



# Poesía en Música

Guía didáctica para el profesor



Intérpretes:

Laia Falcón (soprano) y Celsa Tamayo (piano)  
Mercedes Arcuri (soprano) y Borja Mariño (piano)

Presentación: Fernando Palacios

Guía didáctica: Juan Carlos Sierra (poesía) • Ana Casado (música)

© Juan Carlos Sierra y Ana Casado, 2012.

© Fundación Juan March - Departamento de Actividades Culturales, 2012.

Los textos contenidos en esta Guía Didáctica pueden reproducirse libremente citando la procedencia y los autores de la misma.

Diseño de la Guía: Gonzalo Fernández Monte.

# Índice

Programa del concierto	4
La guía didáctica: objetivos de aprendizaje	5
Conceptos poético-musicales	6

## La poesía y la música: un breve recorrido histórico

<i>1. La literatura y la música populares</i>	7
Ejemplo 1: <i>Jota de Siete canciones populares</i>	8
Ejemplo 2: <i>Nana del Galapaguito</i>	9
<i>2. El Siglo de Oro (siglo XVII)</i>	
2.1 Poesía	11
2.2 Música: El tiempo de las polémicas	12
Ejemplo 3: <i>Después que te conocí</i>	13
<i>3. Clasicismo (siglo XVIII)</i>	
3.1 La poesía neoclásica	15
3.2 La música del siglo XVIII: la vuelta a lo sencillo	16
<i>4. Romanticismo y Nacionalismo (siglo XIX)</i>	
4.1 La poesía romántica	18
4.2 La música del XIX y el reencuentro de las artes	19
Ejemplo 4: <i>Rima VII</i>	20



## Índice

5. <i>El resurgir de las lenguas periféricas (el nacionalismo en el siglo XIX)</i>	22
Ejemplo 5: <i>Aureana do Sil</i>	23
6. <i>El realismo</i>	25
Ejemplo 6: <i>Cantares de Poema en forma de canciones, Op. 19, nº 3</i>	26
7. <i>El siglo XX</i>	
7.1 La literatura española del siglo XX	28
7.2 La música española en el siglo XX	30
7.3 El Modernismo literario	31
7.4 El modernismo en música	32
Ejemplo 7: <i>Pastoral</i>	33
Ejemplo 8: <i>Pregón</i>	34
Ejemplo 9: <i>Se equivocó la paloma</i>	36
Ejemplo 10: <i>Cuba dentro de un piano</i>	37
8. <i>Literatura femenina: María de Lejarraga</i>	40
Ejemplo 11: <i>Oración de las madres</i>	41
9. <i>Poetas recientes: Iberoamérica y España</i>	42
Ejemplo 12: <i>Milonga de dos hermanos</i>	42
Ejemplo 13: <i>No por amor no por tristeza</i>	44
10. <i>Los cómics como inspiración</i>	45
Ejemplo 14: <i>Stripsody (1966)</i>	46
Biografías de los autores	47



# Programa del concierto

## *El acervo popular*

**Manuel de Falla** Jota (popular)  
 Popular Nana del Galapaguito, armonización de **Lorca** (popular)

## *El Siglo de Oro*

**Eduardo Toldrá** Después que te conocí (**Francisco de Quevedo**)

## *Música leída y textos cantados*

**Isaac Albéniz** Rima de Bécquer (**Gustavo Adolfo Bécquer**)

## *El modernismo*

**Federico Mompou** Pastoral (**Juan Ramón Jiménez**)

## *Un poeta muy musical*

**Oscar Esplá** Pregón (**Rafael Alberti**)  
**Carlos Guastavino** Se equivocó la paloma (**Rafael Alberti**)  
**Xavier Montsalvatge** Cuba dentro de un piano (**Rafael Alberti**)

## *Literatura femenina: testimonio callado*

**Manuel de Falla** Oración de las madres (**María Lejárraga**)

## *Las lenguas peninsulares: un ejemplo*

**Federico Mompou** Aureana do Sil (**Ramón Cabanillas**)

## *Poetas recientes*

**Carlos Guastavino** Milonga de dos hermanos (**Jorge Luis Borges**)  
**Antón García Abril** No por amor no por tristeza (**Antonio Gala**)

## *Los cómics como inspiración*

**Catherine Berberian** Stripsody

## *Fin de fiesta*

**Joaquín Turina** «Cantares» de *Poema en forma de canciones*, Op. 19, nº 3  
 (**Ramón de Campoamor**)



# L a guía didáctica: objetivos de aprendizaje

La presente guía didáctica es básicamente una herramienta para el profesor con la que dotar a su alumnado de unos conocimientos y actividades previas al concierto. Su principal objetivo es mostrar —a partir de un repertorio formado por poemas representativos de la literatura española— cómo los compositores se enfrentaron al reto de poner música a un poema y qué recursos emplearon para que el sonido transmitiera las ideas que evoca un texto literario. Así se facilita al alumno la escucha y la asimilación del concierto, aumentando, de este modo, su capacidad para disfrutarlo.

Los objetivos fundamentales que persigue esta guía son los siguientes:

- ◆ Asociar diferentes momentos históricos con un tipo de literatura y de música propios de cada época.
- ◆ Comprender diferentes conceptos relacionados con la poesía y la música vocal.
- ◆ Descubrir y conocer mejor la relación existente entre la música y la poesía a través de los diferentes recursos que emplean para relacionarse.
- ◆ Explorar todas las posibilidades de la música para enfatizar el sentido de la poesía.
- ◆ Experimentar a través de las actividades cómo se introduce la música en la poesía y cómo la poesía tiene su propia música.

Esta guía sigue fielmente casi en su totalidad la estructura del programa; solo en un par de ocasiones se salta este criterio para ordenar cronológicamente los hechos poético-musicales. Cada apartado consta, para empezar, de una introducción teórica acerca de los rasgos más interesantes de los periodos relacionados con el programa. A continuación, se analizan desde el punto de vista poético y musical los textos incluidos en el concierto al que asistirá el alumnado. Cuando el programa omite alguna época, como es el caso de, por ejemplo, el Neoclasicismo, hemos creído conveniente completar ese hueco con información y ejemplos que contribuyan a ofrecer una visión coherente de los fenómenos artísticos que explícita o implícitamente se tratan aquí.

Finalmente, hay que destacar que, antes de adentrarnos en cada una de las épocas, obras..., se ha incluido un glosario de términos y conceptos poético-musicales que pueden resultar muy interesantes y útiles para el profesorado.



## C Conceptos poético-musicales

En este pequeño apartado repasamos brevemente algunos de los recursos que emplean los compositores a la hora de poner música a un texto poético para reforzar su significado e intención.

Cada elemento musical es importante y va a tener una traducción poética; es decir, cada elección va a condicionar la percepción final del conjunto. He aquí algunas de las decisiones básicas que todo compositor debe afrontar para dotar de personalidad una música:

- ◆ **Compás:** binario (más marcial) o ternario (más bailable).
- ◆ **Tempo:** más lento (evocación, lamento...) o rápido (vigor, agitación...).
- ◆ **Tonalidad** (suponiendo que nos encontramos ante un repertorio mayoritariamente tonal) en modo mayor (alegre, luminoso) o menor (melancólico, sombrío).
- ◆ **Direccionalidad:** subir o cerrar la melodía para representar el texto (por ejemplo, si habla del cielo, ir hacia los agudos; si de la tierra, al contrario) o para acompañar la entonación natural del lenguaje o para enfatizar un sentimiento (normalmente los agudos van bien para la alegría, pero también para la desesperación y los graves para el abatimiento y la seriedad).
- ◆ **Colorear la música:** por ejemplo con giros propios de un determinado estilo o creando texturas en la voz (repeticiones, *staccatti*...) o en el acompañamiento (más o menos denso: arpegiado, acordes cerrados o abiertos, etc.).
- ◆ **Destacar determinadas sílabas, palabras o frases clave:** por medio de la tesitura, las dinámicas (más fuerte o más piano), la direccionalidad o los adornos (apoyaturas, ornamentación de mordentes, trémolos, *acciaccature*...) y las indicaciones de expresión (*ritardando*, *rubato*, acelerando, *malinconico*...).
- ◆ **Uso de las progresiones:** por ejemplo, cuando el texto hace una enumeración, la música puede presentar un pequeño motivo melódico y repetirlo después a diferentes alturas.
- ◆ **Movimientos melódicos:** imitaciones, movimientos contrarios, paralelismos, retrogradaciones, son recursos útiles para representar un texto que establece enumeraciones, sinónimos, frases o palabras contrarias, etc.
- ◆ **Recursos expresivos de la voz:** la melodía vocal puede emplear efectos, como el *parlato* (estilo hablado), un mayor o menor uso del vibrato, *glissandi* para moverse de una nota a otra, cantar a boca cerrada, incluir gritos o risas o, como se ha visto, onomatopeyas, etc.



# L a poesía y la música: un breve recorrido histórico



## 1. La literatura y la música populares

A lo largo de las siguientes páginas observaremos cómo lo popular se va a convertir en una constante en esta relación entre música y poesía. El proceso tiene que ver fundamentalmente con la irrupción del nacionalismo a partir del siglo XIX<sup>1</sup> y el procedimiento seguido es similar: observar las características de la poesía y la música popular en su origen y, posteriormente, estilizarlas, pasarlas por el tamiz de la «academia» y por las salas de conciertos, pero sin que pierdan su aire popular.

Las características más relevantes de lo popular en música y poesía son:

- ♦ *Origen oral y anonimato*: la literatura popular surge de las piezas que el pueblo cantaba al calor de su vida cotidiana: labores del campo, festividades religiosas, hazañas de personajes relevantes, amores y desamores... Estas canciones, cuyo autor podemos decir que no es nadie y es toda una colectividad, se transmiten oralmente de generación en generación y van cambiando según pasa el tiempo.
- ♦ *Sencillez*: la oralidad condiciona a la memoria, por lo que se prefiere que la pieza sea breve y sencilla para que se recuerde mejor.
- ♦ *Estructuras repetitivas*: se recuerda mejor lo que se repite, de manera que la construcción de estas piezas recurrirá a todos aquellos recursos de reiteración propios del lenguaje poético —paralelismos, anáforas...— y musical —estructura de estrofas y estribillos—. Además hay que tener presente que muchas de estas composiciones estaban pensadas para que un coro repitiera unas estrofas y otro conjunto de personas o un solista desarrollara un tema, o para que se danzaran, a veces en círculo y en sentidos de giro contrarios —como en la sardana catalana—, las diferentes estrofas de las que constaba una pieza. Esto también explica que las estructuras métricas y musicales se repitan de forma más o menos constante en la poesía y la canción populares —romances, coplas...—. Finalmente,

<sup>1</sup> Consultar al respecto el apartado número 5 de esta guía.

## 1. La literatura y la música populares

- hay que apuntar que estas estructuras repetitivas proporcionan a la composición ritmo y agilidad.
- ♦ *Ambiente popular*: quien canta lo hace sobre lo que conoce, de ahí que en estos poemas aparezca continuamente la Naturaleza, pero en muchas ocasiones con un significado simbólico. Por otra parte, los protagonistas suelen ser también personajes que pertenecen a ese escenario rural o al imaginario colectivo de esa comunidad. Este ambiente en lo musical viene dado por fenómenos populares como el empleo de cuartos de tono procedentes de la cultura árabe y el flamenco, los cambios en la acentuación del texto —como el conocido ejemplo «Eres alta y delgada como tu madre, morená saladá»—, la inclusión de exclamaciones, quejidos y lamentos, etc.
  - ♦ El poema-canción en muchas ocasiones reproduce un *sentimiento íntimo* que tiene que ver normalmente con el amor y sus cuitas.

**Ejemplo 1: Jota de Siete canciones populares (1914)**

Texto: popular

Música: Manuel de Falla (1876-1946)

**Análisis del texto**

Esta jota exhala poesía popular por todos sus versos. La estructura métrica, para empezar, se corresponde con una de las estrofas más frecuentes en la literatura popular, la copla (8-, 8a, 8-, 8a). También la temática elegida —las trabas de los adultos para que los jóvenes se amen— es propia de lo popular. Finalmente, la ambientación rural es inconfundible en la costumbre de conversar los amantes a través de las ventanas que aparece aquí.

**Análisis de la música**

El esquema formal de esta canción es el tradicional de la jota. Básicamente se trata de dos momentos que se alternan: el piano, con una figuración vivaz en 3/8 y la voz, más tranquila, en 3/4. A su vez, cada estrofa cantada comienza repitiendo el primer verso dos veces, a modo de presentación o entradilla de lo que sigue, que son los versos restantes ya sin repetir y cantados de un modo más discursivo. Y al final de cada estrofa se vuelve a cantar el cuarto y el primer verso.

*sigue***Jota**

(musicado por Manuel de Falla)

Dicen que no nos queremos  
porque no nos ven hablar;  
a tu corazón y al mío  
se lo pueden preguntar.

Ya me despido de ti,  
de tu casa y tu ventana,  
y aunque no quiera tu madre,  
adiós, niña, hasta mañana.



## 1. La literatura y la música populares

Ejemplo 1: *Jota de Siete canciones populares* (1914)

Aquí tenemos el esquema de cómo queda configurada la estructura del texto y la música. Este esquema se repite exactamente igual en la segunda estrofa después de la cual solo se añade una pequeñísima coda repitiendo el verso.

PIANO EN 3/8  
VOZ EN 3/4

(Entradilla+estrofa--)

Dicen que no nos queremos  
Dicen que no nos queremos  
porque no nos ven hablar;  
a tu corazón y al mío  
se lo pueden preguntar.

(Salida)

se lo pueden preguntar  
Dicen que no nos queremos

Manuel de Falla, *Siete canciones populares*, partitura:

<http://d.cdn.semplicewebsites.com/download/4308/08bc4ef57d90002ca35bdb942ed93f8/Siete%20canciones%20populares%20espa%C3%B1olas.pdf>

Manuel de Falla (1876-1946), biografía y más:

<http://www.manueldefalla.com/>

Ejemplo 2: *Nana del Galapaguito*

Texto: popular

Armonización: Federico García Lorca

**Análisis del texto**

Esta nana adquiere una variedad realmente llamativa a la hora de ser cantada, ya que con sus versos y su estructura se puede jugar de acuerdo con las necesidades de la canción de cuna que queramos crear. Esta es una de las virtudes de la literatura popular, como quedó explicado anteriormente.

La estructura que fundamenta el conjunto es la seguidilla (7-, 5a, 7-, 5a). A partir de ella, de su repetición, de su variación, el poema va adquiriendo los matices deseados.

En cuanto a su contenido, poco hay que añadir a lo que Lorca explicó con todo lujo de detalles y de aciertos en su conferencia sobre «Las nanas infantiles»:

<http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001203.htm>

*sigue*

**Nana del Galapaguito**  
(o Nana de Sevilla)

Este galapaguito  
no tiene mare;  
lo parió una gitana,  
lo echó a la calle.  
No tiene mare, sí;  
no tiene mare, no:  
no tiene mare,  
lo echó a la calle.  
Este niño chiquito  
no tiene cuna;  
su padre es carpintero  
y le hará una.



## 1. La literatura y la música populares

Ejemplo 2: *Nana del Galapaguito*

**Actividad 1:** De acuerdo con las características de la poesía popular, escribe un poema donde expliques, por ejemplo, tu más reciente desengaño amoroso. Puedes utilizar las estructuras vistas hasta ahora: la copla o la seguidilla.

**Análisis de la música**

Lorca emplea para armonizar esta *Nana Sevillana* la candencia frigia, andaluza o española consistente en una progresión de 4 acordes formados sobre los grados I - VII - VI - V7 de la escala menor:

Im    VII    IV<sup>6</sup>    V                    Im    V<sup>6</sup>    IV<sup>6</sup>    V

La melodía alterna el compás de 3/8 y el de 2/8, dando la sensación de una cierta irregularidad, un agradable desequilibrio que recuerda a la improvisación del arrullo de la nana cantada para dormir a los niños.

La melodía es siempre la misma, al igual que las palabras del texto. En ella se yuxtaponen frases con texto y tarareos sobre la sílaba «a».

Se emplea profusamente el quiebro español (un tresillo de semicorcheas) en las sílabas finales de cada verso, dándole un colorido aún más popular y andaluz.

Canciones antiguas armonizadas por F. García Lorca, partituras:

<http://es.scribd.com/doc/55499711/Partituras-garcia-Lorca-Federico-Canciones-Espanolas-Antiguas-Canto-y-Guitarra>



## 2. El Siglo de Oro (siglo XVII)

### 2.1. Poesía

El siglo XVII es el segundo de los llamados Siglos de Oro de la literatura española. A pesar de esta denominación tan halagadora —de Oro—, nos hallamos en un momento de profunda decadencia política, económica y social. Lo llamativo, sin embargo, es la altura artística que alcanzan en general las expresiones literarias.

A lo largo de este siglo XVII se desarrolla el Barroco, un movimiento cultural que representa precisamente el desencanto y el pesimismo fruto de la profunda crisis que atraviesa España. El arte barroco proporciona dos respuestas aparentemente antagónicas: por un lado, la reflexión profunda que da lugar al planteamiento sobre el significado de la existencia —donde la influencia de la Iglesia será determinante—, y, por otro, la chanza y la burla, quizá como reacción lógica ante una situación desastrosa. En el primer horizonte nos vamos a enfrentar a composiciones que ponen de relieve el desencanto que sufre el ser humano del Barroco: la vida es breve, insignificante y fugaz, el amor suele traducirse en una experiencia dolorosa, los bienes terrenales importan poco frente a la eternidad que vendrá tras la muerte... En el segundo horizonte, las composiciones, sin dejar de ser en muchos momentos amargas, destacan por su tono desenfadado, crítico e incluso satírico.

En la poesía barroca española tradicionalmente se han diferenciado dos tendencias: Culteranismo y Conceptismo. El primero, cuyo autor más representativo es Luis de Góngora, juega con las formas de las palabras, con las posibilidades formales de un lenguaje poético muy ornamental, muy recargado —a la manera, por ejemplo, de los retablos o las fachadas de las iglesias barrocas—, dejando en un segundo plano la significación de las palabras. No obstante, a Luis de Góngora también le debemos piezas de corte más popular, alejadas de esta manera de escribir.

La segunda tendencia, el Conceptismo, del que sobresale como figura más importante Francisco de Quevedo,



Portada barroca del Museo de Historia de Madrid ►

## 2. El Siglo de Oro (siglo XVII)

juega con los significados de las palabras, con los conceptos. Se trataría de explotar el sentido de las palabras del poema para decir mucho con pocas palabras.

### 2.2. Música: El tiempo de las polémicas

La música de este tiempo también es conocida como música de continuo o de cifrado, ya que una de sus características más definitorias es el empleo sistemático de un bajo continuo, realizado generalmente por el clave o éste más violonchelo, que a menudo era improvisado sobre las escuetas anotaciones armónicas que indicaba el compositor. No se trata aquí de enumerar todas las marcas barrocas presentes en la música ya que, aunque el texto de nuestro primer ejemplo se contextualiza en los Siglos de Oro de la literatura española, la música que lo acompaña es de pleno siglo XX.

Lo que sí es interesante destacar, es la evolución que la música vocal experimentó precisamente durante el s. XVII y XVIII, con la famosa polémica entorno a la primacía del texto o de la música.

En el Renacimiento la música vocal se había ido complicando progresivamente hasta hacer casi incomprensible el texto. Los miembros de la Arcadia Italiana (la academia de las letras) se lamentaban porque la ópera sería había sido degradada por las exigencias de los cantantes, que pensaban únicamente en su personal lucimiento. Los compositores escribían a la medida de sus deseos, relegando la calidad musical a un segundo plano. El público también se había acostumbrado a un sinfín de melifluas melodías que embelesaban sin que el argumento importase lo más mínimo. Era la llamada *prima prattica*. En toda Europa existía la misma discusión. De manera que se propuso un nuevo estilo de composición vocal, la *seconda prattica*, destinada a mover los afectos, en la que la música debía esclarecer y reforzar el sentido del texto, ya que según los literatos, en la palabra residía la verdadera fuerza poética y la música debía, por tanto, estar al servicio de aquella. Todas estas polémicas culminarán en el s. XVIII con la reforma de la ópera efectuada por Gluck, que dará paso a la ópera moderna.

**Actividad 2:** Debate en clase: ¿Qué crees que es más importante en la música vocal, la música en sí o el texto?



## 2. El Siglo de Oro (siglo XVII)

**Ejemplo 3:** *Después que te conocí*

Texto: Francisco Quevedo

Música: Eduardo Toldrá (1895-1962)

**Análisis del texto**

Este poema de Quevedo responde a una estructura métrica muy musical, la copla (8-, 8a, 8-, 8a), tanto en lo que podríamos considerar como estribillo —«Después que te conocí...»— como en el desarrollo del resto de estrofas.

Desde el inicio del poema queda clara cuál va a ser la temática del conjunto: después de encontrar tu amor, lo que el mundo considera valioso, para mí no lo es, porque tú me lo das por triplicado. Este discurso sencillo, con el amor como eje existencial del personaje poético amante, tiene su reflejo igual de simple, pero efectivo, en la estructura de cada una de las estrofas.

Todas ellas se pueden dividir en dos partes. En el estribillo los dos primeros versos enuncian el hecho y sus consecuencias, dejando para los dos últimos la ejemplificación concreta, pero metafórica, de ese efecto del amor. En el resto, también se puede observar esa misma estructura bimembre, pero esta vez con un esquema paralelístico muy acusado que responde a una estructura sintáctica adversativa: «bien puede..., que...». A pesar de que la estrofa que comienza con el verso «Ya no importunan mis ruegos...» parece romper la estructura paralelística, no es así ya que el fondo adversativo, aunque con un matiz causal, persiste y la estructura bimembre se mantiene.

Todo este andamiaje discursivo —sintáctico, semántico, métrico, retórico— tan regular y sistemático facilita sin duda su adaptación musical.

Sobre Francisco de Quevedo y Villegas se puede consultar este enlace:

[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/quevedo/pcuartonivel.jsp?conten=autor](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/quevedo/pcuartonivel.jsp?conten=autor)

*sigue*

**Después que te conocí**

(Francisco de Quevedo  
y Villegas, 1580-1645)

Después que te conocí,  
todas las cosas me sobran:  
el sol para tener día,  
abril para tener rosas.

Por mí, bien pueden tomar  
otro oficio las auroras,  
que yo conozco una luz  
que sabe amanecer sombras.

Bien puede buscar la noche  
quien sus estrellas conozca,  
que para mi astrología  
ya son oscuras y pocas.

Después que te conocí, etc.

Ya no importunan mis ruegos  
a los cielos por la gloria,  
que mi bienaventuranza  
tiene jornada más corta.

Bien puede la margarita,  
guardar sus perlas en conchas,  
que búzanos de una risa  
las pesco yo en una boca.

Después que te conocí, etc.



## 2. El Siglo de Oro (siglo XVII)

Ejemplo 3: *Después que te conocí***Análisis de la música**

*Después que te conocí* (1941) es la última pieza del ciclo de *Seis canciones* sobre textos de clásicos castellanos —Lope y Quevedo— del catalán Eduardo Toldrà.

*Después que te conocí* se basa en un poema de Quevedo, convertido en ejemplo de melodía acompañada novecentista. Las armonías empleadas recuerdan a Debussy, compositor muy admirado por Toldrà, aunque con mayor simplicidad y un ligero aire español en las cadencias: al final de cada estrofa, justo antes del estribillo, hay un ornamento o melisma en la penúltima sílaba de aire español.

La música apoya el sentido del texto eligiendo el modo mayor, alegre y un tempo medio, muy apacible (*Un poco mosso*, indica) que alterna el ritmo binario con la aparición de tresillos, creando una sucesión rítmica binaria-ternaria.

Su estructura corresponde a los propios cuatro versos iniciales y finales de la canción, con un extenso período central, usando de nuevo el primer verso al final a modo de delicada «coda».

Eduard Toldrà, notas al programa sobre *Seis Canciones*:

<http://www.march.es/musica/detalle.aspx?p2=110&p1=9&l=2>

*Nota biográfica*

**Eduard Toldrà i Soler** (1895-1962): Este compositor catalán fue una de las figuras más importantes de la música catalana y española de mediados del siglo XX. Su estilo novecentista se encuentra influenciado por las vanguardias francesas de la época pero siempre con un aire nacionalista español y catalán, como demuestra su colección de treinta sardanas. Su género predilecto fue siempre la canción; para sus 71 canciones partió siempre de textos poéticos de gran fuerza, recurriendo en ocasiones a poetas españoles muy anteriores a su tiempo como, en este caso, Francisco de Quevedo.



### 3. *Clasicismo (siglo XVIII)*

#### 3.1. La poesía neoclásica

El siglo XVIII se inicia en España con un cambio de dinastía reinante que supondrá algo más que una sustitución de la familia real —los Austrias por los Borbones—. Aparte de los aspectos políticos, económicos, administrativos... propios del gobierno de los Borbones —de origen francés, por cierto—, estos intervienen decisivamente en los aspectos culturales. Esta influencia se notará especialmente desde mitad del siglo XVIII gracias al reinado de Carlos III (1759-1788). Será él quien introduzca en España con decisión la Ilustración, ya sea en su vertiente más política —el despotismo ilustrado<sup>2</sup>— o en sus implicaciones culturales —racionalidad, equilibrio, didactismo, utilitarismo, verosimilitud...—. Este hecho explica, por ejemplo, que durante la primera mitad del siglo XVIII sigan destacando las expresiones artísticas herederas del Barroco y que a lo largo de la segunda mitad se vayan sustituyendo paulatinamente por las neoclásicas.



Fachada de la Real Academia Española,  
ejemplo de arquitectura neoclásica

El Neoclasicismo supone unos principios que se oponen frontalmente a los establecidos por el Barroco y se relacionan con su etimología —«un nuevo clasicismo»—. Es decir, se aspira a recuperar el ideal de la cultura clásica grecolatina, tan palpable, por ejemplo, en la arquitectura de la época: equilibrio, proporción, racionalidad.

El Neoclasicismo, también en literatura, aboga por lo racional como guía de toda creación artística frente a las manifestaciones de lo irracional, es decir, la fe y sus principios de autoridad, lo excesivamente sentimental, lo fantástico, lo inverosímil... La creación artística, para ser efectiva y útil, ha de imitar la realidad, es decir, ha de ser verosímil. Solo así podrá cumplir su función primordial: enseñar los valores de la nueva sociedad ilustrada, los únicos que condicionarán al conjunto de la

<sup>2</sup> Doctrina política basada en el lema «todo para el pueblo, pero sin el pueblo». Supone la adopción de medidas encaminadas a satisfacer las necesidades de la población —alcanzar su felicidad—, pero sin tener en cuenta sus opiniones ya que la élite dirigente, iluminada por las luces de la razón, sabe perfectamente qué hacer para lograr este objetivo.

### 3. Clasicismo (siglo XVIII)

población a la felicidad, objetivo último de toda la acción —política e intelectual— de la Ilustración.

Con estos mimbres, lógicamente uno de los géneros estrella en poesía será la fábula, que gracias a su moraleja se ajusta perfectamente al fin didáctico ilustrado, aunque no tanto a la verosimilitud. Dos de las figuras poéticas más importantes del siglo XVIII español serán precisamente dos fabulistas, Félix María de Samaniego y Tomás de Iriarte. Este enlace —<http://www.youtube.com/watch?v=1Tmtx5rigpE>— propone un ejemplo de fábula muy famoso.

En cuanto a la poesía de corte amoroso, a pesar de la insistencia de la Ilustración en el papel protagonista de la razón, no hay que concluir que, por consiguiente, esta rechace o niegue la dimensión sentimental del ser humano. De hecho, ambas esferas son reconocidas por la ideología ilustrada. A diferencia del Romanticismo, la Ilustración no pondrá a los sentimientos por encima de la razón, sino que buscará un equilibrio entre razón y corazón o un refreno racional a los excesos sentimentales, tanto en lo estrictamente literario —las normas para componer poéticamente el sentimiento— como en lo social —el contrato social que implica el matrimonio ha de atenerse al amor, pero también a unas condiciones racionales que persigan la felicidad de la familia y, por ende, la de la sociedad en su conjunto—.

En este terreno lírico amoroso destacan las anacreónticas, composiciones de tono sensual erótico heredadas de las que en los siglos VI y V a.C. escribiera el poeta griego Anacreonte. Su carácter de recuperación de la tradición clásica está fuera de duda, pero parecen colisionar con los principios de la Ilustración en materia poética. Sin embargo, solo se trata de una aparente paradoja, ya que dentro del programa educativo ilustrado estas composiciones pueden interpretarse como parte de la educación sentimental del ciudadano, que también ha de conocer cómo manejar sus instintos naturales, sus fogosidades emocionales, sin caer en el ceño fruncido del que acusa desde el púlpito sobre los desórdenes del cuerpo ni en el libertinaje y el desenfreno de las pasiones más básicas. He aquí un ejemplo de anacreóntica:

<http://www.jesufelipe.es/melendezvaldes.htm#iii>

#### 3.2. La música del siglo XVIII: la vuelta a lo sencillo

El término «Clasicismo» en música es bastante ambiguo, aunque tiene mucho que ver con la recuperación de los principios de la cultura clásica grecolatina antes mencionados: equilibrio, proporción, racionalidad. Normalmente el clasicismo musical se refiere



### 3. Clasicismo (siglo XVIII)

al periodo comprendido aproximadamente entre 1750 y 1800, años que en realidad abarcan desde una prolongación del Barroco a un proto-Romanticismo, pasando por estilos intermedios como la llamada música «Rococó» o de «Estilo Galante»<sup>3</sup>.

Al igual que sucediera en el ámbito literario, las ideas de la Ilustración también repercutieron en la música: los artistas reniegan de la superstición y abrazan una visión racionalista del universo que, sin embargo, no estará desprovista de emoción. Las artes no escaparon, sin embargo, a un cierto grado de antirracionalismo, como bien demuestran los movimientos *Empfindsamkeit* (Sensibilidad) en lo musical y el literario *Sturm und Drang*<sup>4</sup> (Tormenta y Empuje), que buscaron intensificar la respuesta emocional del espectador.

Por oposición al Barroco, el Clasicismo buscará una simplificación de la música: líneas melódicas sencillas, menor uso del contrapunto, una estructura básica de frases antecedentes y consecuentes de 8 compases y regularidad y equilibrio entre bloques temáticos. Los compositores del clasicismo vienés son los que mejor ejemplifican este hecho; entre ellos destacan Gluck, Haydn, Mozart o el primer Beethoven. De estos principios compositivos surgen géneros como la sinfonía, el cuarteto para cuerdas o la sonata para piano que continúan vigentes en la actualidad. Asimismo, se produjeron muchos avances y mejoras en las técnicas y el diseño de instrumentos musicales, lo que afectó a la configuración de la orquesta y al empleo, cada vez mayor, del piano.

Mientras en Europa brillaban compositores como los nombrados Haydn, Mozart o Beethoven, en España la situación no resultaba tan favorable. Se trata de uno de los periodos más pobres de la música española, marcada por el dominio de la Iglesia y la hegemonía de la música italiana establecida por los Borbones en la corte. Apenas existían orquestas o teatros y los músicos españoles tenían que buscar trabajo en otros países.

Entre los músicos españoles que destacan en este periodo se encuentra Vicente Martín y Soler; y adentrándonos ya en el s. XIX, Juan Crisóstomo Arriaga —conocido con el sobrenombre del Mozart español, que murió a los 20 años— y Fernando Sor, con su música para guitarra. Aquí se puede escuchar un ejemplo de música neoclásica española, de Vicente Martín y Soler:

<http://www.youtube.com/watch?v=yPrqaUL6u68>

<sup>3</sup> «Estilo galante» suele hacer referencia a ciertas obras del s. XVIII francés de talante clásico ligero.

<sup>4</sup> Aunque la llamada a la emoción en el clasicismo no perdura más allá de 1770, la obra de los escritores del *Sturm und Drang*, entre ellos Goethe, y su estética antirracionalista jugará un papel destacado en el nacimiento del Romanticismo a principios del s. XIX, como veremos en el punto 4 de la guía.



## 4. Romanticismo y Nacionalismo (siglo XIX)

### 4.1. La poesía romántica

A final del siglo XVIII y principios del XIX, las promesas ilustradas de felicidad social no se han cumplido. Este desencanto da lugar en Alemania, en el último cuarto del siglo XVIII, al movimiento denominado *Sturm und Drang*, que comparte con la Revolución Francesa (1789) los principios de *libertad, igualdad y fraternidad*. A partir de aquí y especialmente durante la primera mitad del siglo XIX, se extenderá por toda Europa la idea de que si la razón y sus normas han fracasado, habrá que apostar por su contrario, por los sentimientos, por la expresión libre de los instintos naturales del hombre. Frente a la razón, el corazón; frente a la opresión política del absolutismo y el despotismo ilustrado, liberalismo; frente al interés común y público, el interés individual y privado; frente a la rigidez de las normas sociales, la expresión libre de las tendencias individuales naturales; finalmente, frente a las normas neoclásicas en el arte, libertad creadora.

El proceso romántico es casi siempre el mismo. Ante la constatación de que la realidad nunca satisface totalmente, el individuo romántico apuesta por el «yo», por el individuo fuera de la sociedad, por el subjetivismo. Frente a una colectividad contaminada de razón, el sujeto romántico tiene que buscar otras vías para llenar el hueco íntimo que la sociedad no es capaz de ocupar.

Se inicia así un viaje incierto. En este trayecto hay varias posibilidades de fuga, siempre alejadas de la influencia de las normas artificiales (no naturales) que rigen esa realidad deprimente. De ahí la búsqueda de la Naturaleza, de otros ambientes, países, civilizaciones exóticas... Este viaje también puede ser interior, en busca de la expresión auténtica y en libertad de los sentimientos más profundos del individuo.

Pero durante este viaje se constata una y otra vez que la sociedad, la realidad, es mucho más poderosa que el individuo. Así que ya no quedan más que dos soluciones: o se insiste en la necesidad del viaje, aunque nunca se llegará a ningún lugar, o se opta por dejar de viajar, es decir, por dejar de vivir.

En literatura la poesía se convertirá en el género literario por excelencia del Romanticismo, ya que a ella se reserva la expresión auténtica y verdadera —en libertad y sin contención— de la intimidad, de la privacidad, de lo sentimental. Además, atendiendo a la máxima de libertad creadora, tenderá a romper las normas de la métrica clásica a través de la polimetría (coexistencia en un mismo poema de varios esquemas métricos) y adoptará un tono retórico, ampuloso, excesivo... Por otra parte, la poesía dejará espacio



#### 4. Romanticismo y Nacionalismo (siglo XIX)

en sus textos a todos aquellos personajes marginales y/o marginados por la sociedad (piratas, mendigos, condenados a muerte...) e introducirá ambientes y temáticas que atienden a lo irracional, lo misterioso, lo satánico...

No obstante todo lo dicho hasta aquí sobre la poesía romántica, hemos de señalar que el poeta que mejor representa a este movimiento y que inaugura la Modernidad en la poesía española, Gustavo Adolfo Bécquer, aun compartiendo en esencia los principios de expresividad de la emoción, de los sentimientos..., se aleja de los excesos retóricos románticos dotando a sus composiciones de un tono más humilde, más suave, cercano al oído y los usos poéticos de un lector del siglo XXI.

**Actividad 3:** Localiza la Canción del Pirata de José de Espronceda y analízala según lo que has aprendido sobre el Romanticismo. Intenta rapearla y compara tu versión con la de Frank T y Zenit:

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-estacion-azul/estacion-azul-cancion-del-pirata-rapeada-frank-zenit-06-10-08/307752/>

#### 4.2. La música del XIX y el reencuentro de las artes.

El s. XIX, como ya sabemos, fue el siglo del genio, de la individualidad creadora, de la explosión de sentimientos. La creatividad con fines expresivos impregna todas las artes y estas, a su vez, inspiran, relacionan y alimentan unas a otras. Así, pintura-música y música-poesía formaron tandems muchas veces indisolubles, conviviendo en perfecta simbiosis.

El lenguaje musical que emplearán los compositores románticos como vehículo de las grandes pasiones será mucho más libre y armónicamente complejo que el del clasicismo. Las dimensiones de las partituras orquestales aumentan, así como la propia orquesta, que introduce nuevos instrumentos y dobla los ya establecidos. Las armonías se complican y expanden usando cromatismos y explorando tonalidades alejadas de la principal, creando un gran colorido que presagia incluso la disonancia, usada como recurso extremo.

La música instrumental se erige como estandarte del Romanticismo, con extensas sinfonías y con el concepto de música absoluta, desligada e independiente de cualquier otra referencia. Pero también, curiosamente, es el siglo de la música programática o descriptiva



## 4. Romanticismo y Nacionalismo (siglo XIX)

y el de las pequeñas formas para piano (nocturnos, valeses, *impromptus*...) o para voz y piano. Este se convierte en el instrumento solista predilecto, apropiado para comunicar todo el universo sentimental del compositor, pero también para acompañar a la voz.

Los compositores románticos (Schubert, Mendelssohn, Schumann...) trabajaron estrechamente con poetas de la época (Goethe, Schiller...) y pusieron música a sus palabras creando colecciones de *lieder* (canción en alemán), de corte íntimo y estilo refinado, cuya principal característica era la compenetración máxima entre poesía y música. En España también arraigó este fenómeno, tal como atestigua el ejemplo que escucharemos en el concierto, una de las *Rimas de Bécquer* de Isaac Albéniz.

**Ejemplo 4: Rima VII**

Texto: Gustavo Adolfo Bécquer

Música: Isaac Albéniz

**Análisis del texto**

La estructura de este poema de Gustavo Adolfo Bécquer responde al principio básico del Romanticismo: la libertad creadora. Si nos fijamos bien en su estructura métrica, apreciamos que las tres estrofas en que se divide el poema responden, con alguna variación en la última, al mismo esquema: 10-, 10A, 10-, 6a —en la estrofa final este verso se convierte en 10A—. Aparte de su fondo musical en el plano del contenido —un arpa y sus notas latentes—, la elección de esta estructura métrica también responde a parámetros musicales, ya que se trata de una copla, pero pasada por el tamiz ideológico y retórico del Romanticismo: el poeta manipula una estructura tradicional cambiando el número de sílabas por verso —de 8 a 10— e introduciendo una suerte de pie quebrado en los versos finales de las dos primeras estrofas.

Lo realmente importante del poema reside en la última estrofa, que es donde Bécquer trata el tema que le interesa, el del «genio», ese don innato y natural que habita en ciertas personas y que, esto no lo dice el poema pero se puede deducir, es capaz de expresar las verdades íntimas del ser humano. En un movimiento que va de menos a más —en una especie de *in crescendo* musical—, el poema avanza de lo anecdótico/descriptivo —las dos primeras estrofas— a lo relevante —la última—.

*sigue*

**Rima VII**

(Gustavo Adolfo Bécquer,  
1836-1870)

Del salón en el ángulo oscuro,  
de su dueña tal vez olvidada,  
silenciosa y cubierta de polvo,  
veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,  
como el pájaro duerme en las ramas,  
esperando la mano de nieve  
que sabe arrancarlas!

¡Ay!, pensé; ¡cuántas veces el genio  
así duerme en el fondo del alma,  
y una voz como Lázaro espera  
que le diga «Levántate y anda»!



## 4. Romanticismo y Nacionalismo (siglo XIX)

Ejemplo 4: *Rima VII*

Sobre la vida y obra de Gustavo Adolfo Bécquer se puede consultar el siguiente enlace:

[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/becquer/pcuartonivel.jsp?conten=autor](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/becquer/pcuartonivel.jsp?conten=autor)

**Análisis de la música**

*Las Rimas de Bécquer, compuestas por Albéniz sobre cinco de las poesías así tituladas por el gran poeta romántico sevillano, no están fechadas con exactitud, pero debieron ser escritas entre 1885 y 1886. Son muy breves y de aire romántico salonesco.*



Isaac Albéniz

Notas al programa sobre *Las Rimas de Bécquer*, página 46 del siguiente documento pdf:

[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC613.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC613.pdf)

Escritas cuando el compositor tenía unos 25 años, estas obras de juventud presentan todavía un estilo de corte romántico schumanniano que poco tiene que ver con sus posteriores etapas, dominadas por su admiración hacia el lenguaje armónico de Fauré y Debussy con toques españoles propios.

Albéniz presta gran atención a los ritmos naturales de la poesía, poniéndolos de relieve mediante una línea vocal silábica y a menudo declamatoria. A diferencia de sus posteriores colecciones de canciones, aquí el piano desempeña un papel acompañante y no compite con la voz.

La indicación de la partitura es *Vivo*, un tempo rápido por tanto, y las sílabas se suceden a ritmo de corchea en 6/8 con gran agilidad, relajándose sólo al final de cada estrofa y respetando plenamente las separaciones, respiraciones y puntuación del texto. La tonalidad elegida por Albéniz es menor, acentuando así el carácter melancólico del significado de las palabras y respetando el tono del poema.

La estructura musical se relaciona con la estrófica. Así la primera y segunda estrofa tienen idéntica música (el texto es más descriptivo), mientras que la tercera se divide en dos partes de dos versos cada una: los primeros dos versos presentan una melodía diferente, algo más pausada y con una armonía más rica con guiños a otras tonalidades que enriquecen el conjunto y contrasta con la sencillez armónica anterior. Esto tiene pleno sentido si tenemos en cuenta que es el momento más reflexivo de todo el poema donde el poeta nos habla directamente de su auténtica preocupación, el asunto del «genio». Los últimos dos versos retoman la melodía inicial a modo de brevísima reexposición que en realidad, en este caso, funciona como una coda.

Isaac Albéniz (1860-1909), nota biográfica:

<http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/vida/introduccion.htm>

<http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/albeniz.pdf>

Isaac Albéniz, *Rimas de Bécquer*, partitura completa de descarga libre en:

<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/13/IMSLP33426->

[SIBLEY1802.6747.17651.300c-39087012671535Rimas.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/13/IMSLP33426-SIBLEY1802.6747.17651.300c-39087012671535Rimas.pdf)



### 5. *El resurgir de las lenguas periféricas (el nacionalismo en el siglo XIX)*

Al amparo de la corriente romántica surge el nacionalismo. La excusa ideológica que pone en marcha este movimiento se fundamentará en la reivindicación del concepto de «pueblo». El pueblo se entenderá como el conjunto de personas que mantiene las esencias propias de un territorio. Estas esencias colectivas, que se hallan desde el principio de los tiempos en la cultura —llamada folclore—, en la manera de vivir, de expresarse..., han sido subyugadas a lo largo de la historia por una serie de preceptos ajenos y/o contrarios a dicha idiosincrasia. Si además a esto se le añade algún que otro episodio histórico de conquista del territorio por parte de otro pueblo, la coartada del nacionalismo consigue la cuadratura del círculo de su legitimación.

El centralismo del despotismo ilustrado y los vaivenes históricos de las primeras décadas del siglo XIX español contribuyen decisivamente a las reivindicaciones nacionalistas de algunos territorios españoles, aquellos que poseen una lengua propia. Y se produce precisamente en estos porque una de las herramientas más útiles a la causa nacionalista es la lengua, depósito mítico de la esencia de una comunidad, ya que a través de esta cada pueblo expresa su exclusiva interpretación de la realidad.

Este fenómeno lingüístico-nacionalista se traduce en literatura en una serie de movimientos que pretenden recuperar la lengua de cada región y elevarla al nivel de lengua de cultura a través de su uso literario. En Cataluña se llamó *Renaixença*, en Galicia *Rexurdimento* y en el País Vasco se recuperó la tradicional literatura oral de los *bertsolaris* —poetas que improvisaban versos sobre cualquier tema en disputas poéticas celebradas con motivo de fiestas o certámenes—.

Este es el momento histórico fundamental para la producción literaria en las lenguas periféricas de España y aquí hay que buscar el origen de la buena salud que a día de hoy mantienen en general sus literaturas. Y es aquí también donde hay que indagar para hallar la raíz de un poeta como Ramón Cabanillas y su poema «Aureana do Sil», que aparece en el programa. Aunque Ramón Cabanillas no pertenece al Romanticismo, pues nació en Cambados en 1876 y murió en esta misma población en 1959, el hecho de que su producción poética esté escrita en gallego lo vincula de manera directa al auge del uso del gallego en literatura gracias al empuje del *Rexurdimento* romántico. Para saber más de este poeta gallego y en gallego, se puede consultar el siguiente enlace:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n\\_Cabanillas](http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Cabanillas)



## 5. El resurgir de las lenguas periféricas (el nacionalismo en el siglo XIX)

**Actividad 4:** La música de la poesía. Incluso en idiomas que no conocemos, la poesía tiene un ritmo y una rima que dan al texto un aire musical y que el oído percibe. Leed en clase algunos poemas en otras lenguas (catalán, gallego, inglés, francés, italiano...) y descubridlo.

**Ejemplo 5:** *Aureana do Sil*

Texto: Ramón Cabanillas

Música: Federico Mompou

**La música de *Aureana do Sil* (1951)**

*La mejor palabra es la palabra no dicha;  
como todos sabéis, soy un hombre de pocas  
palabras y un músico de pocas notas.*

(Palabras de Federico Mompou, en la foto)



La música de Federico Mompou es ante todo intimidad y delicadeza. Su lenguaje está influenciado por el impresionismo francés y también por el folclore de su tierra catalana; pero sobre todo por sus sentimientos personales, que expresa a través de páginas breves, casi miniaturas, que tienen como protagonista al piano.

Aunque no es un compositor romántico, esta línea intimista y nacionalista le vincula a aquel movimiento, si bien su lenguaje armónico es más evolucionado, siempre dentro de la tonalidad, pero con acordes más osados en los que la disonancia clásica ya no es tal y los comportamientos de las funciones armónicas son mucho más abiertos.

<sup>5</sup> Las aureanas son buscadoras de oro de la zona alta del Bierzo, en los ríos gallegos y leoneses. También se les conoce como lavadoras o bateadoras, pero ellas se denominan a sí mismas «oreanas». Aunque de forma anecdótica es posible encontrarlas hoy en día, la época de esplendor de esta actividad se sitúa en el primer tercio del siglo XIX, cuando la producción anual en el valle del Sil llegaba a los siete kilos de oro.

*sigue*

**Aureana<sup>5</sup> do Sil**

As areas de ouro aureana do Sil  
son as bagoas acedas que me fas chorar ti  
Si queres ouro fino aureana do Sil  
abre o meu corazon tés de atopalo ali.

Co que collas no rio aureana do Sil  
mercaras cando moito un amor infeliz  
Para dar c' un cariño verdadeiro has de vir  
enxoitar os meus ollos aureana do Sil.



## 5. El resurgir de las lenguas periféricas (el nacionalismo en el siglo XIX)

Ejemplo 5: *Aureana do Sil*

Una vez más, para poner música a este poema, se elige ritmo ternario, como de barcarola, y un tempo tranquilo, que le va muy bien para evocar la corriente del río y el balanceo de los platos de las buscadoras de oro. Es un tema bucólico y, a la vez, un canto de amor.

La estructura se corresponde con las dos estrofas del poema. Comienza con una introducción del piano que presenta acordes muy coloridos, modernos en su estética clásica, con séptimas y novenas que traslucen otros mundos contemporáneos, como el del jazz. Las armonías etéreas que se amplían sin resolver dan pie a la entrada de la voz. La melodía vocal dibuja un arco descendente desde el inicio de la estrofa hasta el final, con dos semifrasas por verso; se trata de una melodía romántica y dramática, con notas largas y sentidas. Mientras, el acompañamiento del piano consiste en un tratamiento rítmico bastante silábico y de transparente sencillez, y la estrofa concluye en una cadencia arcaizante sin sensible, modal.

La segunda parte llega de la mano de un interludio del piano que recoge parte de la introducción inicial y de la melodía vocal, siendo la segunda estrofa igual que la primera.

Federico Mompou (1893-1987), nota biográfica y más:

[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC186.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC186.pdf)

<http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/Mompou.pdf>



## 6. El realismo

El Realismo aparece en Francia hacia 1830 en paralelo a la estética romántica, pero con unos presupuestos estéticos contrarios a esta. En el año 1856 la revista francesa *Réalisme* define así el término «Realismo»: «El realismo pretende la reproducción exacta, completa, sincera, del ambiente social y de la época en que vivimos... Esta reproducción debe ser lo más sencilla posible para que todos la comprendan».

De forma esquemática, podemos decir que el Realismo se caracteriza por:

- ♦ *Descripción minuciosa y detallada de la realidad*, para lo cual el escritor previamente ha tenido que pasar por un proceso de observación y documentación acerca de la realidad que va a ser objeto de su escritura.
- ♦ Temática centrada en la *vida cotidiana*. Los personajes son individuos normales, descritos en su exterior, interior y entorno social.
- ♦ *Objetividad*: el autor se mantiene al margen del relato. A veces la intención didáctica compromete esa objetividad y surgen las «novelas de tesis» que defienden una determinada ideología. Es habitual la presencia de un *narrador omnisciente*, que informa tanto de los detalles históricos como de los pensamientos, deseos, motivaciones... de los personajes e interviene a veces en la historia a través de opiniones y comentarios.
- ♦ *Lenguaje realista*, que trata de reflejar fielmente el estilo coloquial, incluso con sus incorrecciones y vulgarismos.

Como es fácil imaginar, el género que mejor se ajusta a esta nueva estética es la novela y, de hecho, las grandes figuras de la literatura española del momento serán autores —novelistas— como Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas «Clarín», Juan Valera, Emilia Pardo Bazán...

En relación a la poesía de corte realista, los parámetros estéticos de este movimiento encorsetan el lenguaje poético de tal manera que la calidad de sus producciones deja bastante que desear. De entre las figuras del momento suele destacarse a Ramón de Campoamor, más por el favor del público del que disfrutó en vida que por su calidad literaria —rípido, prosaico en el peor sentido de la palabra, superficial...—. Para saber algo más de Campoamor, se puede consultar el siguiente enlace:

[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/campoamor/pcuartonivel.jsp?conten=autor](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/campoamor/pcuartonivel.jsp?conten=autor)

**Actividad 5:** Trata de poner texto a una música que no lo tenga, intentando que el carácter del texto se adecue al de la música escogida. Después busca una letra, puede ser de un poema existente o inventado para la ocasión, e intenta ponerle una música que le vaya bien.



## 6. El realismo

**Ejemplo 6:** *Cantares de Poema en forma de canciones, Op. 19, n° 3*

Texto: Ramón de Campoamor

Música: Joaquín Turina

**Análisis del texto**

Tanto el poema completo como el fragmento destinado a su canto ponen de manifiesto las limitaciones de Campoamor como poeta: sintaxis forzada en hipérbatos exagerados para que cuadre la rima, exceso de lugares comunes sobre el amor y los celos en juegos de contrarios facilones («Ten paciencia, corazón, / que es mejor, a lo que veo, / deseo sin posesión / que posesión sin deseo») y, lo más grave, una llamativa falta de coherencia temática.

En cuanto a la estructura métrica que utiliza Campoamor, se observa que el poeta no se sale de la estrofa de cuatro versos octosílabos, pero juega con la redondilla —a, b, b, a— y la cuarteta —a, b, a, b— sin un criterio fijo. Como la copla, se trata de esquemas métricos muy musicales. Los versos finales del poema original se reparten entre heptasílabos y pentasílabos alternativamente con una estructura de seguidilla compuesta, muy utilizada en los siglos XVIII y XIX.

*Fragmento del poema «Cantares»  
interpretado en el programa:*

¡Ay! ¡Ay!  
Más cerca de mí te siento  
cuando más huyo de ti,  
pues tu imagen es en mí,  
es en mí,  
sombra de mi pensamiento,  
sombra de mi pensamiento.

¡Ay! Vuélvemelo a decir,  
vuélvemelo a decir  
pues embelesado ayer  
te escuchaba sin oír  
y te miraba sin ver,  
y te miraba sin ver. ¡Ay!

*sigue*

**Cantares**

(Ramón de Campoamor, 1817-1901)

Más cerca de ti me siento  
cuanto más huyo de ti,  
pues tu imagen es en mí  
sombra de mi pensamiento.

Nunca, aunque estés quejumbrosa,  
tus quejas puedo escuchar,  
pues como eres tan hermosa,  
no te oigo, te miro hablar.

Ten paciencia, corazón,  
que es mejor, a lo que veo,  
deseo sin posesión  
que posesión sin deseo.

Porque en dulce confianza  
contigo una vez hablé,  
toda la vida pasé  
hablando con mi esperanza.

Vuélvemelo hoy a decir,  
pues, embelesado, ayer  
te escuchaba sin oír  
y te miraba sin ver.

Tras ti cruzar un bulto  
vi por la alfombra;  
ciego, el puñal sepulto...  
y era tu sombra.

¡Cuánto, insensato,  
te amo, que hasta de celos  
tu sombra mato!



## 6. El realismo

Ejemplo 6: *Cantares de Poema en forma de canciones, Op. 19, n.º 3*

### Análisis de la música

El *Poema en forma de canciones*, para voz y piano, sobre versos de Ramón de Campoamor, fue compuesto por Joaquín Turina (en la foto) en la primavera de 1917, coincidiendo con el centenario del nacimiento del poeta.



Turina escoge parte del texto de Campoamor, incluyendo la expresiva exclamación y repitiendo algunas de las frases. Aunque el texto de la partitura no dice mucho en sí, su fuerza expresiva reside en el profundo españolismo y en la dimensión andaluza, que como sevillano internacional, supo imprimir Turina a esta especie de copla.

El compositor lleva así la música popular y los sentimientos universales al ámbito de la música culta, entroncándola con el flamenco. Esto se puede observar en diversas características:

- ◆ La elección del modo, menor, oscurece el tono dramático del texto y propicia la pseudo cadencia frigia (también llamada española o andaluza) que cierra la primera estrofa.
- ◆ El ritmo es ternario, como en tantos palos flamencos y andaluces arraigados en la tradición del baile.
- ◆ La introducción del piano se plantea en figuras ágiles que recuerdan a un tratamiento guitarrístico flamenco y seguidamente aparece la voz, con un exuberante quejido flamenco: una larga y adornada sílaba melismática ejecutada con los giros melódicos propios de este estilo.
- ◆ Llama también la atención lo que apuntábamos sobre la repetición de frases, tan típico en el flamenco y en otros estilos populares como coplas o sevillanas.
- ◆ El acompañamiento pianístico alterna pasajes solistas briosos —como la introducción—, con otros formados por acordes amplios —cuando suena a la vez que la línea vocal—.

La estructura presenta tres partes (ABA'):

- ◆ Introducción del piano y primera estrofa: tras el quejido vocal, a capella, el piano retoma el motivo de la introducción y después acompaña a la voz con los acordes amplios y arpegiados que señalábamos y un desarrollo pianístico sencillo.
- ◆ Interludio del piano (igual que introducción) y segunda estrofa: en esta se aprecia un cambio de carácter en la música, que se torna más tranquila y sentida, intensificando la expresividad con dinámicas que van del *piano* inicial al *forte* con que culmina la estrofa.
- ◆ Interludio segundo del piano (similar a introducción) y quejido a capella: se trata de una breve reexposición incompleta, a modo de coda, que finaliza con el mismo quejido inicial de la voz. Cierra la pieza un contundente y brillante acorde del piano.

Joaquín Turina (1882-1949), nota biográfica:

[http://www.joaquinturina.com/noticia\\_biografica.html](http://www.joaquinturina.com/noticia_biografica.html)

<http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/joaquinTurina.pdf>

Más información en:

<http://www.joaquinturina.com/opus19.html>

[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC596.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC596.pdf)



## 7. El siglo XX

### 7.1. La literatura española del siglo XX

El siglo XX en literatura realmente comienza a finales del siglo XIX. Tanto el *Modernismo* como la *Generación del 98* hunden sus raíces en la crisis de final del siglo anterior y suponen dos respuestas, si no contrarias, al menos bastante diferentes con respecto a esta crisis. Mientras el Modernismo apuesta por la revitalización del lenguaje literario a través de una literatura sensitiva (colores, música, lujo...) y sentimental, la Generación del 98 se inclina por investigar a través del paisaje, de la historia y de la lengua los valores de España para sacarla de la crisis en la que se encuentra.

De forma casi coetánea a la producción literaria de los autores de la Generación del 98 surge el *Novecentismo* o *Generación del 14*. Se conoce así al grupo de escritores que, lejos de las posturas anteriores, defienden la pulcritud de la obra bien hecha y el placer estético en el arte siguiendo la estela teórica de Ortega y Gasset —*La deshumanización del arte* (1925) o *La rebelión de las masas* (1930)—.

Por las mismas fechas en que el Novecentismo se desarrolla se va introduciendo en España la *Vanguardia*, ese conglomerado de «ismos» que extreman los principios románticos. En literatura esa radicalización desemboca en la ruptura del pacto tradicional entre significante y significado: la lengua mantiene unas reglas constantes y tradicionales, pero la vanguardia hará trizas esa convención para proponer asociaciones originales e impactantes. Para comprenderlo mejor adjuntamos un ejemplo pictórico: la pintura vanguardista parte por la mitad al arte figurativo y crea nuevas formas de composición:



Una de *Las Meninas* de Velázquez



Una de *Las Meninas* de Picasso

## 7. El siglo XX

La *Generación del 27* se nutrirá en un primer momento tanto de estos principios vanguardistas como de la deshumanización del arte propuesta por Ortega y Gasset, así como de la poesía desnuda e intelectual de Juan Ramón Jiménez, influencia decisiva en muchos de los poetas del 27. Al mismo tiempo, la Generación del 27 redescubre la tradición poética española, revitalizándola a través de la estilización de la tradición popular y de la relectura y reinterpretación de la tradición culta. En los años 30, la literatura de muchos de los miembros de la Generación del 27 se rehumanizará y tras la Guerra Civil el grupo y sus respectivas trayectorias literarias se disgregarán tanto en España como en el exilio.

La Guerra Civil (1936-1939) supondrá un tajo decisivo en el devenir de los acontecimientos literarios. La dictadura impondrá sus preceptos estéticos en consonancia con su ideología imperialista —recuperación del glorioso pasado de la España del siglo XVI— y la poesía volverá a las formas y al lenguaje de la literatura áurea: soneto, poesía religiosa, poesía épica que canta los valores de la nueva-vieja España... Al mismo tiempo se desarrolla una poesía de corte existencial que plantea la angustia del ser humano ante el espectáculo cruel de la guerra y sus consecuencias —*Hijos de la ira*, Dámaso Alonso (1944)—. Se trata de la *poesía desarraigada* frente a la *poesía arraigada*, representada por la tendencia mencionada en primer lugar.

En la década de los 40 se empieza a desarrollar el *Postismo*, un movimiento poético heredero del surrealismo de la Generación del 27. Sus primeros autores —Carlos Edmundo de Ory o Eduardo Chicharro— se colocan frente a la poesía del régimen: frente a la metáfora, el orden y el rigor de la poesía oficial, contraponen la locura, el humor y el patetismo como respuesta más cercana a la realidad.

En los años 50 surgen las primeras voces poéticas combativas dentro de la órbita de la *poesía social*. Dos actitudes diferentes dentro de ella se pueden apreciar. Por un lado, una veta realista, antiesteticista, que supone a la palabra la capacidad de cambiar el mundo —Gabriel Celaya, José Hierro, Blas de Otero...—; por otro, una línea más bien intimista —Carlos Bousoño, Vicente Gaos...—. Será la primera tendencia la hegemónica en la década de los 50 y parte de los 60. Los poemas sociales suelen utilizar un lenguaje sencillo, directo, coloquial. Será precisamente por aquí por donde empezará a desgajarse el cuerpo de la poesía social de los 50, ya que es fácil caer en lo panfletario y rebajar las exigencias del lenguaje poético.

Ingresamos de esta manera en la década de los 60. Se empieza a superar lo social, aunque sin perder de vista las circunstancias históricas inmediatas, pero esta vez con una definida voluntad poética de estilo. Es la hora de la *Generación del 50* —José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Francisco



## 7. El siglo XX

Brines, Ángel González, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente...—. Su concepción del compromiso ya no es tan ingenua como la de la promoción anterior. Se produce un posicionamiento un tanto ambiguo frente a la vida: se acepta y se rechaza al mismo tiempo la realidad. Además esta es observada desde otra perspectiva. No se sitúa el poeta frente a ella, sino *en* ella. El poeta es igual a cada uno de los hombres que lo rodean y habla desde dentro de la vida. El poema se convierte así en una conversación de compañeros que se cuentan incluso lo más íntimo.

Por otra parte, se produce un renovado interés por el lenguaje poético. La inmersión profunda en la realidad social y humana hace que su plasmación en el poema conlleve un mayor esfuerzo expresivo por parte del escritor. Consecuencia de esta preocupación será un lenguaje más rico y una mayor precisión poética, manteniendo un interesante equilibrio entre la claridad y el misterio, la palabra directa y el símbolo.

Pasados unos años, exactamente en 1970, José M<sup>a</sup> Castellet publicará su antología *Nueve novísimos*, que abrirá un nuevo tiempo en la lírica española. En este libro Castellet recoge a poetas como Pere Gimferrer, Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Leopoldo María Panero o Ana María Moix. Lo que los une estéticamente es una postura radicalmente culturalista y antirrealista —en contraposición con la generación anterior—. De ahí que en sus poemas aparezcan con frecuencia referencias al mundo de la cultura, a épocas pasadas —Renacimiento, Romanticismo, época alejandrina...—, a lugares míticos como Venecia —de hecho, se les conoció también como los «venecianos»— o a los símbolos de la cultura urbana —el cómic, el cine...—. En cuanto a sus formas poéticas, se inclinan hacia un lenguaje culto y refinado, que recuerda al Modernismo.

A partir de los años 80 el mundo de la poesía española se diversifica de tal modo que es difícil determinar una tendencia hegemónica. No obstante, se suele mantener que será la *poesía de la experiencia* la corriente predominante en las últimas décadas del siglo XX. Es esta una poesía que reacciona ante el exceso de culturalismo de los novísimos y hunde sus raíces en la poesía del 50 —ceranía al lector, coloquialismo, realismo, poesía urbana...—. Otras tendencias importantes en estos años son la *poesía del silencio*, minimalista, hermética y metafísica, la *poesía irracionalista*, de corte vanguardista...

### 7.2. La música española en el siglo XX: Modernismo, música popular y tendencias recientes

El siglo XX es, como ningún otro, el siglo de la variedad musical. Son numerosísimos los caminos y las estéticas que emprenderá la música, con resultados de irregular aceptación.



## 7. El siglo XX

La música popular avanzará en dos direcciones: la música pop (y todos sus descendientes) y la música de tradición popular o folclórica.

Por otro lado, la música académica se desarrollará en todas las direcciones posibles. Con un fin pedagógico hablaremos de dos etapas en la música del siglo XX: Modernismo y Música contemporánea.

- ♦ El Modernismo (1910-1975): incluirá un sinfín de movimientos musicales como futurismo, atonalismo, primitivismo, microtonalismo, Segunda Escuela Vienesa, dodecafonismo y serialismo, Neoclasicismo, música electrónica y concreta, música aleatoria y vanguardismo radical, micropolifonía, minimalismo e influencias del jazz.
- ♦ Al Modernismo le seguirá la llamada Música contemporánea (1975-actualidad): Poliestilismo, Espectralismo, Libre improvisación...

Por la complejidad de este siglo nos limitaremos a hablar de los movimientos que aparecen en el concierto y que afectan al ámbito español.

### 7.3. El Modernismo literario

Puesto que entre los poetas cantados se encuentra Juan Ramón Jiménez y el texto elegido corresponde a su primera etapa sensitiva o modernista, extenderemos un poco lo dicho anteriormente sobre el Modernismo.

Se trata, como ya sabemos, de un movimiento de ruptura con la estética vigente a finales del siglo XIX. Dentro de los orígenes del Modernismo hay que mencionar el papel decisivo en este movimiento de los autores hispanoamericanos. Estos rechazan la tradición española a excepción de Bécquer y miran a Francia como referente literario, en concreto a dos movimientos coetáneos:

- ♦ *Parnasianismo*. Defiende la idea de «el arte por el arte» buscando sobre todo la perfección formal y la belleza. Su autor más influyente fue Théophile Gautier.
- ♦ *Simbolismo*. Para los simbolistas, la realidad encierra tras su apariencia significaciones profundas. El poeta debe descubrirlas y transmitir las. Para ello se sirven de los símbolos, imagen física que sugiere algo no perceptible físicamente. Su representante más relevante fue Charles Baudelaire.



## 7. El siglo XX

El Modernismo es en buena medida una síntesis de parnasianismo y simbolismo. De los parnasianos toman el anhelo de perfección formal, los temas exóticos y los valores sensoriales. De los simbolistas, el arte de sugerir a través del símbolo y la musicalidad.

Dentro del Modernismo, podemos diferenciar dos tendencias: una más exuberante y otra más intimista. Dentro de la primera, encontramos una serie de constantes: el exotismo, lo aristocrático, lo cromático, la musicalidad... —princesas, cisnes, salones versallescos, perlas y marfiles, erotismo...—; dentro de la vertiente intimista, hallamos un tono más contenido, más melancólico, incluso existencialista. Para apreciar las diferencias, proponemos dos poemas de Rubén Darío:

- ◆ «Sonatina» (<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/ruben/profanas.asp#Sonatina>).
- ◆ «Lo fatal» (<http://www.rjgeib.com/thoughts/fatal/fatal.html>).

### 7.4. El Modernismo en música

Muchos de los rasgos señalados en la literatura modernista aparecen también en la música. El Modernismo posee un espíritu progresista y gracias a él se hace avanzar a la música en diferentes y novedosas direcciones, con una gran pluralidad de lenguajes, sin que ninguno prevalezca sobre otros a priori.

Sintetizando, pueden destacarse 3 características principales (señaladas en la entrada sobre el modernismo de Wikipedia) que diferencian al Modernismo de periodos anteriores:

- ◆ La expansión o abandono de la tonalidad.
- ◆ El uso de las técnicas extendidas (acordes que discurren creando amplias estructuras sin resolver, herederas del Impresionismo).
- ◆ La incorporación de sonidos y ruidos novedosos en la composición.

**Actividad 6:** Averigua el significado de las siguientes palabras relacionadas con el mundo de la música vocal.

*Vibrato – Impostar – Glissando – Apoyatura – Tesitura – Mordente – Melisma – Stacatto – Rubato – Coloratura*



## 7. El siglo XX

**Ejemplo 7: *Pastoral* (1945)**

Textor: Juan Ramón Jiménez (1881-1958)

Música: Federico Mompou (1893-1987)

**Análisis del texto**

Este poema pertenece al libro homónimo publicado en 1911, pero compuesto entre 1903 y 1905. Forma parte de los poemas que Juan Ramón Jiménez escribió durante su estancia en Guadarrama, en la casa del Dr. Simarro, donde intentaba recuperarse de una profunda depresión motivada por la muerte de su padre en 1900.

El tono del libro en su conjunto contiene un marcado aire popular, pero expresado desde el íntimo «yo lírico» del poeta. En el texto ese aire popular se refleja claramente en la forma estrófica elegida por Juan Ramón, la copla. La musicalidad que proporciona este metro al poema se ve reforzada en la segunda estrofa por el paralelismo de los tres últimos versos, que dota al poema de un ritmo muy marcado acentuado además por la distribución del acento prosódico en las sílabas 1, 4 y 7, que por otra parte es la cadencia que predomina en el poema.

Ese aire popular se puede observar, asimismo, en la simbología de elementos de la naturaleza —el mar, los montes, las flores—. Por otra parte, el intimismo delicado del amor que se canta engarza perfectamente con el tono y el ambiente natural del poema, donde nada es estridente.

Reseña biobibliográfica de Juan Ramón Jiménez:

[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/juanramonjimenez/pcuartonivel.jsp?conten=autor&pagina=autor2.jsp#1](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/juanramonjimenez/pcuartonivel.jsp?conten=autor&pagina=autor2.jsp#1)

[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/juanramonjimenez/pcuartonivel.jsp?conten=autor&pagina=autor3.jsp#25](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/juanramonjimenez/pcuartonivel.jsp?conten=autor&pagina=autor3.jsp#25)

**Análisis de la música**

En 1945 Federico Mompou puso música a dos poemas de Juan Ramón Jiménez; el segundo de ellos es esta *Pastoral* que por la sencillez de su texto encaja perfectamente con el estilo íntimo y sin artificios de Mompou.

En esta pieza el piano tiene un papel destacado, funcionando no solo como acompañamiento de la melodía vocal, sino como eco de ésta después de cada estrofa. Al tratarse de un texto más evocativo que discursivo, la música asume el mismo rango, con una melodía expresiva y un acompañamiento delicado.

Mompou elige un ritmo binario y un tempo tranquilo, que llama a la contemplación y al sosiego, dejando respirar a las frases musicales, cada una de las cuales corresponde a un verso.

*sigue*

**Pastoral**

Los caminos de la tarde  
se hacen uno con la noche  
por él he de ir a ti  
Amor que tanto te escondes.  
Por él he de ir a ti  
como la luz de los montes  
como la brisa del mar  
como el olor de las flores.



## 7. El siglo XX

Ejemplo 7: *Pastoral* (1945)

El piano inicia su acompañamiento con acordes arpegiados, recordando el sonido de una guitarra o un arpa. Tras la primera estrofa cantada, un interludio del piano reproduce la misma melodía (con octavas dobladas) y la amplía hasta una cadencia modal.

La segunda estrofa arranca con mayor dramatismo, es el momento más agudo de la canción, donde el arco musical alcanza su máxima amplitud para reconducirlo hacia una repetición del final de la primera estrofa, seguida por otro interludio del piano —que es como el anterior—. Finaliza con una pequeña coda consistente en la repetición del último verso.

Sobre Federico Mompou (1893-1987) puedes consultar la nota biográfica y la información añadida que apareció anteriormente.

## Un poeta muy musical: Rafael Alberti (1902-1999)

Para saber sobre la vida y la producción literaria de Rafael Alberti, consulta este enlace: [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/alberti/](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/alberti/)

Ejemplo 8: *Pregón* (1929)

Texto: Rafael Alberti (1902-1999)

Música: Oscar Esplá (1998-1976)

## Análisis del texto

Los primeros libros de Alberti —*Marinero en tierra* (1924), *La amante* (1926) y *El alba del alhelí* (1927)— se inscriben dentro de la atmósfera neopopularista que caracteriza a los primeros momentos de algunos poetas del 27. Este «Pregón», que pertenece al tercero de estos libros, exhala aire popular por todos sus versos. Para empezar, la estrofa elegida, la soleá (8a, 8b, 8a) así lo atestigua. Menos en los dos versos finales, que se relacionan métricamente con la soleá anterior, todos mantienen esta estructura métrica y musical.

Por otro lado, las repeticiones paralelísticas contribuyen a aportarle más aire popular a la composición. Hay que recordar que la poesía popular, de origen

*sigue*

## Pregón

¡Vendo nubes de colores:  
las redondas, coloradas,  
para endulzar los calores!

¡Vendo los cirros morados  
y rosas, las alboradas,  
los crepúsculos dorados!

¡El amarillo crucero,  
cogido a la verde rama  
del celeste duraznero!

¡Vendo la nieve, la llama  
y el canto del pregonero!

*El alba del alhelí* (1927)



## 7. El siglo XX

Ejemplo 8: *Pregón* (1929)

oral, se basa en esquemas fijos y repetitivos para su memorización. Estas estructuras reiterativas además contribuyen decisivamente a su musicalidad.

Finalmente, el poema se inscribe en un ambiente también popular. En el mundo rural se suele mirar al cielo y a las nubes con inquietud, con expectativas, con miedo..., pero Alberti poetiza esta temática y la nutre de una belleza nueva.

**Análisis de la música**

El alicantino Oscar Esplá compuso sus *Canciones Playeras* en 1929 para soprano y orquesta, aunque muy pronto abordó su arreglo para voz y piano. *Pregón* es una de ellas, una especie de saeta, de melodía clara y estilo popular que contrasta con un acompañamiento pianístico de armonías algo duras y racionales y que marca con evidencia el ritmo ternario de la pieza. Así se intelectualiza la canción, aunque sin ayudar demasiado a la voz, que casi lucha frente al piano, realizando un exigente ejercicio técnico.



La estructura formal de la música correspondería a un ABAB'. La primera estrofa comienza con un ascenso de la voz hasta unas notas muy agudas, de coloratura, que representan tanto la palabra que está cantando (*colores*) como la altura de esas nubes de las que habla. Los finales de cada verso están decorados con ricos giros de tinte español, recordándonos ese aire popular presente tan a menudo en la canción española.

Un interludio del piano nos lleva hasta la segunda estrofa que presenta una música diferente y contrastante con la primera, más briosa en los dos primeros versos y cadenciosa en el último.

Un nuevo interludio musical nos devuelve a la reexposición de la tercera estrofa y tras ella una breve coda instrumental da pie a los dos últimos versos, enérgicos e iguales a los dos primeros de la segunda estrofa.

Oscar Esplá (1908-1976), biografía:

[http://www.orcam.org/monograficos/9\\_oscar\\_espla.pdf](http://www.orcam.org/monograficos/9_oscar_espla.pdf)

*Canciones playeras* de Oscar Esplá, más información en:

[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC762.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC762.pdf)



## 7. El siglo XX

**Ejemplo 9:** *Se equivocó la paloma* (1941)

Texto: Rafael Alberti (1902-1999)

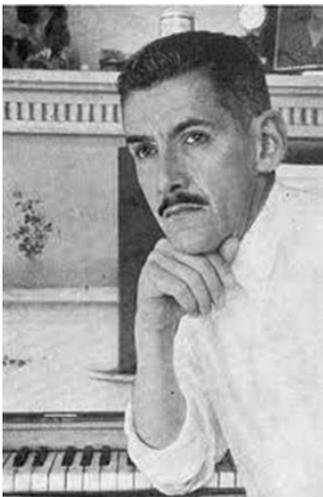
Música: Carlos Guastavino (1912-2000)

**Análisis del texto**

Sobre el significado de este famoso poema de Rafael Alberti se ha escrito mucho y desde muy diferentes perspectivas: desde la clave política hasta la amorosa. Independientemente de este asunto, lo cierto es que se trata de un texto en apariencia sencillo desde un punto de vista estructural. Métricamente, nos encontramos con una estructura rimada en asonante en los versos impares, una vez que obviamos el verso que sirve de estribillo «Se equivocaba». Así pues, podríamos hablar de una variante particular del romance tradicional. Lo único que no cuadra con el número de sílabas propio del romance —octosílabo— es el segundo verso, el estribillo.

Este dato métrico más la repetición del verso «Se equivocaba» y los paralelismos que utiliza el autor evocan un tono popular que ya hemos visto en el poema anterior «Pregón».

Por otro lado, la confusión, que es la verdadera protagonista del poema, se refleja nítidamente a través de un juego de contrarios que se mantiene hasta el final del texto —norte, sur; mar, cielo; noche, mañana;...—.



sigue

**Análisis de la música**

Carlos Guastavino (en la foto) es sin duda uno de los exponentes más importantes del nacionalismo romántico argentino. Aislado de los movimientos de vanguardia, cultivó un estilo que inspiró a compositores posteriores de música popular y folclórica argentina.

Guastavino musicalizó este conocido poema de Alberti en 1941 y ese mismo año lo integró en su ballet *Suite Argentina*, vinculando la música culta a la popular.

Para musicalizar la canción, Guastavino emplea la expresión «Se equivocaba» al finalizar cada estrofa, articulando así toda la estructura formal musical.

**Se equivocó la paloma**

Se equivocó la paloma.  
Se equivocaba.  
Por ir al norte, fue al sur.  
Creyó que el trigo era agua.  
Se equivocaba.  
Creyó que el mar era el cielo,  
que la noche la mañana.  
Se equivocaba.  
Que las estrellas, rocío;  
que la calor, la nevada.  
Se equivocaba.  
Que tu falda era tu blusa;  
que tu corazón, su casa.  
Se equivocaba.  
(Ella se durmió en la orilla.  
Tú, en la cumbre de una rama).

*Entre el clavel y la espada*  
(1940)



## 7. El siglo XX

Ejemplo 9: *Se equivocó la paloma* (1941)

Por tanto, retomando el análisis de José María Rodríguez Domínguez,

*la construcción formal se basa en la repetición de este motivo que va articulando a modo de estribillo las distintas estrofas del poema de Alberti. El tratamiento del texto es casi exclusivamente silábico. Por otra parte, el sabor popular de la pieza viene dado por dos aspectos: la alternancia entre ritmos binarios y ternarios, y por la omisión constante de la nota sensible en las cadencias, lo que por su parte confiere a la obra un sentido modal característico.*

Carlos Guastavino (1912-2000), nota biográfica:

<http://www.lamusicadesantafe.com.ar/artistas.php?id=58>

*Se equivocó la paloma*, partitura:

[http://dl.dropbox.com/u/20091946/tp/013/013\\_sequivocopaloma.pdf](http://dl.dropbox.com/u/20091946/tp/013/013_sequivocopaloma.pdf)

Ejemplo 10: *Cuba dentro de un piano* (1945)

Texto: Rafael Alberti (1902-1999)

Música: Xavier Montsalvatge (1912-2002)

## Cuba dentro de un piano

Cuando mi madre llevaba un sorbete de fresa por sombrero  
y el humo de los barcos aún era humo de habanero,

*Mulata vueltabajera<sup>6</sup>*

Cádiz se adormecía entre fandangos y habaneras  
y un lorito al piano quería hacer de tenor.

*Dime dónde está la flor que el hombre tanto venera.*

Mi tío Antonio volvía con su aire de insurrecto.

La Cabaña y el Príncipe sonaban por los patios de El Puerto.

(Ya no brilla la Perla Azul del mar de las Antillas.

Ya se apagó, se nos ha muerto).

*Me encontré con la bella Trinidad.*

Cuba se había perdido y ahora era verdad.

Era verdad, no era mentira.

Un cañonero huido llegó cantándolo en guajiras.

*La Habana se perdió. Tuvo la culpa el  
dinero...*

*Cayó, calló el cañonero.*

Pero después, pero ¡ah! después...

fue cuando al SÍ lo hicieron YES.

*13 bandas y 48 estrellas* (1936)

*sigue*

<sup>6</sup> De Vueltabajo, provincia de Pinar del Río (Cuba).



## 7. El siglo XX

Ejemplo 10: *Cuba dentro de un piano* (1945)**Análisis del texto**

El texto que aquí se reproduce es el resultado de contrastar las diferentes versiones consultadas —incluso una del propio autor publicada por el periódico *El País* el 21 de septiembre de 1992 que introduce algunas variaciones importantes como los versos en cursiva aquí recogidos—. En cualquier caso, sea cual fuere la más cercana a la versión final de Alberti, el sentido del poema queda bastante claro: Rafael Alberti rememora su infancia gaditana y familiar con Cuba al fondo, al tiempo que ataca la intervención imperialista de Estados Unidos en la isla de Cuba.

La estructura métrica del poema no guarda ninguna regularidad, puesto que tanto la rima como la distribución del número de sílabas por verso fluctúan según las necesidades expresivas del poeta.

**Actividad 7:**

<http://antologiapoeticamultimedia.blogspot.com.es/2006/08/galopar.html>

Pincha el enlace y escucharás uno de los poemas musicados de Rafael Alberti más celebrados. Análzalo poética y musicalmente.

**Análisis de la música**

En 2012 se ha conmemorado el centenario del nacimiento del compositor catalán Xavier Montsalvatge, uno de los exponentes más internacionalmente reconocido del panorama español de su generación. La evolución del estilo en la obra de Montsalvatge es notable, aunque unas gotas de inspiración popular salpican toda su trayectoria. En este caso, el texto de Alberti le da la posibilidad de cambiar esa cierta inspiración catalana por un antillanismo poético, que dicho sea de paso, políticamente cuadraba mucho mejor en la época en la que fue escrita esta canción, 1945.

La estructura musical es bastante libre, al igual que la del poema, pero se pueden diferenciar varios momentos como: introducción, parte central (nudo) y conclusión (desenlace).

Veamos los recursos que emplea para apoyar al texto.

- ◆ **Introducción:** es una presentación del panorama, una contextualización. El piano rompe el hielo con unas notas muy graves que ascienden para después bajar en una escala cromática (los cromatismos aparecen durante toda la partitura). Cuando entra la voz, los acordes se vuelven más claros. La voz usa en el primer verso, abundante en sílabas, un estilo casi parlato, casi hablado.

*sigue*



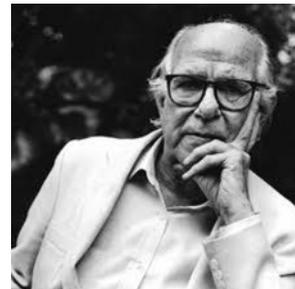
## 7. El siglo XX

Ejemplo 9: *Se equivocó la paloma* (1941)

- ◆ Parte central: básicamente es una alternancia bastante libre de momentos dominados por la habanera y otros más agitados que contrastan con éste. Esta parte se inicia con la entrada del ritmo de habanera tan característico y evocador de Cuba y la voz que se torna más melosa, incluso con unas notas a boca cerrada. Hay una cadencia importante en el cuarto verso, que finaliza con la palabra «tenor», que es aprovechada para ejecutar un quiebro de aire español que realza el canto, como el de un tenor o un pájaro (el «lorito», en nuestro caso).
- ◆ Prosigue el ritmo de habanera durante 5 versos más, hasta «se nos ha muerto» y después continúa el relato hablando de la pérdida de Cuba de un modo más agitado, poniendo de manifiesto el drama de lo acontecido. Una breve vuelta a la habanera señala al culpable de la pérdida, el «dinero», palabra destacada mediante otro adorno y una dinámica más fuerte. Después aparece un recurso muy apropiado: al verso «*Cayó*, calló el cañonero», le sigue un silencio en la música, que calla como el cañonero.
- ◆ Conclusión: Una progresión ascendente del piano (un modelo y dos repeticiones) nos lleva a la conclusión final, cuando el «sí» se cambia por el «yes» y justamente se aprovecha para enfatizar este cambio con la voz, no cantando el «yes» sino exclamándolo y presentando el piano la escala cromática inicial con un ritmo más estridente y rápido. Es el nuevo espíritu de Cuba, que deja atrás sus ritmos tranquilos y sensuales. Cierra la pieza una vez más el ritmo de habanera en el piano, como un eco de la Cuba idealizada que permanece en el sentir popular español.

Xavier Montsalvatge (1912-2002), nota biográfica y más:

<http://www.montsalvatge.com/>



### 8. *Literatura femenina: María de Lejárraga*

Complicado concepto este de la literatura femenina. Esta división en clave de género supone que supuestamente existe una diferencia entre hombres y mujeres a la hora de afrontar la producción literaria, por lo que los textos emanados de una mujer han de poseer unas señas de identidad diferentes a los del hombre.

Para profundizar sobre este tema, quizá deberíamos realizar un estudio profundo de las circunstancias de todo tipo que rodean la producción literaria de la mujer en cada periodo, pero de igual modo habría que hacerlo para los hombres, porque no es lo mismo escribir, por ejemplo, en plena dictadura franquista que en democracia.

Dicho esto, habría que plantearse en primer y único lugar si la obra que tenemos entre manos está bien hecha o no, independientemente del sexo de quien la firma. Otra cosa será indagar en las circunstancias históricas que hacen que esa obra sea así y no de otra manera o cuáles han sido las dificultades de su autor o autora a la hora de afrontarla —y aquí sí que podemos establecer clarísimas diferencias entre hombres y mujeres, incluso actualmente—.

En el caso de María de Lejárraga (1874-1974) esas circunstancias históricas determinaron su literatura. María de la O Lejárraga García se casa en 1900 con el escritor Gregorio Martínez Sierra. Quien realmente escribirá las obras que publica Gregorio será su mujer. Para María queda la pelea con el folio en blanco; para Gregorio, la fama, los homenajes, el champán... Es de suponer que unas circunstancias así determinan una manera de escribir, pero no por una cuestión exclusiva de género, sino por algo más grave, los prejuicios sociales.

Para ilustrar la figura de María de Lejárraga y su obra, se puede acceder a un interesante documental de RTVE sobre esta autora a través del siguiente enlace:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-maria-lejarraga/838011/>

o al programa de RNE:

<http://www.rtve.es/alacarta/audios/radio/documentos-rne---maria-lejarraga-brillo-sombra---20-02-10/699386/>



## 8. Literatura femenina: María de Lejárraga

**Ejemplo 11:** *Oración de las madres*

Texto: María Lejárraga

Música: Manuel de Falla (1876-1946)

**Oración de las madres  
que tienen a sus hijos en brazos****Análisis del texto**

Refiriéndose a María de Lejárraga, la entrada de la Wikipedia dice que a pesar de que era una «Feminista convencida y activa, afiliada al Partido Socialista, estuvo, no obstante, siempre sometida a su marido, en un auténtico estado de explotación, todo por amor». El marido, ya sabemos, es Gregorio Martínez Sierra y la explotación, de carácter literario. No podemos afirmar tan contundentemente como hace la enciclopedia de la red si se

trataba de una «explotación, todo por amor». Lo que sí llama la atención es el contraste de una ideología como la que se supone que ella defendía —socialista y feminista— con el contenido del poema que aquí nos ocupa. Los ruegos a la divinidad y el papel de la madre suplicante e indefensa parecen tener más que ver más con la Sección Femenina del franquismo que con sus ideales.

Por otra parte, el poema peca de cierto tono a lo Campoamor por sus rimas facilonas y ripiosas e incluso por el papel de la mujer que aparece en él, más próximo al «ángel del hogar» del poeta asturiano que, otra vez, a esa supuesta ideología feminista activa de María de Lejárraga.

**Análisis de la música**

El gaditano Manuel de Falla llevó la música española de corte nacionalista a su máxima expresión y la exportó a todo el mundo. En esta canción con texto de Lejárraga no explota el españolismo de otras de sus obras, sino un estilo más europeo, tal vez porque comunica sentimientos universales y comunes a todas las naciones, que, recordemos, tenían muy recientes las dos convulsas Guerras Mundiales.

Unas armonías ricas (con giros modales) y un acompañamiento pianístico que funciona con independencia de la voz, caracterizan esta canción de estructura tripartita ABA, al igual que el poema. El momento de mayor dramatismo, la segunda estrofa, tiene su punto culminante en la exclamación «¡Madre mía!», que es también donde la voz alcanza las notas más agudas. A pesar del dramatismo del texto, la música no es desgarrada, sino más bien solemne y austera, como una oración, precisamente lo que es.

¡Dulce Jesús, que estás dormido!  
¡Por el Santo pecho, que te ha amamantado,  
te pido que este hijo mío, no sea soldado!  
¡Se lo llevarán, y era carne mía!  
Me lo matarán, ¡y era mi alegría!  
Cuando esté muriendo, dirá: «¡Madre mía!»,  
y no sabré, ni la hora ni el día...  
¡Dulce Jesús que estás dormido!  
¡Por el Santo pecho que te ha amamantado,  
te pido que este hijo mío, no sea soldado!

Manuel de Falla (1876-1946), biografía y más:

<http://www.manueldefalla.com/><http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/falla.pdf>

## 9. Poetas recientes

En el programa se selecciona a Jorge Luis Borges y a Antonio Gala como muestra de poesía reciente. Sería difícil encuadrar a ninguno de los dos en el panorama de la poesía en España a lo largo del siglo XX que hemos realizado páginas atrás, sobre todo al primero, por ser Borges de origen argentino, pero fundamentalmente por tratarse de un escritor cuya producción literaria es patrimonio de la literatura universal. Ambos autores se encuentran fuera de escuelas o corrientes, aunque participaran en algún momento de su vida literaria de algunas de las más importantes de su época, como fue el caso de Borges con el Ultraísmo.

Para saber algo más sobre la vida y obra de Jorge Luis Borges, se puede consultar el siguiente enlace: <http://sololiteratura.com/bor/borsemlanza.htm>.

En cuanto a Antonio Gala, cuya figura literaria ha sido eclipsada o sobrepasada por su relevancia social y mediática, se pueden obtener noticias sobre su vida y su obra en su página web <http://www.antoniogala.es/> o en el siguiente enlace: <http://www.poetasandaluces.com/autor.asp?idAutor=29>

### Iberoamérica

#### Ejemplo 12: *Milonga de dos hermanos*

Texto: Jorge Luis Borges (1899-1986)

Música: Carlos Guastavino

#### Milonga de dos hermanos

Traiga cuentos la guitarra  
de cuando el fierro brillaba,  
cuentos de truco y de taba,  
de cuadreras y de copas,  
cuentos de la Costa Brava  
y el Camino de las Tropas.

Venga una historia de ayer  
que apreciarán los más lerdos;  
el destino no hace acuerdos  
y nadie se lo reproche  
ya estoy viendo que esta noche  
vienen del Sur los recuerdos.

Velay, señores, la historia  
de los hermanos Iberra,

hombres de amor y de guerra  
y en el peligro primeros,  
la flor de los cuchilleros  
y ahora los tapa la tierra.

Suelen al hombre perder  
la soberbia o la codicia:  
también el coraje envicia  
a quien le da noche y día  
el que era menor debía  
más muertes a la justicia.

Cuando Juan Iberra vio  
que el menor lo aventajaba,  
la paciencia se le acaba  
y le armó no sé qué lazo<sup>7</sup>

le dio muerte de un balazo,  
allá por la Costa Brava.

Sin demora y sin apuro  
lo fue tendiendo en la vía  
para que el tren lo pisara.  
El tren lo dejó sin cara,  
que es lo que el mayor quería.

Así de manera fiel  
conté la historia hasta el fin;  
es la historia de Caín  
que sigue matando a Abel.

*sigue*

<sup>7</sup> En otras versiones del poema se sustituye este verso por el siguiente: «y le fue tendiendo un lazo».



## 9. Poetas recientes: Iberoamérica y España

Ejemplo 12: *Milonga de dos hermanos***Análisis del texto**

Si normalmente es la música la que adapta las letras de los poemas, en el caso que aquí nos ocupa el viaje es de vuelta, ya que Borges poetiza un género musical argentino, la milonga. El origen popular de este tipo de canción rioplatense queda explicado en este enlace:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Milonga\\_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Milonga_(m%C3%BAsica))

La estructura de este poema-canción es estable —estrofas de seis versos con la siguiente distribución: 8-, 8a, 8a, 8b, 8b, 8a, salvo en la primera donde la rima se distribuye en: -, a, a, b, a, b—. Sin embargo, cuando llegamos a las dos últimas estrofas se aligera un verso en la primera y otro más en la segunda. No obstante, la rima se mantiene en ambas en a, b, b, a, aportándoles aspecto de redondilla. Por otra parte, destaca la rima marcada en consonante a lo largo de todo el poema, lo cual proporciona al texto una sonoridad muy musical.

Dado que se trata de una composición popular, es fácil detectar en el poema características de este tipo de poesía como la apelación al público —«Velay, señores, la historia»—, la estructura narrativa, un vocabulario fiel a los usos populares —fierro, taba, cuchilleros...—, etc.

La historia que se cuenta aquí es cruel y sangrienta: el asesinato del menor de los hermanos Ibera a manos del mayor, ya que el primero «...debía / más muertes a la justicia». El episodio de este asesinato se desarrolla entre las estrofas tercera y sexta, las cuales van precedidas de una especie de introducción que sitúa al lector en una geografía (Turdera y Adrogué, ciudades situadas al sur del Gran Buenos Aires) y un tiempo pasado relativamente cercano. No obstante, lo más interesante del poema no es la anécdota, sino la estrofa final que, a modo de conclusión o invitación a la reflexión, plantea un mal bíblico, la tragedia de Abel y Caín.

**Análisis de la música**

El compositor usa solo 6 de las 7 estrofas del poema, eliminando la penúltima para lograr una mayor simetría, ya que la estructura musical responde a un sencillo esquema AA (estando A formado por la introducción del piano y 3 estrofas).

Desde los primeros compases, a cargo del piano, se aprecia ese sabor argentino por el tipo de acompañamiento: la acentuación en determinadas notas graves muy marcada, los mordentes que decoran el sonido y el contratiempo como protagonistas en figuraciones ágiles.

La voz presenta un estilo fundamentalmente silábico, puesto que tiene mucho texto que narrar con claridad y de forma emocionante para que la historia enganche al oyente. En los inicios y finales de estrofa se «arrastra» un poco la melodía, una característica muy típica del folclore uruguayo y argentino, para crear expectación y para cerrar la frase, respectivamente. En esos momentos el piano apoya el suspense con acordes puntuales ayudando a las cadencias con contundencia.

Carlos Guastavino (1912-2000), nota biográfica:

<http://www.lamusicadesantafe.com.ar/artistas.php?id=58>



## 9. Poetas recientes: Iberoamérica y España

## España

**Ejemplo 13:** *No por amor no por tristeza*

Texto: Antonio Gala

Música: Antón García Abril (1933)

**Análisis del texto**

La estructura métrica de este poema de Antonio Gala se ajusta a la distribución y tipo de rima del romance, pero no a su tradicional número de sílabas por verso, ya que aquí el autor utiliza versos eneasílabos y no octosílabos. Ese aire popular que le proporciona el romance se ve reforzado por la temática amorosa elegida —la inevitable caducidad del amor—. Para resaltar esta idea echa mano Antonio Gala de un recurso de la Naturaleza, las olas «del mar que nos salpica / no sabemos si viene o va». Finalmente, llama la atención el recurso clásico a la mención de los ojos como espejo del alma, en este caso como expresión del dolor por la pérdida del amante, repetida en versos simétricos al principio y al final del poema.

**Análisis de la música**

El compositor español Antón García Abril ha escrito un centenar de canciones a lo largo de su carrera. Para poner música al poema de Gala utiliza un lenguaje tonal, un tempo tranquilo y un acompañamiento sencillo que favorece la expresividad de la línea melódica, de notas largas y reposadas.



El piano introduce a la voz con la alternancia de dos notas sobre la que se canta el primer par de versos. Cada una de las tres primeras estrofas tiene su dinámica (piano, mezzoforte, piano) realzando el arco dramático que se produce en el texto. Para finalizar, tras un interludio del piano similar a la introducción, reaparecen los materiales melódicos anteriores, pero en un orden diferente.

**No por amor,  
no por tristeza...**  
(Antonio Gala, 1936)

No por amor, no por tristeza,  
no por la nueva soledad:  
porque he olvidado ya tus ojos  
hoy tengo ganas de llorar.  
Se va la vida deshaciendo  
y renaciendo sin cesar:  
la ola del mar que nos salpica  
no sabemos si viene o va.  
La mañana teje su manto  
que la noche destejerá.  
Al corazón nunca le importa  
quién se fue sino quién vendrá.  
Tú eres mi vida y yo sabía  
que eras mi vida de verdad,  
pero te fuiste y estoy vivo  
y todo empieza una vez más.  
Cuando llegaste estaba escrito  
entre tus ojos el final.  
Hoy he olvidado ya tus ojos  
y tengo ganas de llorar.

Antón García Abril (1933), nota biográfica:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3n\\_Garc%C3%ADa\\_Abril](http://es.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3n_Garc%C3%ADa_Abril)

**Actividad 8:** Analiza una canción actual que te guste. Intenta diferenciar estrofas, estribillos, transiciones; métrica de los versos y rimas; recursos poéticos y recursos musicales.



### 10. Los cómics como inspiración

Componer un poema o un tema musical a partir de las onomatopeyas del mundo del cómic puede resultar un tanto extraño. No obstante, si atendemos a lo que apuntábamos unas páginas antes sobre la vanguardia clásica, esa extrañeza se muda en comprensión e incluso en entusiasmo por lo que supone de experimentación, de ampliación de los recursos expresivos en manos del poeta o del músico.

Lo que pone de manifiesto la obra *Stripsody* es algo parecido al resultado del laboratorio poético dadaísta, pues no solo supone romper con el pacto entre significante y significado, sino sobre todo darle la vuelta radicalmente al concepto de creación e indagar en las posibilidades de lo irracional, lo espontáneo, el azar... Recordemos cuál es la receta que propone Tristan Tzara, el pope del dadaísmo, para componer un poema:

#### *Para hacer un poema dadaísta*

Coja un periódico.  
Coja unas tijeras.  
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.  
Recorte el artículo.  
Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.  
Agítela suavemente.  
Ahora saque cada recorte uno tras otro.  
Copie concienzudamente  
en el orden en que hayan salido de la bolsa.  
El poema se parecerá a usted.  
Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.

Tristan Tzara. *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*.

Pues, bien, algo parecido a este ejercicio se lleva a cabo en la pieza *Stripsody* que aparece en el programa.

**Actividad 9:** Compón un poema a partir del registro de los comentarios, expresiones e interjecciones de una clase de Educación Física. Intenta ponerle música.

## 8. Literatura femenina: María de Lejárraga

**Ejemplo 14:** *Stripsody* (1966)

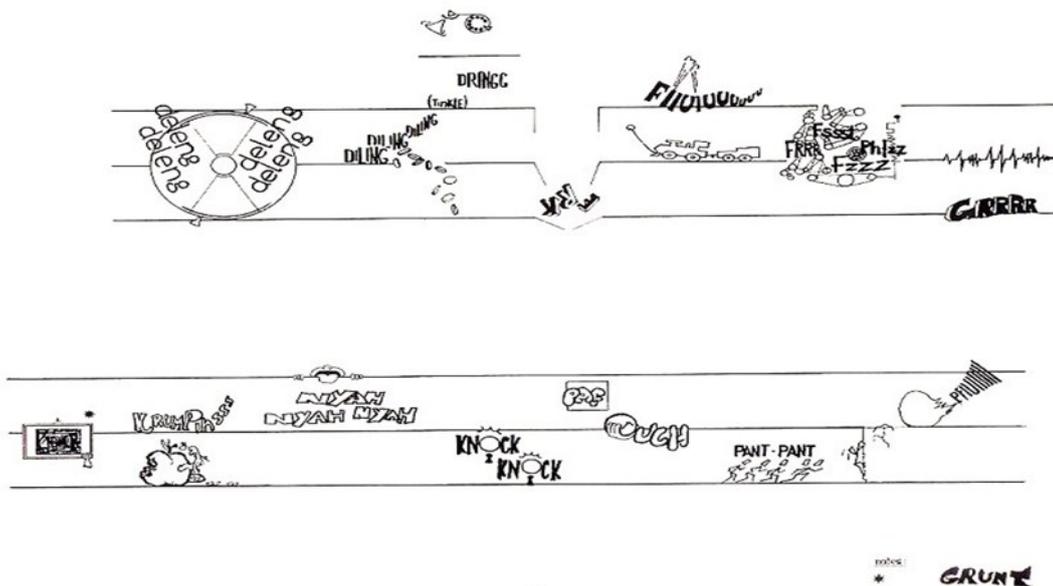
Música: Catherine Berberian (1925-1983)

**Análisis de la música**

Catherine Berberian (1925-1983), conocida como Cathy Barberian, fue probablemente la más popular intérprete de música contemporánea de su tiempo. Con su voz de mezzosoprano y su faceta como compositora maridó el mundo de la música clásica y el de la música popular experimentando todas las posibilidades técnicas y expresivas de la voz.

*Stripsody*, de 1966, avanza en esta línea de llevar la cultura popular, en este caso el pop art, a las salas de concierto y de explorar todas las opciones que la voz ofrece. Barberian se acerca al mundo del cómic, estandarte del pop art, y recoge todas las onomatopeyas que en sus páginas se usan para representar sonidos (¡Honk!, ¡Paf!, ¡Ah!, ¡Clonc!, ¡Uf!, ¡Ay!, ¡Muuu!, ¡Snif!). A base de encadenar unas con otras, crea una composición original, divertida y que no deja indiferente. El mayor problema fue cómo transcribir esa idea en una ¿partitura? El sistema tradicional no bastaba para representar las nuevas ideas, por ello fueron muchas las grafías que aparecieron durante el siglo XX. Las partituras se volvieron así más abiertas y libres y el intérprete ganó en protagonismo por la dosis de improvisación que requería leerlas y recrearlas.

Aquí tenemos un pequeño fragmento de la partitura de *Stripsody*.



Catherine Berberian (1925-1983), nota biográfica:

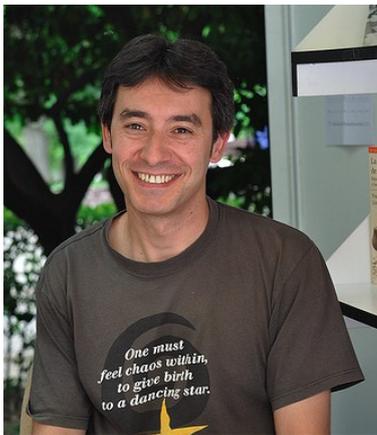
<http://www.cathyberberian.com/>

*Biografías de los autores*

ANA CASADO es periodista y musicóloga, colabora en Radio Clásica desde 2004, emisora en la que ha conducido espacios como *Música Callada*, *Desayuno con Bach*, *En blanco y negro*, *Sala de Cámara* y *Museo de Instrumentos*.



En su faceta como comunicadora pedagógica, ha presentado durante varias temporadas los ensayos generales de la OSRTVE. Asimismo, coordina y presenta numerosos proyectos pedagógicos y guías didácticas para escolares de entre 6 y 16 años, con entidades como Fundación Caja Madrid, Comunidad de Madrid, Fundación Excelentia o Fundación Juan March.



JUAN CARLOS SIERRA GÓMEZ (Úbeda, 1972) es profesor de Secundaria de Lengua y Literatura Españolas desde 1996. En 2004 publica *Los lunes, poesía. Antología de poesía contemporánea española para jóvenes* (Hiperión) y en 2006 *El Madrid de Larra* (Sílex). Desde 2008 espera que Ediciones de la Torre saque su tercer libro, *Antología de la generación del 50*.

Como crítico literario ha colaborado con *La Voz de Cádiz* desde su inauguración en septiembre de 2004 hasta 2008 y con revistas especializadas como *Paraíso*, *Caleta* y *Campo de Agramante*, entre otras. Actualmente sigue ejerciendo la crítica literaria en el blog Estado Crítico - [criticoestado.blogspot.com](http://criticoestado.blogspot.com).