

*CON PALABRA HEREDADA O LEER PARA IMAGINAR:*  
expresión intertextual y significado conceptual  
en la *envolvente música* de Antonio Carvajal

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO  
Universidad de Sevilla

Recepción: 7 de abril de 2020 Aceptación: 25 de junio de 2020

**Resumen:** El presente artículo ofrece un estudio de comparatismo circunscrito a la pervivencia de fuentes musicales, así desde Haydn, Mozart o Purcell hasta Beethoven, Schubert o Albéniz, en la obra poética de Antonio Carvajal. Asimismo, se presta atención a la intertextualidad para la expresión creativa de su pensamiento musical.

**Palabras clave:** comparatismo, intertextualidad, poesía española contemporánea, música, Antonio Carvajal.

**Abstract:** This article offers a study of comparatism dedicated to the reception of musical sources, from Haydn, Mozart or Purcell to Beethoven, Schubert or Albéniz, in the poetic work of Antonio Carvajal. Likewise, attention is paid to intertextuality for the creative expression of his musical thought.

**Keywords:** Comparatism, Intertextuality, Contemporary Spanish Poetry, Music, Antonio Carvajal.

## Preludio y un tema con *variaciones*: del palimpsesto a la expresión intertextual

Una de las cualidades reconocibles e identificables en la obra poética de Antonio Carvajal (1943-) reside en su conocimiento cabal de la tradición literaria en calidad de experimentado lector de nuestros autores clásicos españoles. Tal proceder estético le lleva a valerse, en su andamiaje técnico, de un laborioso proceso de reescritura o palingénesis. De hecho, el palimpsesto resultante evidencia una amplia expresión intertextual, con marcado calado musical o *envolvente música*, como vamos a comprobar en las presentes páginas<sup>1</sup>.

Tanto es así que, tomando como eje axial el recomendable principio de leer para poder imaginar con fundamento creativo, uno de sus escritores áureos predilectos y de exquisita sensibilidad musical, fray Luis de León, se erige como un modelo preferente en su obra en lo que atañe a la sintaxis poética, eufonía rítmica y el empleo de recursos como el hipérbaton. Por ello, resultan visibles huellas y trazas de *iuncturae*, en virtud de la reescritura, como «escondida senda», o sea, la forma romanceada del *secretum iter* horaciano del *Épodo II*, en el verso «sino un dulce cansancio por la senda escondida» del poema «Rimas desde otra luz», en *Miradas sobre el agua*, de 1993 (Carvajal, 2003: 240). No es de extrañar, por tanto, la pervivencia del poeta agustino en sus libros ulteriores, como se pone de manifiesto en el arranque de «Relato y brindis», de *Un girasol flotante*, en concreto en la sección *I. Cartas a los amigos* (2011), que va a constituir un *leitmotiv* a modo de tema con variaciones a lo largo del poema: «Admiraba dorados / techos que fabricara el sabio moro / sustentados en jaspe, con capítulos [...]» (Carvajal, 2018: II, 509-511), con variaciones como «Admiraba los techos, recorría» o «los techos sabios del dorado moro»; esto es, en una evocación de los versos finales de la segunda lira de la Oda I o «Canción de la vida solitaria»:

¡Qué descansada vida  
la del que huye el mundanal ruido,  
y sigue la escondida  
senda, por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido;

---

<sup>1</sup> Empleo un guiño al verso «no de tus palmas la envolvente música» de «Madrigal de otro estío», comprendido en el *Álbum tercero: madrigales del gozo* de *Una canción más clara* (Carvajal, 2018: II, 451). En cuanto a la metodología implementada en este artículo a la luz del comparatismo, la intertextualidad y la intersección de códigos entre el discurso poético y el musical, véase: Martínez Cantón (2013), Baca (2015), Romera Castillo (2016), Rodríguez (2016) y Escobar (2017). Agradezco, por último, a Carvajal que haya atendido mis consultas para dicho estudio durante el *II Congreso Internacional Comunicación y Filosofía*, celebrado en Priego de Córdoba el 22 y 23 de noviembre de 2019, además de su afectuosa dedicatoria en un ejemplar de *Extravagante jerarquía (1968-2017)*.

que no le enturbia el pecho  
de los soberbios grandes el estado,  
ni del dorado techo  
se admira, fabricado  
del sabio Moro, en jaspes sustentado!

(fray Luis de León, 1995: 69-70).

Junto a fray Luis de León, acaso el segundo referente áureo más sobresaliente en la poética literaria de Carvajal venga dado por la musicalidad rítmico-métrica de estrofas de Garcilaso de la Vega como la lira, en consonancia, al tiempo, con su sentimentalidad amoroso-sensorial y empática para con el paisaje sonoro de la naturaleza. Desde este prisma reticular, cabe destacar, en dicha comunión de arte y naturaleza, la lectura atenta y analítica a efectos de acuidad por parte de Carvajal de composiciones como la *Égloga II* (v. 143) a propósito de «qu'el mal comunicándose mejora» (Carvajal, 2004: 25-26), con resonancias en Lope de Vega o Pedro Soto de Rojas<sup>2</sup>. Por esta razón, en cuanto a la recepción garcilasiana, de palmario interés resulta la «Respuesta de Antonio Carvajal» consagrada al filósofo Emilio Lledó, en diálogo respecto a «De Emilio Lledó para Antonio Carvajal», comprendida en la sección *I. Cartas a los amigos* de *Un girasol flotante*: «[...] Nuestro / buen amigo Aristóteles lo dijo, / lo tradujo en buen verso Garcilaso: / goza más el amigo regalando / que recibiendo [...]» (Carvajal, 2018: II, 507-508 y 505-506)<sup>3</sup>.

Pero fray Luis de León y Garcilaso no son las únicas fuentes áureas, en lo que atañe a canon e historiografía literaria, en la expresión intertextual de Carvajal. Así lo ponen de relieve autores del calado del capitán Francisco de Aldana, en el «Homenaje a Francisco de Aldana en la manera de José Juan Tablada», por tanto entre el legado de la tradición poética áurea y la *disposición* visual de la estética de vanguardia (Carvajal, 2018: II, 182), y sobre todo nuestra más granada literatura mística carmelita, atendiendo a Santa Teresa de Jesús, en el *Libro de la vida*, a propósito del capítulo xx en el sentido de comunicar lo inefable conforme a la cortedad del decir. De manera análoga, junto a Santa Teresa hay que evocar a San Juan de la Cruz y las resonancias de su autocomentario en la praxis creativa de Carvajal en la medida en que, en su prólogo, el místico apunta las cinco virtudes trascendentes del pájaro

---

<sup>2</sup> Este poeta, además, en lo referente al concepto de libro-jardín, ha dejado su impronta no sólo en «Seis nocturnos (Mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor en rimas* de Don Pedro Soto de Rojas)» sino también en el Realce primero *Algunas mudanzas sobre temas del «Desengaño de amor en rimas» de Don Pedro Soto de Rojas*, ubicado en el libro primero *Servidumbre de paso* y primera colección *Emulada canción* del libro *Del viento en los jazmines* (1982-1984); véase: Carvajal (2018: I, 453-458 y 345-362).

<sup>3</sup> Sobre rítmica y métrica en Carvajal: Martínez Fernández (2001); en cuanto a otras implicaciones semióticas entre música y poesía en Garcilaso: Abad (2013: 29-30).

solitario, con influencia en Luis Cernuda, Juan Goytisolo, José Ángel Valente o María Zambrano. No sorprende, en consecuencia, la presencia de dichas huellas en «Las ínsulas extrañas», con inicio «*Las ínsulas extrañas / están ceñidas con el mar [...]*», y la *inictura* «Soledad, qué sonora», en calidad de recuerdo de la conocida sinestesia de San Juan, en el poema «Un clamor sobre el tiempo» (Carvajal, 2018: I, 121-122; 2018: II, 24).

Sin embargo, mayor interés denota, si cabe, la música silente del carmelita en el pensamiento musical de Carvajal. De hecho, el poeta granadino, quien ha venido ofreciendo estas claves referidas a la poética del silencio<sup>4</sup>, ha llegado a otorgarle absoluta prioridad a los silencios en su escritura, como si de una partitura se tratase; o en otros términos, se hace esencial, al decir de Carvajal, concebir los silencios, valga el aparente oxímoron, «como factores estéticos dominantes en la configuración sonora del poema»<sup>5</sup>. Por estos presupuestos connaturales a su *poética musical*, en palabras de Stravinsky (1977) en su obra homónima, Carvajal revela su escucha de la estética silente del carmelita en el verso «Oí, por fin, la música callada» del fragmento IV. «El hondo seno de las aguas turbias», integrado en el ciclo «Corona de madrigales sobre un ramo de haikus de Pedro Garcíarias» (Carvajal, 2018: II, 74). Asimismo, se detectan tales resonancias de vuelo musical en los dos cuartetos del soneto «Oreos», dedicado a Leopoldo de Luis<sup>6</sup>, y, claro es, en la variación segunda, a modo de *leitmotiv*, de «III. Cinco piezas castellanas»<sup>7</sup>, en armonía con el fragmento veintinueve de *Una canción más clara* (2008): «*Descubre tu presencia / pidió el alma perdida / en medio de la noche: Una estrella lucía. // Y pidió más. Pidió: / Y máteme tu vista / y hermosura*» (Carvajal, 2018: II, 421). Por último, la «callada musica», más allá del palimpsesto referido a la poética del silencio y los colores del discurso poético-pictórico, está presente

---

<sup>4</sup> Cf.: «Pues en efecto, cuanto pueda decir de mi obra no surge de un juicio previo sobre el ser de la poesía como una sustancia a la que debiera dar forma, sino que brota del frágil análisis de lo ya realizado, una manipulación de esa materia mostrenca que es la palabra común, trabajada para conseguir que entre sus sonidos y los silencios en que se envuelven se manifieste ese caprichoso fenómeno que llamamos poesía» (Carvajal, 2004: 15-15).

<sup>5</sup> Como puede leerse: «[...] el casi solitario poeta de provincia que les habla parece que ha logrado describir y denominar las rimas en caída, instalar en su lugar métrico los versos de cabo doblado, definir con criterios métricos y estéticos la cadencia del verso y recuperar los silencios como factores estéticos dominantes en la configuración sonora del poema» (Carvajal, 2004: 24).

<sup>6</sup> Cf.: «Refiere Juan de Yepes que el ventalle / de cedros aire daba en el momento / sutil en que era el alma un monumento / de luz doblada apenas por el talle // para acogerse en el amado. Calle, / pues, la palabra, y suene tenue al viento / el suspiro que lanza el sentimiento / de monte a flor, de arroyo a dulce valle» (Carvajal, 2018: II, 222).

<sup>7</sup> Cf.: «Arroyo de clamores, clamor de Eresma, / álamos de la noche por la ribera, / Juan de la Cruz, / tan traído y llevado de noche a luz. // A oscuras y en celada llegó a Segovia / pero marcó su rastro rumor de rosas, / limpio perfume / que va de arroyo a río, de verso a nube» (Carvajal, 2018: II, 258).

en la original variación musical o fragmento tercero de «Estrofas y una mirada», comprendido en la sección *Madrigal y baladas* de *El fuego en mi poder* (2015-2017):

Saber es más que haber vivido. Es vida  
que se hace luz en tronco, en monte, en nube.  
Dormida la silueta, y por costumbre  
de hablar, y por la voz, por la sencilla  
manera de llenar tantos silencios  
que antes de conocernos nos ceñían,  
superar el silencio por la gracia  
de un toque delicado, de una súbita  
llamarada, un carmín, este velado  
matiz, aquel fulgor, una callada  
música, otro prodigio: la pintura.

(Carvajal, 2018: I, 626).

Y es que la coda final «Y una mirada» recupera, a nivel de intertextualidad, la «soledad sonora» desde el principio sinestésico de escuchar los colores del discurso pictórico y pintar los sonidos, y hasta el silencio, si cabe, de la música; o lo que es lo mismo, pintar la música, escuchar la pintura en la reescritura personal y creativa de Carvajal:

Miróse dentro y vio que llenaba  
la luz sus ensueños, sus recuerdos  
y sus soledades. Soledad  
de palabra tácita, soledad  
de color no dicho, sensación  
de una plenitud sin nombre o línea  
que, precisa o vaga, limitare  
el desbordamiento, el sentimiento  
de tanta luz, tanta melodía  
tan sólo en color cantable, audible.

(Carvajal, 2018: I, 627).

Es más, la expresión intertextual de Carvajal en lo que concierne a los modelos áureos no se limita a poetas como los mencionados sino que alcanza a otras destacadas fuentes entre las que se encuentran Miguel de Cervantes y Calderón de la Barca. En lo que atañe al escritor alcalaíno, en primer lugar, se hace bien visible en *Raso milena y perla* (1996), en concreto, en «Glosando a Cervantes» a propósito de la jornada segunda de *El laberinto de amor*, además de una alusión puntual a Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera, en «El soldado español» (Carvajal, 2018: II, 52 y 328), pero también en *Siesta en el mirador*

(1979), así en «Corónica angélica» de la homónima sección IV: «Más aquí se me viene a las mientes un diálogo de rocines que escribió Cervantes, y aquello de *Andá, señor, que estáis muy mal criado / pues vuestra lengua de asno al amo ultraja*» (Carvajal, 2018: I, 247); o, formulado en otros términos, como un guiño intertextual a los versos 5-6 del soneto «Diálogo entre Babieca y Rocinante» de *Don Quijote de la Mancha* (1605), que el poeta granadino retoma como un *leitmotiv* en el mismo poema (Carvajal, 2018: II, 252). Por último, en lo que a Calderón de la Barca se refiere, *La vida es sueño* deja su impronta intertextual en el verso «El sueño es vida y no es la vida sueño» de «Quartina donde se glosan los versos de Jorge Villalmanzo *¿Quién podrá reprocharme creer en las cenizas de la nieve? Y el autor evoca el suyo También arde la nieve si me amas*», adscrita a la sección *Decires* de *El fuego en mi poder* (Carvajal, 2018: I, 651).

Ahora bien, la expresión intertextual implementada por Carvajal en su escritura de aliento musical, a modo de palimpsesto poliédrico, presenta otras aristas de relieve, como si de un tema con variaciones se tratase. De hecho, los modelos principales para su reescritura se expanden hasta la edad moderna, como sucede en el caso de Bécquer en «Una perdida estrella (Gustavo Adolfo Bécquer)», y sobre todo contemporánea, con autores del fuste estético de Blas de Otero en «Sextina en memoria de Blas de Otero» (Carvajal, 2018: I, 114-116 y 282-283). Sin embargo, en este mosaico reticular que conforma la expresión intertextual de Carvajal, un lugar de privilegio lo ostentan los autores de abolengo modernista. Se comprueba a propósito de Juan Ramón Jiménez en «Juan Ramón Jiménez» del ciclo *V. Los misterios gozosos* en *De un capricho celeste* (1988)<sup>8</sup>, Antonio Machado y las «Diferencias sobre el verso de Antonio Machado *Estos días azules y este sol de la infancia*» (Carvajal, 2018: I, 543; II, 199-201), Pío Baroja en «Arroyo de los clamores (Pío Baroja: *Camino de perfección*)» o Vicente Aleixandre, en calidad de un tema con variaciones al son de «Retrato leve de Vicente Aleixandre», «Sol que se alude (Con Vicente Aleixandre)»<sup>9</sup> y, sobre todo, a efectos del poemario referido *De un capricho celeste* y en la misma sección V, «Vicente Aleixandre» (Carvajal, 2018: I, 197-198, 271-272, 286-287 y 545).

Pasando ya a las fuentes centradas en el grupo poético del 27 para la comprensión del complejo tejido intertextual de Carvajal, sobresalen, de entrada, Lorca, en composiciones como «Vega de Zujaira. Homenaje a Federico García Lorca», «Variación sobre el lema *Alas rastreras de plata* de Federico

---

<sup>8</sup> Para las fuentes y claves musicales de Juan Ramón Jiménez: Escobar (2019).

<sup>9</sup> En lo referente a las relaciones profesionales y personales del poeta granadino con Aleixandre con motivo del envío de un poema por parte del primero al autor sevillano, véase: Carvajal (2004: 23). Por último, puede leerse sobre estas claves estéticas de Carvajal a partir de su retrato de Aleixandre el comentario analítico de Munárriz (2003: 137 y 140-141).

García Lorca» o «Federico García Lorca» en el ciclo *V. Los misterios gozosos*, integrado en *De un capricho celeste* (Carvajal, 2018: I, 273-277, 368 y 546). Le acompaña, en este marco de pervivencia plural, Cernuda en «Luis Cernuda», procedente de esta sección y poemario, y «Cernuda en los Infiernos», con *dispositio* triádica a partir de *Égloga, Elegía y Oda* en el ciclo *II. Canon de Silvestra de sextinas*, de 1992 (Carvajal, 2018: I, 547 y 631-632). Junto a los distinguidos nombres de Lorca y Cernuda no faltan tampoco los de Jorge Guillén, Rafael Alberti o Miguel Hernández. En cuanto a Guillén, se alza el homenaje canónico de Carvajal con intertextos de *La Celestina* en «Trébol en homenaje a Jorge Guillén» al hilo de las variaciones «1. Calisto», «2. Pepe el Romano» y «3. Luis de Vargas», además de «Jorge Guillén» en el ciclo evocado del libro *De un capricho celeste*, en el que se identifican, por último, las composiciones «Rafael Alberti» y «Miguel Hernández» (Carvajal, 2018: I, 278-281, 548 y 549).

### **Desarrollo del tema de exposición: claves musicales o intersección de códigos más allá de la intertextualidad literaria**

Como estamos viendo, a la luz de su rica expresión intertextual en virtud de selectos autores canónicos de nuestra literatura española, Carvajal se adentra, con atinado criterio, en los complejos entresijos que maridan las lábiles fronteras entre el discurso literario y el musical. Por esta razón, su conocimiento granado de la poética y de la tradición métrica le permite abogar por una musicalidad conforme a un exquisito sentido del ritmo desde la intertextualidad, con frecuencia en virtud de citas metadiscursivas y guiños cómplices al lector, sin olvidar tampoco el enfoque interdisciplinar en la simbiosis mencionada entre las artes. Ello viene a explicar, en efecto, la elección de títulos sugerentes para sus libros, como los referidos, con implicaciones simbólicas y *signos* alusivos de paso, orientados hacia una poética musical, más allá de la intertextualidad literaria y con proximidad a un proceso estético susceptible de análisis semiótico-musical. Y es que las colaboraciones poéticas de Carvajal con reconocidos músicos se vienen prolongando hasta la actualidad habida cuenta de que, bajo la inspiración de poemas suyos, incluso con *traducción en clave* de *Libro de canciones*, han compuesto sabrosas páginas Antón García Abril, Juan Alfonso García, José García Román, Gustavo Yepes, Héctor Eliel Márquez, Rosa León, Jesús Barroso o Javier Ruibal. Asimismo, no hay que soslayar obras para escena u óperas de cámara del fuste de *Mariana en sombras (secuencia lírica en un acto)*, de 2002, libreto para la ópera homónima de

Alberto García Demestres, con estreno en Granada el 2001<sup>10</sup>, además de la secuencia poética *Visperas de Granada*, con música de José García Román, y *Don Diego de Granada* para Zulema de la Cruz. Finalmente, el 15 de noviembre de 2019 en el Auditorio Manuel de Falla, Carvajal ha estrenado al alimón con García Demestres la ópera *Juana sin cielo*, consagrada a la figura de Juana I de Castilla, con la Orquesta Ciudad de Granada.

Por lo demás, Carvajal continúa llevando a cabo una continuada práctica escénica sustentada en la recitación poética en festivales, con aportaciones de distinguidos conjuntos de cámara como el trío Arbós o el cuarteto Seikilos, así como ciclos de música en los que brilla la estela y legado de Joseph Haydn en las *Siete palabras de Cristo en la Cruz*, sobre las que redactó siete *Paráfrasis* impresas en la antología *Poemas de Granada* (1991) y que fueron incluidas en *Miradas sobre el agua* (1993). De hecho, en armonía con dicha influencia de Haydn, Carvajal (2004: 23-24) ha venido ponderando, al calor de las sonoridades del discurso poético y con su planteamiento teórico de *métrica expresiva* frente a *mecánica* de fondo, el Cuarteto de cuerdas n.º 19 en Do mayor (C M), K. 465 o *Cuarteto de las disonancias* (1785), de Wolfgang Amadeus Mozart para dos violines, viola y violonchelo en sus movimientos *Adagio-allegro*, *Andante cantabile* (Fa mayor-F M), *Menuetto. Allegro* (Do mayor y Do menor, C M-C m) y *Allegro molto*. Como apunta Carvajal, se trata del último concierto de un ciclo de Cuartetos (1782-1785) brindados por Mozart a su amigo Joseph Haydn, modelo medular para la forja canónica del cuarteto de cuerda como género musical, cuyo arranque resulta anómalo para la época por sus sugerentes sonoridades disonantes:

Mas la versificación provoca muy extraños fenómenos, de manera que versos correctos suenan mal y otros que no parecen ajustarse a las reglas suenan divinamente; la poesía no parece gustar de presentarse en la manipulación mecánica de las palabras, requiere algunas veces un punto de travesura o transgresión o desafío, sólo dable a quienes íntimamente dominan las reglas, pues sólo desde las reglas podremos valorar la magnitud del desvío.

Recuerden la anécdota: Miguel Haydn le llevó a su hermano José, el gran sabio, una partitura que el maestro leyó con avidez: «Esto es imposible que suene; pero si lo ha escrito Mozart, sonará». Y sonó; era el Cuarteto de las disonancias.

---

<sup>10</sup> Cf.: «Interludio y aria (Mariana Pineda, en sombras)», en la sección *Madrigal y baladas* de *El fuego en mi poder* (2015-2017); véase: Carvajal (2018: II, 614-615) y Gallego (2004: 10-11). Para otras formalizaciones operísticas actuales a la luz del análisis semiótico: Martín (2014) y Bravo (2016).



Figura 1: Mozart, *Cuarteto de las disonancias*: Adagio (fragmento)

Esto es, a la vista de lo expuesto hasta el momento, Carvajal responde a un refinado poeta de escucha atenta que, por su cultivado pensamiento cultural, atesora un músico en su interior, por recordar a Carpentier (1980) en *Ese músico que llevo dentro*. Tanto es así que se decanta por una sublimación estética en virtud de una recurrente búsqueda de sonoridades, arquetipos métricos y ritmo interior conforme a la eurritmia y eufonía musical de sus composiciones. A este respecto señala el musicólogo Antonio Gallego (2004: 10) a propósito del pensamiento e *ideas* musicales de Carvajal como formas originales de mirar el mundo (*Weltanschauung*):

Antonio Carvajal tiene de la música, del número sonoro, un concepto más amplio, más abstracto, más sensorial, que nace, sí, de la historia, de la historia de la música y de la historia de las ideas musicales y culturales, pero también de la naturaleza y de sus otras músicas. Pocos poetas tan sensibles a esa música natural de aves, álamos mecidos por el viento, aguas que fluyen y corretean por riachuelos, que harían interminable ahora su mera mención en poemas concretos.

Tales *ideas* conceptuales a las que se refiere Gallego en la intersección de códigos entre el discurso literario y el propiamente musical se bosquejan ya en libros como *Tigres en el jardín* (1968), en cuya sección *Poemas de Valparaíso*, se lee «XVI. Baile en el pueblo», soneto que, además de tecnicismos como «ritmo», «zorongo» o «trompeta», presenta en su primer cuarteto: «Espasmos de guitarras electrónicas / riegan de semen el adiós del día, / iodo y cobalto el son de batería, / tandas de percusión roncadas y afónicas.» (Carvajal, 2018: I, 77). Años después, en el ciclo *I. Una perdida estrella de Serenata y Navaja* (1973), se ubica el poema «Serenata y Navaja (Mozart y Salieri)» (Carvajal, 2018: I, 99-100), inspirado no en hechos reales, dado que la relación personal entre Mozart y Salieri no fue áspera ni desabrida en absoluto, sino más bien en la

ficción cinematográfica de *Amadeus* (1984), bajo la dirección de Miloš Forman. De hecho, así lo subraya en su comentario analítico a esta composición José Enrique Martínez Fernández (2003: 63) cuando alude a la dualidad serenata-Mozart y navaja-Salieri, haciéndose eco de la leyenda novelada del irreal envenamiento del genio de Salzburgo por Antonio Salieri a causa, eso sí, sin fundamento histórico, de rivalidades y competencias desleales<sup>11</sup>. Es más, en una revisión del estado de la cuestión, la crítica viene perfilando, cada vez con más firmeza, la tesis de que ambos músicos llegaron a colaborar en la cantata *Per la ricuperata salute di Ofelia* (1789), con libreto de Lorenzo Da Ponte, sin olvidar tampoco el hecho de que Franz Xaver Wolfgang Mozart, el hijo menor del genio de Salzburgo, fue pupilo de Salieri. Por último, como en «XVI. Baile en el pueblo» de *Tigres en el jardín*, Carvajal volverá a servirse, en esta sección de *Serenata y Navaja*, de las texturas tímbricas guitarrísticas, así «la atigrada guitarra de los chopos» en «Siete de espadas» (Carvajal, 2018: I, 129).

---

<sup>11</sup> Este poema ha interesado también a Fernández Serrato (2003: 346-347) al poner énfasis en el origen, naturaleza y movimiento musical del poema-partitura de Carvajal, con una misa flamenca y la «Rima I» de Bécquer de fondo:

[...] la música constituye un tema que aparece con cierta frecuencia en la obra carvajaliana desde sus inicios. Recordemos a vuela pluma los «espasmos de guitarras electrónicas» de «Baile en un pueblo», un divertido poema de su primer libro *Tigres en el jardín* (1968), aquel dramático «Serenata y navaja» —sobre los celos de Salieri ante el genio de Mozart— que daba título al libro publicado en 1973, las variaciones de Beethoven sobre un tema de Haendel que ponen fondo a «Una escena doméstica» de «Testimonio de invierno» (1990), los «Momentos musicales» de *Raso milena y perla* (1995) o el uso de estructuras musicales como recurso compositivo (se usan aquí y allá, por ejemplo, el tema, la variación y la fuga). Por no hablar de que tenemos en la figura de Antonio Carvajal el recuerdo vivo del origen musical del poema [...].

Pero la concepción del poema que tan magistralmente maneja Antonio Carvajal es aquella que le liga primero al oído, que empuja al poeta a la consecución de esa «dulcísima armonía» que hace volar a las palabras. [...] «¡El oído!», exclamará en ese ensayo [dedicado al tratadista Miguel Agustín Príncipe] cuando por fin descubre que «el texto escrito es una partitura que hay que solfear e interpretar». Y cuántas veces nos ha contado cómo llegó a la conclusión de que el compás es «la ley suprema», gracias a las cualidades musicales de cierto cura cantaor y amigo que había compuesto una misa flamenca. Un día charlando de cómo se trasvasaba la palabra litúrgica a la concepción musical flamenca, Carvajal pidió al cura Curro que le cantara la «Rima I» de Bécquer: la rima, silabeada, no dejaba entrever su ritmo tras el frío cómputo de los acentos, pero una vez cantados por el cura esos extraños acentos sonaban naturales y necesarios, sencillamente porque los había acordado a un compás musical que los unificaba en líneas melódicas.

The image shows a page of a musical score for the Overture of Antonio Salieri's *Les Danaïdes* (1784). The tempo is marked "Andante maestoso". The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti (1/2), Oboi (1/2), Clarineti in do (1/2), Fagotti (1/2), Corni in re (1/2), Trombe in re (1/2), Tromboni (3), Timpani, Violini (I and II), Viole, and V. celli C. bassi. The score shows the first four measures of the piece, with various dynamics and articulations.

Figura 2: Antonio Salieri, *Les Danaïdes* (1784): Obertura (fragmento)

Pasando a *Casi una fantasía*, libro con fecha de publicación en 1975 aunque redactado en 1963, de sabor beethoveniano son sus variaciones «Preludio: Amanezca otra luz, si el fuego sabe», «Tema: *Il faut tenter de vivre!*» y «Adagio: Esta parte de luz que hay en mis sienas», con versos dedicados a la sexta sinfonía en Fa M (F M), *Pastoral*, op. 68, de 1808 («Todo tu ser gozaba la armonía / de vivir que, en su Sexta Sinfonía, / pusiera el pastoril Luis van Beethoven.»)<sup>12</sup>, en los que no están ausentes los movimientos «Scherzo: Con lunas y luciérnagas quisiera» y «Allegro: Súbitamente surge la paloma» (Carvajal, 2018: I, 169-186). Son aspectos *claves* de la poética musical de Carvajal circunscritos, en efecto, al «pedestal sonoro» y «bucólico recuerdo» de Beethoven, en consonancia, al tiempo, con la presencia de un «acorde» como *ostinato* y la manifiesta sonorización de las estrofas en las que se identifican palmarios rasgos de oralidad, según señala Jöelle Guatelli-Tedeschi en su análisis a *Casi una fantasía* (Carvajal, 2003: 78-83). Y es que, en consonancia con esta interpretación crítica y siguiendo una hipótesis de Prat, enfatiza Antonio Gallego (2004: 11) la marcada pátina musical, con acento beethoveniano, no sólo de esta composición sino del propio libro en lo referente a su título y diseño conjunto: «Hay música, hay ritmo, hay números sonoros en sus poemas, incluso en los títulos de poemas, de secciones, de libros, como ya apuntó Ignacio Prat en un artículo publicado en *Ínsula*, en diciembre de 1977, sobre el tercer poemario de Antonio Carvajal titulado beethovenianamente *Casi una fantasía*».

<sup>12</sup> Para otras formalizaciones performativas actuales de la pastoral en virtud del análisis semiótico: Fernández Iglesias (2013).



Figura 3: Beethoven, Sinfonía *Pastoral*: Allegro (fragmento)

Pues bien, esta pervivencia de claves musicales en el pensamiento estético de Carvajal acusará un manifiesto desarrollo en poemarios posteriores, como dejan ver composiciones del fuste de «Melodía elegíaca», «Canción» o «Treno», integrados en la sección *II. Divertimento de Siesta en el mirador* de 1979 (Carvajal, 2018: I, 221, 222 y 223-224). A este respecto se reconoce la especial sensibilidad del poeta granadino por el fraseo melódico como categoría técnico-musical y el efecto inesperado y sorpresivo de «trémolos y acordes imprevistos y vivificantes» a la vista del paratexto, con rúbrica del autor, que abre *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, de 2003<sup>13</sup>. Por tanto, se trata de una constante metáfora musical, a modo de tónica, entendida como número sonoro y números concordantes, al decir de Gallego (2004: 9), que se encuentra íntimamente ligada a su atenta escucha de modelos como fray Luis de León, según hemos visto ya, y su *Oda* dedicada al maestro Francisco de Salinas (cf. *infra*), autor del tratado *De musica libri septem* (1577).

Por otra parte, esta intersección de códigos entre el discurso poético y el musical, más allá de la intertextualidad literaria, no sólo se circunscribe a casos como el de fray Luis sino también a otros poetas a los que me he referido en páginas precedentes, con música como *colonna sonora*. Sucede, en consecuencia, con los modelos de la mística en poemarios como *Del viento en los jazmines* (1982-1984), en cuyo libro segundo homónimo y segunda colección

<sup>13</sup> Concretamente cuando manifiesta: «También canta la razón, desde la cima de los sentidos. He buscado aliar, en estos poemas, la melodía de la voz y la melodía de la idea. Pero antes de escribirlos me dije, ya no recuerdo si tácitamente, que no eran para mi voz, sino para la tuya. Pues, aunque el corazón no es lúgano, bien es cierto que recoge y moldea la palabra de amistad, de confianza y de confidencia, y la rehace con irisaciones y con fulgores y con trémolos y acordes imprevistos y vivificantes».

*Después que me miraste*, se puede leer, en calidad de un tema poético-musical con variaciones, «Vivo porque vivo en ti», con reminiscencias de «Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, que muero porque no muero» de Santa Teresa de Jesús y «Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero / que muero porque no muero» de San Juan de la Cruz. A la zaga de tales huellas se integran, además, otras claves musicales de interés a propósito de «Los músicos brolladores» y especialmente «Ojos que me miraron» (Carvajal, 2018: I, 430-432), en entronque, por ende, con la tradición poético-musical del madrigal de Gutierre de Cetina y sus conocidos versos «Ojos claros, serenos, / si de un dulce mirar sois alabados».

En efecto, desde la década de los ochenta, Carvajal se propuso profundizar en estas intrínsecas y connaturales relaciones entre las propiedades del discurso poético y el musical en libros como *Sol que se alude* (1983), *Noticia de setiembre* (1984) y *De un capricho celeste* (1988). En cuanto al primero de estos poemarios, su «Oda a la música» está ofrendada al compositor Juan Alfonso García<sup>14</sup>, mientras que, en *Noticia de setiembre*, al hilo de *Para siempre (meditación y fuga)*, el poeta granadino se sirve de técnicas de composición musical como el estilo fugado en «Fuga» (Carvajal, 2018: I, 301-303 y 443)<sup>15</sup>; y, finalmente, en lo que hace a *Temas con variaciones*, aplica el concepto de tema con variaciones en virtud de «Variaciones de soledad y esperanza», como sucede con los referidos «Seis nocturnos (Mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor en rimas* de Don Pedro Soto de Rojas)» (Carvajal, 2018: I, 450-452 y 453-458). Por lo demás, la crítica ha puesto de relieve las señas compositivo-estructurales de calado poético-musical reconocibles en este libro; así en palabras de Francisco Castaño (2003: 173), con guiño cómplice a la Oda de fray Luis de León «El aire se serena», dedicada «A Francisco de Salinas», en el cierre conclusivo del párrafo a tenor de «una misma mano maestra la gobierna»<sup>16</sup>:

Como los movimientos de una sinfonía —perdóneseme el tópico— o las arias y recitativos de una ópera, la ubicación de los poemas, su distribución en el libro, no es azarosa ni aleatoria, sino que obedece a una armónica visión de conjunto que no impide, sin embargo, el goce individualizado de cada uno de ellos.

Pero al igual que no todo ha de ser sinfonías ni óperas, que también las sonatas y canciones son universos propios de armonía, en la labor

---

<sup>14</sup> Para otros aspectos complementarios véase el comentario analítico de Munárriz (2003: 141-142).

<sup>15</sup> Castaño (2003: 173-174) en su análisis de *Noticia de setiembre*.

<sup>16</sup> En un recuerdo intertextual respecto a «la música estremada / por vuestra sabio mano gobernada» (fray Luis de León, 1995: 81).

poética de Antonio Carvajal encontramos obras [...], que nacen de en apariencia mínimos impulsos [...].

Surgen así conjuntos de hasta media docena de poemas que, como las sonatas, se nos ofrecen agrupados en una sucesión de momentos distintos aunque afines porque una misma mano maestra la gobierna.

Y esta «mano maestra» es, en efecto, la que «gobierna», una vez más, técnicas como la fuga en el poemario *De un capricho celeste* a la vista del ciclo *III. Itinerario*, con composiciones del *aire* de «Una música me denuncia / tu ausencia: es una música de osario» (Carvajal, 2018: I, 523), así como «Soneto/trío e impresiones y fuga sobre un tema gráfico de Fernando Morales», con los fragmentos «1. Exposición», «2. Encuadre», «3. Gráfico» y «4. Impresiones y fuga», incluidos en la sección *IV. Estampas y elegías* (Carvajal, 2018: I, 530-533). Estamos, en cualquier caso, ante palmarios estilemas musicales que habrán de tener su paulatino desarrollo conceptual en libros con origen y forja en la década de los noventa del aliento de *Testimonio de invierno* (1990), *Miradas sobre el agua* (1993), *Raso milena y perla* (1996), *Alma región luciente* (1997) y *Con palabra heredada* (1999). Pasemos a verlo.

Respecto a *Testimonio de invierno* (1990), se hace evidente, de entrada, cómo su título desprende notorio sabor romántico conforme a *Winterreise* (*Viaje de invierno*), *opus* 89 (Deutsch 911), de Franz Schubert. Estamos, de hecho, ante un ciclo de doce *lieder* inspirados en poemas de Wilhelm Müller, con el amor no correspondido en calidad de eje temático vertebrador o *leitmotiv*, que si bien fueron finalizados de manera integral en 1827, en cambio, fueron publicados de forma póstuma en 1828. Sea como fuere, bajo esta fulgurante estela musical, en *Testimonio de invierno* se hallan versos tan sugerentes como los de «Primer acorde», en el ciclo *II. La presencia lejana*, o «Canción de primavera», con evocación de fondo del concepto poético-musical del *lied* schubertiano, comprendida en la sección *III. Una figura herida* (Carvajal, 2018: I, 530-533 y 599-600).

The image shows a musical score for Schubert's *Winterreise*. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "rin: schmilzt je das Herz mir wie - - der, fließt auch ihr". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Bild, ihr Bild da - - hin. Mein Herz ist wie er -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f* and *decrease.*

Figura 4: Schubert, *Winterreise*: fragmento

Y es que, en este poemario, Carvajal rinde un sincero homenaje a sus modelos musicales predilectos como el propio Schubert, Beethoven y hasta Händel, el segundo en su lectura y reescritura del último en sus *Doce variaciones para piano y violonchelo* de 1796 sobre el tema «*See the Conquering Hero comes*» del oratorio *Judas Maccabeus* (1746). Se trasluce, en consecuencia, en la composición «Una escena doméstica», brindada a Francisco Pino e integrada en la sección III. *Una figura herida*, que habrá de concluir con el cese de la música, que ha sido ya interiorizada en el alma sensitivo-sensorial del poeta: «Oigo a Beethoven —suyas / son estas variaciones para piano / y violoncelo sobre un tema / de Haendel en el *Judas Macabeo*—» (Carvajal, 2018: I, 603-604). En lo que atañe a estos versos en particular, Sergio Sciacca (2003: 212) establece la correspondencia entre los signos de puntuación y los anagógicos pianísticos, con la siguiente lectura interpretativa en clave musical del canto poético: «Cambiando incluso los signos de puntuación, como si fuesen indicaciones anagógicas para un pianista que, a su modo, las interpreta o atenúa. Porque todo el canto es refracción de música, y el poeta la sugiere (también él oye resonar ese violonchelo de notas violadas como una sombra que envuelve un fuego secreto) [...]».

The image shows a musical score for Beethoven's *Doce variaciones para piano y violonchelo*. It features a piano part on a grand staff (treble and bass clefs) and a cello part on a single bass clef staff. The piano part includes dynamic markings such as *fp*, *ff*, and *p*. The cello part has a melodic line with some slurs and accents.

Figura 5: Beethoven, *Doce variaciones para piano y violonchelo* sobre el tema «*See the Conquering Hero comes*» de *Judas Maccabeus* de Händel

En sus libros siguientes, Carvajal vuelve sobre el fraseo armónico-melódico del canto tanto desde las formas genéricas de la canción como del madrigal, ensayado, como hemos visto, en poemarios precedentes. Dicho *modus operandi* justifica, en cualquier caso, la categoría conceptual de libro-cancionero en *Miradas sobre el agua* a partir de «Madrigal de invierno, I» y «Madrigal de invierno, II», incluidos en el ciclo *II. Rimas desde otra luz*, y «Canción de la ciudad», comprendida en la sección *IV. Vísperas de Granada* (Carvajal, 2018: I, 675-676 y 701). En lo que a *Raso milena y perla* se refiere, se distingue su trabada arquitectura de sonoridades y colores, en la intersección planteada de códigos entre música y poesía, pero en diálogo interdisciplinar, además, con las artes plásticas, como viene a señalar Antonio Piedra (2003: 267 y 270) en virtud de la música congelada de Schopenhauer:

[...] en este libro catalogar los materiales que sostienen la arquitectura de la visión artística equivale a descubrir aquella música congelada en la que Schopenhauer cifraba la resurrección de la armonía [...].

Son muchos los poemas de *Raso milena y perla* —casi todos en realidad— en los que se patentiza esa relación pictórica y musical. El color se arrastra hacia la música como la palabra hacia el límite. Y en esa resonancia precisa todo ayuda a formalizar el poema y a construir un ente independiente que, instalado en los interiores de la naturaleza contemplada, aproxima el objeto a otros interiores más inaprensibles, cierto, pero también a su ritmo más auténtico: a la sugerencia de los matices, a la vida contenida en un instante, a la hermosura que abraza la forma para liberarla de sus adherencias artísticas.

Los poemas más significativos en clave poético-musical de Carvajal dan buena cuenta de ello, como se colige de la lectura de «Canción del litoral», «Tema y variaciones», con los fragmentos «Tema: de la lluvia en la noche» y «Variaciones: formas de un pensamiento», en cuya primera variación tienen cabida las categorías conceptuales técnicas de tiempo y pulso. No cabe olvidar igualmente versos de visible marchamo musical como los de «Canción de Leda», «Canción de verano», «Canción del instante» o «Banda sonora», con arranque «Oigo llover. Hacia los parques salgo. / Me espera allí la música, una banda / de surtidores y de charcos.», y, cómo no, «Momentos musicales», en virtud de alusiones tímbrico-texturales a maderas, metales, timbal y cuerda, es decir, los instrumentos cordófonos, a modo de música de cámara (Carvajal, 2018: II, 16, 17-19, 49, 53, 57, 63, 64-65). Completa la arquitectura musical del libro, en fin, el ciclo «Corona de madrigales sobre un ramo de haikus de Pedro

Garciarias», además de la composición «Nunca saber podría qué luz pudiera uniros», consagrada al pianista Guillermo González (Carvajal, 2018: II, 71-78)<sup>17</sup>.

Pues bien, si modulamos hacia *Alma región luciente*, Carvajal atiende no sólo a los aspectos musicales sino también, cuando resulta pertinente, a los coreográfico-performativos de «Tres movimientos y una mudanza», con los fragmentos «1. Danza», «2. Contradanza», «3. Vals» y «Mudanza» (Carvajal, 2018: II, 131-134). De hecho, el poeta granadino tiene en cuenta esta tradición estética *heredada*, entendiendo la tradición, en su sentido etimológico, esto es, ‘legado’, como trazas, huellas o palimpsesto complejo; de ahí que en *Con palabra heredada* (1999), concretamente en *Libro primero de Juegos y leyendas*, 1. *Silva de juegos y de veras*, ocupen un lugar de excepción, por su marcada naturaleza musical, «Cuplé» (Carvajal, 2018: II, 173) y «Tres décimas», en cuyo marco poemático el autor (2018: II, 183) brinda su experiencia ficcionalizada referida a la escucha placentera de Mozart («AURORA. Las ramas de macasar / que recibo por tu mano / acorde dan soberano / de armónica de cristal, / tal como cantó Mozart: / olor, color y frescura»). No están ausentes tampoco ni la «Canción del prisionero», integrada en el ciclo II. *Leyendas*, ni las «Cantigas del Pinar», comprendidas en el libro segundo *Por caminos desviados, Cuaderno de Castilla, 1. Vallisoletanías* (Carvajal, 2018: II, 203 y 234).

De otro lado, bien notorios son los aires y variaciones a propósito de Lope de Vega y su conocida copla de *El caballero de Olmedo*, como se constata en el libro segundo *Por caminos desviados, Cuaderno de Castilla, II. Aires de Olmedo*, al trasluz de «Dos variaciones con envío sobre la copla que dice: *Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo*» (Carvajal, 2018: II, 247-250). Son variaciones arropadas, a su vez, de tientos y *diferencias*, con la remembranza del poeta madrileño y su recepción intertextual en Hierro, como denotan sus «Diferencias y tientos sobre un tema de Lope de Vega recreado por José Hierro», con los fragmentos «1. Diferencias» y «2. Tientos» (Carvajal, 2018: II, 251-254). Asimismo, en el mencionado libro segundo *Por caminos desviados, Cuaderno de Andalucía*, pero en el ciclo III. *Endecha y mudanzas de las tres morillas*, se contextualizan, a nivel musical, «Endecha», «Mudanza primera», «Mudanza segunda: Aixa 91» y «Mudanzas de Mariem» (Carvajal, 2018: II, 287, 288, 289-290 y 291). Al tiempo, en V. *Aires de estampas granadinas*, pueden leerse, a modo de ciclo unitario, sabrosas variaciones de abolengo musical al hilo de Domenico Scarlatti y el juego conceptual «Escarlati [...] Domingo», y revestidas de modulaciones interdisciplinarias hacia otros discursos como el pictórico o el fotográfico (Carvajal, 2018: II, 303-309): «1. Primer aire de la milana», con los versos «Suena Escarlati a bolero / de un Domingo entre las flores.»; «2. Iris amarillos» y su incipit

---

<sup>17</sup> Cuestión sobre la que preparo un estudio analítico.

«Muestra el iris sus oros y proclama»; «3. Contrabando», con dedicatoria a Teresa Berganza, «al aire de Manuel García» («Picarilla, Picarilla»); «4. El paseo de las doce», «Para Antón García Abril, en las noches de la Antequeruela» («Bajaban a los marjales / del pago del Tamarit»); «5. La ninfa en el jardín», «Para Luis Santana, que alcanza el sí de pecho» («Cloris, la más bella ninfa»); «6. Fabulilla», «Para que la cante Alfredo Arrebola mientras se afeita en Villanueva de Messía» («El Genil lava el rostro»), con la complicidad de este especialista en estudios flamencos y cabal aficionado al cante de los estilos malagueños; y, finalmente, «7. Zéjeles de él y él», «Para Héctor Eliel Márquez, en sus huertos del valle de Lecrín», con arranque «No supo quién lo llamaba», brindado a su amigo músico y discípulo.

Es más, resuenan con claridad en estos versos de Carvajal *aires* y sonos procedentes del Alhambrismo estético, según se trasluce en *Libro primero de Juegos y leyendas*, I. *Silva de juegos y de veras*, al hilo de «Alhambra: estación de las horas», como también adscrita al ciclo II. *Leyendas*, con evocación de la obra homónima de Santa Teresa de Jesús, se encuentra la composición «Castillo interior (Fantasía alhambrista para Julio Juste)» en cuatro fragmentos (Carvajal, 2018: II, 192-193 y 207-209). Tanto es así que dicha impronta de sabor alhambrista con *aires* musicales de fondo habrá de perdurar en obras posteriores de Carvajal, como se comprueba en *Un girasol flotante* (2011), en concreto en el ciclo I. *Cartas a los amigos*, al calor de «Albayzín», con feliz recuerdo de Albéniz y en diálogo con el pensamiento musical de poetas como el pianista Gerardo Diego (Carvajal, 2018: II, 531-533)<sup>18</sup>. De hecho, el *toque* musical de Guillermo González resulta esencial no sólo por su interpretación de *Iberia* de Albéniz<sup>19</sup> al hilo del recitado de Carvajal, sino por el hecho de que le brindó claves técnicas al respecto, o lo que es lo mismo, al decir del poeta granadino, como «el nombre de la música perdida, / la música perdida de los sueños» (Carvajal, 2018: II, 531 y 533)<sup>20</sup>. Además, en la sección I. *Cartas a los amigos* de *Un girasol flotante*, Carvajal volverá sobre este tema con variaciones en el poema dedicado precisamente «A Guillermo González», cuyo arranque viene a entroncar con «Albayzín», con la evocación de *Iberia* emergiendo «en el silencio» (Carvajal, 2018: II, 525-526).

### Últimos compases con rondó final a modo de *cadenza*

Los libros de Carvajal desde los primeros compases del siglo XXI hasta la fecha vienen ahondando en la naturaleza musical de los poemas, como reflejan

---

<sup>18</sup> Para la intersección de códigos entre música y poesía en Diego: Escobar (2018).

<sup>19</sup> Obra de sumo interés, por cierto, para Gerardo Diego.

<sup>20</sup> Como análisis de forma detenida en el artículo referido.

*Los pasos evocados* (2004), *Una canción más clara* (2008), *Pequeña patria huida* (2011), *Un girasol flotante* (2011) o *El fuego en mi poder* (2015-2017). En lo que se refiere a *Los pasos evocados*, cabe traer a colación, de la sección *De Flandes las campañas*, los sonoros versos de «Balada» (Carvajal, 2018: II, 322), como también del ciclo *La música en Viana* los siguientes fragmentos a modo de variaciones: «(Pórtico) *Evocar la palabra con que formé mis labios*», «(Patio) *La más humilde de todas*», «(Fábula) *Amenos valles, ríos*», «(Patio) *¡Oh flor de España!, ¿qué*», «(Fantasía) *No es canción ni lamento ni murmullo*», «(Patio) *No es blanco ni verde*», «(Cámara) *Esta música, el ansia de más vida*», «(Patio) *El rumor de los pozos*» y «(Envío) *Guillermo, estas palabras se alimentan*», con el recuerdo de Albéniz y Falla en el *éxPLICIT* interpretados, una vez más, por Guillermo González («Albéniz, Falla—, en Córdoba, en mi vida»; Carvajal, 2018: II, 345-349)<sup>21</sup>; por último, no hay que soslayar la sección *Trances, remansos, ámbitos: Granada*, en la que sobresale, en fin, el cierre del poema «Trance»: «Todo en la luz es música; / todo en la sombra tiembla y sufre mudo.» (Carvajal, 2018: II, 374).

Por lo demás, Carvajal viene a retomar claves musicales ya implementadas en poemarios anteriores. Se comprueba en *Una canción más clara*, en cuya sección *Primer álbum de canciones*, se distinguen versos como «Solamente la música / del agua sobre el agua, / de tu pulso en mi bruma» del fragmento treinta. Asimismo, de los ciclos *Álbum segundo: Canciones del Condado* y *Álbum tercero: Madrigales del gozo*, cabe poner de relieve especialmente el conjunto de poemas en calidad de tema con variaciones: «Madrigal del encuentro», «Madrigal de alto gozo», «Madrigal en el patio de la acequia», «Madrigal de otro estío», «Madrigal de los sueños» y «Madrigal del deseo» (Carvajal, 2018: II, 393-432, 422, 435-444, 447-453). No menos interés reviste, en lo que concierne a *Pequeña patria huida* y su sección *Intermedio más y menos galante*, «Impromptu en Cuenca (Espacio Torner)», en entronque con el género musical romántico del *impromptu* bajo una esmerada repentización técnica, y «La ráfaga», con sentida dedicatoria «Para Luis Eduardo Aute» (Carvajal, 2018: II, 472 y 482). De manera análoga, en la sección *II. Música o patrias*, Carvajal recurre, al igual que en otras ocasiones, al principio compositivo de la variación, según reflejan sus «Variaciones sobre un tema de Salvatore Quasimodo» (I-V), en consonancia con «Coda [Pie para una instantánea del Cabo de Gata por Pérez Siquier]», en la intersección de códigos entre el verso y la fotografía, «Fantasía cromática», con versos del aliento musical de «hacia un ocaso en que la carne duerme / como canción y pulso de las aguas», «Diferencias en blanco sobre Priego de Córdoba», con un «Tiento» y cinco «Diferencias» dedicadas a Antonio López, pianista y director del Conservatorio

<sup>21</sup> Véase el análisis de Dehennin (2003: 324).

de Priego, así como «Los velos, el viento», versos consagrados a Ricardo García (Carvajal, 2018: II, 485-487, 491-493, 494-498 y 499).

Con el objeto de ir concluyendo este recorrido por las claves y fuentes musicales identificables en los libros de Carvajal, centraré seguidamente mi atención, a modo de *cadenza*, tanto en *Un girasol flotante* como en *El fuego en mi poder*. Pues bien, en *Un girasol flotante*, al hilo del ciclo III. *Sonidos y colores*, se alza «Música rota en el Convento del Rosal (Variaciones sobre un tema de Diego Jesús Jiménez)», al cálido son de versos como «Áspero acorde / entre flores de escarcha y rezagados / pájaros de agua, por el roto techo / nos sorprende.», «El color de la música», en una armonización tímbrico-textural de clarinete, timbales, fagot y cuerda con referencia por añadidura al «pulso» y el «eco armonioso» de este conjunto de cámara, así, «Mientras el clarinete remonta las cascadas / ocres de los timbales y el fagot lo persigue, / la cuerda se desmaya sobre otra luz, y tiembla.», y, finalmente, «Figuración y danza», «Treno para un desnudo» y «Sonata de otoño» (Carvajal, 2018: II, 547-549, 550-551, 552, 560-563 y 564-567), con coda en virtud de «Bajo continuo»:

Pasas por los campos:  
entre las hojas con su verde intenso,  
aún canta la blancura de los pétalos.  
Es la felicidad que da sus trinos,  
sus trémolos, su leve melodía,  
sobre un bajo continuo de sosiego,  
de paz, de vuelta al labio no sabido  
en la forma, en la flor que te formule.

(Carvajal, 2018: II, 569-570).

Pero es hora de cerrar el análisis de *El fuego en mi poder*, en cuya sección *Madrigal y baladas*, Carvajal ofrece versos de aliento musical, con acento en el género de la balada, como reflejan «Balada en una paleta del pintor Pedro Garcíarias», «Primera balada lírica», «Balada de la divina proporción» y «Balada de estío». Sin embargo, mayor presencia y notoriedad atesora en dicho poemario, a la vista de «Prólogo y epílogo para *Dido y Eneas*, de Purcell», la sugestiva dimensión operística del compositor Henry Purcell y su *Dido y Eneas* (1682), con número de catálogo Z. 626 y libreto virgiliano de Nahum Tate, *Brutus of Alba or The Enchanted Lovers*, inspirado en el canto IV de la *Eneida*. A este respecto sobresalen tanto «Prólogo», sección que finaliza con el éxplícit de vuelo silente «Pero nunca aprendéis... / Mas callo, pues la música / ya tiembla enamorada como las cañas trémulas.», como «Epílogo», a modo de soneto conclusivo.



Figura 6: Henry Purcell, *Dido y Eneas*: fragmento

De igual modo, no faltan otros *aires* y sonos musicales en «Cantiga con otros aires», «El taller del artista o el galerista trastocado», con las variaciones o fragmentos «1. Fox-trot», «2. Samba» y «3. Folía», en tanto que, en el ciclo *Decires*, tiene cabida «Canción del sol en primavera», ofrendada al musicólogo Antonio Gallego, intérprete analítico, como hemos visto, de las *ideas* musicales que conforman el pensamiento estético de Carvajal: «Ilustre Antonio, escuchador de hondas / ondas, de melodías y de ritmos / íntimos con que el mar rima los astros / aunque es difícil percibir su acuerdo, / si escribo es porque leo y porque amo // hoy a los hombres con sentidos ritmos / nuevos, digo esperanzas [...]» (Carvajal, 2018: II, 594, 600, 602, 610, 611-613, 617, 619-621 y 653-654).

Tales melodías y ritmos resultan fundamentales, en suma, para comprender el rico pensamiento cultural de Carvajal que cabe contextualizar más allá de la intertextualidad literaria al uso, si bien esta se muestra esencial, a su vez, a efectos de rítmica, métrica y eufonía a la vista de los modelos analizados; así desde autores tan señeros como fray Luis de León, Garcilaso y Aldana, transitando las huellas de nuestros místicos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, o desde una apropiación creativa a la luz de Cervantes o Calderón de la Barca. Este ejercicio intertextual pasa, además, por una debida asimilación de fuentes de la modernidad como Bécquer hasta cristalizar en referentes contemporáneos como Blas de Otero, con especial énfasis en lo que a modernistas y el grupo poético del 27 se refiere.

Sin embargo, esta paulatina búsqueda de la musicalidad del verso por parte de Carvajal entra en diálogo, al tiempo, con las *ideas*, conceptos y tecnicismos del discurso musical; de ahí la constante presencia en su producción estética del madrigal, la canción, la balada o los *lieder* hasta cuidadas técnicas compositivas como las variaciones o la fuga, e incluso la pervivencia de tendencias como el Alhambrismo, con Granada al fondo. Por ello, al calor de sus versos he podido reconstruir, al menos, una parte selecta de la fonoteca *ideal* de Carvajal. Ello viene a explicar, en consecuencia, la recepción de Haydn en las *Siete palabras de Cristo en la Cruz*, pero también la escucha y experiencia musical del poeta granadino respecto al villancico zejelesco de tema fronterizo

«Tres morillas m' enamoran», el *Cuarteto de las disonancias* de Mozart dedicado a Haydn o *Dido y Eneas* de Purcell. No cabe soslayar igualmente las resonancias románticas en su pensamiento musical a la vista de la *Pastoral* y las *Doce variaciones para piano y violonchelo* de Beethoven sobre el tema «*See the Conquering Hero comes*» de *Judas Maccabeus* de Händel o el *Winterreise* de Schubert, como tampoco obras del calado de la Suite *Iberia* de Albéniz.

Poesía y música, en definitiva, en la poética de Carvajal, lo que da pleno sentido al merecido homenaje referido de este poeta musical a aquel reconocido musicólogo y fino lector, Antonio Gallego, en calidad de *fidus interpres* suyo. Por todo ello y por lo que he dejado de decir, en términos cervantinos, evoquemos los siguientes versos de *La música en Viana*, comprendida en *Los pasos evocados* (Carvajal, 2018: II, 345-346), para concluir de esta manera el presente análisis circunscrito a la expresión intertextual y significado conceptual de la *envolvente música* de Antonio Carvajal; eso sí, siempre *con palabra heredada* y con la sugerencia implícita de *leer para imaginar*, dejándonos «con la música a solas»:

Evocar la palabra con que formé mis labios,  
las palabras, la música de un surtidor tendido [...].

Dejadme con la música a solas,  
que me vuelva la tierra  
del sol: que me despierte  
con la miel en los labios  
y la salud del alma.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, F. (2013): «Ritmo y rima: música y poesía», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, pp. 23-32.
- BACA MARTÍN, J. Á. (2015): «La expresión musical: significado y referencialidad», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, pp. 163-179.
- BRAVO RAMÓN, F. J. (2016): «Un paradigma conceptual y metodológico de las humanidades digitales: las obras teatrales de carácter operístico del Barroco y el boceto de proyecto *PROCOB*», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, pp. 221-245.
- CARPENTIER, A. (1980): *Ese músico que llevo dentro*, Alianza Editorial, Madrid.

- CARVAJAL, A. (2003): *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada. Coord. por A. Chicharro.
- (2004): *Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid. Edición de A. Gallego.
- (2018): *Extravagante jerarquía (1968-2017)*, Fundación Jorge Guillén — Junta de Castilla y León — Diputación de Valladolid — Ayuntamiento de Valladolid — Universidad de Valladolid. Edición de J. L. López Bretones, 2 vols.
- CASTAÑO, F. (2003): «Noticia de setiembre», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 163-176.
- DEHENNIN, E. (2003): «Los pasos evocados y Una canción más clara», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 303-326.
- ESCOBAR, F. J. (2017): «Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje», *Degrés. Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique*, 169-170, pp. 1-19.
- (2018): «Apuleyo o la magia del amor: Arquetipos e imaginario mítico para un cuento de hadas y su recepción interdisciplinar contemporánea», *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 10, pp. 21-34.
- (2019): «Entre baladas de primavera: El asno de plata, de Juan Ramón Jiménez en su paisaje sonoro», *Cuadernos de investigación musical*, 8, pp. 115-134.
- FERNÁNDEZ IGLESIAS, A. (2013): «Las pastorales modernas: fenómeno multitudinario en el País Vasco. La pastoral *Xahakoa*», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, pp. 33-58.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J. C. (2003): «Diapasón de Epicuro», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 327-349.
- GALLEGO, A. (2004): Presentación de Antonio Carvajal, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March. Edición de A. Gallego.
- FRAY LUIS DE LEÓN (1995): *Poesía*, Cátedra. Madrid. Edición de J. F. Alcina.
- MARTÍN ECHARRI, M. (2014): «La música como instancia relatora. Sus aportaciones a la mimesis en la ópera decimonónica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 23, pp. 611-634.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2013): «Preludio», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, pp. 13-21.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): «Final de verso en partícula átona (tradicción e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, pp. 294-311.

- (2003): «*Serenata y navaja*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 45-70.
- MUNÁRRIZ, J. (2003): «*Sol que se alude*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 123-143.
- PIEDRA, A. (2003): «*Raso milena y perla*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 255-271.
- RODRÍGUEZ, F. G. (2016): «Música y significado: acerca del *continuum* comunicativo de Ian Cross y de la semioticidad de la experiencia musical», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, pp. 903-924.
- ROMERA CASTILLO, J., ed., (2016): *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Verbum, Madrid.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2003): «*Siesta en el mirador*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 85-103.
- SCIACCA, S. (2003): «*Testimonio de invierno*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 195-213.
- STRAVINSKY, I. (1977): *Poética musical*, Taurus, Madrid.