

## **MELODÍA EN PALABRAS. EL ENFOQUE MUSICAL DE GERARDO DIEGO EN SU POESÍA**

Paula García Andúgar  
*Université Paul Valéry, Montpellier III*

Fecha de recepción: 12/09/2023  
Fecha de aceptación: 18/06/2024

### **Resumen**

La poesía sonora es un fenómeno especialmente influyente en el desarrollo de las representaciones artísticas del siglo XX vinculadas a la exploración y re-representación de la sonoridad. Estas creaciones poéticas se han expandido notablemente, ampliando sus campos de representación desde la poesía sonora, el radio-arte, el arte sonoro interactivo o el arte sónico, entre otras nuevas manifestaciones integradas en el amplio campo del arte sonoro. La poesía sonora constituye un género del arte acústico o arte sonoro que habita la frontera intermedia entre la poesía y la música, movilizandoo numerosos órganos del lenguaje: la oralidad, la respiración, el cuerpo y todas las dimensiones sonoras del aparato fonador usado como materia para la creación artística.

El presente trabajo establece cuáles fueron los supuestos que antecedieron a la configuración de esta disciplina, al mismo tiempo que presta atención a sus principales características y sus primeros pasos en el terreno español. El objetivo que se persigue es vincular cómo estas nuevas experiencias interartísticas encuentran un correlativo en los poemas-partituras del santanderino Gerardo Diego. Para ello se procederá al análisis interdisciplinar de cuatro poemas de su etapa ultraísta para adentrarnos en la plasmación del análisis del mundo sonoro en la poesía de este miembro del grupo poético del 27.

**Palabras clave:** poesía sonora, poetización de la música, Gerardo Diego, vanguardias, tonalidad, figuras de sonido.

## MELODY IN WORDS. GERARDO DIEGO'S MUSICAL APPROACH TO HIS POETRY

### Abstract

Sound poetry has been a particularly influential phenomenon in the development of 20<sup>th</sup> century artistic representations linked to the exploration and re-representation of sound. These poetic creations have expanded, broadening their fields of representation. Sound poetry, radio art, interactive sound art, and sonic art are some of the new manifestations that have been included within the broad domain of sound art. Sound poetry constitutes a genre of acoustic art or sound art that inhabits the intermediate space between poetry and music, mobilizing all elements of language: orality, breathing, the body, and all the sonorous dimensions of the phonatory apparatus, used as material for artistic creation.

This study establishes the assumptions that preceded the formation of this discipline, while also focusing on its main characteristics and early development in Spain. The aim is to explore how these new inter-artistic experiences find a correlative in the score-poems of the Santander poet Gerardo Diego. To this end, an interdisciplinary analysis of four poems from his ultraist period will be conducted to delve into the exploration of the sonic world in the poetry of this Generation of '27 poet.

**Keywords:** Sound Poetry, Poetisation of Music, Gerardo Diego, Avant-garde, Tonality, Sound Figures.

### 1. Los antecedentes de la poesía sonora del siglo XX

Los primeros trabajos en torno al arte sonoro no son composiciones creadas por expertos del ámbito de la música, sino que se trata sobre todo de artistas provenientes del campo de las artes plásticas que exponen sus trabajos en museos y salas de exposiciones, alejándose así de los espacios propios de la música como las salas de concierto.

El concepto de arte sonoro (*sound art*, *audio art*, *klangkunst* o *art sonore*) nace como una aproximación a las tendencias, llevadas a cabo por el arte contemporáneo de las últimas décadas, de incluir el elemento auditivo en diferentes muestras. Sin embargo, las prácticas que se corresponden con las características propias de este arte tienen su origen en el dadaísmo.

El ruido en el dadaísmo sugiere una conexión directa entre este, el ruido, la experimentación sonora y la experiencia auditiva. Así lo expresa Fernández Campón en su trabajo sobre la experimentación sonora y la disrupción de las convenciones artísticas a través de poemas fónicos:

En este momento no importa el contenido ni el sentido de lo que se dice, pues el presente más enfático hace desaparecer el lenguaje como mera excusa para respirar. Si los especialistas interpretaban la ruptura del lenguaje en Dadá como ironía respecto al lenguaje de la comunicación

y de la prensa, nosotros interpretamos el ruido en Dadá como la instauración del respirar que hace suspender la comunicación en el seno fonotópico. (Fernández Campón 146)

En otras palabras, el lenguaje y el ruido no buscan transmitir un mensaje específico, sino que funcionan como una manera de interrumpir la comunicación habitual y explorar nuevas realidades sonoras.

Estas primeras manifestaciones utilizan el sonido como eje vertebrador determinando obras del ámbito artístico, de modo que se pretende legitimar la inclusión del ruido dentro de la imagen y también crear una nueva materia: el arte sonoro. Será en los años noventa del siglo pasado cuando empiece a aparecer en algunos tratados el término '*sound art*'.

Con la posmodernidad entra en crisis la necesidad de definir (ya no es un problema artístico preguntarse, ¿qué es el arte?), dado que una definición genera un discurso universal dominante, siempre en crisis nada más se reformula, y rebasando sus límites por nuevas prácticas. (Molina Alarcón 236)

La reflexión en torno a los nuevos horizontes en la reformulación y aproximación hacia una nueva experimentación puede ceder su interés en su propia capacidad de producir un nuevo producto, independientemente de su teorización. Sin embargo, no siempre sucede así, como es el caso de los géneros híbridos, que han existido desde la Grecia clásica, y que fueron practicados masivamente durante las vanguardias de los años veinte, hasta alcanzar la categoría de género en la postmodernidad.

Las diferentes artes que han atravesado periodos de renacer estético encuentran una justificación a estas nuevas estéticas de creación en las mismas obras, a través de la asimilación y práctica de estas formas artísticas mixtas.

En el ámbito de la creación poética basada en los recursos sonoros de la lengua, los artistas buscan trascender las exploraciones meramente sonoras para abrir un camino que conduzca a una nueva categoría artística. La poesía sonora, el radio-arte, el arte sonoro interactivo y el arte sónico se han integrado recientemente en el extenso campo del arte sonoro, cada uno aportando enfoques únicos y complementarios.

Esta modalidad poética se presenta como una forma de expresión que adentra al individuo en los misterios intrínsecos del lenguaje y el sonido, llevando la experiencia más allá de las palabras escritas o habladas. En este contexto, la poesía sonora fusiona elementos de la música, la *performance* y la tecnología para orquestrar experiencias multisensoriales que desafían las convenciones poéticas tradicionales. A través de esta innovadora aproximación, el receptor es conducido hacia un viaje perceptivo y conceptual único, ampliando las posibilidades de la expresión artística contemporánea.

Dichos fundamentos se apoyan en una serie de teorías y corrientes artísticas relevantes. Entre ellas, se destaca la perspectiva de Enzo Minarelli, quien resalta la conexión intrínseca entre lo sonoro y lo poético. Asimismo, Philadelpho Menezes incide en la experimentación con los aspectos sonoros del lenguaje. Por otro lado, figuras pioneras como Raoul Hausmann y Kurt Schwitters exploraron la poesía fonética en los movimientos Dadá y MERZ,

respectivamente. Martín Gubbins, a su vez, profundiza en la relación entre lo sonoro y lo poético en la poesía sonora contemporánea.

Estas concepciones coinciden para definir la poesía sonora como una práctica artística que desafía los límites del lenguaje y el sonido, e invitan al oyente a explorar nuevas esferas de percepción y significado.

Si nos remitimos al ámbito español comprobamos cómo esta forma de experimentación en diferentes niveles encuentra en este contexto artístico personalidades que se apoyan en sus ideas respecto a la importancia del aspecto sonoro del lenguaje. Siguiendo esta línea, encontramos al poeta catalán Joan Salvat i Papasseit, quien realizó algunos poemas abiertamente considerados como fónicos en la línea de las palabras en libertad futurista<sup>1</sup>; y si nos adentramos en el campo de la apertura y la experimentación poética a nivel general, encontramos el claro ejemplo de Vicente Huidobro, quien destaca predominantemente en sus aportaciones en poesía visual.

Esta última también ejerce una gran importancia en la poesía ya que muchas veces funciona como soporte que permite la puesta en escena de esta mediante procesos fonéticos como el cántico o la recitación<sup>2</sup>.

Queremos dejar claro que la poesía sonora aún depende del soporte físico para su expresión, aunque se enfoca más en los ritmos y la forma en que se recita, en lugar de en el significado de las palabras. Este enfoque no es exclusivo de la poesía sonora, pero se destaca en ella debido a su conexión con la tradición oral, donde la transmisión de la palabra hablada es fundamental. Tanto la poesía como la música comparten este punto de convergencia en sus orígenes.

Continuando con nuestro breve recorrido por la sonoridad en el ámbito español encontramos un antecedente cercano a esta tendencia en la figura de Ramón Gómez de la Serna, que resalta por ser el introductor de la vanguardia en España tras haber procedido a la traducción al castellano del *Manifiesto del Futurismo* (1909) de Filippo Marinetti y a la creación de un nuevo género literario: la *greguería*. Estas composiciones eran básicamente aforismos o textos breves que pretendían evocar sonidos cotidianos, a menudo humorísticos, mediante el uso de metáforas.

La conexión entre las greguerías y la poesía sonora radica en su enfoque en la experimentación con el lenguaje y la exploración de la sonoridad de las palabras. Aunque las greguerías no se expresan oralmente de la misma forma que la poesía sonora, comparten la búsqueda de evocar sensaciones a través de la combinación de palabras y la creación de imágenes sonoras.

Tras la presentación del movimiento de vanguardia al público literario español, otras corrientes de origen hispánico se introdujeron en el panorama cultural de la época. Una de estas corrientes fue el creacionismo, fundado por el poeta chileno Vicente Huidobro, que

---

<sup>1</sup> Su poema «Romàntica» de 1925 es un claro ejemplo. Esta pieza se construye en torno a la topografía y onomatopeyas que le conceden ese carácter sonoro indispensable.

<sup>2</sup> «Kikakoko», publicado en 1897 por el artista Paul Scheerbart, es considerado el primer poema visual y sonoro desde la creación del concepto.

revolucionó la poesía al proponer que el poeta debía ser como un «pequeño Dios», capaz de crear un propio mundo con las palabras, en lugar de simplemente imitar la realidad. Esta idea radical dio lugar a una poesía más abstracta y simbólica, donde la forma y el contenido se fusionaban para generar nuevas significaciones.

Por otro lado, el ultraísmo (corriente de la que también formó parte el autor anteriormente citado), impulsado por figuras como el argentino Jorge Luis Borges y el español Guillermo de Torre, emergió como una reacción contra el modernismo y el romanticismo decadente. Influenciado por movimientos europeos como el futurismo y el dadaísmo, el ultraísmo se caracterizó por una búsqueda de la concisión y la eliminación de lo ornamental. Los ultraístas veían el arte como un juego intelectual y visual, y promovían la libre asociación de imágenes y el uso de metáforas novedosas, lo cual abría nuevas posibilidades expresivas en la poesía.

Ambos movimientos proporcionaron a los poetas españoles de la época, incluidos miembros destacados del grupo poético del 27 como Gerardo Diego, la oportunidad de experimentar con el lenguaje de formas sorprendentes. Esta experimentación no solo se limitó a la escritura, sino que también se extendió al ámbito sonoro y musical, lo cual permitió a los poetas crear obras donde la poesía, los sonidos y la música se entrelazaban en una sinergia artística.

El santanderino tuvo un sentido musical de la composición poética que no se había dado en nuestras letras desde los tiempos de Góngora, buscando orden, serenidad y equilibrio en sus versos. Por medio de la utilización de la forma clásica del soneto, su técnica musical es apreciable en obras como *Versos humanos*, *Alondra de verdad* y *Ángeles de Compostela*. (López Castro 56). Sin embargo, la huella de la experimentación no se limita a unos pocos poemarios.

El presente estudio no pretende agotar todos los aspectos de la poesía sonora ni trazar todas las conexiones posibles entre poesía y sonido. Más bien, se propone subrayar la importancia del elemento sonoro-musical en la concepción poética de Gerardo Diego, mostrando cómo este componente es fundamental en su obra y en el desarrollo de la poesía sonora. Para ello, se analizarán algunas de sus composiciones, como «El eco de Ramales», «Noche de Reyes», «Calle del Rincón» y «La trucha»<sup>3</sup>, las cuales permiten vislumbrar cómo el ámbito sonoro se integra en sus versos, dotando a su poesía de una dimensión única que enriquece la experiencia estética del lector y del oyente.

A través del análisis de estos poemas, se ilustrará de qué manera Diego explora y explota las posibilidades del sonido, no solo como un recurso estilístico, sino como un elemento estructural que refuerza el contenido y el sentido de su poesía. En este contexto, la obra del poeta santanderino se erige como un testimonio de la potencialidad del sonido en la poesía, conectando con la tradición de la poesía sonora y al mismo tiempo avanzando hacia nuevos territorios expresivos.

---

<sup>3</sup> Los poemas citados, «El eco de Ramales», «Noche de Reyes», «Calle del Rincón» y «La trucha» han sido leídos en la edición de las obras completas de Gerardo Diego, publicadas por Alfaguara en 1996.

## 2. La importancia tonal en «Noche de Reyes» y «El eco de Ramales»

El primer poema que nos interesa en este apartado forma parte de *Manual de espumas* y está dedicado a José Díaz Fernández, escritor y político español republicano exiliado en Francia tras la victoria de los nacionalistas en España. En él se representa la escena de la Noche de Reyes en la cual cada uno de los personajes mencionados cumple una función dentro del contexto. Pero si bien es cierto que los papeles que desempeña cada personaje cumplen un rol fundamental en la creación de una imagen que desemboca en la figura de un borracho bajo una farola («ni el farol al borracho le sirve de cuna»), es difícil comprender la intención del autor al evocar una estampa tan presente en su repertorio personal que suele evocar con dicha y alegría –la niñez, la reflexión, el vaivén esperanzador de la luna, el viaje–, pero que aquí se nos presenta de una manera muy distinta.

Son muchos los motivos expresados por Diego que nos avisan de un final desalentador: «han olvidado su único estribillo», como representación de la falta de ánimo a continuar la canción; «hoy no vendrá la luna», donde menciona la luna que está presente en el espectro de la noche velando por nosotros y que es a su vez símbolo de la inspiración y la belleza; «las casas melancólicas se peinan los tejados | y una de ellas se muere sin que nadie se entere», constituye un elemento de tristeza y despropósito. La pregunta que debemos hacernos llegados a este punto es: ¿por qué Gerardo Diego, poeta amante de la tradición cristiana y valeroso predicador de la dicha encontrada en la religión, elabora un poema que evoca la Noche de Reyes tan desesperanzador? Si continuamos avanzando en nuestra lectura, encontramos la respuesta en el tercer verso: «se ha callado la rueda en mi bemol».

Tradicción y modernidad, música y poesía, son experiencias que se entrelazan de manera profunda, como se observa en numerosas composiciones del poeta. La integración de las características distintivas de cada una puede ampliar su campo de acción e invitarnos a una reflexión más profunda.

La elección de esta tonalidad, mi bemol, no viene dada en vano, pues si atendemos a la psicología del pensamiento musical comprobamos que el amplio sistema formado por las tonalidades mayores y menores cumple con un principio de actividad, de relación, de unidad y de significado. Dicha idea nos lleva a comprobar la existencia de una relación directa entre la intencionalidad implícita de la música y su materialización en el poema.

De hecho, la influencia del conocimiento y la experiencia en la percepción es crucial ya que influye en cómo el cerebro agrupa y organiza los datos sensoriales que se le presentan. El conocimiento del estilo y la forma permite una percepción más clara y precisa, «porque la atención, que concentra la energía en una parte específica del campo, refuerza su articulación si no es tan articulado como debería ser» (Koffla, en Meyer 123).

Esta relación entre el pensamiento musical y la función poética se remonta a la llegada del Romanticismo europeo:

Cuando Robert Schumann afirmó que el Lied es un poema «traducido en materiales musicales más sutiles», decía lo mismo que Roman Jakobson, que refirió a la «trasposición intersemiótica de un sistema de signos a otro». *Wort-Ton-Drama* de Wagner es el espacio en el que de hecho

actúan diferentes formas de arte, o el punto de encuentro de varios sistemas de signos, pero ha sido estudiada rara vez y sólo parcialmente como un conjunto en sus conexiones intersemióticas. (Dalmonte 95)

De la primera parte de esta cita extraemos que tanto la figura del compositor como la del lingüista, en su esfuerzo por preservar y expandir su disciplina, se asemejan en términos de funcionalidad dentro de su ámbito. Ambos trabajan con sistemas de signos que se interrelacionan para construir una nueva experiencia, la cual generalmente debe ser comprendida en su totalidad para adquirir un significado pleno.

La poesía, al basarse en el uso poético de los sonidos de las palabras, utiliza las figuras retóricas atendiendo a propósitos como las diferencias en la acentuación de las palabras, la longitud de las mismas, etc. Del mismo modo que un músico dispone las notas en una partitura añadiendo calderones o acentos sobre ellas para subrayar un determinado efecto. De ahí que el autor André Martinet proponga el concepto de «expansión» para aludir a cualquier elemento suprasegmental añadido a una oración que no cambia las relaciones y las funciones de los elementos previos, pero que añade matices en su significado.

La tonalidad de mi bemol mayor está destinada a representar la devoción y el amor, pero también la crueldad y la dureza, así como se utiliza para jugar con la experimentación de la música sacra en la cual la música conversa con Dios.

Entre algunas de las piezas orquestales que utilizan dicha tonalidad para este fin podemos destacar la *Sinfonía n.º 5 en mi bemol mayor, Op. 82* de Jean Sibelius, donde el compositor emplea la tonalidad de forma oscura y con un sentido trágico para crear una obra llena de contrastes y momentos dramáticos; y *Réquiem en mi bemol mayor, Op. 23* de Hector Berlioz, que contiene pasajes donde se representan el juicio final y el temor a la ira divina.

Podemos observar claramente cómo usar una tonalidad específica en la música para expresar que una idea particular está relacionado con el análisis de obras aparentemente no musicales. Esta relación entre el análisis tonal y expresiones artísticas como la poesía se vuelve evidente al examinar obras que, a primera vista, no parecen tener vínculos con la música:

Muy pocas veces los autores hacen referencia directa a los afectos y tonos; en la inmensa mayoría de los casos éstos sólo se perciben a través de la plasmación de una sensación o una circunstancia y sólo en algunas artes (literatura, pintura, escultura) mediante la creación de figuras, de su actitud o comportamiento y del ambiente en el que se mueven. No obstante, también hay afectos y tonos en las artes no verbales y ocasionalmente no figurativas, baste pensar en la música, la pintura y la escultura; pueden expresarse a través de movimientos, gestos y mímica, en la danza o a través de un simple trazo de pincel en una pintura no figurativa. (Spang 395)

En lo que a nuestro estudio respecta, esta convergencia entre música y poesía se produce mucho antes de los poemas de Diego. Aunque la creación de un campo de estudio dedicado a las investigaciones en torno al arte sonoro sea un dominio más bien joven, empezamos a ver sus primeros inicios ya con el surgimiento de la música programática.

Beethoven, a partir de *Egmont* (1810), fue considerado como uno de los representantes más importantes y el primero de este nuevo tipo de arte simbólico que tiene por objetivo evocar

ideas, sentimientos o imágenes en la mente del oyente, al contrario de lo que sucedía con la música absoluta desprovista de ninguna referencia particular a la propia música. Esta es una de las razones por las que podemos afirmar que, aunque las relaciones entre la música, el sonido y la poesía se remonten a tiempos tan antiguos como la invención de la misma poesía, durante el periodo del Romanticismo presenciamos un resurgir de las afinidades entre estas formas de expresión artística.

A propósito del contexto en el que se produce este interés entre la unión de la música y el texto, Vela aclara que tampoco resulta un hecho aislado la circunstancia de que la unión, nuevamente, entre música y palabra, coincida con el despertar social (y económico) de la burguesía europea:

Así pues, el arte de los sonidos comenzó a completarse con un soporte literario [...] a fin de aproximarlos al gran público, conocedor, sin duda, de algunos de los textos inspiradores, de ahí su función conductora. La literatura y, en concreto, la poesía, sirvió de instrumento para descifrar, de algún modo, el enigma expresivo de los sonidos y para acercar la música a los escépticos, a través de un medio relativamente accesible. (Vela 24)

De este modo demostramos cómo los giros musicales de «Noche de Reyes» amplían el análisis y lo conducen hacia una aproximación sonora que descifra el poema.

Algo muy similar sucede en el segundo poema recogido en *Santander, mi cuna, mi palabra*, «Eco de Ramales», en el que nos basamos para corroborar esta idea donde, recurriendo a otro de los juegos típicos de la poesía dieguina, el poeta elabora un poema que eleva las posibilidades de la poesía y de la sonoridad. La rima consonante variable en cada una de las estrofas se reorganiza de forma que los versos componen una estructura de pregunta-respuesta donde las combinaciones de las letras dan lugar a una nueva palabra que nos ayuda a delimitar el espectro compositivo en torno al cual giran sus versos: él mismo, el viento, el engaño y las artes, entre otros.

Hacia el final, vemos mencionada la figura del compositor y organista francés César Franck, seguida de una notación musical que se corresponde con su *Sonata para violín y piano* en la mayor (si do# la sol# fa# mi), de su respuesta en eco y de una intervención del poeta donde asemeja esta breve composición a sí mismo.

Como bien se indica en el catálogo publicado por la Fundación Juan March en 2021 bajo el título *El universo musical de Gerardo Diego*, en sus poemas suenan notas de más de cinco docenas de músicos, desde los juglares de Alfonso X el Sabio y el viejo amigo Martín Códax, pasando por César Franck, Gabriel Fauré, Claude Debussy («Nubes», «L'après-midi», «Iberia»), hasta el clave de Wanda Landowska o el violín de Ida Händel.

En el libro *Poesía de lo imposible* de Ramón Sánchez Ochoa comprobamos que, efectivamente, el empleo de estas notas no es en balde y que el poeta reproduce conscientemente, en esta última sección de su poema, una parte del último movimiento de la *Sonata para violín y piano* del compositor francés César Franck.

El fragmento citado no es otro que la melodía cantada años atrás en la sierra de Aitana, procedente del último movimiento, «Allegro poco mosso», de la *Sonate pour violon et piano* en la mayor de

César Franck. El procedimiento empleado se repite en otros poemas dieguinos: el autor introduce en sus versos una cita musical, que se convierte en parte integrante del texto, a la manera de los *collages* musicales observados en los cuadros de los pintores cubistas<sup>4</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en estos lienzos, el fragmento no aparece sobre el papel pautado sino transcrito en sílabas guidonianas, acompañadas en ocasiones por unos signos gráficos –guiones, unión de notas, signos de puntuación, espacios en blanco– que tratan de reproducir visualmente algún parámetro musical, en este caso la entrada en canon a la octava de la melodía en el piano y el violín. (Sánchez Ochoa 160)

Una vez más, la reconfiguración del poema en torno a una melodía (y por ende también su tonalidad) se asocia, desde el surgimiento del concepto de «personalidad» musical que tuvo su mayor apogeo durante el siglo XIX, con la esperanza de ver algo nuevamente después de su partida, correspondiéndose de este modo con el principio funcional del eco, que hace referencia al mito de Eco y Narciso.

La función poética, inicialmente defendida y definida por Jakobson como una de las seis funciones del lenguaje destinada a producir un efecto estético en la imaginación del receptor, ha sido ampliamente acogida tanto en el ámbito estructuralista como en la poesía. En el nivel gramatical, observamos que estos paralelismos entre el significante y el significado se someten a una reconstrucción de su intencionalidad, la cual adquiere aún más importancia y profundidad.

De la misma manera que los rasgos suprasegmentales del lenguaje se expanden en la poesía y se convierten en «figuras de sonido» en el momento de la *pronuntiatio*, si miramos hacia la *dispositio* de un poema nos damos cuenta de que la organización gramatical se expande en «figuras gramaticales» (Jakobson 93). Sin embargo, comprobamos que nuevas ideas de acuerdo con los fenómenos de transposición de un arte a otro han de tenerse en cuenta.

La pregunta que se nos presenta después de esta reflexión gira en torno a cómo las figuras gramaticales se presentan en la poesía cuando la música es poetizada. ¿Se expanden? ¿Se transforman? ¿Se desprenden de algunas de sus características para integrar así un nuevo plano más acorde a su naturaleza?

Lo que resulta evidente es que la capacidad de análisis poético es inseparable de la competencia musical para entender una gran proporción de los trabajos en verso de Gerardo Diego. Música y poesía son en muchos casos equiparables e inseparables, ya sea por el juego fonético de las palabras empleadas, que ya de por sí constituye un gran factor sonoro-musical, o por la incorporación de grafías musicales en sus poemas. El resumen de todas las características típicamente vinculadas a estos ámbitos de intervención nos dará la clave para una nueva comprensión del poema.

Dalmonte afirma que la influencia de la poesía es perceptible incluso en personas analfabetas de una manera subliminal: «Uno podría no saber nada de gramática [...] pero

---

<sup>4</sup> Véanse, por ejemplo, otras citas musicales en los poemas: «La trucha» [Soria, Santander – Madrid, Zúñiga (Col. «El Viento Sur»), 1948], *Obras completas. Poesía. Tomo III*. Edición preparada por Gerardo Diego. Edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 447, que incorpora una cita de Schubert; o «Calle del Rincón», *Obras completas. Poesía. Tomo III*, p. 950, poema incluido en la sección *Hojas*, con un fragmento del conocido pasodoble taurino *Gallito*.

automáticamente siente si un poema es cohesivo o dispersivo [...], ya sea uno capaz de analizar un poema estructuralmente o no, percibe de todas las formas las principales líneas de su construcción, su forma» (12). Demuestra que el sentido mismo de la obra es independiente de un análisis afianzado en un conocimiento más complejo y que la poesía, como la música, posee la capacidad de nutrir el espíritu del lector desde una primera lectura o escucha.

Volviendo a «El eco de Ramales», comprobamos a su vez cómo el juego que el poeta establece entre el mito y la representación en sus versos, al acudir al recurso literario del eco, tiene una doble interpretación en el nivel fónico a través de la repetición de la formación de nuevas palabras que se construyen a partir de las rimas anteriores y constituyen, de este modo, otra de las matizaciones en torno a la importancia de la sonorización del poema.

Concluimos este apartado afirmando que todas las palabras que figuran en el poema sirven para tejer una red de configuración simbólica y le conceden la capacidad de proyectarse más allá del sentimiento. El empleo de la palabra que, tanto en lo semántico como en lo morfosintáctico, coloca al lenguaje en sus límites, nos permite adentrarnos en las profundidades de las posibilidades de los sonidos como elementos sustanciales del poema (Del Prado Biezma, en Ansón 51).

### **3. Tradición y vanguardia en los motivos musicales de «Calle del Rincón» y «La trucha»**

La pasión por la tierra natal queda presente en toda la obra de Diego, constituyendo de por sí un tópico al que recurre continuamente para hacer alusión a sentimientos como la añoranza, el amor familiar, la hermandad y, por supuesto, la música.

En 1980 Gerardo Diego fue investido como doctor *honoris causa* en la Universidad de Santander, momento en el que pronuncia su discurso *De la errata*, donde destaca que el homenaje rendido a su cuna y a su palabra ha sido posible gracias al asombroso sentimentalismo mostrado por aquellos que, a través de la lectura de sus poemas, han conseguido encontrar el verso puro y musical. Esta mención *amoris causa*, como propiamente corregía el poeta en su discurso, trajo consigo la elaboración de una serie de poemas recogidos en su libro *Hojas*, donde vuelve a ubicarse en el marco del Santander que exploró durante su infancia.

«Calle del Rincón» recrea la imagen de niñez del poeta, aunque sin dejar de evocar a la par la idea del joven ensimismado con el brillar de las estrellas y perdido en las idas y venidas a los muelles de Santander, «yo jugando a raquero y a estrellero». Sabemos que Diego nunca fue un niño que sufriera de penuria alguna, sin embargo, no pudo escapar al despertar inquieto y al sentimiento de pérdida de la adolescencia.

En el recorrido por su antigua calle, esquina al número 7 de la calle de Atarazanas, donde sus padres poseían un comercio de telas, cercana a la Catedral de la ciudad y del embarcadero, Diego reproduce un momento típico de su niñez en el que, en una de sus escapadas en solitario por las calles de la ciudad, empieza a escuchar en ritmo binario el compás del pasodoble torero. Fruto de un espíritu puramente interdisciplinar, en un giro por adentrar al lector en el mundo

de los sonidos y las polirritmias de sus tiempos de joven santanderino, en este poema corto en extensión, pero rico en matices, concluye el paseo por su barrio utilizando una nueva estrategia bipartidista. A modo de pregunta-respuesta, el autor se atreve a reproducir los sonidos de la música con sus figuras como las negras, las corcheas y los tresillos mediante la agrupación de los sonidos, de modo que se asemejen a la ejecución de dichas figuras, «¿re mi fa mifasol fasol la?», y alteraciones con bemoles, «rere dodo si<sup>b</sup> si<sup>b</sup> la».

El uso de esta técnica de modificación de la disposición visual de los versos o palabras en la página es sin duda una característica fundamental en su poesía de corte ultraísta.

Gerardo Diego emplea procedimientos como el paralelismo, el uso de calcos literarios y lingüísticos, el desplazamiento de versos y estrofas en la página y su aparente inconexión, e incluso la utilización de géneros subliterarios como el cantar cilio goliardesco o las aleluyas infantiles. Estos procedimientos, con sus abruptas transiciones, audaces imágenes y rupturas de las reglas, pueden desconcertar incluso a los lectores más aventurados. Sin embargo, lo tradicional ofrece una posible tabla de salvación en este mar de incomprensión<sup>5</sup>.

Si continuamos en nuestro análisis atendiendo a la reproducción de este fragmento musical, nos damos cuenta de que nos encontramos ante un pasaje de un pasodoble por el que el poeta sentía cierta predilección:

Este poema es un recuerdo de su niñez, desde la senectud más gloriosa. Y recuerda de nuevo, en forma de pregunta y respuesta, el inicio melódico de su pasodoble preferido, el dedicado a «Gallito» (luego «El Gallo») por el maestro Lope en un festival valenciano en 1904. (Gallego 505)

Los sonidos de las músicas españolas están muy presentes en toda la producción poética de Diego desde las saetas, en poemas como «Teoría», las soleares flamencas, en «Soleares», o las seguidillas, en «Torero en Triana». Todo el verso musical del poeta compone un universo sonoro que escapa a los límites de la imaginación y que constituye un claro ejemplo de la relevancia de las armonías y los entramados musicales de la más profunda sonoridad de los diversos rincones de España.

En lo que respecta a la experimentación tipográfica observada en este verso, podemos ver cómo su evolución jugaba un papel importante al crear efectos visuales y completar el significado del poema en las obras de Guillermo de Torre y Vicente Huidobro. Ambos, como ya se apuntó en el primer apartado, figuras destacadas de movimientos literarios a los que Gerardo Diego se inscribió como el ultraísmo o el creacionismo.

La plasticidad de estas notas tanto visuales como musicales puede sustentarse nuevamente al influjo de una aportación dadaísta a la poesía visual, especialmente a través del *collage*, también influyó en el desarrollo de esta forma de expresión artística. Artistas como Kurt Schwitters realizaron *collages* en los que la escritura tipográfica tenía una presencia fundamental, fusionando palabras y oraciones, de manera que la ordenación rítmica resultara un dibujo (Domínguez 115).

---

<sup>5</sup> Para más información respecto a la poesía ultraísta del autor se recomienda al lector consultar el trabajo de Espejo-Saavedra 201-214.

De una manera similar decimos que sucede con figuras retóricas como la sinestesia en el verso de Gerardo Diego, que son comúnmente utilizadas para fusionar sensaciones auditivas y visuales, creando una experiencia sensorial completa que evoca la forma y sonoridad de los instrumentos (Lacroix 2014), en este caso de las notas<sup>6</sup>.

Esta idea de que el factor musical ha de ser clave en el diálogo que se establece entre la obra y el lector ha encontrado una correspondencia directa en la obra de Diego y en la de otros de sus compañeros.

Federico García Lorca cumple a la perfección con esta doble vertiente de músico y de poeta que le ayuda a componer sus obras desde un ángulo que afianza el componente musical dentro de la naturaleza misma del poema. «Farruca», poema que recibe el nombre de un palo flamenco que es evocado a lo largo de la composición mediante el ritmo y la intensidad de este baile; o «Zorongo gitano», donde se utiliza la forma de la danza tradicional española de influencia gitana para crear una experiencia que se asemeja a la música y al baile, son algunos de los ejemplos que nos muestran que la representación de los sonidos de las músicas son un factor fundamental para el entendimiento del sentido más puro y profundo del poema.

Al igual que Lorca, otros poetas han explorado la integración de elementos musicales en su obra, creando un vínculo profundo entre la palabra escrita y la expresión musical. Esta fusión permite a los poetas desarrollar una comunicación más sensorial y evocadora, al tiempo que enriquecen la experiencia del lector y amplían el horizonte creativo de la poesía contemporánea.

Nos referimos, entonces, a esta reinterpretación del concepto de la música española dentro de la trayectoria compositiva del poeta, que le permite abrirse y desarrollarse en el mundo de creación en el que vive a través de la comunicación sensorial de la música.

Por otro lado, «La trucha» es un poema inscrito en su poemario *Soria sucedida* en el que traza un dibujo certero de la vida del animal en la mente del lector. No debe ser objeto de extrañeza que los versos que siguen a «Zéjel de los Vencejos» o «La nieve» describan las idas y venidas del animal en las superficies del río, pues con este libro lo que Diego pretende es elevar la vida que llevó él mismo en esta pequeña ciudad del norte de España hasta configurar un canto a la vida cotidiana al más puro estilo de Manuel Machado. Sin embargo, dos elementos podrían escaparse a nuestro entendimiento si no se analizan correctamente: en primer lugar, la dedicatoria a Joaquín Rodrigo; en segundo lugar, las tres notas naturales y las cuatro alteradas.

Si atendemos a la dedicatoria comprobamos que no solo este, sino muchos de los poemas que componen este libro tienen dedicatorias a personas influyentes en la vida de Gerardo Diego y a quienes quiso halagar con su obra; recuérdese a modo de ejemplo sus composiciones líricas «A Beethoven», «A Robert Schumann» o «A C. A. Debussy» recogidos en *Alondra de verdad* (Diego 434, 438, 477).

---

<sup>6</sup> Lacroix trata su poema «La brisa», donde mediante la presencia de flautas, cobres y oboes, el yo poético reconoce recibir sus recuerdos, palabras y melodías del viento, ofreciendo un paisaje sinestésico que convoca el placer de los cinco sentidos. Por lo tanto, «La brisa» es un ejemplo donde Gerardo Diego utiliza la sinestesia para fusionar sensaciones auditivas (sonidos de los instrumentos) y visuales (paisaje evocado por el viento) en su poesía.

En la primavera de 1938, Joaquín Rodrigo y Victoria Kamhi se trasladaron temporalmente a Santander, donde Rodrigo fue invitado a impartir clases durante un verano completo. Este periodo marcó el reinicio de su contacto con la vida cultural española y con nuestro poeta, que ese mismo año había escrito y publicado «A C. A. Debussy» en la revista *Isla*<sup>7</sup>.

Joaquín Rodrigo, destacado compositor español en el ámbito de la música sinfónica, jugó un papel fundamental en la obra de Diego, no solo como intérprete, 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 Sopena.

Recordemos que la impotencia del poeta de no poder considerarse como músico fue una frustración constante en su vida tanto personal como profesional, pero que su «fracaso musical» no le impidió seguir formándose y llevar a cabo trabajos de investigación musical al mismo tiempo que seguía tocando su Bösendorfer en una de las salas de su casa y con sus amigos:

Tampoco mi formación para el análisis de las formas y secretos de armonía o instrumentación es otra cosa que intuición de aficionado que nunca trabajó con ningún maestro. Cuando escribo o hablo sobre música, es sobre obras o autores ya analizados por la crítica o bien de obras principalmente o solamente pianísticas que puedo tocar o leer con toda calma<sup>8</sup>.

Sin embargo, su apasionado instinto musical le permitió acercarse a las armonías desde el terreno poético y plasmar las ideas que la música le suscitaba con una brillantez y delicadeza única de quien puede leer una partitura y un poema al mismo nivel. «La trucha» es todo un ejemplo de un recorrido por las sonoridades del Romanticismo, de poetización de la música, como corrobora el estudio de Antonio Gallego:

Una de las más conocidas canciones entre las más de 600 que compuso Franz Schubert se titula *Die Forelle, La trucha* (D. 550), y sobre su melodía compuso unas célebres variaciones en uno de los tiempos del *Quinteto para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo* en La mayor (D. 667), conocido por eso como «Quinteto de La trucha». Diego cita textualmente unos compases del acompañamiento pianístico en la tonalidad de Re bemol mayor. (Gallego 494)

Con el planteamiento sobre la representación ofrecido anteriormente y en la línea del acercamiento entre las dos disciplinas artísticas que este trabajo pretende alcanzar, vemos cómo un amplio número de movimientos artísticos, literarios, culturales y filosóficos que imperan durante el siglo XX y que se extienden hasta nuestros días ejercen una gran influencia en la tendencia de fusionar espacios creativos e intelectuales de los artistas.

Estos movimientos, que conocemos bajo el término de postmodernidad, han promovido la integración y la colaboración entre diversas formas de expresión artística e intelectual.

La transición en los valores de la vida, el conocimiento y las relaciones humanas ha generado en el ámbito poético una capacidad única para fusionarse con diversas disciplinas,

<sup>7</sup> Este poema fue posteriormente incluido en *Alondra de verdad*, de 1941.

<sup>8</sup> Carta de Gerardo Diego a Germán de Falla, del 26 de diciembre de 1950, publicada en Sopena 244-245.

dando lugar a una integración artística. Esta habilidad ha creado espacios intermedios, fruto de traducciones entre distintos sistemas de signos, lo que permite concebir el arte como una síntesis entre ellos. Esta tendencia a trasladar códigos de un ámbito específico a otro ha sido ampliamente acogida en el ámbito artístico contemporáneo y se ha convertido en un tema recurrente en la reflexión posmoderna desde una perspectiva sociocultural.

En un periodo en el que la crítica hacia el racionalismo, la atención a lo formal, el eclecticismo y el culto a la búsqueda continua de nuevas formas de expresión se instauran en el terreno de las artes, el legado poético-musical de Gerardo Diego merece un espacio propio para el estudio. Este análisis muestra cómo las dos disciplinas dialogan y resultan en un nuevo modelo de producción artística que denominó Antonio Gallego como poema-partitura, y que debe entenderse como un antecedente a la creación del concepto de arte sonoro.

Las notas arpegiadas («Re<sup>b</sup> fa sol<sup>b</sup> sol la<sup>b</sup> fa re<sup>b</sup>») que el autor introduce en nuestro pensamiento a través de la última estrofa se corresponden con una técnica de lo más utilizada en la música romántica a la que aludíamos anteriormente. La expresividad emocional, el empleo de diferentes texturas y ornamentación y el uso de la armonía son algunos de los puntos que se pretenden alcanzar mediante estos recursos sonoros en el terreno musical. Sin embargo, como ya hemos ido haciendo entrever al lector, la poesía recoge las características musicales pertinentes en su composición para dotarla de mayor riqueza compositiva y expresiva. El flujo y el movimiento de la escena que se representa en el poema es dado por varios motivos representados: la tarde que se escapa de entre las manos, el infiltrarse en el río, las tangencias del viaje y el fluir del aire.

La presencia musical no cambia por completo el ideario o la experiencia poética *per se*, pero actúa como motor para afianzar y comprender mejor las propuestas de renovación estética y conceptual en la obra de los artistas. Desde la composición formal hasta la sonoridad, pasando por la semántica o la incorporación de continuas alusiones, la música siempre tendrá un lugar para el análisis y la reflexión en la obra del poeta.

#### **4. Conclusiones**

Gerardo Diego utiliza la tonalidad y la estructura musical para profundizar en el significado de sus poemas. La elección de las tonalidades cargadas de connotaciones establece un contraste con el poema, a la vez que lo expanden y complementan. Esta integración de elementos musicales no solo aporta una nueva dimensión a la interpretación poética, sino que también refuerza la intención emocional y simbólica del texto. Del mismo modo, los niveles fónicos y gramaticales pueden someterse a un nuevo análisis de revalorización de la obra poética por medio del estudio del sonido y los estudios de la «personalidad» musical.

En un plano similar, la aparición y manifestación de distintos motivos, tipologías y ornamentos que se entrelazan entre disciplinas nos permite descubrir nuevos efectos del componente sonoro en el ámbito de la poesía. Estos elementos contribuyen significativamente

a nuestra comprensión de la intención intrínseca de un poema y, sin un análisis meticuloso de sus componentes, nuestro conocimiento acerca de este tema permanecería incompleto.

Estamos convencidos de que el legado musical de Gerardo Diego será tan monumental como su legado poético. El poeta santanderino nunca dejó de percibir las melodías que resonaban tanto en su mente como en su entorno a lo largo de su vida. De esta forma, el verso se convirtió en su aliado constante para forjar una representación musical dentro de la poesía que merece un espacio destacado en el ámbito de las poéticas sonoras y los estudios intermediales.

En última instancia, esta investigación pone de manifiesto la riqueza de las interconexiones entre la música y la poesía en la obra de Gerardo Diego, demostrando que su legado trasciende las categorías tradicionales de estas disciplinas artísticas y enriquece nuestra comprensión de la creación artística en su conjunto. Su capacidad para «sintonizar» y fusionar estos elementos conversos dentro de una misma obra es un testimonio duradero de su genialidad y su contribución a la exploración de las posibilidades expresivas de la palabra escrita y la música en simbiosis creativa.

## 5. Anexos

### EL ECO DE RAMALES CAPRICHO ONTOLÓGICO<sup>9</sup>

A Jesús Gómez Muñoz Collantes

En la peña de Rames  
-vertiente corte de tabla-  
esconde el eco su fabla  
-Habla.

Habla preciso y berrueco,  
mitológico embeleco,  
-el Eco.

Contesta tú,  
el penitente en esa peña de enfrente.  
-Entre.

¿Quién al ente dilucida?  
¿La ninfa Eco ahí metida?  
-Ida.

Oh, déjame que me asombre.  
¿Ente de hoy tiene nombre?  
-Hombre.

Absurdo ¿y quién el bastardo?  
Por saberlo, oh mujer, ardo.  
-Gerardo.

¿Soy yo ése, el mismo Diego  
que en la roca choca ciego?  
-Ego.

*Ego sum*, pues vuelvo y voy.  
Me desdoble, luego soy.  
-Hoy.

¿Hoy tan sólo? No. Descartes  
no hace trampas ni descartes.  
-Artes.

Quiero ser, ser. Ermitaño  
en peña de desengaño.  
-Engaño.

Engaño, no. Verdadera  
mi esencia imperecedera.  
-Era.

¿Cómo que era? Una y tres.  
Era y será. Era y es.  
-Yes.

Latín e inglés. Confundirme  
quieres, embrollarme, hundirme.  
-Irme.

No te vayas, no consiento  
que nos barra en el adviento  
-viento.

Mata el viento al hombre, al eco.  
Tú y yo siempre en mutuo trueco  
-hueco.

Hueco y bulto. Una sonata  
motivo en canon retrata.  
-Ata.

César Franck nos dé el ejemplo.  
Me miras y te contemplo.  
-Templo.

Si do<sup>#</sup> la sol<sup>#</sup> fa<sup>#</sup> mi  
Si do<sup>#</sup> la sol<sup>#</sup> fa<sup>#</sup> mi.  
-A mí.

A mí el Eco. Yo era yo.  
Y ahora además yo soy mí.

<sup>9</sup> Diego, Gerardo. «El eco de Rames». *Gerardo Diego, Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, obras completas, poesía, tomo I. Madrid: Alfaguara, 1996, 209-211.

## NOCHE DE REYES<sup>10</sup>

*A J. Díaz Fernández*

El niño y el molino  
han olvidado su único estribillo

Se ha callado la rueda en mi bemol  
alrededor del pozo  
por donde sube el agua y baja el sol

La mano en la mejilla  
piensan las chimeneas que volarán un día

Hoy no vendrá la luna  
ni pasará el borracho  
entre el portal abierto y la canción de cuna

Aquí al pie del muro  
fatigado del viaje  
el viento se ha sentado

El policía lleno de fe  
las fluviales carretas  
cabecean en vano

Sólo cantan alegres las veletas

Las casas melancólicas  
se peinan los tejados

Y una de ellas se muere  
sin que nadie se entere

Esta noche no viene la luna  
ni el farol al borracho le sirve de cuna

---

<sup>10</sup> Diego, Gerardo. «Noche de Reyes». Gerardo Diego, *Manual de espumas*, obras completas, poesía, tomo I. Madrid: Alfaguara, 1996, 177-178.

### CALLE DEL RINCÓN<sup>11</sup>

Calle, mi calle del Rincón, revés de Atarazanas  
en dos tiempos,  
—mi vida en dos por cuatro—  
antepecho y balcón.  
Yo jugando a raquero y a estrellero.  
Y las campanas de la Catedral  
del brazo y el polirritmo  
de mi pasodoble torero:  
¿re mi fa mifasol fasol la?  
Rere dodo si<sup>b</sup> si<sup>b</sup> la.

### LA TRUCHA<sup>12</sup>

*A Joaquín Rodrigo*

Se nos va de las manos,  
resbala la tarde.  
Es la trucha del cielo,  
una trucha más grande.

Como a bragas enjutas  
sólo pescan cobarde,  
tú en el río te cueles  
*Re<sup>b</sup> fa sol<sup>b</sup> sol la<sup>b</sup> fa re<sup>b</sup>.*

Sin chistera ni malla,  
sin anzuelos infames,  
con tus manos de niño,  
con tus uñas de esmalte,

les solivias las piedras,  
les tangencias el viaje,  
les ondulas la onda  
*Re<sup>b</sup> fa sol<sup>b</sup> sol la<sup>b</sup> fa re<sup>b</sup>.*

Ya a la luna relumbran,  
ya ruiselan el aire.  
Ay, qué curvas de nácar,  
de enlunados lunares.

---

<sup>11</sup> Diego, Gerardo. «Calle del Rincón». Gerardo Diego, *Hojas*, obras completas, poesía, tomo II. Madrid: Alfaguara, 1996, 950.

<sup>12</sup> Diego, Gerardo. «La trucha». Gerardo Diego, *Soria Sucédida*, obras completas, poesía, tomo II. Madrid: Alfaguara, 1996, 447.

Ay, qué arpegios de Schubert  
la sartén canta en trance.  
Qué paisaje en mi boca.  
*Re<sup>b</sup> fa sol<sup>b</sup> sol la<sup>b</sup> fa re<sup>b</sup>.*

## Referencias

- Ansón, Antonio. *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinarios, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, web*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- Dalmonte, Rossana. «El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía». *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, editado por Silvia Alonso, Madrid: Arco/Libros, 2002, pp. 93-119.
- Diego, Gerardo. *Obras completas*, tomos I y II. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Domínguez, Millán. «Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española». *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n.º 4, número extraordinario, 2014, pp. 113-140, <https://doi.org/10.13130/2240-5437/3914>. Acceso 9 de junio de 2024.
- Espejo-Saavedra, Rafael. «Elementos tradicionales en la poesía ultraísta de Gerardo Diego». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 7, n.º 2, 1982, pp. 201-214. <https://www.jstor.org/stable/27741607>. Acceso 6 de junio 2024.
- Fernández Campón, Miguel. «Dadá / Sloterdijk: El ruido como pre-lenguaje del ser-que-respira». *Norba: revista de arte*, vol. 30, 2010, pp. 133-152, <https://dehesa.unex.es/handle/10662/5471?locale=pt>. Acceso 4 junio 2024.
- Fundación Juan March. «El universo musical de Gerardo Diego». *Fundación Juan March*, 2021. <https://www.march.es/es/madrid/universo-musical-gerardo-diego>. Acceso 5 junio 2024.
- Jakobson, Roman. «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry». *Selected Writings II*, The Hague: Mouton, 1981, pp. 87-97.
- Lacroix, Anne. «La poesía sonora de Gerardo Diego: una orquesta en verso». *Entre artes, culturas y tiempos. Poesía y teatro hispánicos*, 2014, pp. 67-75, [https://repozytorium.uni.wroc.pl/Content/133596/PDF/Baczynska\\_Entres\\_artes.pdf](https://repozytorium.uni.wroc.pl/Content/133596/PDF/Baczynska_Entres_artes.pdf). Acceso 9 junio 2024.
- López Castro, Armando. «Gerardo Diego, músico y poeta». *Cuadernos hispanoamericanos*, 553-554, pp. 23-58, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/gerardo-diego-musico-y-poeta-782294/>. Acceso 5 junio 2024.
- Martinet, André. *La Linguistique Synchronique*. París: Presses Universitaires de France, 1965.
- Meyer B., Leonard. *Émotion et signification en musique*. Arles: Actes Sud, 2011.
- Molina Alarcón, Miguel. «El Arte Sonoro». *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n.º 1, 2019, pp. 235-257, <http://dx.doi.org/10.7203/itamar.0.14028>. Acceso 22 diciembre 2023.

Sánchez Ochoa, Ramón. *Poesía de lo imposible, Gerardo Diego y la música de su tiempo*. Valencia: Pre-textos, 2014.

Sopeña Ibáñez, Federico, ed. *Correspondencia Gerardo Diego – Manuel de Falla*. Santander: Fundación Marcelo Botín, 1988, pp. 244-245.

Spang, Kurt. «Acerca de los tonos en la literatura». *Revista de literatura*, vol. 68, n.º 136, 2006, pp. 387-404, <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2006.v68.i136.13>. Acceso 9 junio 2024.

Vela, Marta. *Correspondencias entre música y palabra. Un estudio sinestésico sobre Harmonie du soir, Baudelaire / Debussy, y Le Gibet, Bertrand / Ravel*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2019.

