

VERSIONES DE CANCIONES DE POEMAS DE LA EDAD DE PLATA. MUSICALIZACIÓN, RECEPCIÓN Y CONSUMO EN LA POSMODERNIDAD*

VERSIONS OF SONGS BASED ON POEMS FROM THE SPANISH SILVER AGE. MUSICALISATION, RECEPTION AND CONSUMPTION IN A POSTMODERN SOCIETY

GUILLERMO LAÍN CORONA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

glaincorona@flog.uned.es

Recibido: 16.12.2021

Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: Dentro de la larga tradición que estudia las relaciones entre poesía y música, en este artículo se abordan las musicalizaciones de poemas de cinco poetas icónicos de la Edad de Plata –Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti y Miguel Hernández– y las versiones hechas posteriormente a partir de las canciones originales, como herramienta para analizar la recepción de textos literarios en la actualidad. Después de un breve repaso histórico desde comienzos del siglo xx hasta el fin del franquismo, se presta atención a la manera en que se percibe la poesía a través de la música en la sociedad de consumo posmoderna.

PALABRAS CLAVE: Poesía española, Edad de Plata, musicalización, recepción, posmodernidad

ABSTRACT: As part of the long tradition that studies the links between poetry and music, this article approaches the musicalisation of poems written by five iconic poets of the Spanish Silver Age –Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Fed-

* Este artículo es resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

rico García Lorca, Rafael Alberti and Miguel Hernández– and the versions that came after the original songs, as a tool to analyse the reception of literary texts nowadays. After a brief chronological review from the early 20th Century to the end of Francoism, attention is paid to the way poetry is perceived through music in a postmodern society defined by consumerism.

KEYWORDS: Spanish Poetry, Spanish Silver Age, Musicalisation, Reception, Post-modern Society



A la memoria de Julio Neira, que fue investigador infatigable de la poesía española de la Edad de Plata. Y amigo. Sobre todo, amigo.

Laurence Kramer, en su libro canónico *Music and Poetry* (1984) da cuenta de la larga historia de las relaciones entre música y poesía: “En el principio existía la canción. A los poetas, al menos, siempre les ha gustado decirlo” (2002: 29). En España, esta cuestión se ha estudiado con especial relevancia en torno a la llamada canción de autor, como muestra el reciente libro editado por Francisca Noguerol y Javier San José Lera (2021), en el que se incluye una utilísima bibliografía selecta (Noguerol 2021). Lo extenso de esta historia hace innecesario y prolijo cualquier intento de resumen. A su vez, para afrontar un nuevo estudio al respecto hay que establecer unos límites abarcables. En España, por ejemplo, la Edad de Plata tuvo un rico acervo musical (Nagore Ferrer, Sánchez de Andrés y Torres Clemente 2009). A pesar de que la aproximación generacional a la historiografía literaria está ya desfasada, especialmente en la Edad de Plata (Santiáñez-Tiód 1997), cabe establecer una cifra redonda de cinco autores a partir de las tres generaciones tradicionales de este período –98, 14 y 27: Antonio Machado (1875-1939), Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Federico García Lorca (1898-1936), Rafael Alberti (1902-1999) y Miguel Hernández (1910-1942).

Esta selección se resiente de la falta de mujeres. En 2017, de hecho, Paco Damas lanzó su álbum de *Las Sin Sombrero*, con musicalizaciones de poemas de mujeres del 27; en 2020, Sheila Blanco hizo lo mismo en *Cantando a las poetas del 27*. Ahora bien, este artículo se centra en versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Tal es el caso de “[Yo escucho los cantos]”, de Antonio Machado (*Soledades*, 1903), que musicalizó Enrique Morente en *Despegando* (1977), con estilo flamenco, y que años más tarde reversionó su hija Soleá Morente en *Tendrá que haber un camino* (2015). Lamentablemente, aún no se han producido versiones de canciones de poemas escritos por mujeres de la Edad de Plata. El dato es revelador del sesgo patriarcal de la historia literaria y la industria musical, pero no hay espacio aquí para profundizar en ello.

Tampoco está enfocado este artículo desde la musicología, sino que se usa la música como herramienta de análisis literario, siguiendo la premisa de que, para ponerle música a un texto hay que interpretarlo primero, de modo que una musicalización constituye “una lectura crítica de la obra primaria tan válida como la crítica escrita” (Meza 2018: 33). El estudio de las versiones de canciones sirve, pues, para estudiar los poemas de la Edad de Plata, y, en particular, comprender cómo son recibidos y entendidos en la actualidad, en el marco de la posmodernidad.

Se emplea posmodernidad en lo que tiene que ver con la sociedad capitalista postindustrial, que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy definen como *capitalismo artístico* (2015) y que se basa en la hiperestetización del mercado y del consumo. Este artículo se centrará, por tanto, en la música de la industria cultural y en cómo el texto poético, con el ropaje de la música popular, se resemantiza para el consumo de masas. Es importante precisar que se han dejado fuera los géneros musicales y versiones de música popular que son ajenos a la lógica del capitalismo artístico.

Asimismo, hay que acotar las nociones de cultura de masas, cultura popular, folklore y tantas otras, que John Storey (2018: 5-13) agrupa en seis categorías. Para evitar matices y discrepancias en torno a estos conceptos, aquí se habla, simplícidamente, de música popular en tanto aquella que tiene amplia difusión y éxito. En ocasiones, tendrá que ver con el folklore y/o el pueblo, sin entrar en las dificultades que a su vez entraña la delimitación de este colectivo. En otras, remitirá a los productos musicales de la industria cultural de masas, o lo que coloquialmente se conoce como música comercial.

Para la elaboración de este artículo, lo ideal habría sido confeccionar o disponer de un corpus exacto de poemas musicalizados, distinguiendo entre canciones independientes entre sí y versiones de canciones. Sin embargo, hay trabas que lo hacen inabarcable dentro de los límites de este artículo. Por ejemplo, durante la recopilación de datos, se anotaron versiones de canciones de 10 poemas de Machado, 14 de Juan Ramón Jiménez, 28 de Lorca, 21 de Alberti y 35 de Miguel Hernández. Podría concluirse que el autor más productivo para las versiones de canciones ha sido Miguel Hernández. Pero hay que tener cuidado. Por un lado, no se han tenido en cuenta, al menos no de manera sistemática, los poemas musicados solo una vez, ni las musicalizaciones realizadas fuera de España y/o en lenguas distintas del español, porque habría sido aún más inabarcable, pero, si se añadieran estos datos, las cifras cambiarían. De hecho, en las discografías completas basadas en poemas elaborada por Fernando González Lucini para el Proyecto PoeMAS se sugiere que es Lorca el poeta más musicalizado, al margen de la variable de versiones de canciones y contando todas las lenguas y países.¹ Por otro, no hay garantías numéricas. Considérese “La saeta”, poema de Machado que Joan Manuel Serrat musicalizó en *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969). De esta canción, se han contado –excluyendo las marchas procesionales, que no tienen letra– 26 versiones en España en español, pero puede que no sean las únicas. Entre otras casuísticas, considérese que algunas

¹ <<https://poemas.uned.es/discografias-completas/>> (24 de noviembre de 2021).

versiones se realizaron en programas de televisión, como la edición de 2018 de *Menuda noche* en Canal Sur, interpretada por Pilar Bogado y uno de los concursantes infantiles: Antonio.² Dado el carácter efímero de estas versiones, hoy solo son accesibles en espacios como YouTube, de donde pueden desaparecer, sobre todo cuando son grabaciones *amateurs* y/o no autorizadas. Es posible, pues, que hayan pasado desapercibidas otras versiones similares, o versiones de otro tipo.

No menos problemática es la delimitación de versión de canción. Solo con escucharlas y aun sin pericia musicológica, es fácil determinar que las 26 versiones de "La saeta" parten de la melodía original de Serrat, pero no lo es tanto en otros casos. Piénsese en "Mi cuna", que Juan Ramón Jiménez incluyó en la edición de *Baladas de primavera* de su *Segunda antología poética* (1922). José Cárdenas informa en su blog, *amateur* pero rico en datos, de varias musicalizaciones.³ Dos las cataloga como "música lírica (coral, vocal, etc.)", a cargo de José Menéndez de Esteban y Juan José Pérez Gago, sin decir nada más, excepto los códigos de la Sociedad General de Autores (SGAE). También en calidad de música lírica, se refiere Cárdenas a una canción de Ángel Barja que grabó la Coral Valderense Coyantina en el álbum *La señora luna* (1991). Por último, ofrece tres canciones de "música popular (cantautores, acústicos, grupos, jazz, etc.)": Juan de Santa María (*Canta a Juan Ramón Jiménez en fado*, 2000), Luigi Maraez (*Canta a Juan Ramón y los niños*, 2003) y Francisco Montaner (*Francisco Montaner chante Juan Ramón Jiménez*, 2005). Todos son álbumes difíciles de conseguir hoy en día, y ni siquiera aparecen en Discogs, un portal especializado en la venta de música en formatos analógicos (vinilo, casete, CD) con una inmensa base de datos. Excepcionalmente, se encuentran ahí varios álbumes de Francisco Montaner, pero no el de Juan Ramón Jiménez, al menos no en la fecha de realización de este artículo. En estas circunstancias, no se puede comprobar si hay una primera musicalización del poema juanramoniano a partir de la cual se deriva alguna o todas las demás, a modo de versiones, o son canciones independientes melódicamente entre sí, aunque musicalicen el mismo poema.

Podría hacerse una investigación para comprobarlo, buscando los audios y comparando cada canción, contactando con la SGAE o echando mano de otras fuentes. Pero esto entra ya en el campo de la musicología, que, como se ha dicho, excede los límites de este artículo. Además, para el análisis de los poemas y su recepción posmoderna a través de la música, es posible extraer conclusiones relevantes solo con las versiones de canciones más famosas, fácilmente accesibles y reconocibles como tales.

1. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA MÚSICA POPULAR Y POESÍA DE LA EDAD DE PLATA

Uno de los rasgos de la literatura de la Edad de Plata es la tensión entre tradición y modernidad (Soufas 2007: 13-14) y, por extensión, entre lo culto y lo popular.

² <<https://www.youtube.com/watch?v=7DvPlwM2mqc>> (24 de noviembre de 2021).

³ <<https://cancionypoema.blogspot.com/2020/03/la-poesia-de-juan-ramon-jimenez-en.html>> (24 de noviembre de 2021).

Federico García Lorca fue un caso paradigmático. *Poema del cante jondo* (1921) y *Romancero gitano* (1928) tienen, desde el título mismo, voluntad de acercarse al folklore andaluz y, en particular, a la etnia gitana y el flamenco (Josephs y Caballero 1992: 19-54). Ello explica en buena medida las incontables musicalizaciones flamencas de sus poemas, como muestran los dos álbumes colectivos de homenaje en que *Los gitanos cantan a Federico García Lorca* (1994 y 1996). Al mismo tiempo, Lorca es capaz de hacer poesía de culta herencia áurea en sus *Sonetos del amor oscuro* (1935-1936 / 1984) (Caballero 1999-2000; Pezzini 2015), musicalizados por primera vez por Amancio Prada en un álbum con ese mismo título (1986). Y está también el patente surrealismo de *Poeta en Nueva York* (1929-1930 / 1940), del que es icónica la musicalización de Leonard Cohen de "Pequeño vals vienés" en inglés: "Take this Waltz", que se incluyó en un álbum colectivo titulado igual que el poemario lorquiano (1986). Por cierto, aunque de la canción de Cohen se han derivado la mayoría de versiones posteriores, hay excepciones, como la del cantante Ribàs en su álbum *Poeta en Nueva York* (2012), donde musicaliza en total diez poemas del libro de Lorca.

Siendo incuestionable la relación entre lo culto y lo popular en la Edad de Plata, cabe matizarla. La práctica literaria de Alberti en sus primeros poemas, como *Marinero en tierra* (1925), tiene una vinculación conocida con la lírica tradicional y popular desde la Edad Media, pero bajo "la norma de la depuración que exigía el horizonte del arte deshumanizado" de Ortega y Gasset (Mateos Miera 2009: 56). No es de extrañar, pues, que las primeras musicalizaciones se adscribieran a lo que José Cárdenas llamaba más arriba música lírica, también conocida como música clásica o música culta. En la primera edición de *Marinero en tierra* se incluyeron "las partituras de tres composiciones para canto y piano sobre versos albertianos: 'Mi corza', de Ernesto Halffter, 'Salinero', de Gustavo Durán y '(Verano)', de Rodolfo Halffter", algo "poco corriente en los libros de poesía de la época pero habitual en las composiciones cancioneriles y las recopilaciones de coplas" (Mateos Miera 2009: 56). Alberti imitaba, así, la práctica de recuperación filológica de textos antiguos, interesante principalmente para el público culto. Además, las tres piezas se estrenaron en Madrid en abril de 1926 en un contexto similar (2009: 56): un concierto en el que, junto a las musicalizaciones de los poemas de Alberti, hubo una exposición del pintor belga Pierre Fiquet, canciones del siglo xv de Narváez, Escobar y Fuenllana, y piezas de compositores vanguardistas, como Durey, Ravel y Debussy.

La trayectoria de Miguel Hernández es también paradigmática de la relación entre la música, la poesía, lo culto y lo popular. En su Orihuela natal, empezó a formarse bajo la influencia de poetas cultos, como Góngora o Rubén Darío, y de amigos intelectuales, como Ramón Sijé y el sacerdote Luis Almarcha (Ferris 2002: 47-101). Al mismo tiempo, estuvo en contacto con el flamenco de las tabernas, gracias a otro amigo: Carlos Fenoll. Gelardo Navarro (2009) se hace eco de esta relación con el flamenco y de cómo un joven Hernández, engarzando con la tradición repentista del trovo de Levante, improvisó letras flamencas, que deben considerarse los primeros textos de su obra completa. Tras varios experimentos vanguardistas/culturalistas, como *Perito en lunas* (1933), Hernández retomó, con

el estallido de la Guerra Civil, la tradición de poesía popular, aunque con una calidad mayor a la de su etapa de formación en Orihuela (Díez de Revenga 2017) y como “Altavoz del Frente, servicio de agitación y propaganda creado por el ejército republicano en noviembre de 1936 para difundir consignas políticas y animar la lucha de los soldados” (Moreno Ferrández 2008: 198). Amigo en esos años del compositor Lan Adomián, este les puso música a varios textos de Miguel Hernández: “Eran composiciones sencillas, cercanas a los himnos populares españoles con los que Adomián entró en contacto” (González Sánchez 2016: 21).

Entre los muchos ejemplos que podrían analizarse, destaca “Las puertas de Madrid”, que Miguel Hernández había escrito para *Pastor de la muerte*, obra teatral de 1937 sobre la guerra, luego publicada en el número 3 de *Comisario* (Madrid, noviembre de 1938) (Díez de Revenga 2017: 161), incluyendo la partitura de Adomián. Tal vez el hecho de que la melodía fuera de un compositor profesional explique que en años recientes esta canción haya tenido versiones de música lírica/culta, como la del Coro Mixto de Cámara de Valencia, con dirección de Salvador Moroder y el piano de Ana Vega Toscano (*Canciones de lucha 1936-1939*, 1998). Sin embargo, hay canciones recientes que acercan su carácter popular a los géneros musicales de la actualidad, como Delincuencia Sonora en rock (*Estados delincuentes (Strata effractarios)*, 2013). Parece que esta canción no se deriva de la versión primitiva de Adomián, ni del Coro Mixto de Cámara de Valencia, pero es evidente que simpatiza con el bando republicano, porque en el videoclip se insertan imágenes de archivo de la Guerra Civil.⁴

Especialmente ilustrativa de la tensión entre lo culto y lo popular es la recuperación de canciones antiguas que hizo Lorca con La Argentinita en los años 30. La copla o canción española tiene un marcado arraigo popular, como ha glosado Manuel Román en su historia de *Los grandes de la copla* (2010). Sin embargo, Lorca partía de un interés filológico similar al de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri en torno al romancero. Como ellos, Lorca buscó canciones tradicionales viajando por la geografía española (De la Ossa Martínez 2014: 96-97). Lorca no quería un resultado filológico, sino un producto cultural para disfrute estético, de modo que armonizó los textos y les puso música en colaboración con La Argentinita, quien se encargó de darles voz. Así surgió la *Colección de canciones populares españolas* (1931), algunas de las cuales han sido ampliamente versionadas hasta la actualidad, destacando “Los cuatro muleros” y “Romance pascual de los pelegrinitos”. En sus giras por España y América, La Argentinita hizo célebres estas y otras canciones, igualmente armonizadas por/ con Lorca, como “La Tarara” y “Anda jaleo” (De la Ossa Martínez 2018: 100-101), que también han sido versionadas en multitud de ocasiones.

Alberti compartió con Lorca el interés por la copla, colaborando ambos con La Argentinita en diferentes proyectos (Mateos Miera 2009: 51). Además, Alberti se dio cuenta de que el éxito de la música popular se podía aprovechar para la causa política. Así, la canción “Madrid, qué bien resistes” “tuvo su origen en la misma Alianza de Intelectuales Antifascistas”, pudiendo sospecharse que el artífice de la letra fuera el propio poeta. Publicadas letra y partitura el 10 de junio

⁴ <<https://www.youtube.com/watch?v=xKMipc2B0RA&t=56s>> (24 de noviembre de 2021).

de 1937 en *El Mono Azul* y nueve meses más tarde en la revista de la Alianza, la melodía era la de “Los cuatro muleros” de Lorca y La Argentinita, pero alterando el texto original para alentar a las tropas en su lucha: “Puente de los Franceses,/ ¡mamita mía!./ nadie te pasa,/ porque tus milicianos,/ ¡mamita mía!./ que bien te guardan” (Mateos Miera 2009: 115).

2. LOS EFECTOS DEL FRANQUISMO SOBRE LA MÚSICA POPULAR Y LA POESÍA

Los ejemplos anteriores, aunque pocos entre los muchos posibles y de sobra conocidos, muestran que desde comienzos del siglo xx poesía y música popular entran en un camino de colaboración y éxito, que en torno a la Guerra Civil adquiere connotaciones políticas izquierdistas. Con la llegada de la dictadura, esta tradición es asumida por intelectuales, autores y artistas antifranquistas, gracias en concreto a la colaboración entre la poesía social y la canción de autor o canción protesta, y a la labor abundante de musicalizaciones de poetas anteriores vinculados a la izquierda (Torres Blanco 2005). Dada la amplia bibliografía, basten algunos casos icónicos, como los discos de Joan Manuel Serrat: *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969) y *Miguel Hernández* (1972). Paco Ibáñez, desde Francia, musicalizó *Poèmes de Federico Garcia Lorca et Luis de Gongora* (1964) y, en discos posteriores, de otros poetas, como Alberti y Miguel Hernández: *La poesía española de hoy y de siempre* (1968) y *La poésie espagnole de nos jours et de toujours* (1969). Una de las canciones de Ibáñez, precisamente, ejemplifica la relación con la poesía social, ya que musicalizó e hizo enormemente popular el poema de Gabriel Celaya en que reivindicaba que “La poesía es un arma cargada de futuro” (*Cantos iberos*, 1955). También hubo compromiso antifranquista en el ámbito de la canción española (Mikaela *Interpreta a García Lorca*, 1966, y *Canta poesías de Rafael Alberti*, 1970) y el flamenco (Enrique Morente, *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, 1971).

A pesar de sus vínculos musicales (Téllez 2012), así como poéticos y políticos, con la canción de autor, que tiene un enorme prestigio, se ha solido considerar que copla y flamenco son géneros inferiores. En su *Cancionero general del franquismo*, Manuel Vázquez Montalbán hace apología del gusto popular, pero habla de la canción española como “subcultura”, caracterizada “por su impotencia frente al poder, su lenguaje degradado o su manipulación tan brutalmente mercantil” (2000: xi), con algunas excepciones, que coinciden no por casualidad con la canción de autor: Serrat, Ibáñez, Miguel Ríos, Alberti, Miguel Hernández, etc. Estos prejuicios se explican en cierta medida en España porque la dictadura se apropió del flamenco –después de que en la inmediata posguerra vilipendiara por inmoral el género– y la canción popular para la promoción de sus ideales, como la nación y la raza (De Santiago Ortega 2018). A partir de los años 60, esta propaganda se alió con el cine (Sánchez Rodríguez 2016) y el incipiente capitalismo, en una estrategia de atracción de turismo mediante una cultura de entretenimiento ligero, presuntamente desideologizado, que tuvo como protagonista, de nuevo, la música popular y los clichés nacionales (Rina Simón 2018). En este contexto, surgieron artistas que trabajaron sin molestar al régimen y/o

adecuando sus obras al mismo tipo de cultura ligera y de estereotipos nacionales, como Manolo Escobar (Otaola González 2015) y Raphael (Party 2013). Este estado de cosas explica que el régimen se apropiara también y de manera –aparentemente– *desideologizada* o –más exactamente– *reideologizada* de autores de izquierdas, como Machado (Muñoz Soro y García Fernández 2010).

Lo mismo ocurre con las canciones populares armonizadas por Lorca. Pese a ser un poeta molesto para el régimen, en la película *Las cuatro bodas de Marisol*, de Luis Lucia Mingarro (1967), Pepa Flores interpreta una versión pop/yeyé de “La tarara”, en un momento de su carrera que representaba “la idea de ‘modernidad aceptable’ que auspició el régimen” (Rincón 2019: 352). Por las mismas fechas, Raphael sacó el sencillo “Los pelegritinos” (1970). Significativamente, en los créditos del vinilo, al menos tal y como se muestran en Discogs, no se menciona a Lorca.⁵ Probablemente, Raphael quería sortear problemas de censura y llegar a un público amplio, a través de una canción ampliamente conocida, desligándola del debate ideológico en torno a Lorca.

Otras musicalizaciones son igualmente ilustrativas de esta des/reideologización durante el franquismo y abren la puerta a fenómenos de la sociedad posmoderna, en la que se profundizará más adelante. De “Aceituneros”, de Miguel Hernández (*Viento del pueblo*, 1937), se han contabilizado para este artículo más de veinte musicalizaciones. La primera la hizo Paco Ibáñez, con el título de “Andaluces de Jaén” (*La poesía española de hoy y de siempre*, 1968). La mayoría de canciones son versiones de esta, con algunas excepciones. Así, Enrique Morente hizo una musicalización independiente, en la edición mexicana del álbum *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* (1971), pero no en la española, por problemas de censura (González Lucini 2018: 66). En su recorrido de popularización, hay versiones de la canción de Ibáñez en flamenco, como la de Carmen Linares (*Verso a verso. Canta a Miguel Hernández*, Salobre, 2016), y pop, como Ana Corbel, con reminiscencias chill out, en un álbum colectivo que se aprovechó comercialmente del 75 aniversario de la muerte del poeta: *El canto que no cesa. Homenaje a Miguel Hernández* (2017). Entre las versiones recientes de la canción de Ibáñez, aparece Manolo Escobar (*Tiempo a tiempo*, 1994), cuya producción musical había nacido al abrigo del franquismo. A pesar de que a Escobar no le es posible suprimir las connotaciones políticas del texto y que Ibáñez fue tan significado para la izquierda, la versión puede leerse de forma desideologizada e, incluso, *kitsch*. Y es que Escobar la interpretó en una gala de variedades de televisión con un coro que hacía un pastiche de las identidades regionales.⁶

Hay una musicalización de 2012 de “Aceituneros”, compuesta por Santiago José Báez, que no sigue a Ibáñez y fue elegida por la Diputación de Jaén como himno de la provincia. De manera parecida a la versión de Escobar, la dimensión política del texto queda desdibujada por la identidad regional. Y esta desideologización se ve reforzada por el encargo que hizo la Diputación a varias estrellas

⁵ <<https://www.discogs.com/es/Raphael-Aleluya-Del-Silencio-Los-Pelegritinos/release/2621742>> (24 de noviembre de 2021).

⁶ <<https://www.youtube.com/watch?v=03E-YuomEOc>> (24 de noviembre de 2021).

musicales para que la interpretaran,⁷ sin duda como campaña publicitaria de la provincia y siguiendo varios principios posmodernos de los que se hablará más adelante: la recuperación melancólica del pasado, a través de cantantes del *star system* de edad avanzada, como Raphael. Por estas fechas, la herencia franquista puede descartarse en este cantante, pero es evidente que la Diputación quería aprovecharse de su renovado éxito comercial.

3. MÚSICA POPULAR Y POESÍA EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA POSMODERNA

Durante el franquismo, por tanto, hubo dos manifestaciones de música popular y poesía: una tenía un marcado compromiso político de izquierdas, heredado de la Edad de Plata, mientras que otra, coincidiendo con el desarrollo en España del capitalismo, servía de propaganda a los intereses del régimen y/o era entretenimiento ligero que evitaba el debate ideológico. Con la llegada de la democracia y el afianzamiento del capitalismo, las relaciones entre música popular y poesía empiezan a regirse por fenómenos posmodernos. Como se ha visto en parte, estos enlazan con la cultura franquista, pero la posmodernidad avanza en la ligereza del entretenimiento y a ello contribuyen paradójicamente los artistas que habían tenido una significación política de izquierdas.

3.1. *Star system* y éxito comercial

El *star system* nació al amparo del Hollywood de los años 20, como un entramado de personajes célebres de la industria cinematográfica, utilizados para aumentar el interés del público por sus películas y contribuir, así, a su éxito comercial, en alianza con otros medios, como la prensa. En la era del capitalismo artístico, el *star system* es uno de los pilares de la posmodernidad (Lipovetsky y Serroy 2015: 169-172) y se ha extendido a otros ámbitos, como la música y, recientemente, Internet, a través de *influencers* y otras figuras (Marshall y Redmond 2015). Este fenómeno puede verse en no pocas versiones de canciones, repercutiendo en la recepción de los poemas musicalizados.

Cuando Alberti huyó al exilio de Argentina, Carlos Guastavino musicalizó varios poemas suyos, uno de los cuales tuvo desde pronto gran repercusión y ha suscitado numerosísimas versiones. Se trata del poema octavo sin título de la tercera parte ("Metamorfosis del clavel") de *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), cuyo primer verso es "Se equivocó la paloma". La canción de Guastavino, para voz y piano, fue publicada en 1946 en Buenos Aires junto con la partitura por la editorial Ricordi Americana. Sus orígenes, por tanto, están en la música lírica/culta, pero ya en 1955 fue versionada al gusto popular por el cantante afrocubano Bola de Nieve. El poema tenía un sentido político, al simbolizar el sentimiento de extravío de quien está en el exilio. Por eso, el "leitmotiv musical y literario se encuentra en el verso 'Se equivocaba'". Esta repetición "refuerza la sensación de desarraigo en la versión musicalizada y marca la idea melódica y poética en la mente del oyente" (Ureña 2015: 84).

⁷ <<https://www.dipujaen.es/conoce-diputacion/areas-organismos-empresas/areaA/simbolos-institucionales/himno-oficial-provincia-jaen.html>> (24 de noviembre de 2021).

Resulta curioso que “[l]a popularidad de la versión musical modificó el poema al punto que en muchas antologías, así como en las recitaciones del poeta, este aparece con las repeticiones incluidas por Guastavino” (2015: 84). De hecho, el poema se conoce ampliamente como “Se equivocó la paloma”, tal vez no por ser el primer verso –como es habitual cuando un poema no tiene título–, sino seguramente por ser la idea central, que Guastavino repite en su canción y por ser el título de esta. O sea, a causa de la celebridad musical, el poema original se ve desplazado por la canción.

En otros casos, la estrella musical oculta al poeta. Piénsese, de nuevo, en Alberti. Durante años, había sido una estrella mediática, especialmente tras su retorno del exilio, como icono político y diputado del PCE (1977). Esto explica que su nombre sirviera de reclamo de la música en los años de la canción protesta, como el disco ya citado de Mikaela, y, años más tarde, el propio Alberti cantó con Rosa León en *Paloma desesperada* (1989). Sin embargo, en la industria cultural de masas desaparece el interés por Alberti. Así, Martirio y Chano Domínguez dedican un disco *A Bola de Nieve* (2019), con ritmos de jazz y canción española. A pesar de que la versión de “Se equivocó la paloma” es tal vez la canción más conocida de este álbum e, incluso, del mismo Bola de Nieve, el homenajeado ya no es Alberti, ni tan siquiera Guastavino, compositor lírico, sino el cantante que la popularizó en los 50.

De manera parecida, a partir de los 90 hay discos de homenaje a Serrat, como los dos volúmenes de *Serrat... eres único!* (1995 y 2005). En *Cantares. Los artistas flamencos cantan a Serrat* (2011), la elección de “Cantares” –que en el disco interpreta Diego Carrasco– para el título del álbum probablemente se deba a que se considera que esta canción es la más icónica de Serrat, desplazando la atención del hecho de que la letra parte de los “Proverbios y cantares” de Machado, según aparecen en dos ediciones de *Campos de Castilla* (1912 y 1917).

La noción de *star system* explica también que una celebridad del cine, la televisión y/o la música, e incluso la prensa del corazón, haga una versión aprovechando su propia fama mediática. El famoso “Retrato” de Machado (primera edición de *Campos de Castilla*, 1912) fue musicalizado por Alberto Cortez (*Poemas y canciones. Vol. 2*, 1968) y Joan Manuel Serrat (*Dedicado a Antonio Machado, poeta*, 1969), en el contexto de la canción protesta. Años más tarde, Bertín Osborne hizo una versión (*Algo contigo*, 2005), aprovechando su fama en programas de televisión, algunos de los cuales tenían que ver precisamente con la música y la idea de *star system*: *Lluvia de estrellas* y *Menudas estrellas* (1995-2001). Por las mismas fechas, Leticia Sabater hizo una versión de una de las canciones armonizadas por Lorca, “La tarara” (*Con mucha marcha*, 1997), al hilo de una larga y exitosa trayectoria como presentadora de programas infantiles, del último de los cuales (*Mucha marcha*, 1995-1999) tomó el título para su disco. Al dirigirse a un público infantil, estaba ajena a cualquier connotación política, y, desde entonces, Sabater está asociada a la prensa rosa y los programas de telerrealidad.

En estos ejemplos, se produce un desplazamiento del poema/poeta a la canción/cantante/estrella mediática. Con Lorca, a menudo se da la situación contraria, tal vez porque este poeta se ha convertido en un icono pop. Por un

lado, una vez que su obra ha pasado a dominio público, se han multiplicado los productos culturales a partir de sus textos, como libros ilustrados. De hecho, en una noticia de la Agencia EFE, el fenómeno de los libros ilustrados en Lorca se resume con un titular significativo: "Lorca se hace pop".⁸ Por otro, las circunstancias de su vida y asesinato están siempre candentes en España, hasta el punto de que Ian Gibson, hispanista reputado, ha dado un asombroso triple salto editorial, poniéndole el texto a un cómic ilustrado por Quique Palomo: *Vida y muerte de Federico García Lorca* (2018). Pero es que, además, el propio Lorca, en vida, había gozado de un enorme éxito popular, gracias, entre otras cosas, a las canciones que armonizó con La Argentinita.

Hilando esta popularidad con las estrategias de la industria cultural, conviene recordar la confusión que se ha generado en torno a las canciones armonizadas por Lorca. Si la crítica ha debatido sobre qué canciones constituyeron la nómina original (Vaquero 1997), a veces estas se presentan como si fueran *realmente* de Lorca y olvidando por completo el papel de La Argentinita, que fue clave para su éxito. En el disco *Lorquiana: canciones populares de Federico García Lorca* (1998), de Ana Belén, se indica canciones *de*, no *armonizadas por*. Por su historia dentro de la canción protesta, cabe suponer que Ana Belén usara a Lorca por su significación política, pero también es probable que lo hiciera para aprovecharse de su celebridad y garantizar el éxito del disco. Téngase en cuenta que 1998, año de lanzamiento del álbum, fue el centenario del nacimiento de Lorca, y la efeméride fue aprovechada por extenso, entre el debate político y el reclamo comercial. Curiosamente, la música lírica también ha intentado ampliar su público, habitualmente reducido, subiéndose al estrellato de Lorca, como el álbum de Lluís Síntes, barítono oriundo de Mahón, con Pablo Despeyroux a la guitarra: *García Lorca, canciones y poemas* (2006), que combina versiones de las canciones armonizadas y de otros textos.

Diferente es el caso de Juan Ramón Jiménez. José Cárdenas ha recopilado el amplísimo repertorio de musicalizaciones, incluyendo discos completos de homenaje, algunos bastante recientes: Paco Damas, *Animal de fondo* (2006); Carmen Linares, *Raíces y alas* (2008); un álbum colectivo que aprovecha la enorme fama de *Platero y yo* (2014), y, entre otros, Fran Rivera, *Juan Ramón Jiménez. Su obra por sevillanas* (2019). Para hacer manejable el análisis, valga centrarse en los 39 poemas que, según Cárdenas, se han musicalizado –hasta la fecha de realización de este artículo– de los libros *Arias Tristes* (1902) y *Poesía (en verso) (1917-1923)*. Significativamente, apenas existen versiones de canciones y la mayoría (30) son catalogadas como "Música clásica (coral, vocal, etc.)".⁹ Conclusiones similares pueden extraerse del libro *Baladas de primavera* (1907), de cuyos poemas Cárdenas cuenta 28 canciones en música lírica/culta/clásica.¹⁰ O sea, a

⁸ <<https://www.efe.com/efe/andalucia/cultura/federico-garcia-lorca-se-hace-pop/50001113-4277626>> (24 de noviembre de 2021).

⁹ <<http://cancionypoema.blogspot.com/2013/11/juan-ramon-jimenez-y-la-musica-i.html>> (24 de noviembre de 2021).

¹⁰ <<http://cancionypoema.blogspot.com/2020/03/la-poesia-de-juan-ramon-jimenez-en.html>>

pesar del alto número de musicalizaciones, incluyendo géneros tan populares como el flamenco (Robles 2009), parece que Juan Ramón Jiménez no interesa lo suficiente como para generar versiones de canciones, y la mayoría de musicalizaciones son de tipo culto. Esto sugiere que Juan Ramón no ha logrado el éxito popular que suele conllevar la música, al menos en comparación con los otros cuatro autores aquí estudiados, cuyos poemas sí han fomentado versiones de canciones en géneros musicales populares. Es verosímil suponer que ello se deba a la naturaleza de la poesía de Juan Ramón Jiménez, que él mismo dedicó, en su *Segunda antología poética* (1922), "A la minoría, siempre" (1998: 71).

"El viaje definitivo" (*Poemas agrestes*, 1910-1911) es uno de los pocos poemas de Juan Ramón que ha conseguido múltiples musicalizaciones, si bien, y a falta de un análisis musicológico, parece que no son versiones de la primera canción que compuso Salvador Bacarisse para canto y piano en la segunda parte de *Ofrenda a Debussy* (1926-1927) (Campoamor González 1999: 197). Sí parece evidente que el motor que suscitó el interés musical por este poema fue el éxito de alguna de las primeras musicalizaciones de tipo no lírico, o la combinación de las tres a la vez: Abel García (*Polquita del regreso*, 1976), Silla de Nea (*A mi poeta Juan Ramón Jiménez*, 1981) y Francisco Valladares (*Con estos versos de la tierra mía*, 1994).

Merece la pena detenerse en la musicalización heavy metal del grupo Profundae Libidines en un álbum homónimo (*El viaje definitivo*, 2015), ya que, además, muestra hasta qué punto la recepción de un texto en la música puede constituir una resemantización. En el poema, Juan Ramón emplea un tono modernista/dariano y bucólico para señalar que, tras la muerte del yo: "se quedará mi huerto, con su verde árbol,/ y con su pozo blanco.// Todas las tardes, el cielo será azul y plácido" (Jiménez 1998: 167). La versión de Profundae Libidines, en cambio, invita al desasosiego, a través de una melodía heavy y con un videoclip en el que aparecen símbolos satánicos, como la cabra. Siendo heavy metal, es una manifestación de música popular, pero tampoco alcanza con ello Juan Ramón un éxito de masas: a fecha de realización de este estudio, el vídeo de "El viaje definitivo" de Profundae Libidines tenía en YouTube poco más de 1800 visualizaciones.¹¹ Además, el sentido resemantizado del poema en la canción está en las antípodas del tipo de productos de masas del capitalismo artístico, según se irá viendo.

3.2. Nostalgia de pasado y ligereza

En una sociedad posmoderna infantilizada (Lipovetsky 2010: 62-66), triunfa la recuperación de la niñez y la adolescencia, como un pasado que se recuerda nostálgicamente desde la adultez del presente. "Esto es lo que desarrolla hoy sistemáticamente el retromarketing, cuyo objetivo es promover marcas afectivas que

(24 de noviembre de 2021).

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=VyV7xDsZIGE&has_verified=1>_(24 de noviembre de 2021).

sintonicen con la nostalgia de los consumidores" (2010: 67). El éxito comercial de esta fórmula se ve en el fenómeno de las series de televisión, como la vuelta a los 80 en *Stranger Things* (2016-2022), con protagonistas (pre)adolescentes.

Aquí puede estar la explicación del segundo disco de Serrat sobre Miguel Hernández (*Hijo de la luz y de la sombra. Miguel Hernández*, 2010), muchos años después del primero: evocar nostálgicamente el éxito pasado para garantizar un nuevo éxito en el público actual. No es irrelevante que este segundo disco viera la luz a la vez que Serrat pasó a ser parte de una discográfica multinacional, Sony, con las presiones comerciales que ello seguramente suponía. Por la misma razón de éxito, cabe explicar que este segundo disco lo promocionara Serrat sacando a Miguel Hernández de su sentido político y enfatizando *solo* su calidad estética, según él mismo declaraba en una entrevista con Briasco Valencia (2009: s.p.): "su poesía trasciende de su contexto histórico porque su obra está arraigada en los elementos fundamentales [...] la tierra, el cielo, los pájaros, la naturaleza". Y añade: "lo que trato es de construir canciones bellas con textos hermosos". Se trata, pues, de un uso desideologizado de Miguel Hernández, muy extendido en la música actual, especialmente el flamenco (Ortuño Casanova 2021).

Algo parecido puede decirse de "Cantares", la canción de Serrat en su disco *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969). Como ya se ha señalado, Serrat compuso el texto refundiendo algunos de los "Proverbios y cantares" machadianos. De su éxito inmediato es prueba la versión rock de Miguel Ríos (1972). Desde entonces, las versiones a partir de esta canción no han dejado de sucederse, incluyendo versiones del propio Serrat. A comienzos de los 2000, interpretó "Cantares" a dúo con Joaquín Sabina, en una gira de enorme éxito de la que resultó un álbum con buenos resultados comerciales: *Dos pájaros de un tiro* (2007) (Romano 2021). Una versión prácticamente igual de estos "Cantares" a dúo la interpretó con Miguel Ríos, también de gira, dando lugar a otro disco: *Antología desordenada* (2014). Sin duda, estas versiones fueron exitosas por la apelación entre el público actual a los años 70 de la canción original. Además, Serrat aprovechó el enorme tirón comercial de los otros dos intérpretes con los que cantaba, Sabina y Miguel Ríos, mediante la suma de sus públicos y porque ellos eran también en ese momento figuras consolidadas que apelaban nostálgicamente al pasado.

Aunque originalmente "Cantares" formaba parte de un disco y contexto antifranquista, era probablemente la menos política de las canciones basadas en Machado de Serrat. A principios de los 70, el mero uso de Machado era suficiente para generar un sentido político, incluso si el texto no lo tenía. Lejos de ese contexto, la canción queda, en el presente, vacía de este sentido, prevaleciendo la temática reflexiva, especialmente el famoso símbolo del camino: "caminante, no hay camino, / se hace camino al andar" (Machado 1999: 239), que Serrat convierte en los versos más repetidos de su canción. En la sociedad posmoderna, la canción puede leerse de manera ligera, por tomar el título de otro de los libros de Lipovetsky (2016). De hecho, algunos de los versos más conocidos de la canción incluyen referencias directas a la ligereza, marcadas aquí en cursiva: "yo amo los mundos *sutiles, / ingrátidos y gentiles / como pompas de jabón*" (Machado 1999: 233). No es que los versos de Machado o la canción de Serrat tuvieran

un mensaje posmoderno –eso sería cronológicamente imposible–, pero en el presente pueden ser recibidos así por el público, e, incluso, evocan la sociedad *psi* de autoayuda, que Lipovetsky considera propia del narcisismo de la era del vacío (2000: 49-78). Compárense los versos anteriores con la empresa Mr. Wonderful. Entre sus exitosos diseños, comercializa, en diferentes formatos –póster, funda de móvil, etc.–, una ilustración que apela a la falta de intereses, o “Indiferencia pura” (Lipovetsky 2000: 34-48) de la sociedad posmoderna, vinculando la expresión coloquial de “Hoy todo me resbala” con el jabón y las pompas:



3.3. Efecto envolvente de sonido e imagen

En la cultura posmoderna hay un claro predominio de lo audiovisual. Significativamente, Lipovetsky y Serroy explican este hecho a través de uno de los pilares de la industria musical actual, “El videoclip o el hiperestímulo visual”: “Ahora no basta, como en el pasado, filmar a un intérprete que canta: la música debe dar lugar a una creación visual empapada en el espíritu de la moda, de esteticismo y entretenimiento integral” (2015: 246). Lo audiovisual es, además, consustancial al mundo digital en red. Las versiones de canciones de poemas no escapan a esta situación.

Para explicarlo, sirve el análisis de las versiones del poema de Alberti “Galope” (*Capital de la gloria*, 1936-1938), que parten de la canción de Paco Ibáñez con el título de “A galopar” (*La Poésie espagnole de nos jours et de toujours*, 1969). Al igual que la repetición de “Se equivocó la paloma” en la adaptación musical de este poema de Alberti, la clave ahora está en repetir la invitación “A galopar”, que se convierte en el título de la canción y termina por ocultar el título original. Cabe suponer que el éxito de “A galopar” tuviera que ver con la melodía. Téngase en cuenta que “[l]a música ofrece posibilidades para transmitir las emociones, lo que provoca respuestas afectivas en el público; y a través del sonido se pueden confirmar o contradecir los aspectos visuales y verbales” (Santolamazza Angulo 2018: 41). Paco Ibáñez logra que la melodía *confirme* la idea de galopar, y a la vez produce un efecto sensorial envolvente sobre los receptores, que, en el contexto antifranquista, pudo servir como llamada a que el público galopara políticamente contra el régimen. Ahora bien, el efecto envolvente de la música también puede contradecir o, por lo menos, *anular* el texto, como recuerda

Walter Bernhart en torno a Linton Kwesi Johnson. Poeta, músico y activista jamaicano, LKJ intentó en los años 80 hacer llegar a un público amplio el mensaje político de su poema "Reality Poem" acompañándolo de música; sin embargo, la gente tendía a emocionarse solo con la melodía: "no one cared for the political message expressed in his words" (Bernhart 2015: 410). Esto podría ocurrir en las versiones de "A galopar" que más se alejan del contexto político franquista en que Ibáñez compuso la canción.

Las versiones de la canción de este poema de Alberti suelen estar en manos de intérpretes con distintos grados de compromiso sociopolítico y, por tanto, aspiran a mantener el sentido original del texto. Así ocurre en la versión punk-rock de Los Muertos de Cristo, como muestra el título reivindicativo del álbum en que está incluida: *Rapsodia Libertaria, vol. II* (2007). De hecho, la portada del álbum está diseñada con motivos políticos de izquierdas asociados a la Guerra Civil, como el miliciano y la miliciana que, abajo a la derecha, combaten junto a un cartel de la CNT:



Sin embargo, incluso en esta versión, cuyo estilo musical se suele ligar a la cultura popular antisistema, hay indicios de efecto envolvente que pueden llevar al receptor a evadirse del mensaje político, como ocurre en los largos períodos instrumentales pensados para el baile frenético en una sala de conciertos. Sea como fuere, Los Muertos de Cristo no son el tipo de banda de la industria cultural de masas, como tampoco suele serlo el punk-rock.

En otros casos, el efecto envolvente de la melodía se alía con la imagen en movimiento. En estilo pop, el grupo granadino Niños Mutantes grabó una versión de "A galopar" con videoclip, en el álbum *Diez & Medio* (2018).¹² De manera parecida a la portada anterior, el videoclip contiene imágenes bélicas de archivo que relacionan la canción con su contexto político. Además, la narrativa visual sugiere sentidos complementarios, a través del dibujo animado de un caballo

¹² <<https://www.youtube.com/watch?v=Q-yYG68A8Jk>> (24 de noviembre de 2021).

que, al galope, entierra bajo el mar a un soldado y una corona. Símbolos del ejército y la monarquía, el videoclip expresa, así, una postura pacifista y republicana. Estos sentidos políticos pueden deberse a que no se trata de música popular comercial, sino independiente, o indie. Sin embargo, se ha estudiado que también el indie ha sido absorbido por la industria cultural (Barrera-Ramírez 2017). Desde este punto de vista, el receptor puede escuchar "A galopar" de Niños Mutantes como mero entretenimiento, solo por la experiencia de la melodía, especialmente si no atiende al videoclip y/o vive la canción en contextos de diversión, como un concierto o un festival de música.

La versión rock que hace Pájaro de "A galopar" en *Gran poder* (2018) comienza con un silbido que reproduce la melodía de Paco Ibáñez y, a la vez, apunta a dos referentes de la cultura de masas. Por un lado, el silbido es propio de las películas del Oeste, como la conocida banda sonora de *La muerte tenía un precio* (1965), de Sergio Leone.¹³ Por otro, se evoca el silbido de *Kill Bill* (2003 y 2004), que Quentin Tarantino había tomado de la banda sonora de una película británica de suspense psicológico: *Nervios rotos* (1968), de Roy Boulting.¹⁴ Para no dejar lugar a dudas, Pájaro, en el videoclip,¹⁵ remeda escenas de *spaghetti western*. Aunque está él solo en la grabación, las imágenes se alternan para que parezca que se trata de varias personas que avanzan desafiantes, como si fueran a dispararse con un revólver, en un escenario de extrarradio urbano cambiante, pero siempre de tipo desértico, a la manera de, por ejemplo, el duelo de *El bueno, el feo y el malo* (1966), también de Sergio Leone. De hecho, Pájaro lleva en el videoclip una gabardina larga equivalente a la suerte de poncho de Clint Eastwood en esa película. Además del efecto envolvente de la música, los referentes culturales del videoclip permiten al receptor disfrutar de la canción sin atender a su mensaje político original. En el mejor de los casos, cabe una reinterpretación pastiche, según la cual "las grandes, las solas, desiertas llanuras", el "caballo cuatralbo", el "jinete del pueblo", el galope, "las herraduras" y "la muerte" en "tu montura" (Alberti 2003: 206) son el decorado de un *spaghetti western*.

3.4. Resemantización y pastiche

Como se explicó al comienzo de este artículo, toda musicalización constituye una forma de interpretación del texto. Algunos de los ejemplos analizados permiten, incluso, hablar de resemanización: "transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía" (Zecchetto 2011: 127). En la versión de Pájaro de "A galopar", se ha hablado también de pastiche, un recurso típicamente posmoderno que, según Jameson

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=zTDDLIEbLi4&list=PL6q3G4kgyGxmlyUm3qOps70W3epEoOEdM&index=6> (24 de noviembre de 2021).

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=DDX7ATO_Euk (24 de noviembre de 2021).

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=PN7DEME7TwU> (24 de noviembre de 2021).

(1996: 37), se basa en la “canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado”. Sirva otra vez de ejemplo una serie de televisión: en *Penny Dreadful* (2014-2016) se mezclan indiscriminadamente los mundos ficticios de Drácula, Frankenstein y Dorian Grey.

Son ilustrativas al respecto las versiones de la canción de Serrat a partir de “La saeta” de Machado. El poema apareció en la edición de *Campos de Castilla de las Poesías completas* de 1917. En 1969, fue musicalizado por Serrat en su disco *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. Su éxito fue tal, que, entre la multitud de versiones, hubo incluso una en género lírico que gozó de una enorme popularidad: la de Montserrat Caballé en *Two voices, one heart* en 1995. Nótese que, en la década de los 80/90, Caballé se había convertido en uno de esos raros fenómenos que logran hacer de la música lírica un éxito de masas, y llegó a colaborar con Freddy Mercury para el álbum *Barcelona* (1988), cuyo tema principal fue icónico en los Juegos Olímpicos de 1992.

Los estudios sobre Machado han destacado el carácter heterodoxo de sus ideas sobre la religión, no necesariamente anticristianas, pero sí anticlericales y en la órbita del modernismo religioso, que puso en tela de juicio el dogmatismo del Vaticano (Cózar Castañar 2002: 177-200). Desde este punto de vista, “La saeta” critica las procesiones de Semana Santa, por considerarlas una forma falsa de religiosidad, basada en la violencia de un Cristo crucificado, frente a la reivindicación modernista de un cristianismo más íntimo y fundado en el amor. En este sentido, el poema sería una antisaeta, porque Machado toma el modelo musical de la saeta para criticar lo que precisamente esta ensalza durante una procesión (Sarria Cuevas 2014). Para ello, Machado (1999: 224) pone como cita paratextual una saeta popular que se regodea en el aspecto violento del relato bíblico, el Cristo clavado en la cruz: “¿Quién me presta una escalera,/ para subir al madero,/ para quitarle los clavos/ a Jesús el Nazareno?”. Luego, en su poema, Machado describe esa violencia (“siempre con sangre en las manos,/ siempre por desenclavar”), reconociendo que es el “Cantar del pueblo andaluz” y “la fe de mis mayores”. Sin embargo, Machado rechaza esta fe y reivindica, no el Cristo que encarna la violencia –el de la cruz–, sino el que ofrece esperanza: “¡Oh, no eres tú mi cantar!/ ¡No puedo cantar, ni quiero/ a ese Jesús del madero,/ sino al que anduvo en el mar!”. Un mensaje como este era provocador en el contexto del nacionalcatolicismo; de ahí el sentido político de la canción de Serrat. Ahora bien, se trata de una crítica oblicua, en parte porque es fruto del juego paratextual que Machado establece entre su propio poema y la saeta popular citada. Por eso, uno de los aciertos de Serrat fue incluir la cita en la letra de su canción.

A falta de un análisis al respecto, es probable que, si la canción no mereció reprimenda de la censura franquista, fuera precisamente por la sutileza de la crítica contra el catolicismo. Y también por la melodía de Serrat: que el efecto envolvente de una música que imitaba las marchas procesionales, avaladas por la Iglesia, favoreciera la no comprensión por parte de las autoridades de la crítica implícita en la letra. Esto explicaría, a su vez, que, con el paso del tiempo, el público posfranquista tampoco percibiera ese mensaje, hasta el punto de que, a partir de 1980, empezó a adaptarse la canción *sin letra*, estrictamente como

marcha procesional.¹⁶ O sea que el texto termina por suprimirse y la melodía se usa sola para el propósito contrario al del poema original de Machado.

Cuando se mantiene el texto en la música popular desde 1975, también se pierde de vista el sentido original del poema y la canción se adapta a la industria cultural. Una jovencísima Lolita versionó la canción de Serrat en su disco *Amor, amor* (1975), entre pop y flamenco. Para empezar, este es un ejemplo más de la perduración de la cultura franquista, ya que Lola Flores, a quien su hija Lolita debe su carrera, fue una de las folklóricas fundamentales de aquel período.¹⁷ Además, la versión de Lolita aplica fenómenos propios de la posmodernidad, ya analizados. Y es que Lolita triunfa por su deuda con el *star system* en torno a la familia de su madre, de modo que su versión de "La saeta" desplaza a Machado a un segundo plano, por la preeminencia de la fama de los Flores, y, con ello, entierra la controversia política del poeta. De hecho, con el paso de los años, el nombre del propio Serrat desplaza en importancia al de Machado, como muestran las versiones incluídas de esta canción en álbumes colectivos de homenaje: la de El Pele en *Serrat... eres único!* (1995) y la de Los Martínez en *Serrat por rumbas* (1995).

No es poco relevante la versión de "La saeta" de Joan Manuel Serrat con Camarón, que nunca se comercializó en disco, sino que fue un espectáculo en vivo, en una fecha desconocida, pero necesariamente anterior a la muerte del cantaor en 1992. Puede considerarse que aquel espectáculo fuera una manera de retroalimentar la fama de los dos artistas. Años más tarde, la discográfica propietaria de los derechos de Camarón sacó una edición remasterizada con canciones antiguas (*Camarón reencuentro*, 2008), sin duda como estrategia para ganar dinero apelando nostálgicamente al pasado. De hecho, para "La saeta" interpretada con Serrat, la discográfica preparó un videoclip a partir de imágenes de archivo.¹⁸ Por estas mismas fechas, como ya se ha estudiado, Serrat empezó a versionarse a sí mismo a dúo con otros artistas, fruto de lo cual está la versión de "La saeta" con Carmen Linares en su *Antología desordenada* (2014).

Es también significativo que algunas versiones suprimen la saeta popular que cita Machado al comienzo de su poema. De este modo, se rompe la estrategia paratextual que explica la crítica machadiana contra el catolicismo, y se favorece la percepción errónea de que el texto es una exaltación de la Semana Santa. Así ocurre, entre otras, con la versión de Marta Quintero interpretada en la segunda edición del programa *Original y copla*, de Canal Sur, en el mes de marzo de 2018.¹⁹ Con o sin la saeta popular paratextual, desde 2000 hay multitud

¹⁶ Véase el amplio repertorio de versiones de "La saeta" como marcha procesional: <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-marcha-271>> (24 de noviembre de 2021).

¹⁷ Alberto Romero Ferrer (2016: 16) ha demostrado que en Lola Flores "se podían encontrar todos esos registros": "su consideración como un producto de la subcultura, como un producto del franquismo más recalcitrante y, más recientemente, como un producto de las revistas del corazón y el entretenimiento social".

¹⁸ <<https://www.youtube.com/watch?v=NLbxIViBlk4>> (24 de noviembre de 2021).

¹⁹ <<https://poemas.uned.es/cancion/la-saeta-marta-quintero/>> (24 de noviembre de 2021).

de versiones de "La saeta" en programas de Canal Sur, casi siempre coincidiendo con la Semana Santa,²⁰ reforzándose así la reinterpretación del poema de manera contraria al sentido original. Además, se trata del tipo de programas de talento de la industria cultural posmoderna, que en España se consolidaron a principios de los 2000 con Operación Triunfo. Sin ir más lejos, Manuel Carrasco interpretó una versión de "La saeta" en la edición de 2002 de ese programa, acompañado por otros concursantes y por el bailar Antonio Canales.²¹

Estos últimos ejemplos vuelven a mostrar la alianza de la música con lo visual, concretamente la televisión. Dando el salto a Internet, India Martínez lanzó en 2020 una versión de "La saeta" en flamenco pop, que no incluye la cita paratextual y con un videoclip pastiche.²² Aquí, se sugiere una historia de amor entre una mujer y un hombre, en un espacio no reconocible de orografía desértica, pero con elementos que invitan a pensar en un planeta extraterrestre, parecido a Tatooine, del universo *Star Wars*, por la presencia de tres lunas y unos personajes equivalentes.²³ Se establece, así, una vinculación con la cultura de masas, y la saeta se resemantiza como un proyectil, que se usa para matar al hombre y terminar con la relación de amor. Nada que ver con una saeta de Semana Santa sobre Cristo.



Imagen 1. Mujer y hombre con tres lunas de fondo y muerte con proyectil. Videoclip de "La saeta", de India Martínez²⁴



Imagen 2. Personajes en orografía desértica. Videoclip de "La saeta", de India Martínez

²⁰ <<https://poemas.uned.es/poema/la-saeta-antonio-machado/>> (24 de noviembre de 2021).

²¹ <<https://www.youtube.com/watch?v=-UTuxw0qaY>> (24 de noviembre de 2021).

²² <<https://www.youtube.com/watch?v=fPDFlxvXXJc>> (24 de noviembre de 2021).

²³ La imagen más icónica del cielo de Tatooine es la que aquí se ofrece de Luke contemplando sus dos soles al atardecer, por eso se usa aquí. Sin embargo, Tatooine tiene dos soles y tres lunas; de ahí la comparación con las tres lunas en el videoclip de "La Saeta".



Imagen 3. Luke Skywalker contempla los dos soles de Tatooine, al final de Star Wars: Episode IV - A New Hope (1977)²⁴



Imagen 4. Obi-Wan Kenobi espanta a los moradores de las arenas para salvar a Luke de su ataque, al principio de Star Wars: Episode IV - A New Hope (1977)

Al final del videoclip, se inserta un texto que aleja más aún la canción del original de Machado, y que tampoco tiene que ver con la propia narrativa visual, ya que se establece una relación con la pandemia de Covid-19, durante los meses de confinamiento total en España (marzo-mayo de 2020): “En la vulnerabilidad se halla nuestra fortaleza. Fortaleza que se alimenta del hecho de haber perdido el miedo a sufrir. Rezo a la humanidad, a la madre naturaleza, a la fe de nuestros mayores y a las nuevas generaciones. A todo aquel que se mueve, que anda y camina por el mundo haciendo de sus acciones obras”. En este aspecto, la vinculación con la posmodernidad se establece a través de los manuales de autoayuda, de los que se habló más arriba. Por ejemplo, en un libro de *365 lecturas diarias de la Biblia para renovar tu mente*, hay mensajes parecidos al que cierra el videoclip de India Martínez, e, incluso, se usan las mismas palabras de *vulnerabilidad* y *fortaleza*: “reconoce primero que tus acciones están dirigidas por Dios y que no son un medio inútil de autoayuda. Dios es un liberador para los que reconocen lo impotentes y vulnerables que son. [...] Los que quieren que Dios sea su fortaleza en épocas difíciles en realidad deben *depender* de Dios como su fortaleza” (Tiegreen 2014: 114). Para mayor pastiche, pese al borrado del sentido religioso en el videoclip, esta versión audiovisual no se quiso perder el tirón de la Semana Santa, que ese año no pudo salir en procesión. Así lo anunció en su web

la discográfica, Sony Music: "No hay pasos ni procesiones en este 2020 de confinamiento, pero la cordobesa ha querido rendir homenaje a la fe de sus mayores [...]. La Saeta se publica este Jueves Santo a las 19:00 horas".²⁴

3.5. El salto a la ficción

De la narrativa del videoclip es fácil dar el salto a la ficción audiovisual. En este formato, se repiten los rasgos posmodernos que se han venido analizando, especialmente en televisión.

Se conoce como "Canción de los vendimiadores" a la escena primera del acto segundo de *Los hijos de la piedra*, una de las obras de teatro político que Miguel Hernández escribió durante la Guerra Civil y se representó en 1935. Fue musicalizada por primera vez por Luis Pastor para el grupo Jarcha (*A Miguel Hernández... El rayo que no cesa*, 2010). Luego, con motivo del 75 aniversario de la muerte de Miguel Hernández, Carmen Linares hizo una versión con tonos flamencos (*Verso a verso. Canta a Miguel Hernández*, 2016). El texto de Miguel Hernández estaba en la línea, señalada más arriba, de reformulación de la poesía popular en la Edad de Plata. Así, una voz masculina le advierte a una voz femenina del peligro de volver sola de la vendimia, porque "te rondarán el talle/ sandías verdes", pero ella se defiende provocadora: "De la vendimia vengo/ sola, mi niño" (Hernández 2002: 157). A falta del análisis musicológico, puede suponerse que la melodía de Luis Pastor pretendía ser fiel a esa vertiente neopopular. Sin embargo, esta desaparece al dar el salto a la pantalla, como también se desvanecen las connotaciones políticas asociadas a la figura de Miguel Hernández.

La canción fue usada en 2016 en el capítulo 302 de *Cuéntame cómo pasó*, la popular serie de La 1 de TVE. Cuando los miembros de la familia Alcántara la entonan durante una vendimia, lo hacen para darse ánimos en su faena, como en la obra de teatro de Hernández. Pero el contexto político de la Guerra Civil es reemplazado por los años 80, en unas circunstancias muy distintas: los Alcántara van a la vendimia para celebrar una fiesta y los problemas que les acucian son rencillas propias de ese tipo de telenovela de situaciones melodramáticas. Así se desprende del resumen del capítulo:

Septiembre de 1984. Empieza la vendimia y los Alcántara viajan a Sagrillas para celebrar la gran fiesta del vino. Cuando ya está todo a punto, el grupo de jornaleros que habían contratado para ayudarles se echa atrás, lo que deja a los Alcántara sin mano de obra suficiente para poder sacar la vendimia adelante.

Lo que no saben los Alcántara es que, detrás de ese contratiempo de última hora, se encuentra el mismísimo Mauro que sigue empeñado en arruinarles el negocio. Entre todos tendrán que unirse y buscar la manera de conseguir recolectar la uva a tiempo.²⁵

²⁴ <<https://www.sonymusic.es/actualidad/india-martinez-lanza-la-saeta-un-homenaje-en-semana-santa/>> (24 de noviembre de 2021).

²⁵ <<https://www.rtve.es/alcarta/videos/cuentame-como-paso/cuentame-como-paso-t17-capitulo-302-mala-uva/3524547/>> (24 de noviembre de 2021).

Frente al sentido político de Miguel Hernández, prima, por tanto, el entretenimiento. Y ello en alianza con el uso nostálgico del pasado, que articula, por cierto, toda la serie. No en vano, el título está tomado del sencillo “Cuéntame” (1969), del grupo pop Fórmula V.

Siguiendo con Miguel Hernández y, en particular, el 75 aniversario de su muerte, en el disco de Carmen Linares *Verso a verso. Canta a Miguel Hernández* (2016) hay una buena cantidad de versiones de canciones, como “Para la libertad”. Con este título Joan Manuel Serrat musicalizó por primera vez (*Miguel Hernández*, 1972) el segundo poema de “El herido” (*El hombre acecha*, 1937-1938), convirtiéndose en un verdadero icono para la canción protesta. A partir de los 2000, logra múltiples versiones pop, como la de Manolo García (*Serrat... eres único! Vol. 2*, 2005), y flamencas, como la de Miguel Poveda (*Los flamencos cantan a Miguel Hernández: Para la libertad*, 2013). Sobre el grado de desideologización y uso comercial de Miguel Hernández en la música actual, particularmente el flamenco, se ha extendido Rocío Ortuño Casanova (2021), poniendo como ejemplo, entre otros, a Poveda. Valga añadir aquí el caso de Lorca, también en relación con Poveda y por lo que tiene de salto a la ficción televisiva.

En 2018, Poveda lanzó *Enlorquecido*, un álbum con musicalizaciones nuevas de poemas de Lorca y versiones de canciones. En el primer tipo está “No me encontraron”, cuya letra se compone de fragmentos de “Fábula y rueda de los tres amigos” (*Poeta en Nueva York*, 1929-1930) y de “Gacela de la muerte oscura” (*Diwán del Tamarit*, 1931-1934). El primero de estos poemas se ha usado para conjeturar que Lorca predijo su propia muerte, por versos como este: “comprendí que me habían asesinado”. De esta hipótesis y de otros versos del mismo poema, Poveda toma el título para su canción: “Ya no me encontraron./ ¿No me encontraron?/ No. No me encontraron” (García Lorca 2008: 244). Por tanto, Poveda integra su canción en la polémica política sobre el asesinato de Lorca, cuyos restos aún no han sido hallados. La dimensión ideológica de esta canción, sin embargo, se ve diluida. El propio Poveda declaró en una entrevista para *El Mundo* que su intención no es “hacer política con el arte. Lo que tenía Federico era un sentido muy grande de la justicia y de la libertad. Claro que era de izquierdas, pero a mí el que más me seduce es el Lorca comprometido desde el amor y no desde la ideología” (en Díaz-Guerra 2018: s.p.). Además, hay que considerar que la memoria histórica se ha convertido “en un negocio, en una industria”, que produce una narrativa *kitsch*, “sentimentaloide y falsamente heroica”, según Javier Cercas en una entrevista para *El País* (en Altares 2014: s.p.). Desde este punto de vista, el asesinato de Lorca puede usarse, no por su significado político, sino por su atractivo como figura pop, de la que se habló más arriba y que es garantía de éxito. También así puede explicarse el videoclip de “No me encontraron”.²⁶

Es preciso considerar al menos tres niveles en la narrativa audiovisual. Por un lado, hay imágenes de Poveda pintando un cuadro, mientras canta la canción. Estas imágenes se mezclan con algunos de los dibujos de Lorca —dando a entender que es eso lo que está pintando Poveda sobre el lienzo y equiparando-

²⁶ <<https://www.youtube.com/watch?v=Wi5n7Ly0N0k>> (24 de noviembre de 2021).

se a sí mismo como cantante con el poeta granadino?-. Por otro, hay un montaje con escenas de la vida de Lorca, que son interpretadas por un actor. Este montaje empieza con Lorca en un bosque –¿evocando la intemperie entre Vínzar y Alfacar donde fue fusilado?– y avanza marcha atrás –¿sugiriendo una cuenta atrás hacia el asesinato?-. Entre ambos niveles, hay momentos en que Poveda y Lorca interactúan en el Madrid actual –¿como si se hiciera real el empeño de uno por encontrar los restos del otro?-. Al final, Lorca, primero, pasea en la actualidad con cara extrañada por la Plaza de Cibeles; y, después, ante su propia estatua en la Plaza de Santa Ana, se muestra alegre –¿porque España ha reconocido su legado literario?-. Si son válidas estas interpretaciones, Poveda estaría haciendo una propuesta de conciliación, porque la mirada satisfecha de Lorca no pide saldarse cuentas con el pasado histórico que le asesinó, sino que lo da por saldado.

Al hilo de estas interpretaciones, hay que destacar que el actor que interpreta a Lorca en el videoclip, Ángel Ruiz, es el mismo que encarnó a Lorca en *El Ministerio del Tiempo*, en las temporadas primera (2015) y cuarta (2020). Considerando que *Enlorquecido* vio la luz en 2018, cabe sospechar que la elección de este actor para el videoclip de Poveda buscara aprovecharse del éxito de la primera temporada de la serie. De hecho, la cuarta temporada se hizo particularmente viral, por el momento en que Lorca viaja al futuro y ve a Camarón cantar en un tablao su versión de “La leyenda del tiempo”, del álbum homónimo (1979). Lorca constata en ese momento: “¿Entonces...? He ganado yo, ellos no”, en referencia a que, a pesar de la victoria del franquismo cuando lo mató, al final prevalecen los valores que se da a entender que él defendía. Y concluye con una reflexión de conciliación, similar a la de Poveda: Lorca sonríe satisfecho y pide que “dejemos las cosas como están”.²⁷ Por cierto, la propia incorporación al *Ministerio del Tiempo* de la canción de Camarón puede entenderse como una versión de la canción original, con la mediación y salto a la narrativa audiovisual. En la base de datos del Proyecto Poemas, se han contabilizado 23 versiones de esta canción.²⁸

CONCLUSIÓN: ¿MÚSICA DE MIERDA?

Dada la larga historia de las relaciones entre música y poesía, este artículo ha prestado atención a las versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata; en particular, de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Con una primera aproximación diacrónica, se ha mostrado que las relaciones entre poesía y música son ricas desde los propios años de la Edad de Plata, si bien su carácter popular debe ser manejado con cuidado. A partir de los 30, esa tradición se politiza en manos de la izquierda. Tras la Guerra Civil, ese carácter político se mantiene en determinados sectores antifranquistas, especialmente la canción protesta de los 60/70, o bien es absorbido por la dictadura,

²⁷ <https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2020-05-20/ministerio-del-tiempo-esce-na-lorca-julian-tve_2602987/> (24 de noviembre de 2021).

²⁸ <<https://poemas.uned.es/poema/leyenda-del-tiempo-federico-garcia-lorca/>> (24 de noviembre de 2021).

para hacer propaganda ideológica o fomentar un tipo de cultura ligera *desideologizada*. Estando aquí el germen del capitalismo y la industria cultural, a partir de 1975 no se rompe del todo con la cultura franquista y se aplican estrategias posmodernas.

Obviamente, no toda la musicalización popular de poesía es producto de la posmodernidad. De hecho, se ha dejado fuera del campo de estudio la no pequeña relación de canciones, géneros y grupos musicales que son ajenos a las lógicas del capitalismo artístico. Y, si se ha analizado aquí algún caso de, por ejemplo, punk-rock o heavy-metal, ha sido como contraste o para sacar conclusiones complementarias. Así, se ha argumentado que, a pesar de sus muchas musicalizaciones, Juan Ramón Jiménez parece no haber logrado éxito popular a través de la música, porque es mayoritariamente versionado en género lírico/culto, o por grupos de música popular de público no amplio, como Profundae Libidines. Ello puede tener que ver con el hecho de que el propio Juan Ramón nunca se decantó por una poesía para mayorías, si bien es cierto que no ha habido espacio para analizar el fenómeno de musicalizaciones de sus poemas para público infantil, que no son pocas.

Del análisis se desprende que la industria cultural parte de la poesía y, concretamente, versiones musicales de poemas como garantía de éxito comercial. En este sentido, el *star system* tiende a ocultar el poema y/o al poeta, haciendo proyección pública de la celebridad mediática/musical. Así lo pone de manifiesto el análisis de “[Se equivocó la paloma]” de Alberti y los muchos discos de homenaje, como el de Martirio y Chano Domínguez *A Bola de Nieve*, desplazando al poeta gaditano. Lorca es la excepción que ha conseguido mantenerse en la industria como reclamo de éxito. Asimismo, la industria cultural encuentra garantías comerciales en la nostalgia del pasado, el pastiche y/o la resemantización, de modo que los poemas sobre los que se basan las versiones de canciones pierden su sentido original y/o se reciben por lo que ofrecen de entretenimiento ligero y/o desideologizado. Esto ocurre incluso con artistas que, durante el franquismo, habían sido significados para la izquierda. Tal es el caso de Serrat, que en cierto momento empezó a usar estrategias comerciales, como versiones de sus propias canciones a dúo con otros cantantes. Por último, en el marco de la sociedad del espectáculo e hipermediatizada, es ilustrativo el salto de la poesía musicalizada a los programas de telerrealidad, la ficción audiovisual e Internet.

A la luz de todo esto, cabría suponer que las versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata están dando como resultado una *Música de mierda*, por tomar el título en español del ensayo de Carl Wilson (2016). Pero es que el propio Wilson desvela, en el subtítulo de su libro, que una postura así es fruto del “clasismo y los prejuicios en el pop”. Valga aquí una opinión personal: para mí, la versión que hace Pájaro de “A galopar” es una maravilla, incluido el revoltillo de referencias a la cultura de masas, desde el *spaghetti western* a Quentin Tarantino. Y que en esta versión se omitan las referencias políticas de Guerra Civil y posguerra solo indica que la sociedad ha evolucionado, y acaso ello pueda ser beneficioso para acabar con el enfrentamiento guerravilista de España.

Además, es perfectamente legítimo que la sociedad, en cada momento, adapte su patrimonio cultural a sus intereses, sean estos cuales sean.

En conclusión, este artículo no ha querido juzgar la calidad de las canciones, porque, por lo demás, no está planteado como un estudio musicológico, sino que ha sido una exposición de los fenómenos que afectan, desde la posmodernidad, a los poemas de la Edad de Plata a través de versiones de canciones. O sea, se ha usado la música como herramienta de crítica literaria para hacer un análisis desde la recepción. "La saeta" de India Martínez no tiene por qué ser *una mierda* de canción, pero ciertamente evidencia que en la actualidad el poema de Machado interesa poco y/o no se comprende. Así se llega a una última y escalofriante reflexión: si no será que la (re)musicalización de poesía, lejos de fomentar su lectura, comprensión y disfrute, hace todo lo contrario. Pero esto ya es algo que tendrá que abordarse en otro lado, tal vez con la ayuda de la didáctica de la literatura.

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael (2003). *Obra completa. Poesía II*, ed. Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Altares, Guillermo (2014). [Entrevista con] "Javier Cercas: 'La memoria histórica se ha vuelto una industria'". Babelia [suplemento de El País] (edición digital), 15 de noviembre: s.p.
- Barrera-Ramírez, Fernando (2017). "Un ejemplo de oxímoron en música: el *indie* en España, una escena comercial", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30: 169-178. <https://doi.org/10.5209/CMIB.58567>
- Bernhart, Walter (2015). "What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies", in *Essays on Literature and Music (1985-2013)*, ed. Werner Wolf. Leiden/Boston: Brill/Rodopi, 405-412. https://doi.org/10.1163/9789004302747_033
- Briascó Valencia, Olga (2009). "Joan Manuel Serrat: 'La poesía de Miguel Hernández traspasa el tiempo'". Levante. El Marcantil Valenciano, 13 de julio: s.p.
- Caballero, Juan Matas (1999-2000). "Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*", *Contextos*, 33-36: 361-386.
- Campoamor González, Antonio (1999). *Bibliografía general de Juan Ramón Jiménez*. (Edición revisada, corregida y ampliada). Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- Cózar Castañar, Juan (2002). *Modernismo teológico y modernismo literario. Cinco ejemplos españoles*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- De la Ossa Martínez, Marco Antonio (2014). "García Lorca, la música y las canciones populares españolas", *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 39: 93-121. <https://doi.org/10.4067/S0718-22012014000200008>
- De Santiago Ortega, Pedro Pablo (2018). "Flamenco: de la marginación social a la referencia cultural pasando por la apropiación política", *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, 15: 91-115.

- Díaz-Guerra, Iñako (2018). [Entrevista con] "Miguel Poveda, cantaor: 'España no se siente orgullosa del flamenco'". El Mundo [edición digital], 17 de mayo: s.p.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2017). "El último Miguel Hernández: el regreso a la lírica popular y tradicional", Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, 216: 143-178.
- Ferris, José Luis (2002). Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta. Madrid: Temas de Hoy.
- García Lorca, Federico (2008). Obra completa II. Poesía, 2, ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal.
- Gelardo Navarro, José (2009). "Miguel Hernández y el flamenco", Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá", 1: s.p.
- González Lucini, Fernando (2018). Miguel Hernández... y su palabra se hizo música. Madrid: Autoeditado.
- González Sánchez, Carmen M.^a (2016). La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada. Tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Escolar Borrego. Universidad de Sevilla.
- Hernández, Miguel (2002). Antología comentada. Tomo II: teatro, prosa y epistolario, ed. Jesucristo Riquelme. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Jameson, Fredric (1996). Teoría de la postmodernidad, trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta.
- Jiménez, Juan Ramón (1998). Segunda antología poética (1898-1918), ed. Jorge Urrutia. Madrid: Espasa [Austral].
- Josephs, Allen y Juan Caballero (1992). "Introducción" a Federico García Lorca, Poema del Cante Jondo. Romancero gitano. Madrid: Cátedra, 13-138.
- Kramer, Lawrence (2002). "Música y poesía: introducción", in Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos, comp. y trad. Silvia Alonso. Madrid: Arco Libros, 29-62.
- Lipovetsky, Gilles (2016). De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero, trad. Anotnio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles (2000). La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendans. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles (2010). La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo, trad. Antonio-Prometeo. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2015). La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico, trad. Antonio Prometeo-Moya. Barcelona: Anagrama.
- Machado, Antonio (1999). Poesías completas, ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe [Austral].
- Marshall, P. David y Sean Redmond (eds.). (2015). A Companion to Celebrity. Malden, MA/Oxford/Chichester: John Wiley & Sons.
- Mateos Miera, Eladio (2009). Rafael Alberti y la música. Granada: Junta de Andalucía.
- Meza, Gabriel (2018). "La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco *Caja de música* de Pedro Aznar", Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura, 28(1) 30-40. <https://doi.org/10.15443/RL2803>
- Moreno Ferrández, Óscar A. (2008). "Miguel Hernández y la música", Anthropos. Huellas del Conocimiento, 220: 197-201.

- Muñoz Soro, Javier, y Hugo García Fernández (2010). "Poeta rescatado, poeta del pueblo, poeta de la reconciliación: la memoria política de Antonio Machado durante el franquismo y la transición", *Hispania. Revista Española de Historia*, 70(234) 137-162. <https://doi.org/10.3989/hispania.2010.v70.i234.160>
- Nagore Ferrer, María, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente (coords.) (2009). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid: Universidad Complutense.
- Noguerol, Francisca (2021). "Bibliografía selecta", in *Entre versos y notas: canción de autor en español*, eds. Francisca Noguerol y Javier San José Lera. Kassel: Reichenberger, 261-274.
- Noguerol, Francisca y Javier San José Lera (eds.) (2021). *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- Ortuño Casanova, Rocío (2021). "Desideologizaciones y apropiaciones de poesías de Miguel Hernández en la canción flamenca", *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3.1: 83-102. <https://doi.org/10.3828/bchs.2021.6>
- Otaola González, Paloma (2015). "Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar", *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, 7: 33-52. <https://doi.org/10.30827/dreh.v0i7.6937>
- Party, Daniel (2013). "Raphael is Different: Spanish 'canción melódica' under Late Francoism", in *Music and Francoism*, eds. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada. Turnhout: Brepols, 285-302.
- Pezzini, Sara (2015). "Claves gongorinas en un soneto de Lorca", *AnMal Electrónica*, 38: 63-73.
- Rina Simón, César (2018). "¿Flamenco marca España? Trayectoria de un icono durante la dictadura franquista", *Spagna Contemporanea*, 53: 145-164.
- Rincón, Aintzane (2019). "Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985)", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41: 351-371. <https://doi.org/10.5209/chco.66120>
- Robles, Francisco (2009). *Juan Ramón y el flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Román, Manuel (2010). *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Romano, Marcela (2021). "Presencias y figuras. Acerca de los 'complementarios' (Serrat y Sabina)", in *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, dirs. Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 195-215.
- Romero Ferrer, Alberto (2016). *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Sánchez Rodríguez, Virginia (2016). "Flamenco, niñas prodigio y películas musicales durante el franquismo", *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, 13: 151-177.
- Santiáñez-Tiό, Nil (1997). "Temporalidad y discurso histórico. Propuesta de una renovación metodológica de la historia de la literatura española moderna". *Hispanic Review*, 65(3) 267-290. <https://doi.org/10.2307/474948>
- Santolamazza Angulo, María Teresa (2018). *Poema y canción. Un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción de poemas musicalizados: el caso de Miguel*

- Hernández de Joan Manuel Serrat. Trabajo de grado dirigido por Óscar Torres Duque. Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá).
- Sarria Cuevas, José (2014). "El pensamiento crítico de Antonio Machado en el poema 'La saeta'", *Sur. Revista de Literatura*, 2: s.p.
- Soufas, C. Christopher (2007). *The Subject in Question. Early Contemporary Spanish Literature and Modernism*. Washington DC: The Catholic University of America Press.
- Storey, John (2018). *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Londres / Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315226866>
- Tiegreen, Chris (2014). *Devocional en un año. Camina con Dios: 365 lecturas diarias de la Biblia para renovar tu mente*, trad. Mayra Urizar de Ramírez. Carol Stream, IL: Tyndale House Publishers.
- Téllez, Juan José (2012). "Copla, flamenco y canción de autor", *Música Oral del Sur*, 9: 102-153.
- Torres Blanco, Roberto (2005). "'Canción protesta': definición de un nuevo concepto historiográfico", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 27: 223-246.
- Ureña, Juan Carlos (2015). "Transmusicalidad poética. Lecturas musicales del poema", *Hispanic Poetry Review*, 10: 80-98.
- Vaquero, Pedro (1997). "Las verdaderas letras de las canciones populares de Federico García Lorca", *Revista de Folklore*, 17(198) 210-214.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). *Cancionero general del franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Crítica.
- Wilson, Carl (2016). *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasicismo y los prejuicios en el pop*, trad. Carles Andreu. Barcelona: Blackie Books.
- Zecchetto, Victorino (2011). "El persistente impulso a resemantizar", *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 14: 127-142. <https://doi.org/10.17163/uni.n14.2011.05>