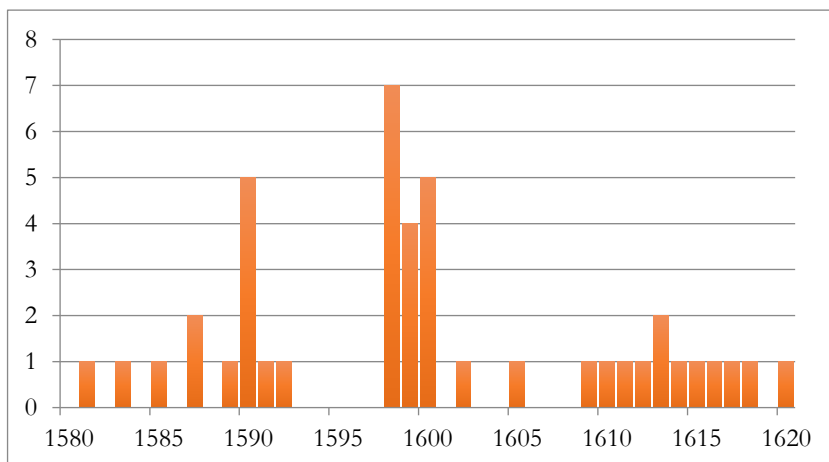
## Comedia nueva

Los teatros públicos comenzaron a abrirse en España alrededor de 1570. En Madrid, las dos cofradías que establecieron los primeros corrales empezaron su actividad a mediados de los años 1560, mientras que, en Toledo, el Mesón de la Fruta comenzó su andadura en 1576. Inicialmente se ubicaron en espacios alquilados, pero pronto se construyeron nuevos locales específicamente para ofrecer espectáculos a un público que pagaba su entrada, entre ellos los legendarios corrales de la Cruz y del Príncipe en Madrid (Vélez-Sainz, 2024, 223-228). En las primeras fases, los principales intérpretes fueron compañías italianas de *commedia dell'arte*, cuyas representaciones se basaban en textos en prosa e improvisaciones con personajes arquetípicos y escenas típicas (Sanz Ayán, 1999). Pronto estas compañías fueron desplazadas por una nueva generación de dramaturgos españoles que, a partir de finales de la década de 1570 y bajo el liderazgo de Lope de Vega, crearán un nuevo tipo de obra dramática en verso que recibiría el nombre de *comedia nueva*. Es importante destacar que, como también ocurriría con la ópera en Venecia medio siglo más tarde (Bianconi, 1987), las características de esta nueva forma de entretenimiento público no fueron definidas por ningún preceptista literario ni por ningún poder fáctico o mecenas, sino por las preferencias de un público que pagaba su entrada. El acceso a los corrales no estaba restringido a las élites, sino que estaba abierto a cualquier individuo capaz de pagar el precio.

Este proceso puede considerarse el detonante de una transformación progresiva de la cultura española, el epicentro del terremoto. España pasó, en poco tiempo, de un modelo cultural elitista, definido por el gusto de monarcas, aristócratas y eclesiásticos, a un nuevo estándar impulsado por las preferencias del vulgo, como lo denominaría Lope, que decidía con sus gustos el éxito o el fracaso de obras e intérpretes (Pedraza Jiménez, 2020). No habría de pasar mucho tiempo hasta que las élites adoptaron estas tendencias, hasta el punto de apropiarse de sus principales características, como sucedió con la generación de jóvenes aristócratas que comenzaron su vida pública alrededor de 1580, cuyos intereses culturales estaban más cerca de las comedias que de

las grandes églogas del Renacimiento (Rodulfo Hazen, 2022). A largo plazo, este proceso dio lugar al surgimiento de una estética novedosa, inspirada en la cultura popular, que fue adoptada por los agentes de la incipiente industria teatral y transformada en un eficiente sistema de producción. Los actores se organizaron en compañías, que pronto definieron su estructura y reglas, estableciendo las convenciones dramáticas que habría de tener el teatro público español durante los siglos siguientes. Fue precisamente la transformación de la empresa teatral en un negocio exitoso lo que permitió la aparición de una generación de dramaturgos que pudieron escribir sus obras sin estar constreñidos por los requisitos y expectativas de las élites dominantes, y ganarse la vida con su pluma, rompiendo, incluso en su vida privada, todas las normas sociales y morales en la teóricamente conservadora España católica, como ilustra el caso de Lope.

Una de las principales reacciones de este novedoso proceso fue la erupción —y uso conscientemente este término telúrico— de una intensa controversia sobre la licitud del teatro, que se desarrolló entre 1580 y 1650 y que fue estudiada hace más de un siglo por Emilio Coterelo y Mori (1904). El Gráfico 1 recoge la cronología de los escritos más tempranos, en su mayoría impresos, y revela que la mayor parte se concentraron alrededor de dos períodos, de 1587 a 1592 (10 escritos), y de 1598 a 1600 (16 escritos), aunque el debate continuaría durante buena parte del siglo siguiente. El primer pico podría haber derivado del permiso otorgado en 1587 por el Consejo de Castilla para que las mujeres pudieran representar, mientras que el segundo se debió sin duda la prohibición total de las representaciones en 1598.



*Gráfico 1: Cronología de las primeras controversias teatrales*

Uno de los ejemplos más notables de este debate es el *Tratado contra los juegos públicos*, escrito hacia 1590 por el jesuita Juan de Mariana (1536-1624), uno de los pensadores más influyentes de la época, y, en cierta medida, uno de los más vanguardistas, al menos desde un punto de vista político (Lewy, 1960). Mariana trabajó como asesor de uno de los principales ministros de Felipe II, García de Loaysa, y es probable que su tratado fuera redactado a petición de este cuando era preceptor del futuro Felipe III. El texto de Mariana puede considerarse un barómetro de lo que estaba ocurriendo a su alrededor, ya que refleja una profunda preocupación por los cambios sociales causados por la apertura de los teatros públicos, algo que, en su opinión, tenía el potencial de corromper la esencia de la sociedad española, llevándola a la decadencia, y terminar con su hegemonía en el mundo, lo que necesariamente que habría de llevar consigo el ocaso de la fe católica. Por ello escribió un vehemente ataque contra el teatro que, aunque fundamentado en argumentos morales y religiosos, es en realidad un alegato de carácter político. En él advierte sobre la influencia negativa de la poesía, la música teatral y los bailes cantados en la sociedad española su tiempo (Torrente, 2024).

El florecimiento del teatro dio lugar a la aparición de nuevas profesiones teatrales, particularmente actrices, que acabaron convirtiéndose en estrellas tan admiradas por el pueblo como

deseadas por los poderosos, lo que provocó una intensa crítica por parte de los moralistas, hasta el punto de que Juan de Mariana identificó a las actrices como prostitutas y recomendó que se les privase de los santos sacramentos. Esta hostilidad se tradujo en una breve prohibición en 1586 de que las mujeres actuaran en escena. Sin embargo, la proscripción fue levantada poco después, cuando las autoridades se dieron cuenta de que tener a muchachos imberbes interpretando roles femeninos pudiera tener incluso peores consecuencias morales. Muchas actrices no solo sabían actuar y recitar versos de memoria, sino también cantar y bailar. Fueron ellas las principales responsables de la popularización, en el contexto urbano, de formas tradicionales de poesía, canción y danza, incorporadas en las obras o interpretadas en los entreactos, formas que definirían las características de la música profana en España en el siglo siguiente.

### **Romance nuevo**

El auge de la comedia nueva coincidió con la revolución del romance nuevo como principal forma de poesía popular, emprendida por una generación de poetas jóvenes, quienes, también alrededor de 1580, comenzaron a experimentar con formas poéticas tradicionales para impulsar un florecimiento poético basado principalmente en el uso de versos de arte menor, que contrastaban con la elegante poesía italianizante que dominó la parte central del siglo XVI, basada en el uso preferente de versos de arte mayor (Montesinos, 1952). El romance nuevo adoptó del romance tradicional la forma poética y su carácter narrativo, pero reemplazó los viejos temas épicos por otros de temática amorosa o pastoril. También se consolidó la cuarteta octosilábica como unidad formal y semántica, y se exploraron nuevas opciones métricas como los romancillos hexasílabos y heptasílabos, o las seguidillas.

La creciente popularidad de esta nueva poesía pronto cautivó a las élites. En 1592, el propio monarca Felipe II quedó tan fascinado con la interpretación de un romance que pidió al cantante,

llamado Villandrando, que lo repitiera varias veces y regresara en los días siguientes. Esto causó bastante revuelo y confusión en la corte, pero poco después el cantante se incorporó a la cámara del rey con una remuneración diaria de medio ducado, equiparable a la de los otros músicos de la misma (Carreira, 2018, 17-30).

Otro caso notable fue el de la mulata andaluza Leonor de Guzmán, quien, hacia 1610, recibía la misma remuneración diaria por tocar y cantar en reuniones privadas, pagada por los tres nobles más distinguidos del reino: los duques de Alba, Frías y Pastrana. En ese momento, los tres aristócratas eran jóvenes, pero posteriormente se convertirían en destacados diplomáticos y virreyes en Italia, a donde llevarían el nuevo estilo musical. Medio ducado al día era más que suficiente para que Leonor viviera de forma independiente de cualquier hombre, con su propia criada e incluso un coche de caballos para desplazarse por Madrid (Torrente, 2023, 263-264).

El principal testimonio que ha quedado de esta revolución poética fue la publicación, precisamente a partir de 1580, de decenas de pequeños pliegos sueltos, la mayoría impresos en Valencia, que usualmente llevaban la anotación «los más modernos que se han cantado hasta hoy». Este subtítulo aparece en 7 de cada 10 *Cuadernos de varios romances* impresos en estos años (Rodríguez-Moñino, 1963).

Los poemas contenidos en estos pliegos fueron posteriormente recopilados, a partir de 1589, en volúmenes más extensos, con títulos como *Flor de varios romances*, hasta que, en 1600, se imprimió en Madrid la primera edición del *Romancero general*, una recopilación masiva de más de mil poemas, la mayoría de los cuales que habían circulado en pliegos y flores en las décadas anteriores (Campa, 2023). En los años siguientes se publicaron nuevas ediciones de esta magna antología, con el añadido sucesivo de nuevos textos. Un rasgo común a todos estos poemas es su anonimia: el romancero nuevo circuló con profusión sin que se recogiera el nombre de sus autores, si bien se ha confirmado que incluían autores tan ilustres como Lope de Vega, Luis de Góngora, Miguel de Cervantes o Vicente Espinel.

Una característica fundamental de este auge fue que los romances eran, de hecho, poemas líricos para ser cantados, cuya rápida difusión se debió principalmente a su transmisión musical

(Robledo, 1989). El preceptista poético Luis Alfonso de Carvallo explicaba en 1602 que la organización del romance en cuartetas derivaba en realidad de la música:

va dividiéndose el sentido de cuatro en cuatro versos, a manera de cuartilla, quiero decir que en cada cuatro versos se ha de perfeccionar el sentido, como si fuera una copla, y no dejarle pendiente para la siguiente cuartilla. Porque la principal gracia del romance está en la tonada. Y esta se comprende y acaba cada cuatro versos y así, perfeccionándose la tonada, no es conveniente que quede el sentido pendiente, porque ora en repetir el postrero verso, ora en tocar el instrumento, o en descansar el que canta, se divierte el sentido y se pierde el hilo de lo que se va diciendo. (Alfonso de Carvallo, 194).

Dicho con un lenguaje más actual, la cuarteta octosilábica se convirtió en el elemento estructural de los romances porque las melodías —o más bien los esquemas melódicos— con la que estos se cantaban abarcaban cuatro versos, tras los cuales se podía repetir el último, tocar algún pasaje de guitarra o simplemente descansar la voz. Con la siguiente cuarteta se volvía a repetir el esquema. Esto implicaba que, en los romances, la cuarteta octosilábica era a la vez una unidad formal y semántica, lo que significa que el proceso de creación estaba condicionado por la música.

Francisco de Salinas, el más erudito de todos los teóricos musicales europeos —era el único que dominaba la teoría musical griega— publicó en Salamanca en 1577, o sea, tres años antes de 1580, el tratado *De música libri septem*, cuya segunda parte se centra en la *musica rhythmica*. Su contribución más original radica en la exposición de más de 250 patrones métricos diferentes, y para ilustrarlos incluye ejemplos tanto en lengua latina —para los conocedores de la misma—, como en notación musical. Entre estos 250 hay más de 80 canciones populares españolas, un testimonio único de las tradiciones orales del Renacimiento que, de otro modo, habrían desaparecido de la memoria. Su preferencia por las canciones populares no respondía tanto a una opción estética como a la conciencia y reconocimiento de la diversidad y riqueza de la



tradición popular. En su libro expone su preferencia por la creatividad del ingenio popular frente a la técnica musical, cuando responde a un dilema planteado décadas atrás por el teórico suizo Glareano:

¿Es más digna de alabanza la invención de un tema o el acompañamiento de varias voces? En otras palabras, para que los no versados entiendan, si cuesta más encontrar una melodía natural que impresione las mentes de todos, que se grave en el espíritu de los hombres, que se fije en nuestra memoria de tal manera que no tengamos que pensar y nos haga como despertar de un sueño, como ocurre en muchas canciones populares, o si es más difícil añadir a un determinado tenor tres o más voces que puedan ilustrarlo con melodías que se siguen, fugas, variaciones, como dicen los prácticos, de modo, de tiempo, de prolación [...] parece que el tenor de una sola voz supone mayor ingenio y el que tiene varias voces distribuidas tiene más técnica. (Salinas, 1983)<sup>4</sup>

Salinas sostiene que una melodía creada por un iletrado musical puede ser estéticamente superior a la elaboración de los músicos más preparados, especialmente cuando sostiene que «muchos de los que no saben música poseen un don admirable para componer melodías». El catedrático de música de Salamanca continúa defendiendo la superioridad de la música monódica frente a la polifónica porque, «siendo la música la madre del deleite [...] la melodía noble e insigne proferida con palabras convenientes es la que recrea a más hombres, así doctos como indoctos». Salinas concluye con una auténtica defensa de la monodia frente a la polifonía, cuando afirma que «la verdadera causa por la que el canto de una sola voz recrea más que el de muchas es que, en una voz simple y desnuda, no sólo se canta el ritmo sino casi siempre además el metro».

---

<sup>4</sup> Las primeras palabras de este pasaje de Salinas están tomadas de Glareanus, *Dodekachordon*, II, p. xxxviii.

## Compás ternario

Salinas recoge varias canciones populares con versos octosílabos, casi todas ellas para ilustrar patrones basados en pies de seis tiempos que corresponden a compases ternarios: especialmente el jónico a mayor y jónico a menor. La mayoría de estos ejemplos abarcan dos versos consecutivos con el mismo patrón, lo que permite mostrar el engarce métrico entre versos. Algunos ejemplos en compás ternario presentan un rasgo métrico conocido como hemiola, que consiste en la alternancia de dos compases de 6/8 con uno de 3/4, lo que se percibe auditivamente como una alteración de la acentuación musical. Salinas utiliza el conocido tema de *Conde Claros* para ilustrar un tetrámetro cataléctico de pies molosos combinado con una dipodia trocaica, a lo que añade que «con esta melodía solían cantar nuestros mayores los romances» (Salinas, 597). Por otras fuentes sabemos que *Conde Claros* se interpretaba con el acompañamiento de tres acordes, equivalentes a lo que ahora conocemos como Sol, Do y Re mayor (Fiorentino, 2015):

8 Con - de Cla - ros con a - mo - res no po - dí - a re - po - sar.

Otro ejemplo de romance en el mismo libro sirve para ilustrar el dímetro acataléctico del pie jónico a menor combinado también con una dipodia trocaica, lo que resulta en un verso anacreóntico que, en la práctica, responde al mismo patrón métrico que el anterior pero comenzando por dos notas breves en anacrusa (Salinas, 620–621):

Ambos ejemplos tienen dos hemistiquios de 12 tiempos cada uno, con una distribución variable de los acentos. Cada uno

corresponde a dos pies hexasilábicos y a un verso de romance, y presenta una hemiola en la parte final del verso.<sup>5</sup>

De hecho, una de las características más idiosincráticas de la canción profana española desde finales del siglo XVI fue el uso creciente y generalizado del compás ternario, con hemiolas y otras alteraciones rítmicas. El análisis exhaustivo de las colecciones de canciones profanas en los siglos XVI y XVII demuestra que el compás binario fue el preferido durante buena parte del siglo XVI, como se puede ver en el Gráfico 2, en la que se representa el uso del compás binario y ternario en 30 colecciones de canciones fechadas entre 1500 y 1700;. En colecciones tempranas, como el *Cancionero Musical de Palacio* (ca. 1500), el compás binario se utiliza en casi el 70% de las piezas, alcanzando su punto máximo en los *Cancionero Lázaro Galdiano* (1548) y *Medinaceli* (ca. 1560), y en los dos impresos de Juan Vásquez (1551 y 1556), en los cuales más del 96% de las canciones están escritas en compás binario.

---

<sup>5</sup> No es casual que algunos de los palos más populares del cante flamenco, como las bulerías, se basen exactamente en este patrón métrico. Además los poemas de bulería se escriben en versos octosílabos. Podríamos incluir otros ejemplos de la tradición popular en Latinoamérica, como el caso del son jarocho, pero eso nos llevaría lejos de 1580.

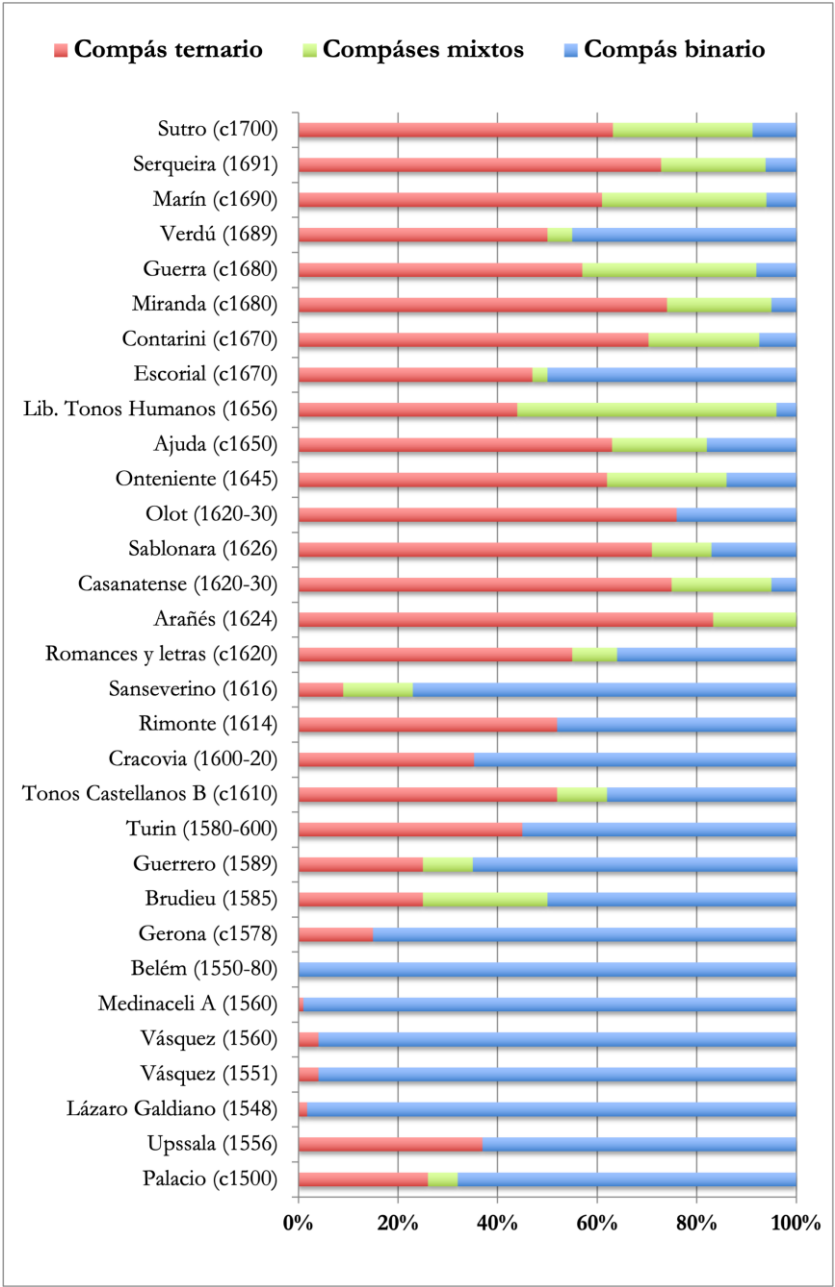


Gráfico 2. Uso de compás binario y ternario en colecciones de canción profana

A partir de finales de la década de 1580, el uso del compás ternario comenzó a aumentar nuevamente en las fuentes escritas, creciendo progresivamente en las décadas siguientes. La mayoría de las colecciones del siglo XVII tienen más del 50% de sus canciones enteramente en compás ternario, alcanzando el 95% en el *Segundo libro de tonos* de Juan Arañés (Roma, 1626), donde todas las canciones tienen al menos una sección en compás ternario. Además, en la mayoría de las antologías extensas del siglo XVII, como el *Libro de tonos humanos* o el *Manuscrito Guerra* (Torrente y Rodríguez, 1998), la proporción de canciones con al menos una sección en compás ternario alcanza picos cercanos o superiores al 90%. Incluso en fuentes tan tardías como el *Cancionero de Suro* o el *Cancionero de Serqueira*, el número de composiciones que no utilizan el compás ternario ni siquiera alcanza el 5%.

Esto demuestra que una de las características más importantes de la música vocal en lengua romance en España —y en Hispanoamérica— durante el siglo XVII es la preferencia abrumadora por el compás ternario.

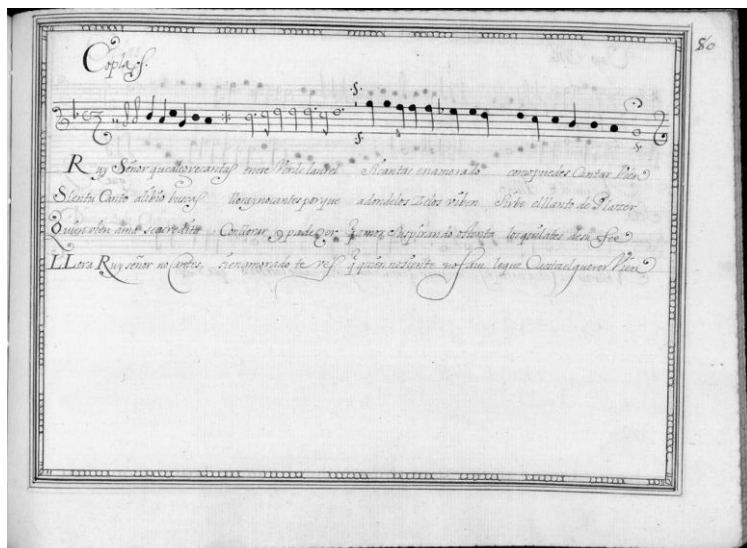
Lo verdaderamente relevante es que un cambio tan notable de las convenciones métricas musicales está directamente relacionado con la versificación. Esto se puede detectar en las *Canciones y villanescas espirituales* de Francisco Guerrero, publicadas en 1589, donde todas las obras denominadas «canción» utilizan versificación italianizante (endecasílabos y heptasílabos) y compás binario, mientras que las llamadas «villanesca» están escritas en versos de arte menor, mayoritariamente octosílabos, y en su mayoría en compás ternario. Esto no ocurre en cancioneros más tempranos como el de Belém o el de Gerona, mientras que el *Parnaso español de madrigales y villancicos* de Pedro Rimonte, publicado en Amberes en 1614, también combina madrigales —escritos en versos italianos y compás binario— con villancicos —escritos en arte menor y compás ternario—. De hecho, el uso de la versificación italiana declina notablemente en los cancioneros a medida que avanza el siglo XVII; cuando aparece, las obras están siempre escritas en compás binario, incluso en fuentes tan tardías como el *Cancionero de Verdú* (1689).

## Compás de proporción menor

Un rasgo distintivo de las composiciones en compás ternario en la España e Hispanoamérica durante el siglo XVII es el uso de un tipo peculiar de notación mensural, el llamado «compás de proporción menor», que se caracteriza por la coloración —el ennegrecimiento— de las cabezas de las notas para indicar cambios métricos: las notas de mayor valor se imperfeccionan —pierden un tercio de su duración— mientras que cuando se usa en notas de menor duración se suele señalar algún tipo de singularidad rítmica. En otras palabras, una semibreve (equivalente a la moderna redonda) dura tres tiempos que son tres mínimas, pero si está ennegrecida dura dos. En cambio, una mínima (equivalente a una nota blanca) dura un solo tiempo, y si está ennegrecida la duración es la misma, pero hay algún tipo de alteración rítmica.

Aunque hay ejemplos ocasionales de proporción menor antes de 1580 —Bermudo lo describe en la *Declaración de Instrumentos musicales* (1555)—, es a partir de ese momento cuando empieza a utilizarse de manera preferente para las composiciones vocales. En la Figura 1, procedente del *Manuscrito Guerra*, se pueden ver semicorcheas con cabeza blanca y redondas con cabeza negra, un tipo de notación que no existe en otras tradiciones occidentales. La mayor parte de las redondas ennegrecidas corresponden en notación moderna a notas redondas sincopadas, que empiezan en el tercer tiempo de un compás ternario y se extienden al primer tiempo del siguiente.

Este sistema de notación constituye la forma más práctica de representar las complejas y sutiles transformaciones rítmicas características de la música española del siglo XVII. Su funcionamiento se basa fundamentalmente en la modificación del valor métrico de las notas, lo que altera el resultado métrico final. Arriaga (2008, 66–74) identifica como principales procedimientos el alargamiento, la contracción, el cambio de disposición del contenido rítmico, el desplazamiento, la adición de silencios y la repetición.



*Página del Manuscrito Guerra con ejemplos de coloración E-SCu, Ms. 265, ff. 79v-80r*

Modern transcription of the musical score from the manuscript, showing two systems of music with lyrics and figured bass notation.

**System 1:**

Lyrics: Rui - se - ñor que a - le - gre can - tas en e - se ver - de lau - rel,

Figured Bass: C C C D AD A AP CP P P

**System 2:**

Lyrics: si can - tas e - na - mo - ra - do co - mo pue - des can - tar bien

Figured Bass: D D C D D D D D AD

*Ejemplo 1: Transcripción en notación moderna<sup>6</sup>  
E-SCu, Ms. 265, ff. 79v-80r*

<sup>6</sup> Ejemplo publicado originalmente en Torrente (2016, 214).

El alargamiento (A) implica extender la duración de una sílaba más allá de lo establecido por el patrón utilizado —como el patrón de los octosílabos que recoge Salinas—. La contracción (C) representa el proceso contrario: una sílaba determinada tiene menor duración que la le corresponde en el patrón. El cambio de disposición (P) supone añadir puntillos a ciertas notas mientras se reduce proporcionalmente el valor de otras, modificando así el perfil rítmico sin alterar la acentuación. El desplazamiento (D) se produce cuando una sílaba (y su nota correspondiente) se ubica en una posición distinta a la que le correspondería según el patrón, generando casi siempre una hemiola o síncope al modificar la acentuación. Otro recurso frecuente es la adición de silencios (S), tanto entre versos como entre hemistiquios, lo que altera el flujo métrico y normalmente produce un enlentecimiento. Por último, la repetición (R) de segmentos —habitualmente hemistiquios o versos completos, aunque también palabras e incluso sílabas— constituye otro recurso muy habitual. Esto se puede ver con claridad en el Ejemplo 1, que representa en notación moderna la melodía que acompaña al romance «Ruiseñor que alegre cantas» en el manuscrito Guerra y encima cómo quedaría el ritmo natural aplicando solamente el patrón métrico del octosílabo que propone Salinas. Los cambios de coloración y otros recursos notacionales transforman completamente el resultado. El primer verso presenta contracciones que provocan el desplazamiento métrico de ciertas sílabas y el alargamiento de la última. El segundo introduce puntillos que generan un cambio de disposición. Lo más notable ocurre en los dos últimos versos: el ennegrecimiento hace que todas las notas se anticipen un tiempo, quedando la melodía desplazada y sincopada respecto al bajo. Además, se emplean varias repeticiones (no reflejadas en el ejemplo): el primer verso se canta dos veces y los dos últimos se repiten íntegramente.

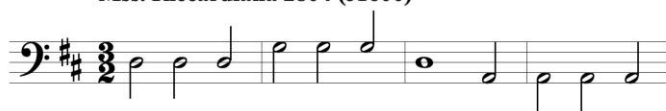
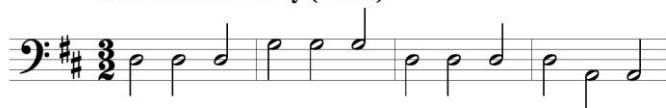
Si partimos de la premisa de que la notación musical de cada momento y lugar históricos es la más adecuada para la música que se cultiva, deberíamos concluir que son los cambios técnicos y estilísticos los que llevan a modificar la notación musical en cada momento. En consecuencia, la aparición y proliferación de un sistema novedoso de notación para escribir la música vocal en romance en compás ternario es la prueba más clara de que nos



encontramos ante un estilo nuevo que no se podía representar gráficamente con la notación preexistente. Así, esta característica tan peculiar surgió de la necesidad de captar los rasgos innovadores de la música que acompañó la revolución del romance nuevo; de hecho, el compás de proporción menor con ennegrecimientos encarna la esencia misma del adjetivo «nuevo».

### **Bailes cantados**

El compás ternario con hemiolas es también la característica más distintiva de otro fenómeno que floreció a partir del último cuarto del siglo XVI: los bailes cantados. Con la excepción del villano, todos los bailes cantados que surgieron en esta etapa utilizan compás ternario, incluyendo la zarabanda, la chacona, las seguidillas, el canario, la folía, la jácara o el guineo: Además, muchos de ellos están contruidos sobre variaciones de un mismo patrón métrico de doce tiempos, cuatro compases ternarios, que acabamos de ver en los romances. En el Ejemplo 2 se puede ver el patrón métrico y armónico de la zarabanda según cinco fuentes italianas de música para guitarra de alrededor de 1600. Puede sorprender que escoja fuentes italianas, pero lo cierto es que no se conserva nada similar en fuentes españolas, probablemente porque la zarabanda era un baile tan sencillo y tan popular, tan vulgar, que no era necesario escribir su esquema básico, aunque también podría deberse a que este baile estaba prohibido bajo severas penas de azotes y galeras por la Sala de Alcaldes de Casa y Corte.

**Mss. Canossi-Palumbi Verona (c1590)****Mss. Riccardiana 2804 (c1600)****Mss. Landau Finaly (c1600)****Montesardo (1606)****Colonna (1620)***Ejemplo 2: Patrones métrico-armónicos de la zarabanda<sup>7</sup>*

El Ejemplo 3 recoge las distintas opciones métricas para los versos de la única chacona que se conserva en notación musical, compuesta por Juan Arañés e incluida en su *Segundo libro de tonos*, publicado en Roma en 1626. Se puede comprobar que todos se componen sobre el mismo patrón de cuatro compases ternarios, el primero casi siempre con dos notas en anacrusa del segundo, y con

<sup>7</sup> Ejemplo publicado originalmente en Torrente (2026b).

hemíolas entre el tercero y cuarto compás, o entre el cuarto y el quinto.<sup>8</sup>

Un sa - rao de la cha - co - na

Vi - da, va - mo - nos a cha - co - na 9

Se hi - zo el mes\_\_ de las ro - sas

Co - men - za - ron un\_\_ gui - ne - o

Un sue - gro de don Bel - trán

y a - ca - bo - lo u - na a - ma - zo - na

A la vi - da, vi - di - ta bo - na 9

*Ejemplo 3: Patrones métricos de la chacona de Arañés*

<sup>8</sup> Aporto un análisis más detallado de las características de la chacona primitiva en mi artículo «Bailando con pliegos...» (Torrente, 2026b).

Estos bailes cantados se basan en diversas formas poéticas tradicionales, como el romance, la letrilla, el zéjel o las seguidillas, pero todos comparten el uso de versos de arte menor, con preferencia por el octosílabo. Testimonios contemporáneos sugieren que su popularización fue impulsada al ser interpretadas por las actrices en el escenario de los corrales, probablemente en los entremeses y fines de fiesta, aunque también en fiestas privadas, como sugiere un «testamento burlesco» de la zarabanda publicado en 1603, en el que la personificación del baile afirma haber ganado a lo largo de su vida diez mil millones de ducados por bailar «desnuda en cueros» (Torrente, 2020).

### **La guitarra rasgueada**

Precisamente, y esto es muy importante, estos bailes que florecieron a partir de 1580 fueron los que conformaron la mayor parte del repertorio de música instrumental profana en la última parte del siglo XVII, especialmente para guitarra (Vera, 2016).

La guitarra no era un instrumento nuevo a finales del siglo XVI, pero fue alrededor de esta época cuando se popularizó un nuevo estilo de interpretación: la ejecución de secuencias de acordes rasgueados (Valdivia, 2015). El preceptista Sánchez de Lima escribió, precisamente en 1580, que «todo lo que agora se usa de cantar y tañer es a lo rasgado y ninguna cosa se canta ni tañe de sentido» (fol. 47r). Todos los testimonios contemporáneos confirman que la guitarra era un instrumento utilizado principalmente para el acompañamiento. Su estilo de interpretación cumplía dos funciones: por un lado, servía como apoyo armónico a las melodías, y por otro, marcaba el ritmo y el compás de las canciones, a modo de instrumento de percusión; en resumen, la guitarra proporcionaba una base armónica y rítmica al mismo tiempo. Además, su simplicidad la hacía accesible a intérpretes sin formación musical, con la ventaja de que el uso del temperamento igual facilitaba el cambio de tonalidad, especialmente después de la invención de un sistema de notación simple y claro, en forma de acordes representados por números o letras, que fueron codificados por Amat por primera vez en 1596. En 1611, Covarrubias reafirma

la misma idea de Sánchez de Lima, cuando escribió que «ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra».

## Conclusiones

La revolución del romance nuevo solo fue posible porque fue también un fenómeno musical, impulsado no por compositores eruditos, sino por personas comunes que cantaban melodías de transmisión oral acompañadas con la guitarra rasgueada. En otras palabras, el *Romancero general* es un testimonio monumental del vasto cultivo de la canción profana con acompañamiento que, sin embargo, apenas ha dejado testimonios en notación musical. Por lo tanto, y en contra de lo que las fuentes musicales parecerían demostrar, estas canciones se interpretaban como monodia acompañada, lo que confirma que una de las principales características comúnmente asociadas con la música barroca europea ya era dominante en España a finales del siglo XVI, cultivada incluso por los mozos de caballos. De hecho, investigaciones no tan recientes confirman que la aparición de la monodia y el bajo continuo en Italia están directamente asociados con la adopción de la guitarra española. Por ejemplo, Nina Treadwell confirma que en los intermedios florentinos para *La Pellegrina* de 1589, que se consideran el antecedente más inmediato de la ópera, se trajeron varias guitarras desde Nápoles para acompañar el número final. Hace ya dos décadas, John Walter Hill reconoció, en un estudio sobre la monodia temprana en Italia, que «la forma de acompañamiento que hace abstracción de la armonía subyacente... se estableció fundamentalmente en el estilo hispanonapolitano de la guitarra rasgueada que acabó por cristalizar en la notación del bajo continuo» (Hill, 1997, 119–20).

Lo que ocurrió en España fue que el canto acompañado de la guitarra era algo tan simple y tan vulgar, como demuestran los comentarios de Sánchez de Lima y Covarrubias, que nadie consideró necesario escribir su música, mientras que fue en Italia, donde la guitarra era un instrumento importado y utilizado por las

élites, donde se encuentran la mayoría de las fuentes tempranas para este instrumento.

Paradójicamente, uno de los eventos más disruptivos en la historia de la música española apenas ha dejado rastro directo en la notación musical contemporánea. El notable corpus de canciones profanas, reunidas en cancioneros a partir de 1580, la mayoría de los cuales se recoge en el Gráfico 2, demuestra cómo esta revolución oral fue adoptada por músicos cultos para crear obras técnicamente más complejas pero inspiradas en la práctica popular. Los tonos humanos, o sea, las canciones profanas del siglo XVII, adoptaron algunas de las características de sus modelos orales, pero las transformaron mediante el uso de técnicas compositivas sofisticadas que hemos descrito.

En resumen, las principales características de la música profana en el siglo XVII se fundamentan en la transformación provocada por la adopción de convenciones de la cultura popular que comenzaron a surgir a finales del siglo XVI, cuando el pueblo se vio empoderado para disfrutar de sus formas de entretenimiento favoritas gracias a la apertura de los corrales. Esto se ve confirmado tanto por el testimonio positivo de un teórico musical de la talla de Francisco Salinas (1577), como por la censura de moralistas como Juan de Mariana (ca. 1590). La profunda dependencia del texto poético, la prevalencia de canciones estróficas con estribillo, la ubicuidad del compás ternario con hemiolas y la profusión del acompañamiento de guitarra caracterizaron la música profana española, incluyendo la teatral, durante todo el siglo XVII, definiendo lo que más tarde se ha denominado como *Spanish style* (Stein, 1993) o el *aire español* (Rodulfo Hazen, 2022).

## Bibliografía

ALFONSO DE CARVALLO, Luis. (1997) *Cisne de Apolo*. Introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo (ed.). Kassel. Reichenberger.

ARRIAGA, Gerardo. (2008) «La música de José Marín Arriaga». *José Marín: Tonos y villancicos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

BIANCONI, Lorenzo (1991) *El siglo XVI. Historia de la música*. Madrid. Club Internacional del Libro.

BOUZA, Fernando. (2012) «Decir —y oír decir— en el Siglo de Oro: Comunicación política de las casas de conversación a la República de las Letras», *La vida cotidiana en el mundo hispánico: (siglos XVI-XVIII)*. Manuel Peña Díaz (ed.). 335-356

BUKOFZER, Manfred. (1947) *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. Edición Española *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. 1986. Madrid. Alianza.

BURKE, Peter. 2014 *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid. Alianza

CAMPA, Mariano de la. (2023) «El romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión, edición». *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*. 12. 1–46.

CARREIRA, Antonio. (2018) «Estudio». *Romancero general de 1604*. Ed. Facsímil. México. Frente de Acción Hispanista.

CARREÑO, Antonio. (1982) «Del romancero nuevo a la comedia nueva: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, 50:1, 33–52.

COTARELO Y MORI, Emilio. (1904) *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

COVARRUBIAS, Sebastián de. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid. Luis Sánchez.

D'ARTOIS, Forence. (2023) «L'affaire du diable. La danse dans la controverse espagnole sur les spectacles», *XVII<sup>e</sup> Siècle*. 298. 59–72.

DE PABLO GAFAS, José Luis. (2017) *La Sala de Alcaldes de Casa y Corte (1583-1834). Justicia, gobierno y policía en la Corte de Madrid*. Madrid. ACCI/Libros del Taller de Historia.

FIORENTINO, Giuseppe. (2015) «“Discantar sobre Conde Claros”. técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del Renacimiento: de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad», *ActaLauris*. 2. 59-87.

FRENK, Margit. (1994) «Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media Española», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca, Universidad, I, 41–60.

FRENK, Margit. (1995) «El cancionero oral». *Culturas en la Edad de Oro*. José María Díez Borque (ed.). 84–96

FROLDI, Rinaldo (1968) *Lope de Vega y la formación de la comedia Española*. Salamanca. Anaya.

HILL, John Walter. (1997) *Roman Monody, Cantata and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*. Oxford. Oxford University Press.

MONTESINOS, José F. (1952) «Algunos problemas del Romancero nuevo». *Romance Philology*. 6. 4. 231–47.

NERY, Rui Vieira. (2005) «Spain, Portugal and Latin America». *A History of Baroque Music*. J. Buelow (ed.). Bloomington, Indiana University Press. 359–413.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2020) *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: Contexto y Texto*. Nueva York, Idea.

RINGROSE, David. (1973) «The Impact of a New Capital City: Madrid, Toledo, and New Castile, 1560–1660». *The Journal of Economic History*. 33. 4. 761–91.

ROBLEDO, Luis. (1989) *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*. Zaragoza. Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. (1963) *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Munich (1589-1602)*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.

RODULFO HAZEN, Ignacio. (2022). *El aire español. Usos musicales de la nobleza española en Italia (1580–1640)*. Madrid. Centro de Estudios Europa Hispánica.

SALINAS, Francisco. (1983) *Siete libros sobre la música*. Ismael Fernández de la Cuesta (trad.) Madrid. Alpuerto.

SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. (1944). *El arte poética en romance castellano*. Rafael de Balbín Lucas (ed.). Madrid. CSIC.



SANZ AYÁN, Carmen. (1999) «Felipe II y los orígenes del teatro barroco». *Cuadernos de Historia Moderna*. 23. 47-78.

STEIN, Louise K. (1993). *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford. Clarendon Press.

TORRENTE, Álvaro y Pablo L. Rodríguez. (1998) «The “Guerra Manuscript” (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain», *Journal of the Royal Musical Association*. 123:2. 147–189.

TORRENTE, Álvaro. (2016) *La música en el siglo XVII*. Madrid. Fondo de Cultura Económica.

TORRENTE, Álvaro. (2023) «Anatomía de una errata: zarabanda, Panamá, 1539». *Resonancias*. 27:52. 257-271.

TORRENTE, Álvaro. (2024) «Juan de Mariana y la licitud del teatro: nuevas aportaciones sobre su *Tratado contra los juegos públicos* (ca. 1590)». *Criticón*. 150, 65-100.

TORRENTE, Álvaro. (2026a, en prensa) «Silver Music in a Golden Age». *The Cambridge History of Music in Spain*. Walter Clark, Ana Llorens y Álvaro Torrente (eds.). Cambridge. Cambridge University Press.

TORRENTE, Álvaro. (2026b, en prensa) «Bailando con pliegos: Zarabandas y chaconas en pliegos sueltos poéticos del siglo XVI». «*Al tono de*»: *Música y poesía en pliegos sueltos del s. XVI*. Laura Puerto Moro (ed.). Kassel, Reichenberger.

TREADWELL, Nina. (1995). *The chitarra spagnola and Italian monody, 1589 to circa 1650*. University of Southern California.

VALDIVIA, Francisco. (2015) *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga. Universidad de Málaga.

VÉLEZ-SAINZ, Julio. (2024) *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispano: Siglo XVI, un viaje entretenido*. Madrid. Cátedra.

VERA, Alejandro. (2016) «La guitarra en la España del siglo XVII». *La música en el siglo XVII*. Álvaro Torrente (ed.). Madrid. Fondo de Cultura Económica, 277–320.



## Normas de edición

El Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BBMP) publica Artículos de hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres, Notas de hasta 4000 palabras /25.000 caracteres y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, Estudios de hasta 20.000 palabras /124.000 caracteres, preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del BBMP, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

El BBMP publica en español. Podrán proponerse artículos, además de en español, en gallego, euskera, catalán, portugués, italiano, francés e inglés. Los autores cuyos artículos sean aprobados, se comprometen a entregar, a lo largo de los treinta días siguientes, una traducción de su artículo al español correctamente redactada. Estos artículos aparecerán en ambos idiomas.

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes. Los artículos se enviarán en formato MSWord. Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado exacto a 14 pt. Se utilizarán comillas españolas: «».

Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cmts. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del BBMP. Estos textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más cuatro líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por comas. Por ejemplo: (García Castañeda, 1978, 13) (Aymes, 2008, 191). Si hubiera más de una referencia con el mismo autor y año se indicará

añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar, 2006a, 32) (Romero Tobar, 2006b, 473)

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en mayúsculas. Cada entrada bibliográfica tendrá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Los artículos, los estudios y las notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas.

Ejemplos para la Bibliografía final:

(Libros)

MENÉNDEZ PELAYO. Marcelino. (1876) *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española*. Madrid. Víctor Saiz.

(Artículo de revista)

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007). «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura*. 69. 137. 13-34.

(Capítulo de libro)

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

(Ediciones críticas)

PEREDA, José María de. (1998). *Pedro Sánchez*. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe.

(Dos o más autores)

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja Rodríguez Gutiérrez. (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula*. 751-752. 20-25.

(Monografías colectivas)

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (Ed.) (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán In Memorian Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

(Referencias de internet)

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios*. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/1260418987818487458813/029934.pdf?incr=1>



