

Prosa musical. I: Historia y crítica musical

Gerardo Diego

Valencia, Pre-Textos y Fundación Gerardo Diego, 2014-2015

790 pp.

[COMPRAR ESTE LIBRO](#)

Prosa musical. II: Pensamiento musical

Gerardo Diego

Valencia, Pre-Textos y Fundación Gerardo Diego, 2014-2015

374 pp.

[COMPRAR ESTE LIBRO](#)

Sobre la *Prosa musical* de Gerardo Diego

José-Carlos Mainer
25 septiembre, 2016

El músico a medias

Nació en un momento de la historia del arte en que apostar a todos los palos era una tentación irresistible. Gerardo Diego, el poeta que fue también un discreto pianista y un excelente crítico musical, lo recordaba mucho después, en el artículo «Primer nocturno» (1972), al hablar de sus juveniles paráfrasis poéticas de los *Nocturnos* de Chopin: en 1916, e incluso en una ciudad de provincias como Santander, cabía vivir en régimen de goces paralelos entre «romanticismo y realismo, leyenda y realidad. Entusiasmo con Chopin y también con Bach. Con Mozart y con Debussy y Ravel. Con Garcilaso y también con Huidobro. Sí, juventud fue la mía». Esa juventud omnívora fue un tesoro compartido porque un Diego treintañero y ya casi consagrado encontraba en las *Canciones* (1927) de Lorca otra alma gemela y también de apetencias plurales. Leyendo «La canción del mariquita» se había preguntado: «¿Esto es poesía, es pintura, es música?» Lo era todo y concluyó, sintiéndose un poco preceptor del escritor más joven, que «hay que exigirle mucho a Federico García Lorca porque posee mucho. En fertilidad, en transparencia, en dotes naturales, es el más privilegiado de nuestros jóvenes poetas. Y si la terrible facilidad –mala novia– no lo malogra, puede producir una obra de incomparable belleza».

Nació en un momento
de la historia del arte en
que apostar a todos los palos
era una tentación irresistible

Cierta índole de «facilidad» transparente no es mala compañera de la fertilidad y de la multiplicidad, como demostraron siempre los dos poetas, Lorca y Diego. Fueron amigos y un día –lo recuerda el artículo «Miró y Esplá» (1968)–, al entrar en La Granja del Henar, ambos flanqueando al músico Óscar Esplá, Ortega –que tenía allí su tertulia– los saludó y «sonriendo, hizo ademán de tocar el violín, “Bienvenidos los músicos”. Yo le repliqué: – Entre los tres sumamos dos, porque Federico y yo lo somos a medias». Sin embargo, este «medio músico» era mucho más que un simple aficionado. Los dos hermosos y cuidados volúmenes de *Prosa musical* de Diego, publicados hace un año, totalizan algo más de mil jugosas páginas, que han sido desigualmente divididas en un tomo de «Historia y crítica musical» y otro de «Pensamiento musical», editados y prologados ambos por Ramón Sánchez Ochoa, por cuenta de la activísima Fundación Gerardo Diego en colaboración con la valenciana editorial Pre-Textos¹. Se culmina así felizmente la cuidadosa recuperación de la obra toda de Diego y, por ende, ya no hay razones en que puedan ampararse quienes le han regateado un lugar preeminente en la historia de las letras del siglo XX².

Una edición necesaria y bienvenida

La división de esta *Prosa musical* que propone Sánchez Ochoa resulta un poco forzada, a mi juicio, porque en Diego el «pensamiento musical» no es una actividad teórica, sino la consecuencia de un disfrute de la música real, aunque no por ello el escritor deje de apuntar imaginativas ideas sobre la historia de la música, la plasmación de sus géneros o, especialmente, sobre las relaciones entre la música y la literatura, como no podía ser menos. En rigor, lo que aquí se compila es mayoritariamente un conjunto en trabajos periodísticos (que inevitablemente repiten conceptos o incluso párrafos), al que escoltan algunos artículos extensos de divulgación, estupendas y minuciosas notas al programa y los originales de aquellas conferencias-concierto que Diego impartió a menudo. Algunas de estas son espléndidas: la bonaerense sobre música y niños (1928), las gijonesas sobre Manuel de Falla y sobre la música y la noche (aunque pronunciadas en fecha tan siniestra como 1938), la muy hermosa que tituló «Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré» (1947), la autobiográfica «Música y ritmo en Gerardo Diego», de 1962, o el divertido parangón «El vals y la mazurca», destinada en 1963 -como la anterior- al Ateneo de Madrid, que concluía en una disputa entre ambos géneros. No son menos excelentes algunos de sus artículos más largos y trabajados, con fuste de verdaderos ensayos: así, «Música becqueriana» (1947), «Tempo lento en Antonio Machado» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1949) y «Cervantes y la música» (*Anales cervantinos*, 1951), todos de tono más interpretativo, o «Amor y creación en Brahms» (1946), el texto de presentación de Igor Stravinsky, escrito para Radio Nacional el mismo año, y el inédito de 1953 sobre la trayectoria de Isaac Albéniz (que suponemos escrito para una intervención del autor en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada), artículos en los que prepondera un noble y entusiasta propósito divulgativo.



No se entienda como reproche el recordar que casi todo fueron trabajos *pro pane lucrando* y parte fundamental de una economía que Diego siempre cuidó. Había que escribir donde fuera pero no sobre lo que fuera y nunca, por supuesto, sin ese toque de personalísimo disfrute que se advierte aquí de cabo a rabo. Suele multiplicar las necrológicas del mismo difunto, por ejemplo, pero logra que ninguna sea igual a otra. La muerte de Falla es recordada en *ABC* y *Solidaridad española*, en fechas correlativas de finales de 1946, y todavía en un artículo más ambicioso, «Falla y la literatura», en *Ínsula*, en enero de 1947. Tres años después, en enero de 1949, el óbito de Joaquín Turina tiene el mismo tratamiento: necrológicas conmovidas e inmediatas en *ABC* y *Alerta*, y tres artículos más reposados y monográficos en *Ínsula*, *Consigna* y *La Nación*, pocos meses más tarde. Todo esto puede advertirse gracias al espléndido trabajo del editor y a su personal criterio de ordenación. Ya se ha señalado la labilidad de la artificiosa frontera que pretende separar «pensamiento musical» e «historia y crítica musical». Pero creo que no es menos discutible la decisión de agrupar el volumen de «Historia y crítica musical» en tres apartados de longitud muy diversa («Los compositores y sus obras», «Los intérpretes» y «Crónicas musicales»), en la que los dos primeros siguen la sucesión cronológica de los personajes estudiados por Diego, pero, en cada caso, agrupando los trabajos por orden de publicación. ¿No hubiera sido preferible –e incluso menos gravoso para el compilador– ordenar la totalidad de los trabajos de los dos tomos por su fecha de aparición y dejar que fuera la evolución del propio Gerardo Diego –en temas y gustos– el numen inspirador de nuestra lectura? Un simple índice temático hubiera permitido a los interesados advertir y buscar sus preferencias o sus insistencias.

Música y poesía

Diego recuerda muy a menudo que su iniciación poética estuvo en el sentimental *El romancero de la novia* y en las posmodernistas *Iniciales*, que tienen fecha de redacción de 1917 y 1918, respectivamente; el primer libro vio la luz en 1920 y el segundo en 1943, acompañando a una reedición del primerizo. Los poemas de *Imagen*, conjunto más cercano a lo moderno (ya no *modernista*), se redactó entre 1918 y 1919 y apareció en 1922. Las ya citadas paráfrasis de los *Nocturnos* chopinianos, «concebidas en plena adolescencia», son de 1915-1918, como inscribió en su edición de 1963, en el libro *Hojas*, que recogía parte de su obra juvenil; allí estaban también los «Medallones» de 1918, tripleta de sonetos alejandrinos que dedicó a sus héroes románticos: Schubert («Mozart es su profeta y su pasión Beethoven»), Mendelssohn («es la elegancia misma. Y a la vez un fanático / de Bach, el contrapunto, la fuga y el coral») y Schumann («en abrazos de acordes y en acosos de arpegios / el destino y la Fuerza traban lucha enconada»). La primera edición de los *Nocturnos de Chopin (Paráfrasis románticas)* llevó un largo prólogo explicativo y en 1969, al reimprimirlos, los llamó *Ofrenda a Chopin*. Son diecinueve poemas, aunque Chopin escribió veintiuna piezas, recogidas en varios números de opus de su producción; en 1963, Diego decidió acompañarlos de un «Preludio», que es una declaración de amor al piano como instrumento de la expresión más pura de Chopin y también como compañero fiel del autor de los versos. Y remató el conjunto otra composición-resumen final, «Estoy oyendo cantar a un mirlo», donde la música del pájaro cantor se enlaza y compite con el recuerdo de melodías dilectas de Mozart, Chopin y Bellini.

En 1927 Diego había escrito: «Cuatro son los evangelistas de la música nueva: Ravel, Stravinsky, Bartók y Falla»

Pero en 1918 acababa de morir Claude Debussy, y el poeta confiesa que «se me ocurrió, como motivo para un poema, mi sentimiento de la música de Debussy, favorito ya entre mis favoritos». Lo tituló «*D'après Debussy*» y pudo comprobar después su singular e involuntaria similitud con el mundo de sensaciones abocetadas y penetrantes que evocaba *Jardins sous la pluie*, la tercera y última pieza de *Estampes* (1903) y una de las favoritas del repertorio pianístico impresionista, según recuerda Diego en un artículo de 1949. «Yo soy poeta –confesó, quizás exagerando, unos años después– porque no puedo ser músico» («Música y ritmo en Gerardo Diego», 1962). En modo más dramático, el jovencísimo poeta de *El romancero de la novia* escribiría después los versos de «Poeta sin palabras», donde anunciaba su desesperada decisión –«Voy a romper la pluma»– porque «lo que mi alma siente, yo no lo sé decir» y aunque «yo escucho sus secretos, yo entiendo su lenguaje. / No el ser sordo, el ser mudo, es mi condenación. / Para mí es como un alma dolorida el paisaje / y el mundo es un sonoro y enfermo corazón».

Los músicos predilectos

Pero Diego siguió auscultando el corazón del mundo, escribiendo versos y oyendo música. No parece casual la elección de los dos órdenes de compositores que homenajeó en estos primeros años. Por un lado, los héroes de aquel descubrimiento del mundo interior que trajo la plenitud del Romanticismo (que, aunque la encarna en Chopin, puede que la viva todavía más intensamente en las notas de Robert Schumann o de Franz Schubert, e incluso de Johannes Brahms, como se infiere de este libro); por otro, la mezcla de vaguedad y precisión, de intimismo afectivo y nitidez intelectual, que apreció en la música impresionista. La devoción romántica se transcribió significativamente en versos de abolengo modernista, muy deudores de Rubén Darío y seguramente ignorantes todavía de los intentos de poesía musical, mucho más modernos, del joven Juan Ramón Jiménez, que incluyó en su edición de *Arias tristes* (1903) partituras de Schubert («Elogio de las lágrimas»), Schumann («Dolor sin fin») y una *Romanza sin palabras* de Mendelssohn, entre otras. La segunda experiencia musical, la impresionista, coincidió ya con el despliegue de la poética de Diego más juguetona y, en el fondo, autoconsciente, desde los esbozos de *Imagen* (donde fue a parar, por cierto, la citada composición «*D'après Debussy*»).

Nunca creyó, sin embargo, en aquella vaga aspiración a la fusión de las artes, que fue ensueño compartido por románticos y posrománticos. Y quizás eso explique algo de algunas ausencias reveladoras en su mapa musicológico: no está allí Gustav Mahler, ni siquiera citado (pese a la devoción que le tenía su amigo Federico Sopena), y sobre Anton Bruckner sólo hay un artículo de 1946 en el que se refiere con sorna a «sus vastos y premiosos desarrollos sinfónicos», pese a lo que concede bastantes páginas elogiosas a Aleksandr Scriabin y alguna mención de escasa sustancia a Antonín Dvořák. Diego piensa que la música habla un «idioma secreto» que no es traducible en las palabras de la lengua común. Pero también defendió que, desde el ruido hasta el habla, las formas elementales del ritmo o la invención de la melodía hay un proceso unitario: un lenguaje del mundo. Como apunta su poema «La otra letra» (que dio a conocer en un artículo de 1952), la música es un mar donde «nace y resuena y muere y nace / la lengua del amor supremo». Y aunque nunca citó –ni quizá conocía– las nociones de la *Poética musical* del «príncipe Igor» (como suele llamar a Stravinsky), tendió a pensar en que el lenguaje de la música no tiene significado, que la plenitud está en la búsqueda de todos los caminos y que, al fin, lo que importa es la concreción intelectual de la

«obra». En el fondo, su concisa y espléndida «Poética» (escrita para *Poesía española. Antología*, su polémico libro de 1932) es muy clara: no hay renuncia más expresa a la *vulgata* romántica que afirmar que «la poesía existe para el poeta en todas partes, excepto en sus propios versos. Es la invisible perseguida que llega siempre demasiado pronto a la cita. En todo poema ha estado siempre la “Poesía”, pero ya no está».

La poesía es la máxima expresión de un sentimiento artístico, porque este alcanza allí su autosuficiencia. Lo ha sentido oyendo la *Ofrenda musical* de Bach, y lo explicaba a sus lectores en 1950 (en el segundo centenario de la muerte del músico de Eisenach), tras haber oído la pieza a la Orquesta de Cámara de Stuttgart: «El sueño de la música sustituye en Bach a la música misma [...]. Música abstracta en uno de los posibles sentidos de la palabra». Intuición y precisión –los dos objetivos de siempre–, logradas a la vez. Música y poesía tienden a la concentración extrema de la expresividad y aspiran a la intuición como forma de entendimiento. Pero en la música, como en la literatura, también hay *prosa*. Lo mejor de Beethoven –nos recuerda varias veces– es su condición de *prosista* musical, lo que viene a decir –en el fondo– que su fuerza dimana de la capacidad de *explicar* poderosamente el sentimiento. Dos trabajos inéditos y sin fecha, «Berlioz, el romántico» y un precioso análisis de la *Sinfonía fantástica* («El genio contra el talento»), resultan muy expresivos al respecto de esta objeción ante la *prosa* romántica. A su entender, fue con Schubert, Schumann y Chopin cuando la música se hizo *poética*, más quintaesenciada y enigmática. Y con el largo período posromántico que enlaza con la modernidad la música se acercó, cada vez más, al ideal poético: allí está su predilecto Gabriel Fauré, el autor de aquellas *mélodies* que resisten la comparación con los mejores *Lieder* germánicos y de quien exaltó «el pudor frente a la belleza. Pudor de enamorado» («El secreto de Fauré», 1950).



Ya sabemos que Debussy fue su otra referencia capital, y no sólo para él. Ortega, que sabía muy poquito de música, lo había situado en el centro mismo de la polémica entre lo moderno y lo

romántico, entre lo sentimental decimonónico y el artificio imaginativo del siglo XX, al contraponer con cierta injusta malevolencia la *Sexta Sinfonía* de Beethoven y el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de nuestro compositor, que el filósofo –como tantos otros– había visto representada por los Ballets Rusos («Musicalia», *El Sol*, 1921). En 1926, el joven aficionado César M. Arconada escribió un libro, *En torno a Debussy*, que es un ameno escolio del artículo orteguiano. Y Diego acudió a puntualizar a maestro y discípulo en una jugosa reseña de ese mismo año publicada en *Revista de Occidente*. Al primero le recordó que convenía no confundir la popularidad de un músico con la facilonería de alguno de sus fragmentos. Lo que satisface el sentimentalismo de las masas no es la amenidad bucólica de la *Sexta* –como escribe Ortega–, sino la repetición del motivo de cuatro notas del *Allegro* inicial de la *Quinta*, que todos se saben de memoria, al igual que reclaman bises de la *Obertura 1812* de Chaikovski. Debussy –le recuerda a su amigo Arconada– puede ser también un músico de fácil acceso, porque no en vano es un artista de fin de siglo, el momento que fue contemporáneo «de la poesía más musical que haya existido» y de la música más provocativamente lírica y soñadora. En tal sentido, es el «artista perfecto», y no duda de que «un análisis espectral acusaría más proporción de música en el producto Debussy que en el producto Beethoven». Pero con ese mundo de exquisiteces estéticas acabó la purga que trajeron *El retablo de Maese Pedro*, de Falla, y la música de Béla Bartók.

Los gustos de Diego

A esas alturas, Gerardo Diego había encontrado lo que buscaba en la obra de Maurice Ravel, quien, de añadidura, acusó haber sentido la influencia de Debussy: fantasía armónica, fresca nítida, variedad a veces despistante y un toque de humor. Su artículo de 1924 en *Revista de Occidente*, «Ravel, ravel y el rabelín», lo define a las mil maravillas: «El astuto maestro perfecto autocrítico que mide con precisión de nonius las líneas esbeltas de sus graciosos partenones. Que pesa con toda exactitud la masa, el timbre, la intensidad de sus juegos de orquesta. Genial y amanerado. Achacoso y adolescente». Y, sobre todo, abierto a los vientos de todas partes, porque «la razón para las modas de exotismo –Oriente amarillo, Mediodía tostado, Occidente negro– es la saturación de centralismo insípido y estancado». Ravel es un encantador (no en vano, nos recuerda, su apellido sugiere otras significativas palabras francesas: *rêve*, *ravi*...) que, en el fondo, quiere buscar la sinceridad más simple, aunque sea «con la ingenuidad deliberada y postiza del XVIII»: la música de Ravel tiene mucho de la armonía del pastoril rabel.

En 1938 consagró otro importante trabajo al maestro que acababa de morir en diciembre de 1937, tras una arriesgada operación quirúrgica que pretendió curar la enfermedad neurológica que había amargado su vida desde 1933. «Ravel o la moral de un concierto» (*Vértice*, 1938) se escribió ante las notas del *Concierto para la mano izquierda* (1929-1930) cuya partitura –en versión sin orquesta y transcrita para ambas manos– tiene en su mesa de trabajo y que ha estado interpretando en los últimos días. Como es sabido, Ravel escribió la pieza a instancias de un amigo, el pianista Paul Wittgenstein, que había quedado manco en las trincheras de la Gran Guerra, y Diego se admira ante la variedad de los temas y la admirable resolución del problema técnico fundamental: la limitación física del intérprete. Aquello le sugiere que «una de las posibles definiciones del artista clásico sería esta: quien en la dificultad “dada”, en vez de obstáculo, halla estímulo para la inspiración». Pero tampoco se le escapa que el Ravel de este Concierto reflejaba la vertiente cavilosa y trágica del músico, que no había tratado en el artículo de 1924, aunque para entonces Ravel ya había escrito el

poema sinfónico-dramático *La Valse* (1920), cuyo eco turbador no fue ajeno a los dos valsos poéticos, escritos por Vicente Aleixandre (en *Espadas como labios*) y Federico García Lorca (en *Poeta en Nueva York*). Diego percibe en el *Concierto* –tan diferente del tónico y dionisiaco *Concierto en Sol*, casi coetáneo– una verdadera «lección de ascetismo, estética y moral».

Bastante tiempo después, habló del popular *Bolero*, estrenado en 1928 por encargo de Ida Rubinstein, que le había pedido al autor un ballet de tema español. Lo hizo en un artículo de 1946 y su dictamen fue negativo: «Según mis cálculos, una melodía, un tema, a ser posible vulgarcito y untuoso, empieza a tener éxito cuando se le oye veinticuatro veces consecutivas, dos menos que el del bolero raveliano». Todavía terció de nuevo en la cuestión con el artículo «Bolero sí, bolero no» (1948) y con otro en las páginas de *ABC*, en 1973, lejos ya de la animosidad anterior.

Música y sociedad

A lo largo de tres decenios, Diego consolidó una posición de comentarista «cultural» de la música –sin pretensiones de crítico profesional– que había comenzado en las colaboraciones asiduas en *El Imparcial* y *La Libertad* en el período de 1933-1934. Tras la Guerra Civil, asistió –desde una localidad de privilegio– a la paulatina constitución de una minoría cultivada y bastante activa, en la que se mezclaban intelectuales falangistas, monárquicos que iban haciéndose liberales, antiguos liberales muy cautos, aristócratas con dinero y viejas y nuevas fortunas burguesas, a los que gustaba apoyar una cultura minoritaria y refinada de conciertos, *vernissages* y conferencias. No lo reconocían explícitamente, pero todos sabían que enlazaban con la tradición cultural republicana, aunque preferían los modos sociales de sus antecesores en la monarquía liberal. Sin salir del ámbito de la música, la fidelidad de Federico Sopeña (sacerdote y falangista), de Antonio Fernández-Cid (militar) y de Enrique Franco (procedente del Sindicato Español Universitario y autor del himno «Montañas nevadas») a la rotunda figura del exiliado republicano Adolfo Salazar, creador de la musicología moderna en España, fue algo tan revelador de esa continuidad como pudo serlo la acomodación en la vida cultural del franquismo de figuras que procedían inequívocamente de aquel momento histórico, como los compositores y directores Conrado del Campo, Pablo Sorozábal y Bartolomé Pérez Casas.

[A lo largo de tres decenios, Diego consolidó una posición de comentarista «cultural» de la música que había comenzado en las colaboraciones asiduas en *El Imparcial* y *La Libertad*](#)

Las crónicas musicales que Diego escribió para las revistas *Música* y *Escorial* entre 1946 y 1950 son quizás el mejor testimonio de ese mundo en el que revelaron su maestría el director de orquesta Ataúlfo Argenta, los bailarines Rosario y Antonio, las intérpretes Alicia de Larrocha y Victoria de los Ángeles –a todos los cuales tributa grandes elogios– y donde alternaban en los programas de conciertos las partituras de Prokófiev, Stravinsky, Hindemith, Poulenc y Olivier Messiaen con el recuerdo vivo de Falla y Turina, el éxito fulgurante y duradero del *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo («día memorable el de ayer para la música española», consignaba el 12 de diciembre de 1940 en las páginas de *ABC*), e incluso la inesperada presencia de Antonio José, fusilado por los franquistas en 1936, cuya *Sonatina* fue interpretada póstumamente por su amigo Regino Sainz de la Maza en 1949.

Entretanto, la música evolucionaba, pero Diego siguió fiel a sus devociones. En 1927 había escrito que «cuatro son los evangelistas de la música nueva: Ravel, Stravinsky, Bartók y Falla». Descartaba entonces a Richard Strauss (recordaría, bastantes años después, el estreno madrileño de *El caballero de la rosa*, que llenó el Teatro Real en 1925), porque era «el superviviente» del siglo XIX y, sobre todo, porque no le gustaba aquella «obra hiperestésica y ultrawagneriana» que alababan tanto los viejos wagnerianos. De Arnold Schönberg pensaba que «acaso sea el precursor de la música del porvenir», lo que no era decir mucho. En 1965, en un artículo bastante inocentón, «¿Adónde va la música?», proponía una suerte de *apartheid* respetuoso entre la música tonal y el atonalismo: como le sucedió a la poesía y a la pintura hacía cincuenta años, «habrá una música, la de siempre, que continuará su camino eterno» y otra, equivalente «a la pintura abstracta o a la cubista en su período de experimentación más agudo», que seguirá por otra senda apartadiza. La suya era, sin duda, la primera y en ella tenía una parte emocional muy importante su devoción por la música española, que tanta parte ocupa de las páginas posteriores a 1939.

En aquellos años no solamente se produjo la constitución de un público cuyos rasgos he esbozado más arriba, sino que, de modo paralelo, se diseñó una *renacionalización* emocional de la cultura que se mantuvo en vigor hasta 1950, por lo menos. Son estas dos cuestiones de historia cultural que algún día habrá que repasar con lucidez y sin apriorismos porque, a despecho de las conclusiones que puedan obtenerse, el franquismo seguirá siendo una cloaca política impresentable. Pero pocos textos evidencian tanto la frágil existencia de aquella excepción como el inédito «La música española», fechado en 1949: «Me atrevo a pensar que la clave de esa extraña fuerza meteórica y como huracanada de la música o de la pintura española radica en su poder acumulado por delegación o representación popular y democrática [...]. Cada artista español es el mismo y la suma de sus coetáneos y antepasados con mayor fidelidad y unidad que pueda hacerlo el artista de cualquier otro país». Era este un pío deseo, pero también el testimonio de una ilusión que todavía nos conmueve.

¹. Tienen un notable interés complementario tanto el volumen *Biblioteca de Gerardo Diego. Catálogos. Música*, Santander, Fundación Gerardo Diego, 2008, como la selección editada por Antonio Gallego, *Poemas musicales (antología)*, Madrid, Cátedra, 2012.

². La edición de sus *Obras completas* (Madrid, Alfaguara, 1996-2000) comprende tres tomos de *Poesía*, que recogen los textos corregidos y ordenados por el propio Gerardo Diego y que cuentan con introducción, bibliografía y notas de Francisco J. Díez de Revenga, y otros cinco (IV-VIII) de *Prosa*, los dos primeros (*Memoria de un poeta*) a cargo del propio Díez de Revenga y los tres últimos (*Prosa literaria*) de José Luis Bernal Salgado.