

Formas y géneros poético-musicales en Gerardo Diego: marco teórico y tipología

Poetic-Musical Forms and Genres in Gerardo Diego: A Theoretical Framework and a Typology

Paula García Andúgar

Université Paul Valéry Montpellier

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

García-Andúgar, P. (2026). Formas y géneros poético-musicales en Gerardo Diego: marco teórico y tipología. *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 2, 103-123. <http://doi.org/10.67280/ridaim.20>



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Formas y géneros poético-musicales en Gerardo Diego: marco teórico y tipología

Poetic-Musical Forms and Genres in Gerardo Diego: A Theoretical Framework and a Typology

Paula García Andúgar

<https://orcid.org/0009-0006-4336-6338>

Enviado: 11/04/2026

Aceptado: 01/06/2026

Resumen

El presente artículo establece un marco teórico para el estudio de las formas y los géneros poético-musicales desde una perspectiva interartística. A partir del diálogo entre teoría literaria, musicología y estética comparada, se delimitan los conceptos de género, forma y macro-forma, y se formulan herramientas de análisis aplicables al texto poético, en particular la segmentación, la recurrencia y la dinámica tensiva. Sobre esta base, el trabajo examina diversas macro-formas musicales en la poesía de Gerardo Diego, con especial atención a las formas de retorno y variación, las estructuras imitativas y contrapuntísticas, y las configuraciones cinéticas, coreográficas y responsoriales. El análisis permite poner de relieve la productividad crítica de los modelos musicales para la interpretación de la organización compositiva del poema y para la comprensión de la dimensión híbrida de la escritura dieguina.

Palabras clave: Gerardo Diego, poesía y música, interartisticidad, forma poética, análisis formal, géneros poético-musicales

Abstract

This article establishes a theoretical framework for the study of poetic-musical forms and genres from an interartistic perspective. Drawing on the dialogue between literary theory, musicology, and comparative aesthetics, it defines the concepts of genre, form, and macro-form, and develops analytical tools applicable to poetic texts, particularly segmentation, recurrence, and tensional dynamics. On this basis, the study examines various musical macro-forms in the poetry of Gerardo Diego, with particular attention to forms of return and variation, imitative and contrapuntal structures, and kinetic, choreographic, and responsorial configurations. The analysis highlights the critical productivity of musical models for interpreting the compositional organization of the poem and for understanding the hybrid dimension of Diego's writing.

Keywords: Gerardo Diego, poetry and music, interartisticity, poetic form, formal analysis, poetic-musical genres



1.- Introducción

El presente trabajo se inscribe en una perspectiva comparatista e interartística que aborda la relación entre poesía y música no como una afinidad general entre artes, sino como un problema de organización formal susceptible de descripción rigurosa. Para ello, parte de la necesidad de distinguir tres niveles analíticos que con frecuencia tienden a solaparse en los estudios interartísticos: género, forma y macro-forma. Esta delimitación resulta especialmente pertinente si se atiende, por un lado, a la inestabilidad constitutiva del género formulada por Derrida y, por otro, a la concepción de los géneros como formas relativamente estables de enunciado sometidas a reconfiguración histórica (Derrida, 1986; Navarro, 2022). En diálogo con la idea de la obra como estructura que orienta y limita sus posibles interpretaciones (Eco, 1974), y con las reflexiones métricas que han subrayado la productividad de la analogía entre verso y compás en la organización del poema (Núñez Ramos, 2001), este artículo propone examinar de qué modo ciertos modelos compositivos de origen musical pueden funcionar como principios organizadores del texto poético sin que ello implique homologar ambos sistemas artísticos.

Desde esta perspectiva, la propuesta metodológica se articula en torno a tres operaciones analíticas –segmentación, recurrencia y dinámica tensiva– que permiten describir la disposición de las unidades, la reaparición transformada de los motivos y la progresión estructural del poema (Yepes, 2014; Levinson, 2009). Sobre este marco, la poesía de Gerardo Diego se estudia como un corpus especialmente apto para reconocer formas de retorno y variación, estructuras imitativas y contrapuntísticas, y configuraciones cinéticas, coreográficas y responsoriales, con el fin de formular una tipología de macro-formas poético-musicales que haga visible la función compositiva de la referencia musical en la arquitectura del poema.

2.- Marco y teoría general de las formas y los géneros poético-musicales

2.1. Género, forma y macro-forma: definición y problemas

La reflexión sobre género, forma y macro-forma en el presente artículo exige partir de definiciones que atiendan tanto a la teoría musical como a la literaria y que, al mismo tiempo, sean conscientes de los límites de las analogías interartísticas. En musicología, el género, que a su vez pueden separarse según su función social y su instrumentación (criterios



funcionales o materiales) se concibe hoy como una categoría socio-musical que no remite solo a rasgos puramente sonoros, sino a conjuntos de prácticas, funciones y expectativas compartidas por comunidades históricas concretas. En esta línea, a partir de la definición de Franco Fabbri (1981, p. 52), Fellone subraya que los géneros dependen de grupos de personas, obedecen a procesos históricos empíricos y no se confunden con el estilo, que remite más bien a una huella individual o técnico-formal (Fellone, como se indicó en Madoery, 2024, p. 4).

La teoría de los géneros literarios (narrativo, lírico, dramático, didáctico, poético), por su parte, oscila entre entenderlos como entidades históricas con rasgos empíricos verificables y concebirllos como tipos ideales relativamente estables dentro de un sistema de géneros. Desde esta perspectiva comparatista, el género funciona como vehículo institucionalizado de comunicación entre obra y sociedad y explica por qué unas formas triunfan en determinadas coyunturas y otras quedan marginales (Navarro, 2022). Esta movilidad resulta especialmente relevante en el caso de las formas híbridas, como la ópera, donde convergen sistemas semióticos distintos y se hace necesario distinguir entre denominación genérica y organización estructural efectiva.

En este contexto, se parte de la hipótesis de que las grandes formas interartísticas consagradas por la tradición no agotan el campo de lo híbrido. Siguiendo la idea de Derrida de que “el género siempre desborda la ley del género” (1986, p. 255) y la noción bakhtiniana de los géneros como formas relativamente estables de enunciado sometidas a constantes procesos de reconfiguración histórica, se propone desplazar la mirada hacia espacios microformales, como el verso y el poema breve, en los que las lógicas genéricas se negocian de manera más soterrada.

Conviene, a su vez, precisar qué se entiende aquí por “forma” y por “macro-forma”. Siguiendo el planteamiento de Eco, se considera la obra como un objeto dotado de propiedades estructurales que orientan y limitan sus posibles interpretaciones, mientras que reservamos el término estructura para el sistema de relaciones entre niveles (semántico, sintáctico, material, receptivo) que hace de esa forma algo describible y susceptible de generalización teórica. Se denominará forma, en este sentido, a la configuración interna de esos elementos en una unidad concreta, y macro-forma al modo en que distintas unidades se articulan en conjuntos de mayor alcance. En el terreno poético, Núñez Ramos (2001, p. 325) recuerda que el verso funciona como equivalente del compás musical. El poema surge

entonces de la organización de niveles superiores (estrofa, secuencia, arquitectura del libro) en una “forma plástica del espíritu” que integra ritmo, disposición gráfica y progresión semántica.

De esta manera, en música, la forma designa la organización interna de una pieza, mientras que la macro-forma remite a configuraciones de mayor alcance. La traslación de estos términos al ámbito poético exige mantener su valor heurístico y evitar homologaciones literales, dado que las diferencias de material y temporalidad entre ambos sistemas siguen siendo decisivas. En música, esa distinción se reconoce, por ejemplo, en la diferencia entre formas internas como la binaria, la ternaria o la sonata, y ensamblajes de mayor alcance como la suite, el ciclo de lieder o la ópera; por eso conviene no identificar sin más la extensión con el género ni trasladar sin matices términos como pieza, ciclo, serie o suite, cuyo valor no coincide plenamente en literatura y en música.

El traslado acrítico de estos términos al análisis poético corre el riesgo de borrar las diferencias de material, temporalidad y situación comunicativa entre lenguaje y música. En consecuencia, la referencia a formas musicales en Gerardo Diego será analizada como modelo estructural posible y no como equivalencia técnica. Solo el examen de la segmentación, las recurrencias y la dinámica interna del poema permitirá determinar el alcance real de esa referencia.

2.2. La arquitectura musical aplicada al poema

Desde Goethe, para quien la arquitectura era “música petrificada”, la crítica ha recurrido sistemáticamente a metáforas arquitectónicas para pensar la forma musical, subrayando que una obra no es sólo sucesión de sonidos, sino un edificio temporal articulado por proporciones, simetrías y tensiones internas (Arroyas, 2001). En la historiografía musical, esta imagen se vuelve especialmente insistente cuando se describen formas de alta densidad constructiva, es decir, obras musicales cuya estructura interna está trabajada en profundidad, con muchos elementos relacionados entre sí y organizados de manera rigurosa. Así lo muestran, por ejemplo, los análisis del motete isorrítmico y de la misa cíclica del siglo XV como construcciones asentadas sobre cimientos proporcionales (color y talea), con voces superiores distribuidas según planes rigurosos; en paralelo, la propia notación occidental puede entenderse como una espacialización del tiempo, pues la partitura fija un edificio de

duraciones y alturas cuya lógica estructural solo se actualiza plenamente en la ejecución (Madroñero Morillo, 2012).

Cuando se traslada esta metáfora al poema, el paso no es arbitrario. El verso es un objeto temporal y acústico cuya escritura consigna un ritmo latente. La métrica no es mera huella histórica del canto, sino condición de una música peculiar que se manifiesta en la lectura, y el verso desempeña en poesía una función análoga al compás en música, mientras la estrofa configura “modelos cerrados de composición, diríase incluso que de composición musical” (Núñez Ramos, 2001, p. 329). Del Prado (2006), por su parte, reclaman que el poema posea una forma dotada de sustento material (sonoro y visual) que lo sitúe en un nivel plástico comparable al cuadro o a la partitura; el poeta, lejos de ser un mero excretor de sentimientos, es un compositor que trabaja con formas heredadas o autogeneradas, como quien diseña la planta de una casa o de un templo.

De nuevo, la oposición entre formas predeterminadas o formas auto-generadas es insignificante: el poeta que no se atiene a una forma heredada tiene también la obligación de darle una forma con sustento material (sonora y visual) a su poema, aunque su proceso, en vez consistir en la manipulación de una forma que en parte (sólo en parte) le es ajena, se configure como una autogénesis que nos sugiere la casa del caracol. Todo poeta, como todo pintor o músico debería componer su poema atendiéndose a estos presupuestos. El poeta también es un compositor y no un simple excretor de sentimientos y pulsiones (Del Prado, 2006, p. 26).

En este marco, hablar de arquitectura musical del poema significa describir su organización global como un espacio temporal construido. La jerarquía métrica modeliza mediante sílabas, pies, colas y verso, con ejes acentuales privilegiados que orientan el flujo (por ejemplo, la cuarta o sexta y la décima en el endecasílabo), funciona como un sistema de pilares que sostienen la estructura y sobre los cuales pueden tenderse “arcos” de entonación que abarcan varios versos o estrofas. La curva melódica de la frase, que se prolonga más allá del corte versal, establece trayectos de tensión y reposo comparables a los recorridos de fuerzas en un arco arquitectónico.

De esta forma, se observa cómo desde la teoría interartística se ha señalado que el reconocimiento de estructuras musicales en el texto literario depende de esquemas analógicos contruidos por el lector. En este sentido, hablar del poema como “partitura” debe entenderse como metáfora analítica orientada a describir su organización sonora y rítmica. Ese reconocimiento exige, en realidad, la constitución de una instancia intermedia (un icono,



un esquema o una figura) que permita el paso de lo literario a lo musical y haga posible percibir rasgos musicales en el objeto verbal mediante un proceso analógico de innovación semántica (Arroyas, 2001, p. 58).

En consecuencia, describir secciones, módulos, pilares y arcos de tensión en un poema no es un simple juego metafórico, sino una manera de dar cuenta de cómo su disposición métrica, sintáctica y sonora configura un espacio de experiencia que el lector recorre, análogamente a como escucha la arquitectura de una obra musical.

2.3. Herramientas de análisis de la nueva concepción del poema

Para abordar el análisis formal resulta imprescindible disponer de herramientas que permitan segmentar el flujo sonoro y describir las relaciones de recurrencia que lo articulan. El análisis formal exige atender a la segmentación del discurso en unidades reconocibles y a las relaciones jerárquicas que estas establecen dentro del conjunto. De ahí que resulte útil partir, como propone la micromorfología, de segmentos mínimos –motivo, pie, inciso o subfrase, frase, período o sección– y atender a su duración, su conmensurabilidad y sus modos de unión antes incluso de fijar su jerarquía temática, pues ello permite distinguir con mayor claridad la función estructural de cada unidad dentro del texto (Yepes, 2014).

La forma, entendida, tal y como se ha señalado anteriormente, como disposición ordenada en el tiempo de las partes que componen la obra, se constituye precisamente a partir de cómo la percepción y la memoria establecen relaciones de repetición, contraste y retorno entre esos segmentos.

En este marco, la repetición desempeña un papel generador decisivo pues es la fuerza más simple y al mismo tiempo más enérgica de construcción formal, porque ofrece al oyente un punto de apoyo reconocible sobre el que se pueden edificar variaciones y desarrollos, aun cuando la repetición estrictamente literal sea poco habitual y tienda casi siempre a la transformación. La detección de estribillos, retornos y variaciones se apoya en esa capacidad de reconocer patrones que reaparecen con el mismo diseño melódico-rítmico o con modificaciones parciales en otros contextos armónicos, como ilustra la forma estrofa-estribillo en la canción popular, donde un bloque contrastante reaparece periódicamente y estructura de manera muy clara el discurso.

De dicha manera, la repetición y la variación de motivos constituyen principios generadores de cohesión, al permitir que el lector reconozca núcleos que reaparecen

transformados en distintos contextos. Desde un plano de análisis más detallado, ello exige identificar motivos como bloques conceptuales básicos del tejido compositivo, cuya identidad se mantiene incluso cuando son sometidos a desplazamientos, fragmentaciones o cambios interválicos; su reaparición en distintos niveles, desde la célula hasta la sección, garantiza continuidad y cohesión, y hoy puede pensarse incluso como una red de parentescos entre un motivo y sus variaciones (Wu et al., 2023).

Sobre este entramado de segmentaciones y recurrencias se inscribe la dinámica tensiva como principio organizador del recorrido macro-formal. La tensión musical puede describirse como un fenómeno temporal ondulante, una curva de incremento y relajación que emerge de la interacción entre parámetros como registro, densidad, armonía, ritmo y timbre, y que el oyente experimenta como oleadas de expectativa, crisis y resolución (Lock, 2025). La organización formal se articula asimismo mediante una dinámica tensiva, entendida como progresión de acumulaciones y distensiones que orientan la experiencia global del poema.

En términos cognitivos, esta dinámica se articula mediante procesos de expectativa: las estructuras estilísticamente interiorizadas generan tendencias hacia determinadas continuaciones, y la emoción aparece cuando tales tendencias son momentáneamente inhibidas o demoradas hasta encontrar una solución significativa (Eco, 1974, p. 80). En la práctica, los puntos de máximo crecimiento tensivo suelen coincidir con clímax formales, mientras que los retornos temáticos o tonales encarnan esa experiencia de regreso que cierra ciclos de tensión y reposo (Levinson, 2009, p. 422).

Así, segmentación, memoria motívica y dinámica tensiva no son operaciones analíticas independientes, sino dimensiones convergentes de una misma lectura estructural: delimitar las unidades, reconocer sus reapariciones y seguir la trayectoria de la tensión que las enlaza permite comprender cómo la obra construye, a través del tiempo, un recorrido formal dotado de sentido estético. Estos conceptos servirán para estructurar una explicación del discurso poético-musical del poeta desde la perspectiva de la forma.

Segmentación, recurrencia y tensión no constituyen traslaciones mecánicas de categorías musicales, sino herramientas descriptivas que permitirán analizar cómo determinados poemas de Diego incorporan y transforman modelos compositivos procedentes del ámbito musical. Su operatividad se comprobará en los apartados siguientes.

3.- Tipología de macro-formas musicales en Diego

3.1. Formas de retorno y variación

Las formas de retorno y variación remiten, en términos generales, a modos de construcción basados en la recurrencia. Un mismo elemento reaparece a lo largo de la obra y cada reaparición introduce un grado de modificación. Este apartado parte de esa lógica formal para definir los géneros que, en la tradición musical, la ejemplifican.

En la teoría musical clásica, las formas de retorno y variación se articulan en géneros bien definidos. El nocturno, configurado en el siglo XIX como pieza para piano solo, se concibe explícitamente como imitación de la serenata vocal nocturna. Según Carl Czerny (1791-1857), debe producir una impresión suave, fantástica, graciosamente romántica, o incluso apasionada, con movimiento lento y construcción cercana a un breve andante de sonata o a un tema ampliado, sin perder nunca el carácter *cantabile* y autónomo de la miniatura pianística (Czerny, como se indicó en Guerrero Almagro, 2017, p. 133).

Esta caracterización, centrada en los rasgos formales y expresivos codificados por la tradición pianística, se ha visto matizada por lecturas posteriores que insisten en la experiencia subjetiva que el nocturno pone en juego. Desde esta perspectiva, el género se entiende como una forma asociada a la interioridad y a la temporalidad suspendida de la noche: un fragmento sonoro de apariencia improvisada, donde se suceden impresiones fugitivas en una retórica que simula la desestructuración, pero responde en realidad a una organización cuidadosamente elaborada (Frei, 2024).

Esta doble dimensión del nocturno como forma codificada y experiencia interior nocturna resulta particularmente esclarecedora para abordar el *Nocturno II* inscrito en el poemario *Nocturnos de Chopin* (1963), paráfrasis del célebre *Nocturno en mi bemol mayor, op. 9, n.º 2*. Desde sus primeros versos, el poema activa el imaginario característico del género: “El jardín suspira. La noche de mayo / prende sus estrellas trémulas de fe”. El espacio nocturno no funciona aquí como mero decorado temático, sino como condición de posibilidad de una escucha. La reiteración anafórica (“El jardín... El jardín...”) introduce una respiración lenta y ondulante que recuerda el movimiento pausado y *cantabile* asociado al nocturno pianístico. La espera indefinida (“El jardín espera, mas no sabe qué”) instala una temporalidad suspendida, acorde con esa atmósfera de expectativa y ensoñación que la tradición musical atribuye al género.

El jardín suspira. La noche de mayo
prende sus estrellas trémulas de fe.
El jardín padece ansias de desmayo.
El jardín espera, mas no sabe qué.

¿Alguien a coloquio las ramas incita?
¿Qué vuelos de seda besan el umbral?
¿De quién se presiente la dulce visita,
de qué delicado huésped de cristal?

¿Y ese halo que apenas la sombra esclarece,
que ya va extendiendo su gasa, que crece
en difusa niebla, penumbra de aurora,

aurora de plata, plata de esplendor?
Es la luna en vuelo, es nuestra señora
la luna de mayo, madre del amor (Diego, 1963, p. 991).

Si en el nocturno el retorno se manifiesta en la reaparición modulada de un motivo dentro de una temporalidad suspendida, el vals ofrece otra modalidad de recurrencia: la del ciclo rítmico. Definido como danza en compás ternario, con acento característico en el primer tiempo y, en su variante vienesa, con una ligera anticipación del segundo, el vals organiza el movimiento sobre una repetición periódica que restituye incesantemente el punto de apoyo métrico. Siendo el retorno un retorno pulsátil cada compás reinscribe la misma estructura acentual, generando un avance que es simultáneamente repetición (Latham, 2010, p. 1550).

En el poema de 1919 con título homónimo, la lógica de retorno no se percibe únicamente en la cadencia sugerida por el ritmo, sino en la propia disposición gráfica del texto. La segmentación en bloques breves, separados por blancos visibles, organiza la lectura en unidades recurrentes que funcionan como giros sucesivos dentro de una misma estructura. Cada agrupación reaparece con una configuración semejante, de modo que la página misma escenifica el compás: avance, pausa, reanudación. En este contexto de experimentación ultraísta, donde el espacio tipográfico adquiere valor compositivo, el retorno se inscribe

como repetición modular de una forma visual estable, mientras que la variación se produce en los matices internos de cada bloque que modifican el movimiento sin alterar su esquema.

Las alas de los ritmos
han volado al través de mis brazos

El violín en punta
y una flor patinando por el arco

La noche perfumada de pausas y sollozos

Ella decía
Cierra los ojos

Entre mis dedos
un abanico vibra en oleajes

Tu cuello en flor ondea
en el estanque sembrado de besos

El vals llora en mi ojal

Silencio

En mi hombro se ha posado el sueño
y es del mismo temblor que sus cabellos (Diego, 1919, p. 606)

El nocturno y el vals permiten distinguir dos modalidades de recurrencia, pero no agotan las posibilidades estructurales del retorno en la tradición musical. Otras formas codifican de manera aún más explícita ese principio organizador.

En la práctica compositiva romántica, la reiteración de una misma célula melódica con variaciones tímbricas o dinámicas, como sucede en el *Boléro* de Ravel, ejemplifica una variación progresiva sobre un fondo rítmico invariable. El rondó, por su parte, formaliza el retorno mediante una alternancia sistemática entre un tema principal y episodios contrastantes, ya sea en su configuración estrófica medieval (rondeau/virelai), esquematizable como ABaAabAB, ya en la forma clásica ABACA, donde el motivo inicial

reaparece siempre como eje estructural (Latham, 2010, p. 606). Estos modelos permiten precisar que el retorno no implica mera repetición, sino reintroducción organizada de un núcleo reconocible dentro de una secuencia transformada, perspectiva que resulta operativa para el análisis de los poemas dieguinos en los que la recurrencia articula la arquitectura del texto.

¿Desde qué sombra dices
luminosas palabras?
¿De qué incredulidades
nace la fe que cantas? (Diego, 1975, p. 349)

Sobre este trasfondo, la crítica literaria ha trasladado ese vocabulario para describir poemas “circulares” o “variacionales”. El género del nocturno pasa así del teclado a la palabra dado que estudios sobre el “nocturno musical, pictórico y literario” muestran cómo ciertos poemas adoptan la estética del nocturno pianístico (intimidad, claroscuros, vaivenes rítmicos y pedales verbales que crean un clima estático), convirtiendo la noche en estado de ánimo y la pieza en reminiscencia casi improvisada (Guerrero Almagro, 2017).

En el terreno de la variación, tanto la teoría interartística como la obra dieguiana explotan directamente la noción musical de tema con variaciones. La lectura músico-literaria ha mostrado cómo ciertas obras narrativas se estructuran como un tema inicial seguido de variaciones sucesivas que modifican ritmo, rima y tono, funcionando el modelo musical de variación como “forma simbólica” para pensar la reescritura de un mismo núcleo de contenido (Arroyas, 2001, pp. 90-93). De modo análogo, el poemario *Variación 2* de Diego se concibe como ejercicio variacional donde cada texto reescribe un poema anterior propio, y el análisis aplica categorías de variación ornamental o armónico-contrapuntística para describir cómo se conservan el “tema” léxico y la estructura estrófica mientras cambian las imágenes, las cadencias y la atmósfera.

3.2. Formas imitativas y contrapuntísticas

Por otro lado, las formas imitativas y contrapuntísticas como la fuga y el canon suponen la organización de varias voces independientes que comparten un mismo material temático. La fuga, considerada el punto culminante del desarrollo contrapuntístico tonal, se articula a partir de un sujeto que entra sucesivamente en distintas voces. Estas entradas

generan un tejido donde el tema reaparece transpuesto, invertido, sobrepuesto en estrechos *stretti* (“estrechado”, “apretado”) y alternado con episodios más libres, de modo que cada voz conserva su autonomía melódica al tiempo que construye un todo armónico complejo. Para ilustrar esta idea, véase en el siguiente ejemplo de *Contrapunctus I* de *Die Kunst der Fuge* de Johann Sebastian Bach, considerado por muchos como el padre de la fuga.

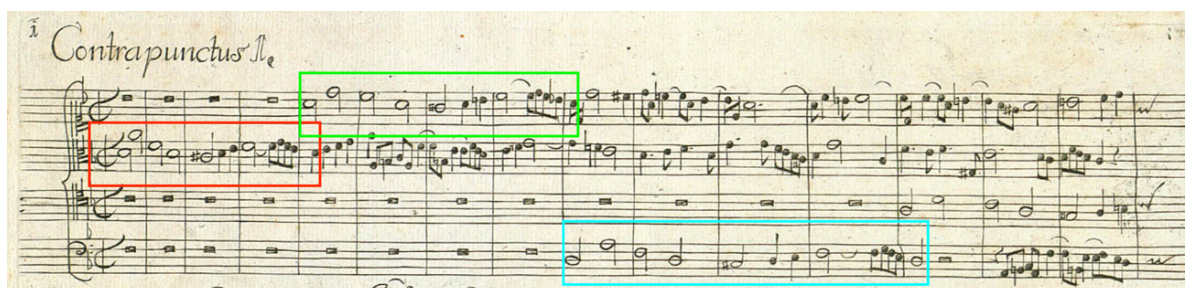


Figura 1. Inicio del *Contrapunctus I* de *Die Kunst der Fuge* de Johann Sebastian Bach

En el canon la imitación es aún más estricta. Una voz sigue a otra repitiendo su línea con un desfase fijo, de manera que la textura polifónica resulta del desajuste temporal de una misma melodía. En ambos casos la textura polifónica se define como la coexistencia de líneas simultáneas, ninguna de las cuales es mero acompañamiento: todas contribuyen, por su entrelazamiento, a la percepción global de la obra (Van Keer, 2015, pp. 112-114).

Este modelo puede trasladarse con fecundidad al análisis poético cuando pensamos el poema como espacio de varias “voces” y “capas” discursivas. Desde Bajtín sabemos que todo discurso escrito está atravesado por voces ajenas: cita, parodia, ironía, diálogo interior; ningún texto habla nunca con una sola voz, sino que tramita un diálogo secreto entre enunciadores. En la lírica, la narratología ha precisado que junto al yo empírico del autor hay un narrador, posibles personajes que toman la palabra y un “sujeto de composición” que se manifiesta en las anomalías estructurales y estilísticas, como en el célebre *Ich grolle nicht* donde la insistente repetición del verso desmiente la declaración explícita de no guardar rencor (Colonna et al., 2024, p. 390).

En términos contrapuntísticos, un poema puede organizarse como una fuga de voces. El narrador presenta un motivo enunciativo, otro personaje lo imita o lo contradice, una voz citada reaparece con variaciones, y el nivel compositivo introduce repeticiones intensificadas, cortes sintácticos o cambios de ritmo que funcionan como *stretti* y episodios.

Así puede leerse, por ejemplo, *Psique* de Gerardo Diego, poema integrado en la sección final de *Amazona* (1955) y construido como una unidad extensa articulada en cuatro partes. En este caso, la analogía contrapuntística no depende de un simple rótulo, sino de la propia composición del poema: la figura de la mariposa-Psique reaparece de un tramo a otro como motivo recurrente, pero cada reaparición modifica su valor, pues pasa de presencia sensorial y erótica a emblema anímico y, finalmente, a cifra de una identidad inestable. A ello se añade la inserción explícita de léxico musical (entre otros, “fugas”, “caprichos”, “preludios” y “rondós”), que orienta la lectura hacia una lógica de recurrencia, variación y recomienzo. Lo relevante, por tanto, no es solo la mención de formas musicales, sino el modo en que el poema distribuye y hace regresar sus núcleos imaginales: el vuelo, el temblor, el roce, la persecución visual del insecto y su progresiva espiritualización. Cada nueva entrada retoma el motivo anterior, pero lo desplaza semánticamente, de manera análoga a una respuesta imitativa que conserva un perfil reconocible sin repetirse de forma idéntica. El cierre interrogativo, además, no resuelve esa serie de transformaciones, sino que la concentra, superponiendo varias denominaciones de la figura central en un mismo punto de máxima densidad interpretativa.

Tardé en creerlo. Estaba distraído,
sentado, casi echado en el jardín.
Y ella zigzagueaba
indibujablemente
cayéndose en el aire, tropezándose,
rectificando fugas y caprichos,
preludios y rondós,
riendo felicísima en su música,
cerrando, abriendo el misal de sus alas
para el éxtasis puro en la flor (Diego, 1955, p. 763).

De modo análogo, los motetes del *Ars nova* ofrecen un paradigma de lectura estratificada dado que sobre un tenor casi siempre silencioso en términos textuales, pero estructuralmente determinante, se superponen uno o dos textos diferentes en las voces superiores, a veces en lenguas distintas, que sostienen discursos amorosos, morales o políticos heterogéneos. Esta polifonía de textos y músicas se corresponde, en el análisis del poema moderno, con la posibilidad de distinguir un “tenor” latente (un sustrato ideológico,

religioso o mítico) sobre el cual se injertan diferentes registros de enunciación (Zayaruznaya, 2010).

Pensar el poema desde esta analogía lleva a formular, más que un simple quién habla, una serie de preguntas encadenadas que operan como una parrilla de escucha. En primer lugar, conviene precisar qué voces se distinguen y si el yo lírico coincide siempre con el narrador o se desdobra en personajes, destinatarios que toman la palabra, coros implícitos o voces citadas; conviene interrogar después cómo se superponen los motivos léxicos, sintácticos o rítmicos, qué términos retornan imitativamente en distintos contextos y con qué desplazamientos de sentido, y si esas repeticiones escalonadas configuran verdaderas entradas imitativas que se acercan y condensan en los puntos de máxima tensión del poema como lo haría un *strettissimo* fugado.

Importa también preguntarse qué “entradas” estructurales se producen cuando cambia de golpe el plano discursivo (de la descripción al comentario, de la plegaria a la ironía), del mismo modo que en una fuga la aparición del sujeto en una nueva tonalidad reorienta el discurso musical. Finalmente, es decisivo indagar qué capas de discurso se perciben como fondo relativamente estable (el equivalente de un tenor o de un *ostinato*) y cuáles funcionan como voces móviles que comentan, contradicen o amplifican ese fondo, pues es en la interacción entre estas capas donde el poema construye su textura polifónica y su densidad de sentido.

3.3. Formas cinéticas, coreográficas y responsoriales

La necesidad de acompañar el movimiento del cuerpo impone compases regulares, frases simétricas, principios de repetición y contraste que organizan el tiempo sonoro en unidades reconocibles (De Pedro, 1993, p. 89). Esta lógica puede trasladarse al texto verbal. Desde una perspectiva teórica, este principio rítmico puede llegar a ser formulado en términos de prosodia, entendida como inscripción corporal y temporal de la voz en el lenguaje¹.

¹ La prosodia de un poema oral se refiere a la prehistoria del texto recitado o cantado: a su génesis prearticulatoria, cuyo eco interioriza. Por eso, la mayoría de las representaciones, independientemente del contexto cultural, comienzan con un prelude no vocal, el golpe de un objeto, un paso de baile, un compás musical preliminar: así se establece el marco en el que se desarrollará la voz. Fundamentalmente, la poesía oral solo tiene reglas prosódicas. A un nivel muy elevado de generalización, la noción de ritmo se aplica igualmente a la neurofisiología, la música, la poesía o la historia: todo en uno (Zumthor, 1982).

En marchas y pasodobles, la acentuación binaria estable y la segmentación en frases de igual longitud generan una sensación de avance uniforme, casi militar. Su correlato textual serían secuencias de versos isométricos, con acento rítmico muy marcado y sintaxis paratáctica, donde cada verso funciona como “paso” que empuja el enunciado hacia adelante.

El villancico, con una estructura responsorial de estribillo y coplas, ejemplifica un régimen de alternancia entre solista y coro que la teoría de la intermedialidad sitúa en el cruce de poesía y música (Badía Fumaz & Marías, 2024). En el plano textual, la recurrencia del estribillo genera un “coro” verbal que interrumpe y comenta las estrofas, configurando una microdramaturgia de llamada y respuesta.

Me acuerdo de Pacheco, el guapo mozo
que traían a casa mis hermanos,
ángel moreno en cielo de milanos
o zagal de Belén con risa y bozo.

¡A cantar villancicos! Qué alborozo
si Pacheco agitaba con sus manos
la pandereta oscura de aldeanos.
Oh las sonajas de álamo y retozo.

Pero no suena sólo el parche y fleco
percutido por dedos, puño o palma.
La pandereta de Pacheco choca

con codo —virtuosísimo embeleco—,
rodillas, codo, cráneo, codo, alma.
Y el Niño y yo reímos cuando toca (Diego, 1961, p. 103).

Algo análogo sucede en la saeta, himno popular-religioso que la poética clásica incluye entre las formas épico-líricas: su invocación al Cristo o a la Virgen, en versos largos y exclamativos, se ve respondida por el silencio tenso o el murmullo colectivo, de modo que el poema está escrito para un espacio responsorial.

La zarzuela, “contubernio de una letra que no llega a drama y una música que no llega a ópera” (Méndez Bejarano, 1907, p. 439), ofrece el modelo de una escena híbrida donde número cantado, diálogo hablado y baile se suceden y contrastan. Su equivalente en poesía

serían composiciones polimétricas en las que se insertan “números” de distinta textura rítmica (canción, romance, recitado), reconfigurando el pulso general del texto, como ocurre en el teatro barroco cuando los versos cantados reorganizan la estructura dramática (Gilbert, 2008).

Yo los vi.

Yo los vi.

En verdad os digo

que existen.

Son unos de aromas

–fragancias inéditas,

perfumes nuevos y enervantes–

se abren como crisantemos

y menean sus pistilos

como niños en la cuna

boca arriba.

Otros son de música

y suenan largamente

con sones infantiles

de zarzuelas destenidas

en cajas de magia.

Los hay también

que nos rozan las yemas

de los dedos, suaves

pieles de mujeres
celestes.

Son los astros que suenan

las músicas nocturnas.

Los que huelen

las esencias nocturnas.

Los que besan

los éxtasis nocturnos...

Aquella noche

fosforecían todos. ¡Divinos
fuegos artificiales! (Diego, 1919, p. 619-621)

Desde aquí cobra sentido proponer “impulso” y “escena” como categorías analíticas. El impulso designa la célula rítmica generadora (repetición de una palabra, patrón acentual, enumeración) que, como en la música, fija un motivo cuya iteración organiza la lectura y orienta el poema hacia la marcha, el balanceo o la procesión (Ariza Rodríguez, 2015). La escena nombra, en cambio, la disposición global de voces, silencios y cortes: cómo los cambios de estrofa operan como cambios de figura coreográfica o de cuadro teatral, y cómo el poema, concebido “como partitura”, obliga al lector a escucharlo y a ocupar imaginariamente un espacio de representación, en una experiencia casi performativa de la lírica.

4.- Conclusiones

El análisis muestra que, en Gerardo Diego, la referencia musical cumple una función compositiva precisa. En diversos poemas, el desarrollo verbal se organiza mediante procedimientos de retorno, variación, imitación, superposición y disposición de voces que pueden describirse con utilidad a partir de categorías tomadas de la teoría musical, siempre que estas se empleen como modelos analíticos y no como equivalencias entre artes.

La lectura del corpus confirma, además, que los modelos musicales no actúan de manera uniforme. En unos textos predominan los retornos y las variaciones de un núcleo reconocible; en otros, las disposiciones imitativas o contrapuntísticas; en otros, los impulsos rítmicos, las alternancias responsoriales o una configuración cercana a lo escénico. La música funciona así como principio de organización del movimiento del poema y de la experiencia temporal de la lectura.

5.- Bibliografía

- ARIZA RODRÍGUEZ, J. A. (2015). *Niveles de afinidad entre la música, la pintura y la literatura. Un análisis comparativo en las tendencias del siglo XX* [Tesis]. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica.
- ARROYAS, F. (2001). *La lecture musico-littéraire: À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*. Presses de l'Université de Montréal.
- BACH, J. S. (1738-1742). *Contrapunctus I*. En *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080.
- BADÍA FUMAZ, R., & Mariás, C. (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.
- COLONNA, V., BERTRÁN, A. P., & DAMATO, S. (2024). Towards a phonetic history of the voices of Spanish poets: A first experimental study on the Generation of '27. *Journal of Experimental Phonetics*, 33, 7-34. <https://doi.org/10.1344/efe-2024-33-7-34>
- DE PEDRO, D. (1993). *Manual de formas musicales (curso analítico)*. Real Música.
- DEL PRADO BIEZMA, F. J. (2006). «De las formas fijas a las formas abiertas». En A. Ansón Anadón (coord.), *Cómo leer un poema: Estudios interdisciplinares, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, web* (pp. 11-60). Universidad de Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

- DERRIDA, J. (1986). La loi du genre. En *Parages*. Galilée.
- DIEGO, G. (1919). Los astros ciegos. En *Hojas*, recogido en el tomo III de Alfaguara 1996 (p. 619-621).
- DIEGO, G. (1919). Vals. En *Hojas*, recogido en el tomo III de Alfaguara 1996 (p. 606).
- DIEGO, G. (1955). Psique. En *Amazona*, recogido en el tomo I de Alfaguara 1996 (p. 763-768).
- DIEGO, G. (1961). Pacheco. En *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, recogido en el tomo II de Alfaguara 1996 (p. 103).
- DIEGO, G. (1963). Nocturno II. En *Nocturnos de Chopin*, recogido en el tomo II de Alfaguara 1996 (p. 991).
- DIEGO, G. (1975). Rondó con plagio. En *Carmen Jubilar*, recogido en el tomo III de Alfaguara 1996 (p. 349-350).
- ECO, U. (1974). *Obra abierta*. Touret.
- FABBRI, F. (1981). «A theory of musical genres: two applications». En D. Horn & P. Tagg (coord.), *Popular Music Perspectives* pp. 52–81, Göteborg and Exeter: IASPM.
- FREI, C. (2024). Le nocturne pianistique sous l'œil des théoriciens: Contrainte et liberté de la forme. *Études de lettres*, (325), Article 325. <https://doi.org/10.4000/12w09>
- GILBERT, F. (2008). Polimetría, versos cantados y estructura dramática: Funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón El cordero de Isaías (1681). En M. Güell & M.-F. Déodat-Kessedjian (Eds.), *Le plaisir des formes / El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro: Dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or* (pp. 277-296). Presses universitaires du Midi. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.35006>
- GUERRERO ALMAGRO, B. (2017). El nocturno musical, pictórico y literario: Un espacio para la hibridez y la sinestesia. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 33(1), 128-142.
- LATHAM, A. (2010). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica de México.
- LEVINSON, J. (2009). The Aesthetic Appreciation of Music. *The British Journal of Aesthetics*, 49(4), 415-425. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayp043>
- LOCK, G. B. E. (2025). *Methodological contributions to a cognitive analysis of perceived structural musical tension in contemporary post-tonal orchestral music* [Estonian Academy of Music and Theatre]. <https://doi.org/10.58162/VD3R-NW20>
- MADOERY, D. (2024). El análisis musical genérico/estilístico. *Revista del Instituto Superior de Música*, (25).

- MADROÑERO MORILLO, M. (2012). Multinaturalismo y estéticas de alteridad. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 6(8), 101-118.
- MÉNDEZ BEJARANO, M. (1907). *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española*. Librería general de Victoriano Suárez.
- NAVARRO, D. (2022). Análisis de los géneros literarios a través de la literatura comparada. *Cátedra: Revista Especializada en Estudios Culturales y Humanísticos*, (19), 153-166.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (2001). Métrica, música y lectura del poema. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 313-338. <https://doi.org/10.5944/signa.vol10.2001.32313>
- VAN KEER, E. (2015). Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City. *Aestimatio: Sources and Studies in the History of Science*, 2, 108-118. <https://doi.org/10.33137/aestimatio.v2i0.25750>
- WEAVER, A. H. (2014). Towards a narratological analysis of the romantic Lied: Events, voice, and focalization in nineteenth-century german poetry and music. *Music & Letters*, 95(3), pp. 374-403.
- WU, Y., DANNENBERG, R. B., & XIA, G. (2023). *Motif-Centric Representation Learning for Symbolic Music* (arXiv:2309.10597). arXiv. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2309.10597>
- YEPES, G. (2014). Micromorfología musical. *Ricercare*, (2), 29-52. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2014.2.2>
- ZAYARUZNAYA, A. (2010). *Form and Idea in the Ars nova Motet*.
- ZUMTHOR, P. (1982). *Le rythme dans la poésie orale*. <https://doi.org/10.3406/lfr.1982.5152>