

## SIMBIOSIS MÚSICA-POESÍA A TRAVÉS DE *LITORAL*. LA MÚSICA IRRADIADA POR LA REVISTA MALAGUEÑA DE LAS ARTES.

Teresa García Molero  
Conservatorio Superior de Música de Málaga

### Resumen:

El presente artículo trata de esbozar un resumen sobre el rico patrimonio cultural que guarda bajo su estela la revista *Litoral*, en sus primeros diez números editados. Nacida en el año 1926, atesora un amplio entramado de conexiones entre las distintas manifestaciones artísticas. Y representa así el surgir de una publicación literaria trascendental y preponderante en el ámbito de la prensa malagueña del siglo XX, sobre todo en sus inicios, cuando la escasez de este modelo de publicación periodística constituía una huella descriptiva de la realidad sociocultural del momento. Estos ejemplares ayudarían a colorear el ceniciento ambiente artístico y cultural en el que se encontraba el colectivo malagueño de la época. El estudio de una publicación poética en la que no sólo la música adquiere un determinado relieve, sino que es la asociación entre diferentes ramas del arte –literatura, música y pintura– lo que se nos plasma en ella, presupone una riqueza estética reveladora e informativa de considerable significación.

**Palabras clave:** *Litoral*, poesía, interdisciplinariedad, arte.

### INTRODUCCIÓN

El hecho de corroborar que la publicación *Litoral* sigue siendo en gran parte una revista desconocida para muchos artistas y partícipes de los círculos musicales, me impulsa a escribir estas líneas, con la voluntad de incrementar el foco de su luz y promover su lectura y sentir musical<sup>1</sup>.

*Litoral* nació en 1926 de manos de dos poetas malagueños de la Generación del 27, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, en un generoso afán por difundir el arte en su pura esencia, e indagar en las posibilidades de las distintas ramas artísticas. Una revista de arte, poesía y pensamiento, con casi un siglo de perdurabilidad –a pesar de sus

---

<sup>1</sup> Todos los números de *Litoral* de los que hablaremos se encuentran digitalizados en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte de España.

paréntesis en la primera mitad del siglo XX–, que se mantiene vigente hoy día, ininterrumpidamente activa desde el año 1968. Dentro de las diez primeras publicaciones de *Litoral* –en las cuales centramos este artículo– podemos encontrar no sólo un extenso poemario de muchos autores del 27, sino también la música que se irradia de dichas letras, y de las notas escritas por compositores como Manuel de Falla o Rodolfo Halffter, entre otros.

La publicación *Litoral* era un intrépido éxodo hacia la constante búsqueda y encuentro con el verdadero arte. Como comenta Benjamín Prado, autor de «*Litoral* y la música»<sup>2</sup>, «ni la poesía está sólo dentro de los libros de poemas, ni nos espera siempre en lugares obvios, sino que se mueve, cambia de forma, se mezcla con otras artes y, muy a menudo, si la quieres atrapar hay que salirle al encuentro»<sup>3</sup>. Podemos hallar poesía en la pintura, en la escultura, en la música... Así, no sólo es la poesía la que desprende música en *Litoral*, sino que dentro de esa correspondencia entre las artes que promulgan sus autores, es la misma música la que también se vuelve poesía.

Y siendo los editores de *Litoral* –Emilio Prados y Manuel Altolaguirre en sus inicios– los propios poetas, la interrelación entre las artes era interés de primera mano. Así resultó que, además de preocuparse por el mundo poético y contar con una gran colaboración literaria, «otro tanto por ciento de la publicación malagueña siempre se destinó a indagar el porcentaje de poesía que se esconde en los cuadros de Picasso, la escultura de Alberto Sánchez, la música de Manuel de Falla, la filosofía de María Zambrano»<sup>4</sup>.

En *Litoral*, la música se manifiesta de modo multidisciplinar. Por un lado, externamente, en las partituras, notas, referencias a personalidades musicales, alusiones sonoras, etc. Pero también desde otros focos, como la propia inspiración de los literatos, como concepciones estructurales, en la estética y en las portadas de algunos números.

---

<sup>2</sup> Benjamín R. Prado, «*Litoral* y la música», en Julio Neira y José A. Mesa Toré (coords.), *Litoral, travesía de una revista, 1926-2006* (Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Alameda, de la Diputación Provincial de Málaga, del 20 de noviembre de 2006 al 14 de enero de 2007), Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2006.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>4</sup> *Ibid.*

## LOS COMPOSITORES

En las primeras tres etapas de la publicación<sup>5</sup> encontramos las colaboraciones de cuatro compositores vinculados a la Generación del 27, que en su afán por cooperar con la literatura, se pondrían al servicio de los poetas con sus aportaciones musicales. El más relevante y conocido de ellos, don Manuel de Falla, colaboró con su *Soneto a Córdoba*, basado en la letra de Luis de Góngora. En dicho soneto, Góngora ya había realizado una conjugación entre lo antiguo y lo moderno, hecho resaltado por Julio Alonso Asenjo<sup>6</sup> y en línea con esa misma hazaña de Falla que conseguía aunar la innovación y la esencia tradicional en un solo camino.

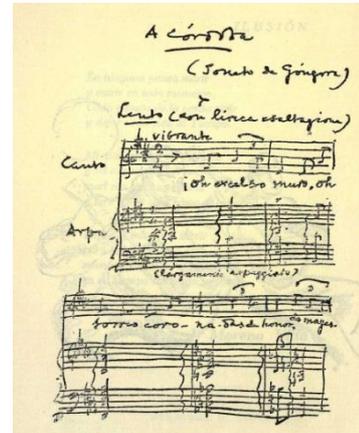


Imagen 1. Fragmento del *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla.  
*Litoral*, n. 5, 6,7 (1927)

Como menciona María Dolores Cisneros:

Falla respeta fielmente la prosodia empleada por Góngora y amolda su música a las diferentes acentuaciones que el poeta ha utilizado en cada uno de los versos endecasílabos [...] mantiene exactamente esta acentuación, haciendo coincidir las sílabas acentuadas con las partes fuertes del compás y empleando tresillos para desviar aún más los acentos de las partes débiles<sup>7</sup>.

Falla, sin haber sido un seguidor nato de Góngora, supo inmiscuirse en su literatura y llegar a admirarla, para posteriormente honrarla con su música y componer el *Soneto a Córdoba*, el cual evidencia esa permeabilidad del compositor gaditano<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Una primera época malagueña desde noviembre de 1926 a octubre de 1927, tras la cual se volvieron a editar dos números en mayo y junio de 1929, y la tercera etapa fue publicada desde el exilio en México (julio a septiembre de 1944).

<sup>6</sup> Julio Alonso Asenjo, «Sin par loor de Córdoba por Góngora», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, n. 10 (2005), p. 2.

<sup>7</sup> María Dolores Cisneros Sola, «El Soneto a Córdoba de Manuel de Falla. Un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca», en Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez González y María Ruíz Hilillo (coords.), *Los músicos del 27*, Universidad de Granada/Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, ISBN 978-84-338-5157-4, p. 555.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 557.

Aunque no tan conocidos, Gustavo Durán, Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga

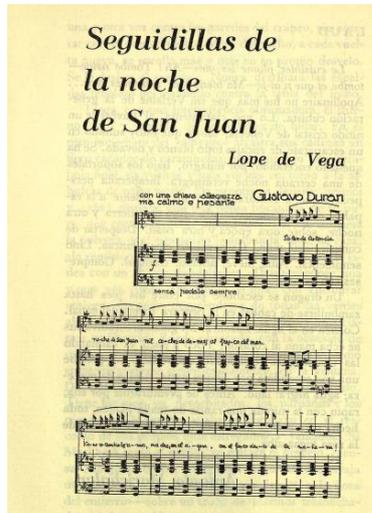


Imagen 2. Fragmento de las Seguidillas de la noche de San Juan de Gustavo Durán. *Litoral* n. 2 (1926)



Imagen 4. Primera página del Homenaje a Díez-Canedo de Gustavo Pittaluga. *Litoral* n. 2, México (1944)

se harían huecos en estas primarias páginas de *Litoral*. Durán compuso las *Seguidillas de la noche de San Juan* para el segundo número de la revista, mientras que Rodolfo Halffter –con su *Sonata de El Escorial*– y Gustavo Pittaluga –con *Homenaje a Díez-Canedo*– escribirían su música ya desde la etapa mexicana del exilio, en el año 1944.

Un estudio más detallado de estas obras que aparecen en la revista desvela la elaborada sincronización entre la música y la letra. La única pieza exclusivamente instrumental de las cuatro es la *Sonata de El Escorial*, de Rodolfo Halffter, pero a pesar de ello, tiene un vínculo literario que es evidente desde la misma dedicatoria a Rafael Alberti, con quien también compartiría esa tendencia neoclásica que asimismo experimentara el poeta.

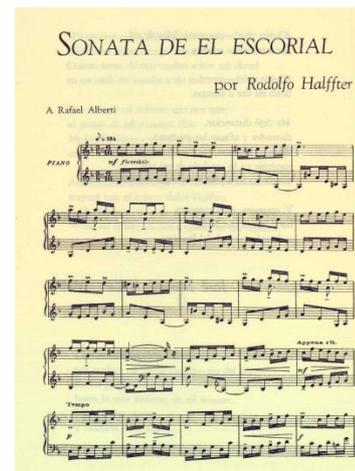


Imagen 3. Primera página de la Sonata de El Escorial de Rodolfo Halffter. *Litoral* n. 1, México (1944)

El *Homenaje a Díez-Canedo*, por su parte, se fundamenta sobre la letra de un poema de Enrique Díez-Canedo, «Merendero», y tiene la particularidad de estar compuesto para «voz recitada» y piano. La parte recitadora está indicada únicamente por la figuración rítmica de las plicas. Y se advierte la naturalidad que Pittaluga transmite a la interpretación del poema, mediante el cuidado y atención al adjudicar a la letra la más apropiada y coherente medida, con el fin de poder recitar el texto con la mayor espontaneidad posible. Una simbiosis entre letra y música que vuelve a poner de manifiesto la predilección por enlazar el arte de la palabra y el arte del sonido.

De una manera u otra, estos cuatro compositores pondrían su música al servicio de la palabra, coadyuvando respetuosamente a la hermandad entre ambas artes. Y mantendrían igualmente ese intento de congregar la tradición y la vanguardia en un mismo sentir nacional.

## EL VÍNCULO DE LOS POETAS CON LA MÚSICA

Son muchísimas las referencias explícitamente sonoras las que podemos hallar en las páginas de *Litoral*, pero son también múltiples las interconexiones interiores que transitan en los poemas de los autores. Y uno de los factores más relevantes en el surgimiento de estas conexiones fue la creación de la Residencia de Estudiantes, el primer centro cultural de España donde se propiciaría el intercambio artístico e intelectual entre distintas personalidades del panorama cultural. Allí coincidirían y participarían en proyectos comunes tanto literatos como pintores y músicos, y sería por tanto, punto clave en este empape musical para los poetas de *Litoral*.

De los poetas más cercanos a la música que escribieron en las tres primeras etapas de la revista, destacamos por supuesto a Federico García Lorca y Gerardo Diego, cuya vocación musical se convertiría casi en profesión. Pero otros tantos mantendrían asimismo una pasión por el arte musical que, aun no tan evidente como en los dos nombrados anteriormente, puede ser percibida indagando en sus estructuras creadoras, en signos y significados intrínsecos de sus escrituras, en sus propias formas de vida...

### Federico García Lorca

Como dijera Federico de Onís:

La actividad más importante en la vida de Federico García Lorca, fuera de la literatura, fue la musical. Las dos están estrechamente ligadas –decía– y la poesía lírica o dramática de Federico García Lorca está llena de inspiración musical, no sólo en los temas y en las formas de expresión, sino en la estructura, el estilo y la emoción<sup>9</sup>.

Su relación con el ambiente musical, fue constante durante toda su vida, lo que estuvo reforzado en gran parte por la tradición musical familiar. La música fue para Lorca

---

<sup>9</sup> Citado en Jorge de Persia, «García Lorca y los Músicos de la Generación del 27», *Scherzo*, año XIII, n. 122 (marzo 1998), p. 116.

«una imperativa necesidad vital omnipresente en la práctica totalidad de su obra»<sup>10</sup>. Federico García Lorca, con sus dos colaboraciones literarias y sus dibujos en otro de los números<sup>11</sup>, adquiere palmaria presencia en la revista. Es sabido por los musicólogos e investigadores del tema, que música y poesía son, en García Lorca, indisolubles<sup>12</sup>. Además de la utilización imaginativa de formas musicales, géneros populares, referencias a instrumentos u otros aspectos de la música, o su preocupación por los elementos fónicos de sus escritos, «la musicalidad lorquiana es más primaria, primigenia, inmanente a la experiencia vital»<sup>13</sup>.

### Rafael Alberti

Alberti, «recitador y juglar en espectáculos musicales»<sup>14</sup>, dedicó desde sus inicios profesionales un enfoque musical a sus trabajos,

siendo casi el único entre sus compañeros de generación que escribe, de forma continuada durante toda su carrera, textos expresamente para ser musicalizados, por lo que un acercamiento crítico a la trayectoria albertiana bajo el prisma de la música nos parece una línea de investigación que puede contribuir a una más plena inteligencia de algunos trabajos del autor<sup>15</sup>.

El propio Alberti nos cuenta en sus memorias, *La arboleda perdida*, cómo su madre, de honrada fe y amante de la naturaleza, le transmitió su afición musical, con coplas y romances del sur, o tocando al piano canciones de Schubert<sup>16</sup>. Esto era lo que crearía y reforzaría en él una sensibilidad musical que se vería más tarde reflejada en su

---

<sup>10</sup> Antonio Martín Moreno, «La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca», en C. L. García Gallardo, F. Martínez González, M. Ruíz Hilillo (coords.), *Los músicos del 27...*, p. 63.

<sup>11</sup> Tres de sus *Romances gitanos* o *Romancero* (n. 1, 1926) –«San Miguel», «Prendimiento de Antoñito el Camborio» y «Preciosa y el Aire»–, la portada y el primer dibujo del tercer ejemplar de la revista (n. 3, 1927), y otro de sus romances gitanos, «Muerto de amor» (n. 5, 6 y 7, 1927).

<sup>12</sup> Elena Torres Clemente, «Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la generación del 27», en Cristóbal L. García Gallardo..., p. 72.

<sup>13</sup> Marisa Martínez Pérsico, «Pentagrama de paisajes en la obra de Federico García Lorca» [recurso en línea], *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n. 3 (2008).

Disponible en World Wide Web:

[https://www.academia.edu/3105884/Pentagrama\\_de\\_paisajes\\_en\\_la\\_obra\\_de\\_Federico\\_Garc%C3%A1\\_Da\\_Lorca](https://www.academia.edu/3105884/Pentagrama_de_paisajes_en_la_obra_de_Federico_Garc%C3%A1_Da_Lorca) (Consultado 24/01/2016).

<sup>14</sup> Eladio Mateos Miera, *Rafael Alberti y la música*, Universidad de Granada, 2003, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Barcelona, RBA Editores, 1994, p. 9.

obra. También nos relata cómo quedaba asombrado por el «apasionante ritmo y el alma *jonda*» de Falla, o la asistencia a sus primeros conciertos y óperas:

Sólo recuerdo hoy del programa algo que tal vez por estar dentro de mi espíritu de aquellos días me estremeció las médulas e inundó de una luz imborrable. Desde entonces, siempre que vuelvo a oír la *Ifigenia en Áulide*, de Gluck, me siento tocado de la gracia, bañado de la más pura armonía<sup>17</sup>.

### Luis Cernuda

En lo que concierne al arte musical, fue el propio Cernuda quien manifestó en sus memorias que, en la medida de lo posible, siempre intentó mantener la formación y educación musical en los años que estuvo en Londres. Además, expresó su inclinación y gusto por el Jazz, que le llevó en ocasiones a basarse en la música que escuchaba de dicho estilo, como en el caso de «Quisiera estar solo en el Sur», el cual fue sugerido, como él mismo explicaba, por un fox-trot llamado «I want to be alone in the South»<sup>18</sup>. Asimismo sentía debilidad por Mozart –«el concierto mozartiano de los domingos en el Londres de la II Guerra Mundial era el bálsamo que le permitía sobrellevar su angustiada existencia»<sup>19</sup>–, a quien dedicaría «Música bajo palio de un dios niño» con motivo del segundo centenario de su nacimiento.

### Jorge Guillén

En el caso de Jorge Guillén, encontramos recogido su propio testimonio sobre la importancia de la música en su vida. En el encuentro con el poeta que pudo tener el Dr. Antonio Martín Moreno –profesor de la Universidad de Granada y autor de varios escritos de relevancia ya nombrados–, Jorge Guillén le decía que «la música tuvo una extraordinaria influencia en su concepción poética»<sup>20</sup>, y ello puede ser comprobado de diversas formas. La misma denominación de su primer libro *Cántico* –que publicó a los 35 años y fue ampliado en diversas ocasiones–, ya alude a la unión entre música y

---

<sup>17</sup> Ibid, p. 59.

<sup>18</sup> Pedro Felipe Granados, «Aproximación a Luis Cernuda en tres poemas», en José Luis Molina Martínez (editor), *Cultura, Economía y Desarrollo en Lorca en el alba del siglo XXI* [Actas del XXXVII Congreso Internacional de la Asociación Europea de profesores de español], Universidad de Murcia, 2003, p. 93.

<sup>19</sup> Julio Neira, «Los poetas del poeta: notas sobre la poesía de Juan Manuel Rozas», en J. Cañas Murillo (aut.) y José Luis Bernal Salgado (aut.), *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Universidad de Extremadura, 2008, p. 351.

<sup>20</sup> A. Martín Moreno, «La Generación literaria del 27...», p. 62.

lenguaje. El empleo de la sonoridad y la musicalidad como medio expresivo es algo habitual en su poesía, y así lo expresa María del Carmen Hernández Valcárcel, que retrata a Jorge Guillén como:

[...] el poeta de la generación del 27 que más frecuentemente recurre al sonido como medio fundamental para crear imágenes, para expresar metafóricamente su visión del mundo o para concretizar las opiniones y los sentimientos más abstractos. En el empleo de la música como objeto frecuente de los poemas coincide Guillén con Gerardo Diego, que dedica buena parte de su obra a paráfrasis musicales: sin embargo, mientras que Diego se detiene en la paráfrasis, para Guillén la sonoridad es siempre expresión concreta de problemas abstractos<sup>21</sup>.

Asimismo, nos cuenta el Dr. Martín Moreno que a Jorge Guillén «[l]e apasionaba la idea de la construcción, tan fundamental en la música, así como el ritmo, por el que siente un especial cuidado»<sup>22</sup>. Aun así, Guillén

[n]o aspira a la sonoridad por encima de otros valores, aunque con sutilísimo oído sabe captar las ondas de la melodía susurrante en las cosas de su mundo, delgado hilo, emitida con recato. Puede aplicarse a esta poesía la frase de Dámaso Alonso, hablando de Gustavo Adolfo Bécquer: “Su música es algo íntimo que, por un lado, sí, se asoma al mundo físico, pero que está unida inseparablemente a la entraña de su expresión poética”<sup>23</sup>.

Perviviría en Guillén una música humana, interna e inaudible que a momentos «se asoma al mundo físico» como decía Bécquer, dejándose atisbar en la resonancia de la armonía del cosmos<sup>24</sup>, pero volviendo a su función arquitectónica en la creación poética guilleniana.

Jorge Guillén escribió para *Litoral* en cuatro ocasiones: «Varios poemas» (n. 1, 1926), «Poema» (n. 4, 1927), «En honor de Don Luis de Góngora» (n. 5, 6 y 7, 1927) y «Más vida» (n. 2, México, 1944). «Guillén siente la música como el arte más puro que no emplea colores, ni palabras, ni masas, sino que es simplemente vibración armoniosa, conmovida, llena sólo de hermosura luminosa»<sup>25</sup>. Algunos versos de «Varios poemas»:

---

<sup>21</sup> María del Carmen Hernández Valcárcel, *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Universidad de Murcia, 1978, p. 335.

<sup>22</sup> A. Martín Moreno, «La Generación literaria del 27...», p. 62.

<sup>23</sup> Ricardo Gullón, «La poesía de Jorge Guillén», en Ricardo Gullón y José Manuel Bleuca Teijeiro, *La poesía de Jorge Guillén*, Zaragoza, Estudios Literarios, 1949, pp. 102-103.

<sup>24</sup> Marta Llorente, *El saber de la arquitectura y de las artes: la formación de un ámbito de conocimiento desde la antigüedad hasta el siglo XVII*, Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, 2000, p. 65.

<sup>25</sup> Luis Lorenzo-Rivero, «Afinidades poéticas de Jorge Guillén con Fray Luis de León», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 230 (febrero, 1969) p. 434.

[...] Bajo el profundo equívoco reflejo  
De un aire trémulo... [...]  
[...] Gracias a las estelas vibradoras  
Entre las frondas,  
A favor del avance sinuoso  
Que pone en coro  
[...] Con el curso tan ágil de las cosas,  
Que agudas bogan...  
[...] Ningún primor: ni voz ni flor. ¿Destino?  
¡Oh presente absoluto!

Jorge Guillén es un poeta versátil que, ayudándose de esa concepción de la música, entendida como armonía interna, coordina los elementos tradicionales, surrealistas, cubistas y de otras tendencias, formando una amalgama coherente y singular que definen su personalidad creadora.

### Gerardo Diego

Gerardo Diego era, junto a Lorca, uno de los poetas-músicos de la Generación del 27, ejerciendo a la vez de poeta y crítico musical, así como de compositor<sup>26</sup>. En ocasiones ofrecía conferencias y recitales en los que él mismo tocaba el piano. Su poesía, entre la tradición y la vanguardia, está cargada de una musicalidad pasional, una pasión por la música. Y ello se ve no sólo en la música de su poesía, sino que, en su función de crítico musical, habiendo trabajado en diversas publicaciones como *El Imparcial* o *La Libertad*, dedicó a la música poemas y artículos, muchos de ellos recogidos en *Prosa musical*<sup>27</sup> por Ramón Sánchez Ochoa, cuyas primeras palabras sobre el autor son: «Como una lluvia infinita la música permea la obra entera de Gerardo Diego»<sup>28</sup>.

En el número triple dedicado a Góngora, Gerardo Diego nos presenta un fragmento de la *Fábula de Equis y Zeda*<sup>29</sup>, obra que él mismo define como una sonata de tres movimientos<sup>30</sup>. Esta obra literaria, construida sobre la base de una forma musical de

---

<sup>26</sup> Christiane Heine, «Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 26 (1995), p. 266.

<sup>27</sup> Ramón Sánchez Ochoa (ed.), *Gerardo Diego. Prosa Musical. Vol I. Historia y Crítica Musical*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2014.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>29</sup> Gerardo Diego, «Fábula de Equis y Zeda», *Litoral*, n. 5, 6 y 7 (1927), pp. 25-28.

<sup>30</sup> Carlos Peinado Elliot, «Entre el barroco y la vanguardia. La *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego», *Philologia hispalensis*, n. 20 (2006), p. 178.

sonata, nos recalca esa inclinación por la música común en muchos de los poetas de *Litoral*.

### Vicente Aleixandre

Desde niño, Aleixandre mostraba ya una capacidad llamativa de reflexión y atención, él mismo relataba su recuerdo más antiguo en *Obras Completas II*:

Mi recuerdo más antiguo es el que tengo viéndome –porque mi memoria es visual– en el suelo con un juego de ajedrez de figuritas de marfil que tenía mi abuelo. [...] y escuchando –eso no lo he olvidado nunca– una cajita antigua de música que habría comprado mi abuelo [...] se dejaba oír [sic] una especie de sonata o giga que los muñequitos bailaban mecánicamente. Me dejaba absorto aquel misterioso movimiento de unos seres tan pequeños, en colores, bailando al son de una música que yo no sabía de dónde venía. Es el recuerdo más antiguo de mi existencia<sup>31</sup>.

Resulta sugerente el modo en que Vicente Aleixandre expresa su primitivo recuerdo: «misterioso movimiento de unos seres tan pequeños, en colores, bailando al son de una música [...]»; en el cual no sólo está presente la música como parte fundamental, sino que se mezclan el color, el sonido, la visualización de un baile en movimiento. La unión de estos elementos le dejaba «absorto», llevándolo a un estado sinestésico y místico que se impondrá en la creación de su poesía.

La música que rige el Universo –la música planetaria y platónica–, rige también la poesía de Aleixandre, en la cual, el concepto armónico entre el hombre y el cosmos se manifiesta de múltiples formas.

### CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DE *LITORAL*

La conexión entre tradición y vanguardia antes mencionada puede percibirse en las propias composiciones musicales que aparecen en *Litoral*. Las formas tradicionales o populares que se dan en las *Seguidillas de la noche de San Juan* de Gustavo Durán, el *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla, la *Sonata de El Escorial* de Rodolfo Halffter y el *Homenaje a Díez-Canedo*, el cual se basa en el chotis madrileño –baile castizo de mitad de siglo XIX–, de Gustavo Pittaluga, son ejemplos de ellos.

---

<sup>31</sup> Citado por Antonio A. Gómez Yebra, «Málaga y Vicente Aleixandre», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, IX/1 (1986), pp. 184-185.

La variedad y el dinamismo con que está concebida la revista desde sus inicios atraen a la vista y a los oídos, predispuestos a deleitarse con un arte puro. Por un lado, es destacable el factor de la luz, tan relevante en la pintura, y que en la revista podríamos traducir en la iluminación. Esta luminosidad, junto con el espaciado tipográfico y la distinción del negro sobre el amarillento u ocre del papel, posibilitan una lectura cómoda, una sensación visual agradable. Un rasgo que, por qué no, y desde un punto de vista pictórico, podríamos asemejar con la luz impresionista, como si los mismos rayos del sol al aire libre hubieran iluminado el mar de *Litoral*, descubriendo esas tonalidades claras y dando esa impresión de luz natural. Pero, sin duda, también podríamos identificar la lucidez de la publicación con la claridad o pureza neoclasicista, sin más necesidad de ornamentación que las propias letras sobre el papel, una naturalidad despojada de cualquier adorno externo.

En *Litoral*, «la poesía y la pintura fueron a la par desde el momento mismo en que la revista fue concebida»<sup>32</sup>, y tanto los dibujos como las portadas tomarían una parte relevante en la publicación. Con el dibujo de la primera portada, Manuel Ángeles Ortiz, influenciado por Pablo Picasso y calificado por Ana María Preckler como pintor abstracto e independiente, y con una obra situada «en el límite entre la figuración y la abstracción con fuerte influjo cubista»<sup>33</sup>, representó «la felicidad de un pececillo curvo y flexible capaz de respirar el aire y de flotar sobre el agua azul [...] parecía contener una inadvertida metáfora sobre la juventud creadora que promovía la revista»<sup>34</sup>. Los pequeños trazos bajo el pez podrían sugerir, además de las ondulaciones del mar, una especie de evocación o metáfora pictórica que podría simbolizar los «oídos» de un instrumento musical de cuerda, con lo que el dibujo del pez acogería un *quadrivium* poesía-pintura-música-mar que acompañaría a *Litoral* para siempre.

La portada para el triple número del homenaje a Luis de Góngora fue dibujada por uno de los máximos representantes del cubismo pictórico, Juan Gris, que realizaría un

---

<sup>32</sup> Eugenio Carmona, «Litoral y las artes plásticas (1926-1929)», en Julio Neira y José A. Mesa Toré (coords.), *Litoral, travesía de una revista...*, p. 73.

<sup>33</sup> Ana María Preckler, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Editorial Complutense, Madrid, 2003, p. 325.

<sup>34</sup> E. Carmona, «Litoral y las artes plásticas (1926-1929)», en J. Neira y J. A. Mesa Toré (coords.), *Litoral, travesía de una revista...*, p. 73.

bodegón con la figura de una guitarra, y elaboraría lo que Eugenio Carmona califica como «el principio de las *rimas plásticas*»<sup>35</sup>, basado en la concomitancia entre las formas. En este caso, también podríamos atrevernos a llamarlo *rimas artísticas*, examinando la fusión en el dibujo del elemento musical –guitarra–, el literario –libro–, el pictórico –obviamente–, e incluso podríamos entender el elemento agua representado en la botella. Lo que trazaría un paralelismo entre esta portada y la de Manuel Ángeles Ortiz.

Al igual que los paisajes de Monet, Sisley, Pissarro o Renoir, la música de Debussy «sobrepasa la mera descripción; en todos los títulos de sus piezas se encuentra una referencia visual»<sup>36</sup>. Y podemos toparnos con esta sensación al observar la mayoría de los títulos poéticos de *Litoral* de las dos primeras etapas. A continuación exponemos tres de los índices, que, «compuestos con las mismas variaciones tipográficas de los textos, de una exquisita belleza y difícil armonía, son un canto a la tipografía»<sup>37</sup>.

índice	índice	índice
<b>Romances gitanos</b> Federico G. Lorca . . . . . Pág. 5	<b>Tres poesías</b> Luis Cornuda . . . . . Pág. 5	Tormenta Dámaso Alonso . . . . . Pág. 5
"Hija de la espuma" José Bergamín . . . . . Pág. 13	Anadyomenas Antonio Marchalcar . . . . . Pág. 9	Tres composiciones viendo el lugar José Bergamín . . . . . Pág. 9
<b>Varios poemas</b> Jorge Guillén . . . . . Pág. 16	Seguidillas de la noche de San Juan Gustavo Durán . . . . . Pág. 12	<b>REL O J</b> Vicente Aleixandre . . . . . Pág. 14
<b>CINCO poema en prosa</b> Gerardo Diego . . . . . Pág. 21	Poemas de asedio Manuel Altolaguirre . . . . . Pág. 14	<b>Intermedio</b> Juan Chabás . . . . . Pág. 18
<b>Narciso</b> Rafael Alberti . . . . . Pág. 23	<b>DIBUJOS ILUSTRADOS DE LA SERIE TITULADA SCHOLA CORDIS POR JOSÉ MORENO VILLA</b> Pág. 17	<b>Crepúsculo y Encuentro</b> Emilio Prados . . . . . Pág. 23
<b>Vispera</b> Emilio Prados . . . . . Pág. 27	<b>Baladas para acordeón DELGADINA</b> José M.ª Quiroga Páiz . . . . . Pág. 23	<b>Con guitarra negra: malagueñas</b> E. Giménez Caballero . . . . . Pág. 27
<b>Salón de estío</b> Benjamín Jarnés . . . . . Pág. 30	<b>Pupitaciones cinelandesas</b> Ramón Gómez de la Serna . . . . . Pág. 27	<b>Dibujos de Joaquín Peinado.</b> <i>Portada y primer dibujo de Federico García Lorca.</i>
<b>N</b> José M.ª Hinojosa . . . . . Pág. 34	<i>Portada y dibujos de Benjamín Palencia</i>	
<i>Dibujos de Francisco G. Cossío y José H. Escelá</i> <i>Portada de Manuel Ángeles Ortiz</i>		

Imagen 5. Índices de los tres primeros números de *Litoral* (1 a 3 de izquierda a derecha).

La mayoría de los títulos de los poemas de *Litoral* incluyen expresiones que resultan sugerentes, y en algunos casos son referencias mitológicas, como «Hija de la espuma» –de José Bergamín– que alude a Venus –o Afrodita en la mitología griega–,

<sup>35</sup> Ibid, p. 97.

<sup>36</sup> María Rosell Olmos, «La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminan de la mano. Una propuesta educativa», *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, n. 2 (2011), p. 182.

<sup>37</sup> Miguel Gómez Peña, «El diseño de la revista *Litoral*», en J. Neira y J. A. Mesa Toré (coords.), *Litoral, travesía de una revista...*, p. 284.

«Anadyomenas» –también referido a Venus «saliendo del agua»–, de Antonio Marichalar, o «Narciso» de Alberti.

El motivo inspirador del «mar» –la temática marítima ha sido base de inspiración para poetas, pintores, músicos y artistas en general– es uno de los cimientos fundamentales sobre los que se asentaba *Litoral*, como así escribía su cofundador Emilio Prados: «Ahora estoy atareadísimo con la preparación de una revista “Litoral” dedicada al Mar solo y exclusivamente a EL. En ella entrarán poemas musicales, poesías, prosas, dibujos... pero solo del Mar»<sup>38</sup>. Esta emprendedora intención se llevó a cabo sobre todo en los comienzos de la publicación, pero siempre perduraría esa esencia marítima en su título y en su propósito. Asimismo, «a Debussy le interesaba mucho el tema del agua para sus obras por sus posibilidades expresivas»<sup>39</sup>. Lo que nos hace fijarnos en el lenguaje musical de Debussy, y en su aproximación a la constitución de *Litoral*, no es sólo el hecho de la concepción del elemento común, el mar, como germen prolífico de arte –los poetas que colaboraron con *Litoral* escribieron de un modo u otro, del mar, al igual que Debussy–. También atendemos al propósito congénere tanto de Debussy como de *Litoral* de colorear la música, musicalizar los versos y la pintura...

Al igual que en Debussy, en la mayoría de los poemas de estos autores, podemos encontrar a veces «atmósferas repletas de referencias sinestésicas»<sup>40</sup>. «Su niebla misma ríe, risa blanca en el viento», en «Cielo sin dueño»<sup>41</sup> de Luis Cernuda; «arpegios naranjas [...] afirmación azul [...] alivio blanquísimo» en «Las culpas abiertas»<sup>42</sup> de Vicente Aleixandre; «azul inmóvil [...] columna temerosa [...] eurítmicos jardines», en «Soledad Tercera»<sup>43</sup> de Rafael Alberti, o «San Miguel canta en los vidrios», que «es otra de esas

---

<sup>38</sup> Julio Neira, «*Litoral*, la revista emblemática del 27», en Julio NEIRA y José A. MESA TORÉ (coords.), *Litoral, travesía de una revista...*, p.39.

<sup>39</sup> M. Rosell Olmos, «La música de Debussy y la pintura impresionista...», p. 185.

<sup>40</sup> Sonsoles Hernández Barbosa, «Plus loín que la musique: evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy», *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n. 8 (2009), p. 144.

<sup>41</sup> Luis Cernuda, «Cielo sin dueño», *Litoral*, n. 8 (1929), p. 5.

<sup>42</sup> Vicente Aleixandre, «Las culpas abiertas», *Litoral*, n. 8 (1929), p. 9.

<sup>43</sup> Rafael Alberti, «Soledad Tercera», *Litoral*, n. 5, 6 y 7 (1927), p. 5.

sinestesias audiovisuales tan frecuentes en el *Romancero gitano*»<sup>44</sup> de Federico García Lorca.

A modo de conclusión, *Litoral*, como un gran poema de versos libres, abarca múltiples características y una gran diversidad general. Aunque encontramos inviable su adscripción exclusiva a un solo movimiento o vanguardia, hemos comprobado que existen rasgos semejantes y afines con distintas tendencias artísticas de los inicios del siglo XX. Haciendo un compendio sobre su estilística podríamos definir a *Litoral*, dentro de estas tres etapas, como obra de arte literario, poético, musical, pictórico, obra de arte en general, cargada de reflejos neoclásicos, cubistas, impresionistas y surrealistas, además de influencias menores de muchas otras vanguardias. *Litoral* goza de una híbrida estética artística bañada por el mar, en la que sus autores tendrían más que presente el arte musical, en sus obras y en su propia vida.

---

<sup>44</sup> Luis Beltrán Fernández de los Ríos, *La arquitectura del humo: una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 104-105.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Barcelona: RBA Editores, 1994.
- ALONSO ASENJO, Julio. «Sin par loor de Córdoba por Góngora». *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, n. 10 (2005), pp. 133-154.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Luis Beltrán. *La arquitectura del humo: una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*. Londres: Tamesis Books, 1986.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco, y RUIZ HILILLO, María (coords.). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada / Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, ISBN 978-84-338-5157-4.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A. «Málaga y Vicente Aleixandre». *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, IX/1 (1986), pp. 183-198.
- GRANADOS, Pedro Felipe. «Aproximación a Luis Cernuda en tres poemas». En: *Cultura, Economía y Desarrollo en Lorca en el alba del siglo XXI* [Actas del XXXVII Congreso Internacional de la Asociación Europea de profesores de español]. José Luis MOLINA MARTÍNEZ (editor). Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 91-102.
- GULLÓN, Ricardo y BLECUA TEIJEIRO, José Manuel. *La poesía de Jorge Guillén*. Zaragoza: Estudios Literarios, 1949.
- HEINE, Christiane. «Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 26 (1995), pp. 265-296.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. «Plus loin que la musique: evocaciones plásticas en el pensamiento estético de Claude Debussy». *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n. 8 (2009), pp. 135-145.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen. *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*. Murcia: Universidad de Murcia, 1978.
- LLORENTE, Marta. *El saber de la arquitectura y de las artes: la formación de un ámbito de conocimiento desde la antigüedad hasta el siglo XVII*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2000.
- LORENZO-RIVERO, Luis. «Afinidades poéticas de Jorge Guillén con Fray Luis de León». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 230 (febrero, 1969), pp. 421-436.

MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa. «Pentagrama de paisajes en la obra de Federico García Lorca» [recurso en línea]. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n. 3 (2008).

[https://www.academia.edu/3105884/Pentagrama\\_de\\_paisajes\\_en\\_la\\_obra\\_de\\_Federico\\_o\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca](https://www.academia.edu/3105884/Pentagrama_de_paisajes_en_la_obra_de_Federico_o_Garc%C3%ADa_Lorca) (Consultado 24/01/2016).

MATEOS MIERA, Eladio. *Rafael Alberti y la música*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

NEIRA, Julio y MESA TORÉ, José A. (coords.). *Litoral, travesía de una revista, 1926-2006* (Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Alameda, de la Diputación Provincial de Málaga, del 20 de noviembre de 2006 al 14 de enero de 2007). Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2006.

NEIRA, Julio. «Los poetas del poeta: notas sobre la poesía de Juan Manuel Rozas». En: *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*. J. CAÑAS MURILLO (aut.) y José Luis BERNAL SALGADO (aut.). Extremadura: Universidad de Extremadura, 2008, pp. 343-368.

PEINADO ELLIOT, Carlos. «Entre el barroco y la vanguardia. La *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego». *Philologia hispalensis*, n. 20 (2006), pp. 175-204.

PERSIA, Jorge de. «García Lorca y los Músicos de la Generación del 27». *Scherzo*, año XIII, n. 122 (marzo 1998), pp. 115-136.

PRECKLER, Ana María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Complutense, 2003.

ROSELL OLMOS, María. «La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminan de la mano. Una propuesta educativa». *Educación artística: revista de investigación (EARI)*, n. 2 (2011), pp. 181-186.

SÁNCHEZ OCHOA, Ramón (ed.). *Gerardo Diego. Prosa Musical. Vol I. Historia y Crítica Musical*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2014.