

POEMAS EN LAS CANCIONES DE LOQUILLO: EXPERIMENTACIÓN Y APRENDIZAJE SOBRE LA ESTRUCTURA MUSICAL

POEMS IN LOQUILLO'S SONGS: EXPERIMENTATION AND LEARNING
ABOUT THE MUSICAL STRUCTURE

JUAN CARLOS MONTOYA-RUBIO
Universidad de Murcia
juancarlos.montoya@um.es

Recibido: 03.02.2022

Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: La música de Loquillo ha formado parte de varias generaciones desde el inicio de la década de los ochenta. Al margen de la vasta producción musical centrada en el rock, su acercamiento a la poesía tiene tres puntos álgidos: la interpretación de musicalizaciones en *La vida por delante* (1994), *Con elegancia* (1998) y *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011). Todo ello supuso una nueva conceptualización del flujo de su trabajo en torno a lo musical, el cual habría de amoldarse, como ya hicieran otros autores, a los condicionantes de la poesía preexistente. En este artículo se propone una aproximación a las canciones que integran estos trabajos desde el punto de vista de la estructura sonora. De este modo, se realiza un análisis de la forma musical basado en la escucha como fuente explicativa, enfatizando así su carácter didáctico. Los bloques que se derivan del estudio de cada canción ilustran el modo en que la labor de Gabriel Sopena como musicalizador pasa por varios patrones organizativos, desde los más prototípicos a otros tratados con mayor libertad, de manera paralela a la configuración de los textos seleccionados. En consecuencia, no solo a través de instrumentaciones variadas o incursiones en diversos estilos, sino por medio de las reiteraciones y contrastes propios de la forma musical, Loquillo penetra en dimensiones artísticas que le hacen desligarse de ataduras formales predecibles, gracias a la profundidad y complejidad del referente literario.

PALABRAS CLAVE: Loquillo, forma musical, canción, musicalización

ABSTRACT: Loquillo's music has been part of several generations since the beginning of the eighties. Apart from his vast musical production focus on rock, his approach to poetry has three high points, through the interpretation of musical adaptations in *La vida por delante* (1994), *Con elegancia* (1998) and *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011). This meant a new conceptualization of the work flow around music, which would have to adapt, as other authors have done, to the conditioning factors of pre-existing poetry. This article proposes an approach to the songs that make up these works from the point of view of sound structure. In this way, an analysis of the musical form was carried out based on listening as an explanatory source, thus emphasizing its didactic nature. The blocks that derive from the study of each song illustrate the way in which Gabriel Sopeña's work when setting music goes through various organizational models, from the most prototypical to others treated with greater freedom, parallel to the configuration of the selected texts. Consequently, not only through varied instrumentations or incursions into various styles, but through the repetitions and contrasts typical of the musical form, Loquillo penetrates into artistic dimensions that make him break away from predictable formal ties, thanks to the depth and complexity of literary references.

KEYWORDS: Loquillo, Musical Form, Song, Musical Adaptation



[Loquillo:] ¿Por qué he de explicar lo que hago tras 15 años de carrera?, ¿he de ser por siempre esclavo del público y de lo que este imagina de mí?, ¿he de permanecer atado a mi jaula?, ¿acaso no puedo crecer como artista, buscar y tener derecho a equivocarme? Nunca me he querido repetir y, como dice Gabriel [Sopeña], ser artista es decir no cuando todos dicen sí. (en Hidalgo 1995: s.p.)

La carrera musical de Loquillo (José María Sanz Beltrán, 1960) está trufada de hitos que hacen vislumbrar tras de sí un profundo trabajo introspectivo y una búsqueda de nuevas formas de expresión artística. Teniendo como marca diferenciadora el rock, el músico catalán ha realizado incursiones diversas que le han hecho explorar contenidos líricos dispares. En este sentido, los precedentes de sus acometidas hacia lo poético pueden rastrearse en referentes como Georges Brassens (Marc 2013) y en composiciones como "Balmoral" (2008) (Arroyo Almaraz 2012). Siendo así, es en *La vida por delante* (1994), *Con elegancia* (1998) y *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011) donde con más nitidez se muestra esta tendencia a aproximar sus capacidades musicales a la poesía. En estos trabajos destaca la labor de musicalización de Gabriel Sopeña, así como la participación

de otros tantos (por ejemplo, la producción de Jaime Stinus). Estos tres trabajos se resaltan como importantes jalones en la discografía del autor, en tanto en cuanto se trata de proyectos que, por un lado, supusieron la ruptura con la tónica establecida por él mismo e implicaron un riesgo ante su audiencia (como fue el caso del primero o el segundo) y, por otro, ratificaron la idea de estar siempre cerca de las propias convicciones artísticas y de poetas cuyas propuestas se ligan a sus gustos y personalidad, como es el caso de Luis Alberto de Cuenca (en el tercero de los álbumes).

El hecho de abordar la configuración musical en torno a un texto preexistente, con una funcionalidad estética previa, ha planteado en otros escritos las fortalezas y debilidades de dicha amalgama (Ricks 2016). Si, en algunos casos, esta vinculación se ha enfocado desde diferentes prismas que atañen a las coincidencias, concomitancias o complementariedad entre poesía y música (Bordons y Casals 2012), en esta investigación se buscan explicaciones desde la coherencia de la estructura sonora en relación con el texto.

En consecuencia, por medio de este texto se pretende un acercamiento a la forma musical en las canciones que componen los tres discos referidos en los párrafos anteriores. En este sentido, como sucede habitualmente al penetrar en la interpretación de dicha estructura, lo verdaderamente importante no es la nomenclatura de las partes que se desprenda del propio análisis, su acotación y mayor o menor extensión, sino el entendimiento al que podemos llegar a través de la argumentación razonada. En su vertiente más tradicional, la forma canción puede presentarse de diversos modos, siendo habitualmente reconocida la binaria (A-B...) pero con matices hacia lo que autores clásicos (Bas 1947: 108) definían como canción "de estrofas iguales" (A-A'-A'...), también conocida, sin más, como estrófica. De acuerdo con lo expuesto, interesa atender a la influencia en la configuración de la forma musical la cual, en todo caso, es tentativa, ya que no existe uniformidad posible a la hora de analizarla, permitiéndose tantas variaciones como justificaciones para ello se encuentren. Este proceso se llevará a cabo, en todos los casos, a través de una transcripción del audio original de los discos. De cualquier modo, la mirada detenida ha de encaminarnos a explorar el modelo compositivo y la preponderancia de este en la creación musical sobre poemas dentro de la muestra seleccionada.

1. LA VIDA POR DELANTE (1994)

La edición de *La vida por delante* supuso un golpe de timón en la trayectoria del músico barcelonés. El inmenso éxito de *¡A por ellos...!, que son pocos y cobardes* (1989) y la continuidad del mismo, especialmente con *Hombres* (1991) y *Mientras respiremos* (1993) afianzaron estructuras musicales prototípicas, basadas en la repetición de estribillos y el contraste sutil en las estrofas. Si estas composiciones estaban inmersas, en mayor o menor medida, en estilos más asidos a lo que se espera de la trayectoria de Loquillo, el disco de 1994 delinea un vuelco no solo en lo concerniente a las cuestiones prácticas (requiere de otro tipo de instrumentaciones y escenarios), sino en lo referente a la estructura interna de

las canciones, libres de las ataduras que el guion esperado de la discografía anterior obligaba a desarrollar. Es esta posibilidad de elegir, esta libertad para hacer lo que la propia voluntad le dicta, lo que abre los esquemas musicales a nuevos derroteros, de la mano de Gabriel Sopeña, a quien Loquillo reconoce como resorte de cambio:

[Loquillo:] Cuando nos unimos Gabriel y yo con la canción "Brillar y brillar" para el disco *Hombres*, en 1991, yo ya sabía que aquello iba a representar un antes y un después. Si Sabino [Méndez] fue la persona que mejor supo reflejar a Loquillo en los 80, Gabriel Sopeña fue el que me despojó del personaje adolescente y me vistió del artista que soy ahora. (en Bianciotto 2020: s.p.)

Es, por tanto, la capacidad de ruptura y búsqueda de nuevas vías de expresión, junto con una convicción inquebrantable acerca de lo teleológico de la trayectoria propia, lo que marca la generación de estos proyectos sobre musicalización de poemas:

[Loquillo:] Un artista tiene que ver más allá siempre[,] sobre todo un creador. Jamás me he dejado influenciar por el qué dirán de mí. He seguido mi propio camino y jamás me he dejado llevar por el qué dirán de si perteneces a un movimiento o a otro. Resumiendo, todo el mundo va a lo suyo, y yo a lo mío. (Láinez 2018: s.p.)

Llegados a este punto, teniendo en mente que se trata de un primer conato en el modelado de textos hacia el ensamblaje musical, es preceptivo preguntarse acerca del modo en que fue llevada a cabo la traslación de unas estructuras plasmadas en papel hacia el mundo de lo sonoro. Para ello, comenzaremos con los ejemplos que, tras la exploración directa del audio, siguen más fielmente la pauta del esquema canción (A-B), para detenernos en su derivación musical y los posibles cambios textuales y explicaciones que ello implica. Así, el primer grupo de canciones es aquel que está formado por estructuras binarias caracterizadas por cierta simplicidad formal. Las únicas variaciones reseñables son versos repetidos para generar estribillos o cuadrar los episodios finales.

Una de las más sencillas estructuras formales aparece en "La vida que yo veo" (1987) (Bernardo Atxaga / Gabriel Sopeña), para la cual la estrategia utilizada es la forja de una estructura binaria simple, respondiendo a la habitual forma que se puede observar en otras producciones de música popular urbana (Madoery 2018). En este caso, se forma a base de la reiteración de un breve modelo melódico y rítmico con un mismo inicio, seguido por sus estrofas, a las que se les intercala un interludio instrumental. La última aparición del estribillo da paso a una larga coda o epílogo instrumental.

[Introducción instrumental]

A: La vida que yo veo...

B: Veo que septiembre...

A: La vida que yo veo...

B': Veo que el sol...

A: La vida que yo veo...
 B': Miro también a mi corazón...
 [Interludio instrumental]
 A: La vida que yo veo...
 [Coda instrumental]

De similar encaje, "Los gatos los sabrán" (1950) (Cesare Pavese / Gabriel Sopena) delinea la prototípica forma canción (A-B). De este modo, tras la introducción y las dos primeras estrofas con sus correspondientes estribillos, a base de una única frase repetida ("los gatos lo sabrán"), se abre un episodio instrumental intercalado, para finalizar con una nueva estructura estribillo-estrofa y la coda final, con material del estribillo.

[Introducción instrumental]
 A: La lluvia caerá sobre...
 B: Los gatos lo sabrán...
 A': Seguirán otros días...
 B: Los gatos lo sabrán...
 [Interludio instrumental]
 A'': Rostro de primavera.
 B: Los gatos lo sabrán...
 Coda: Los gatos lo sabrán [coros].

Junto con la anterior, "Central Park" (1987) (Octavio Paz / Gabriel Sopena) se caracteriza por la brevedad en los enlaces instrumentales hacia las partes vocales. En este sentido, tras una pequeña introducción se abre el camino de la primera estrofa, compuesta por cuatro frases musicales y un puente ("y la piedra quiere ser sombra...") hacia el estribillo, el cual se alcanza sin cesura alguna. La siguiente estrofa muestra variación melódica, especialmente, en los primeros dos versos, pero encaja a la perfección con el diseño previo y, con un inciso instrumental (enlace, que no puede considerarse interludio con enjundia mayor), se aborda la siguiente estrofa. Esta estrategia es repetida en las siguientes estructuras, con la particularidad de incluir un interludio instrumental, ahora sí, tras la cuarta estrofa. La quinta es la que mayor variación melódica presenta, pero la incorporación del puente final hacia la coda delata que se trata de una sección similar. Sin embargo, pronto se recurre de nuevo al plan anterior, para rematarlo con los coros que sirven para engarzar con esta parte final.

[Introducción instrumental]
 A: Verdes y negras espesuras...
 B: Don't cross Central Park... [coros].
 [Enlace instrumental]
 A': Cae el día...
 B: Don't cross Central Park... [coros].
 A'': No hay puertas de entrada...
 B: Don't cross Central Park... [coros].
 [Enlace instrumental]
 A''': No hay puertas de entrada...

[Interludio instrumental]
A''': El espejo es de piedra...
B: Don't cross Central Park... [coros].
[Enlace instrumental]
A''': Abre los ojos...
B: Don't cross Central Park... [coros].
Coda: (Don't cross Central Park...).

Una ligera variante de la anterior es la musicalización de Sopeña sobre "Es la noche" (José Luis Rodríguez García), ya que en ella se puede hallar una composición que utiliza la repetición textual de manera puntual en estrofas para ensalzar frases a recordar, especialmente al inicio. En este sentido, esta forma canción (A-B) se caracteriza por dotar de mayor peso a la estrofa (A), la cual es repetida con literalidad en la primera aparición, dejando al estribillo un papel dinámico, en cuanto a carácter general, pero más breve. Estos cambios afectan, igualmente, a otras partes de manera similar, ya que, por ejemplo, existe una diferencia evidente de duración entre los interludios instrumentales (más extenso el primero de ellos). Este hecho se manifiesta también en la reaparición de la primera estrofa en la parte final de la canción, omitiendo las reiteraciones iniciales y encaminándonos hacia la coda, la cual reutiliza fragmentos del estribillo.

[Introducción instrumental]
A: Es la noche, vente...
A: Es la noche, vente...
B: Te enseñaré cuadernos...
[Interludio instrumental]
B: Te enseñaré cuadernos...
[Interludio instrumental]
A: Es la noche, vente...
[Interludio instrumental]
Coda: Es la noche, vente...

A través de una estructura formal similar pero una mayor sensación de organización ternaria (A-B-A, con matices), se articula "Niña morena y ágil" (1924) (Pablo Neruda / Gabriel Sopeña). Las principales vías de organización en esta composición se muestran en las apariciones instrumentales. Así, las comparencias no vocales de la introducción y los interludios son similares (eliminando repeticiones en el primer interludio y añadiendo material diferente en el segundo) y conduciendo, en la última de ellas, al epílogo con aportaciones vocales. Por su parte, las estrofas son cuadradas y la parte contrastante (B) toma forma de recitado con coros. El respeto por el texto del poema original (Neruda 1999: 31) es casi total, con repeticiones de las palabras que rematan las estrofas ("del agua", "remansos", "y el agua") y utilización del material de la parte B para la coda. Por tanto, se trata de una composición en la que la principal decisión fue la de tomar el tercer grupo de cuatro versos como estribillo y material reexpositivo en la parte final.

[Introducción instrumental]
 A: Niña morena y ágil, el sol...
 [Interludio instrumental]
 A': Un sol negro y ansioso...
 [Interludio instrumental]
 B: Niña morena y ágil, nada hacia ti... [coros]
 A'': Mi corazón sombrío...
 Coda: Niña morena y ágil...

Tras esta canción, puede interpretarse que las dos aportaciones de Sopeña como poeta, además de musicalizador, "Cantores" y "Lisboa" (1995), representan un puente entre la forma binaria y la estrófica. En "Lisboa" se observa una tendencia opuesta a otras dentro del conjunto del disco. En este sentido, las partes instrumentales son muy escasas (la introducción está compuesta únicamente por cuatro compases ternarios, incluyendo la anacrusa inicial) y la coda se limita a una frase textual y su cadencia musical. Por otro lado, se distingue la estructura binaria (A-B), pudiendo establecerse una diferenciación entre las dos secciones de cada una de ellas, debido a que se trata de una organización muy simétrica.

[Introducción instrumental]
 A: Lisboa era brisa... / Lisboa era un puerto...
 B: Derramando besos...
 A': Lisboa pedía... / Lisboa de barcos...
 B: Derramando besos...
 A'': Lisboa fue lluvia... / Lisboa me grita...
 B: Derramando besos...
 B: Derramando besos...
 Coda: Lisboa era el paso...

Por otro lado, es cierto que en "Cantores" se puede optar por generar una estructura bipartita, con las estrofas antecediendo a los estribillos ("sostendré esta canción") o estrófica, como hemos preferido mostrar, ya que las repeticiones se producen sobre una de las estrofas, con el mismo material rítmico y melódico. De hecho, la principal diferencia estriba en que en la última aparición de esta parte el cantante enfatiza más con su vocalización. La coda utiliza, igualmente, material de esta estrofa, lo cual podría dar argumentos para pensar que se tratase de un estribillo.

[Introducción instrumental]
 A: Ojalá que los cielos...
 A': Sostendré esta canción...
 [Interludio instrumental]
 A'': Es sencillo cantar...
 [Interludio instrumental]
 A': Sostendré esta canción...
 A': Sostendré esta canción...
 Coda: y pondré mi guitarra en tus manos.

Se da paso, por tanto, a las melodías estructuradas en torno a la forma estrófica. En “No volveré a ser joven” (1968) (Jaime Gil de Biedma / Gabriel Sopena) se suceden las estrofas, sin estribillo, con episodios instrumentales intercalados (variando su duración). El último de ellos enlaza con la estructura que nos conduce hasta la finalización. La modificación textual se limita a la repetición de los últimos dos versos que remata cada una de las partes delimitadas como estrofas (Gil de Biedma 2016: 198).

[Introducción instrumental]

A: Que la vida iba en serio...

[Interludio instrumental]

A': Dejar huella quería...

[Interludio instrumental]

A'': Pero ha pasado el tiempo...

[Coda instrumental]

Por su parte, “Pregunta más allá” (1931) (Pedro Salinas / Gabriel Sopena) se basa en la repetición de una parte central (“como el humo la llama”) separada por un interludio instrumental y precedida por un material similar, si bien más breve, tras el inicio de la composición (lo cual puede dar pie a interpretarlo, según convenga, como una parte diferenciada A-B-B). La larga coda, que se extiende como un episodio instrumental más, sirve para dotar de redondez a un poema menos extenso que el resto. Para encajar esta estructura musical, se opta por repetir la segunda de las estrofas desde lo mostrado en el poema original, además de reiterar los dos versos finales en esas partes. Estas modificaciones, por otro lado, desestabilizan levemente la propuesta original de Salinas (1999: 182), ya que no se respetan las cesuras propuestas por este.

[Introducción instrumental]

A: ¿Por qué pregunto dónde estás...?

A': Como en humo la llama...

[Interludio instrumental]

A': Como en humo la llama...

[Coda instrumental]

En la línea de la anterior, la estructura formal de “Julia Reis” (1990) (José Mateos / Gabriel Sopena) es singular. Está compuesta, básicamente, por dos estrofas asimétricas (la segunda con algún verso más que la anterior), de forma que cada una de ellas albergue en su interior dos partes diferenciadas, la primera estaría compuesta por cuatro frases musicales y la posterior por el resto. Como ha sido señalado, en la segunda aparición estrófica puede hallarse un añadido musical (que no textual, ya que este sí figura en el poema original) similar al material utilizado con anterioridad. La manera de ensalzar la frase “tierno amor sin amparo, fácil presa” en la sección conclusiva sirve para compendiar el significado que se da a la composición, la cual se remata con una coda donde se añade tres veces el nombre de la mujer que titula la composición. De las particularidades con respecto al poema que se toma para elaborar la canción (Mateos 1990: 26) hay que

destacar las constantes repeticiones del penúltimo verso y el uso del nombre que titula el poema para comenzar la coda.

[Introducción instrumental]

A (dos secciones): Yo conocí tu época.../ entonces era fácil...

A' (tres secciones): Y también te recuerdo.../ mis amigos sabían.../ y me arrepiento...

Coda: Julia Reis...

Por último, se refiere "Blues del amo" (1964) (Antonio Gamoneda / Gabriel Sopeña), donde la propia complejidad del estilo seleccionado hace que, de manera especial, se puedan hacer diversas interpretaciones sobre la urdimbre fraseológica. Tras la introducción instrumental se suceden una serie de cinco estructuras similares (anunciadas por tres toques de trompeta en todos los casos, excepto el último de ellos, donde coge el testigo el bajo) con la particularidad de que alguna es más breve (la tercera) y se le incrusta, precediéndola, un fragmento con cierta autonomía melódica, sin llegar a ser un estribillo al uso (aunque sí queda marcado como diferente en la guía de seguimiento que se presenta a continuación). Esta aportación posee la capacidad de compendiar las modificaciones más prototípicas de este disco con respecto al poema original (Gamoneda 2019: 118): reiteraciones de los versos finales en las primeras dos estructuras melódicas, así como de palabras que rematan versos y frases musicales, desmembramiento de alguna parte interna para encontrar un nuevo sentido musical ("y luego salgo...") y utilización del último verso como medio de conducirnos a una coda más enfática.

[Introducción instrumental]

A': Va a hacer diecinueve años...

A'': No he visto al amo...

B: Va a hacer diecinueve años...

A''': Y luego salgo...

A''': Cuando vea a mi amo...

A''': Cuando esté un día...

Coda: Hasta borrarlo de él...

2. CON ELEGANCIA (1998)

Tras el retorno a estructuras formales radicadas en el modelo anterior, por medio de *Tiempos asesinos* (1996) y las reutilizaciones en colaboración con otros artistas (*Compañeros de viaje*, 1997), la llegada de *Con elegancia* (1998) implica el pulido de las formas del disco de poemas que le precedió, así como el germen de futuras composiciones. Como se mostrará, se manifiestan similares repeticiones textuales que siguen sin implicar cambios en el sentido del texto original y se anticipa lo que será el tercer disco de poemas, basado en la obra de Luis Alberto de Cuenca, con la canción que abre el disco.

En este sentido, "Cuando pienso en los viejos amigos" (1995) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopeña) desarrolla todo el poema sobre la sucesión de

estrofas. Los estribillos, que son en realidad puentes entre las otras partes, se limitan a juegos vocales en forma de eco entre los coros y el solista. La particularidad de esta composición se halla en el enlace central, el cual no responde a las características melódicas de la parte A, de forma que se opta por señalarlo como puente entre estribillos. Por último, la coda incluye el material de B con un añadido musical. Por tanto, la estructura anafórica que reproduce de Cuenca (2007: 278) sirve para que en esta canción se apuntele y reitere constantemente el inicio del verso “cuando pienso en los viejos amigos”.

[Introducción instrumental]

A: Cuando pienso en los viejos amigos...

B: Cuando pienso en los viejos amigos [coros]

[Interludio instrumental.

A': Cuando pienso en os viejos amigos...

B: Cuando pienso en los viejos amigos [coros]

Enlace: Cuando pienso en los viejos amigos...

B: Cuando pienso en los viejos amigos [coros]

Coda: Cuando pienso en los viejos amigos.

Una variante reducida de la forma binaria será la que se observe en “Inútil escrutar tan alto cielo” (1990) (Manuel Vázquez Montalbán / Gabriel Sopeña). Esta breve composición se enmarca entre una introducción y coda de carácter y dimensiones similares, desarrollando un tema principal (“inútil cosmonauta el que contempla...”) que es repetido en su segunda aparición y anticipado por una estrofa de características melódicas y rítmicas muy evidentes, lo cual podría hacer pensar –también acertadamente– que toda la canción está basada en un mismo tema (A). Esa opción, lejos de ser descabellada, sería igualmente válida. De acuerdo con el poema de Vázquez Montalbán (1990: 41), las aportaciones a la hora de interpretar musicalmente el texto se centran en la repetición de las frases que forjan la reexposición de B una vez ya ha sido cantado todo el poema.

[Introducción instrumental]

A: Inútil escrutar...

B: Inútil cosmonauta...

[Interludio instrumental]

B': Inútil cosmonauta...

[Coda instrumental]

La aparición de formas binarias toma cuerpo en otras canciones como “Transgresiones” (1986) (Mario Benedetti / Gabriel Sopeña). Las posibilidades de estructuración de esta composición nos aproximan a un bloque de estrofas con una distribución prosódica inicial clara que alcanza un breve estribillo (la repetición de una frase, “obedecer a ciegas...”). Sin embargo, esas estrofas podrían formar un solo episodio al inicio (con ocho frases) o dos, como optamos por señalar por coherencia con la tercera aparición estrófica. La variación en el último estribillo consiste en su duplicación y enlace con la coda final. Por tanto, en este poema se opera rescatando un fragmento para tomarlo como estribillo, que se repite

al final de la canción, aunque aparezca, por tanto, desubicado en el poema de Benedetti (2000: 16-17).

[Introducción instrumental]
 A: Todo mandato es minucioso...
 A': Oír la noche y no decir...
 B: Obedecer a ciegas deja ciego...
 [Interludio instrumental]
 A'': Solo cuando transgredo alguna...
 B: Obedecer a ciegas deja ciego...
 [Coda instrumental]

Por su parte, "Quin fred al cor, camarada!" (1937) (Pere Quart / Gabriel Sopena) reproduce la consabida estructura bipartita (A-B), intensificada además por el cambio de voz masculina (estrofa) a femenina (estribillo), con la particularidad de que la última de las partes puede ser entendida como el desenlace en forma de coda, o como una última estrofa con diferente material melódico. En este último caso, el epílogo lo formarían unas pequeñas fórmulas conclusivas.

[Introducción instrumental]
 A: Quin fred, reïra...
 B: Doncs, encara fa...
 A': Quin fred en nit...
 B: Doncs, encara fa...
 A'': Quin fred al sòl...
 B: Doncs, encara fa...
 A''': Camarada, si sota...
 [Coda instrumental]

Se comienza a atisbar cómo, en este disco, la evolución de la estructura binaria se percibe en las combinaciones diferentes que se generan, sin alterar el sentido del texto, a través de la forma musical. El poema inédito "Con elegancia" (Jacques Brel / Gabriel Sopena) muestra cómo el fragmento que se repite dentro de esta composición ("están desesperados/ pero con elegancia") se encaja dentro del final de cada una de las estrofas, por lo que, al no existir una diferencia evidente entre estribillo y estrofa, se opta por señalar este añadido en la parte final como una característica de las mismas, sean similares (A) o con mayores diferencias en lo melódico (B).

[Introducción instrumental]
 A: Incluso cuando se sienten... / están desesperados...
 A': Sienten la pendiente... / están desesperados...
 B: Y van atravesando los bares... / están desesperados...
 [Interludio instrumental]
 A'': el peso de su cobardía... / están desesperados...
 [Coda instrumental]

De esta manera, se llega a las canciones estróficas, que en este disco son más numerosas, lo cual empieza a mostrar una mayor desviación con respecto a los cánones clásicos de la forma canción y, por consiguiente, una evolución con respecto al anterior disco. Es destacable cómo "La aurora de Nueva York" (1929) (Federico García Lorca / Gabriel Sopena) desarrolla una sucesión de estrofas con un intercalado por parte de los coros, lo cual puede dar pie a que se interprete como una sección contrastante de cierta entidad (B). Sin embargo, la poca enjundia de este material musical no predispone a considerarlo como tal, sino más bien como un enlace entre las diversas partes, que acabarían configurando una forma estrófica simple con algunas particularidades, como son el interludio musical sobre el que se instala un recitado textual o la coda final, que recapitula este puente al que aludíamos con anterioridad. La irregularidad métrica que muestra García Lorca (1998: 68) es ajustada en la musicalización, ya que se integran los dos primeros grupos de cuatro versos en una sola estrofa, cosa que, desde el plano musical, otorga más solidez y, desde el textual, no implica cambios severos.

[Introducción instrumental]

A: La aurora de Nueva York tiene...

Enlace: Na-na-na... [coros]

A': La aurora llega y nadie...

Enlace: Na-na-na... [coros]

[Interludio instrumental y recitado]: Los primeros que salen...

A'': La luz es sepultada...

Enlace: Como recién salido de un naufragio...

Coda: Na-na-na... [coros] / La aurora de Nueva York.

Tal vez, la estructura más ortodoxa sea la de "Ara no es fa, pro jo encara ho faria" (1925) (Joan Salvat Papasseit / Gabriel Sopena), ya que se trata de una forma estrófica simple, compuesta por seis versos cuya estructura rítmico-melódica es repetida con bastante fidelidad a lo largo de las cuatro estrofas. Se observa, además, una introducción instrumental y un interludio, tras la tercera sección. La frase que sirve de coda es la única variación (repetición en este caso) que se hace de un verso original del autor (1977: 132).

[Introducción instrumental]

A: Ara no es fa... (una galera...).

A': Ara no es fa... (ells foren).

A'': I encar sóc cert...

[Interludio instrumental]

A'': Ara no es fa... (si d'un amor).

Coda: De tant d'enyor...

En "Si me pagaran un millón de dólares por este poema" (1974) (Raúl Núñez / Gabriel Sopena) se halla una articulación que se fundamenta en una sucesión de estrofas que varían no solo en lo textual, sino también en lo fraseológico (todas ellas) y lo melódico (de manera especial la cuarta). La coda remata la idea de

la última estrofa cantada y añade el epílogo musical. La principal variación con respecto al original (Núñez 1974: 75) radica en la utilización repetida de "si me pagaran..." como parte de la conclusión musical.

A: Si me pagaran... (trataría...)
 A': Si me pagaran... (los padres...)
 A'': Si me pagaran... (tendría vino...)
 A''': Si me pagaran... (me ofrecerían...)
 A''': Si me pagaran... (podría aconsejar...)
 A''': Si me pagaran... (me callaría...)
 Coda: Para siempre...

Por su parte, la vertiginosa canción que Sopena musicaliza sobre el poema inédito "Del barrio" (Mauricio Aznar) omite partes instrumentales relevantes como enlaces, apareciendo estos solamente como marco ambiental para la narración. De ahí que la introducción y la coda sean pequeños apuntes iniciales y finales, y el interludio pueda interpretarse como tal o como un simple nexo. La estructura puede entenderse desde la observación de dos grandes bloques: el primero integraría la mitad de la composición y el segundo se correspondería con la reexposición del material ya presentado, con otro texto. La principal diferencia entre ambas secciones (divididas en cinco grupos de versos) radica en el carácter con que se rematan, ya que la primera (el éxito del protagonista) se muestra vivaz mientras que la segunda (su declive) va aproximándonos a un *tempo* que se desmorona.

[Introducción instrumental]
 A: Les ruego que me acepten.../ porque es la vieja historia/ él, con su garganta.../ y, cuanto más.../ no faltaban amigos...
 [Enlace instrumental]
 A': Y aún cuentan.../ y volvió una noche.../ el caso es que.../ y cuántas noches.../ para él no habrá...
 [Coda instrumental]

En "Durante la invasión" (1966) (Jaime Gil de Biedma / Gabriel Sopena) la métrica dispar hace que las estructuras musicales sean variadas dentro de cierta homogeneidad, que viene dada por dos grandes bloques. Las dos estrofas que componen la canción se configuran en torno a dos estructuras paralelas ("callamos" / "Oh Cuba"; "yo pienso" / "contigo") con la particularidad de que la primera parte va precedida de una introducción ("sobre el mantel"). Por otro lado, la larga coda toma el material del final estrófico para su generación. Al margen de las reiteraciones de versos finales de sección para enfatizar los tránsitos musicales, son reseñables el uso de las palabras "temprano" y "aún", cantadas en sustitución de "veloz" y "hoy", tal como aparecen en la versión original del poema (Gil de Biedma 2009: 102), lo cual no supone cambios en la interpretación del significado.

[Introducción instrumental]
 A: Sobre el mantel.../ callamos casi todos.../ yo pienso que a estas horas...

[Enlace instrumental]

A': Oh Cuba... / contigo están las gentes...

Coda: Que no venga de Miami.

La experimentación con las formas se manifiesta de nuevo en "Milonga de dos hermanos" (1965) (Jorge Luis Borges / Gabriel Sopeña). Esta canción se estructura en dos partes, cada una de las cuales pueden subdividirse en tercios: los dos primeros de similar corte y el tercero con un nuevo impulso, caracterizado por giros melódicos originales. En este sentido, se corrobora la estructura estrófica (A-A) con subdivisiones paralelas y un añadido final, para llegar a la consumación de la historia. La principal controversia en este análisis proviene, especialmente, de la parte final. El epílogo de la historia puede considerarse el inicio de la coda, si bien la música utilizada, del tramo último de las estrofas, permite entenderla como una sección más a la cual se habría cercenado su comienzo. Es en este tramo final donde se encuentran las únicas variaciones con respecto al texto original (Borges 2011: 271-272), las cuales, en realidad, son unas repeticiones en los versos "que es lo que el mayor quería" (innecesario para el encaje musical), "es la historia de Caín" (para cuadrar el número de versos con las estrofas anteriores) y "que sigue matando" (dejando inconclusa la frase para apoyar el final musical).

[Introducción instrumental]

A: Traiga cuentos la guitarra.../ venga una historia de ayer.../ velay, señores, la historia...

A': Suelen al hombre perder.../ cuando Juan Iberra.../ sin demora y sin apuro...

[Interludio instrumental]

Coda: Así de manera fiel...

Por último, se pueden encontrar ciertas dificultades en la estructuración formal en "Una provincia" (1983) (Juan Manuel Bonet / Gabriel Sopeña). La lógica de la canción, sin grandes paralelismos entre sus partes internas, puede estructurarse en torno a las cesuras instrumentales. Esta estrategia daría como resultado tres estrofas que pueden tildarse como diferentes, pero que guardan la unicidad del carácter general de la composición. De ahí que se entiendan, todas ellas, como bloques con relación (A-A'-A'') finalizados por una repetición en la última que es seguida por la coda cadencial.

[Introducción instrumental]

A: Una provincia por ti amada...

A': ¿Te acuerdas aún? [coros]

A'': Nadie te puede arrebatar...

[Coda instrumental]

3. SU NOMBRE ERA EL DE TODAS LAS MUJERES (2011)

Son incontables las referencias en los medios de comunicación en torno al vínculo entre Loquillo (y Sopeña) con Luis Alberto de Cuenca y el entusiasmo con que este último acoge estas colaboraciones: "por fin va a salir este año, de una

maldita vez, el disco que Loquillo ha dedicado a mis poemas, ya tengo la maqueta y es una maravilla lo que ha hecho Sopeña” (en Vivas 2008: s.p.). En este sentido, les une la denuncia de una sociedad atada a lo políticamente correcto o la posibilidad de una mirada retrospectiva a las situaciones vitales, venida del paso de los años (Bravo 2019). La inclusión de “Cuando pienso en los viejos amigos” en el disco anterior ya supuso una declaración de intenciones que cristalizaría, en toda su magnitud, en este trabajo. Como resultado, la afirmación de este poeta junto con otros recurrentes en la carrera del músico acabó por configurar un repertorio al que acudir como refugio y sobre el que proyectar planes futuros:

[Loquillo:] La poesía es mi Álamo particular, donde me alisto para defender mi posición, siempre ha sido así con Gabriel. “La vida es de los que arriesgan” será el título del disco que refleja la gira más importante de nuestras vidas. Brel, De Cuenca, Aute, Cash, De Biedma... en un mismo repertorio, cuando no existían apenas protocolos, sin vacunas, con un presupuesto mínimo, pero salimos a la carretera con audacia y negándonos a claudicar, la poesía como arma cargada de futuro como nos enseñó Celaya. (en Losilla 2021: s.p.)

Sin duda, la dimensión musical en su relación con los textos es la que urde el plan de *Su nombre era el de todas las mujeres*. Ello acabará por plasmarse en las estructuras musicales:

[Loquillo:] La gente que ha escuchado las maquetas se ha emocionado. Todo indica que saldrá a finales de mayo. Son canciones con una temática adulta que responden a unos señores de 50 años. Teníamos claro que no queríamos ningún *revival*, que íbamos a salir con canciones nuevas. (Hernández 2012: s.p.)

“Political incorrectness” (2006) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopeña) desarrolla una estructura en dos partes contrastantes, partiendo del estribillo (A), para llegar a una estrofa más extensa (B). El tránsito de una a otra sección, por medio de inclusiones musicales, puede considerarse como consecuencia del final de la frase musical o como enlace instrumental. Esta composición acomoda el texto del poema, tal como aparece en “La vida en llamas” (de Cuenca 2006: 116), con interesantes cambios, siendo el más severo el que afecta a B’ (en el original: “que eres rubia”. Otro ejemplo: “que Occidente/ no te parece un monstruo de barbarie”; en la adaptación musical: “que eres rubia y que fumas, que no crees que Occidente sea un monstruo de barbarie”). El resto de modificaciones atañen a inclusiones de monosílabos para adecuar el texto a la música (“y”, “yo”), así como a repeticiones de palabras con un fin similar (“dime”).

[Introducción instrumental]

A: Sé buena, dime...

B: Un ejemplo, que eres rubia...

A: Sé buena, dime...

B’: Otro ejemplo, que el multiculturalismo...

A: Sé buena, dime...

B’’: Dime cosas que me lleven...

[Interludio instrumental]

A: Sé buena, dime...

Coda. Político...

De manera similar, con leves variaciones en la configuración de las estrofas, "La noche blanca" (1985) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena) retoma la organización en dos partes (A–B), con la duplicación de las dos estructuras iniciales y finales y con el añadido de frases para llegar a la coda. El único enlace con suficiente entidad para considerarse como tal se ubica tras el primer estribillo, ya que los otros se encajan directamente con la coda. Este es un caso en el que se alteran los versos del poema (de Cuenca 2007: 150) para otorgarle una particular dinámica musical. Así, se seleccionan aquellos que finalizan el poema original ("Para ti, pecadora...") y se altera su posición original, ubicándolos intercalados entre la estrofa "Nieva sobre el espejo".

[Introducción instrumental]

A: Cuando la sombra cae...

A': Qué blanca está la noche...

B: Para ti, pecadora...

[Enlace instrumental]

A'': Nieva sobre el espejo...

B: Para ti, pecadora...

B': Para ti, pecadora...

Coda: Ardo...

Por su parte, en "Nuestra vecina" (1993) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena) la primera estrofa viene precedida por una larga introducción instrumental. En ella, las guitarras dejan en suspenso la frase musical por dos veces hasta su resolución, lo cual contrasta con las partes idénticas de la coda final. Las dos primeras estrofas son similares estructuralmente, pero difieren en su esencia si se las compara con la siguiente. A pesar de ser conscientes de que la última aparición estrófica es casi gemela a la primera, se señala como variada debido al énfasis interpretativo y el cambio del último verso (el cual, además, se reitera) que cambia por completo el sentido argumental. Por tanto, las diferencias entre lo plasmado por de Cuenca y Sopena radican en esta última estrofa, urdida a partir de los tres primeros versos del inicio y del quinto (de Cuenca 2007: 289).

[Introducción instrumental]

A: Tiene, Javier, nuestra...

A': Hay que trazar un plan...

B: Tú en el portal...

A'': Tiene, Javier, nuestra...

[Coda instrumental]

El desdibujado de la forma musical más clásica sigue su camino en "El encuentro" (1996) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena). Se trata de una composición que no permite identificar patrones con excesiva facilidad, por lo que la sucesión de estrofas se organiza en función de las cesuras musicales, que sirven para

introducir las siguientes partes. De este modo, el primer bloque albergaría diez cortes y el segundo incluiría dos, caracterizado este último por el mayor énfasis en el canto y nuevos motivos melódicos, para acabar enlazando con la coda. Se reutilizan fragmentos de esta última parte, con el fin de alargar y dar enjundia a la resolución (de ahí que se incida en esta reiteración textual que no aparece en el original). Además, como principal variación, en la canción se añade la expresión "eh, sí, cómo no", que no consta en el poema (de Cuenca 2007: 302-303), lo cual es una pequeña licencia sin mayor trascendencia.

[Introducción instrumental]

A: En Salamanca el último.../ dabas clases.../ me dijiste que tus.../ y que solo los veías.../ que te habías doctorado.../ y que ahora solo.../ yo te dije.../ tú me dijiste.../ después de muchas copas.../ te lo dije, desde entonces...

Enlace: Desde entonces...

B: Y en mi interior bullía la mentira.../ era tan esperpéntico y absurdo...

[Coda instrumental]

El desplome de esta estructura en favor de terrenos formales fronterizos se atisba en "Cuando vivías en La Castellana" (1981) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena). Las dos partes en que puede organizarse la canción son desiguales en cuanto a dimensiones: por un lado, las estrofas, con el desarrollo del texto, y, por el otro, las repeticiones de la frase que da origen a la canción ("cuando vivías en La Castellana"), entonadas a modo de estribillo breve. Puede entenderse que la extensión de la última parte esté integrada en la coda o se una a la anterior, generando un modelo mayor. Son varios los elementos a tener en cuenta en cuanto a la traslación textual del original (de Cuenca 2007: 134) a la canción. En primer lugar, se busca la cuadratura al utilizar los ocho primeros versos para encajar la estrofa dejando, de este modo, el noveno (que forma parte de la versificación anterior) en suspenso. Este noveno verso ("aquel ácido aroma de martirio") es utilizado a continuación con el añadido que marca la composición musical ("cuando vivías en la Castellana"), formando parte de este modo de la siguiente estructura y modificando, consecuentemente, su lógica original. Además, para que se lleve a cabo esta modificación, es necesario omitir la conjunción "y" en el verso final y reelaborar la coda a base de frases anteriormente cantadas.

[Introducción instrumental]

A: Cuando vivías en La Castellana.../ si íbamos a cenar...

B: Cuando vivías en La Castellana... [coros]

A': Cuando vivías en La Castellana.../ muerto de amor...

B': Cuando vivías en La Castellana... [coros]

Coda: Tu perfume tan amargo...

El tránsito hacia la forma basada en una sola fórmula con variantes se da en "Farai un vers de dreyt nien" (2002) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena). La melodía desarrolla una forma estrófica simple, con tres partes (no simétricas) y una repetición de la última, con el añadido de dos repeticiones de versos. Esto podría sugerir que se trata de un estribillo, pero el carácter general y el diseño melódico es tan similar al material sonoro anterior que no procede dicha distin-

ción. Este ejemplo sirve para mostrar cómo, al margen de repetir el fragmento final del poema, se puede tender a implementar pequeñas modificaciones que faciliten el canto, como sucede con la expresión “tan blanca”, en lugar de la original “blanquísima”, en el undécimo verso (de Cuenca 2007: 423).

[Introducción instrumental]
A: Sobre ti, sobre...
A': Sobre la huella...
A'': Sobre todas las cosas...
A'': Sobre todas las cosas...
Coda: De no haberlas vivido.

De manera similar, “A Alicia, disfrazada de Leia Organa” (2002) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena) parte de una introducción instrumental, simétrica tras los primeros sonidos, que nos conduce a las tres estructuras internas de la canción, tres estrofas susceptibles de subdividirse, cada una de ellas, en mitades. Esta canción reproduce una curiosa alteración fraseológica, ya que la estructura que señalaremos con A' se forja a partir de la repetición de los versos (en este orden) 1-2-7-8, 5-6-3-4, de forma que, en primer lugar, Loquillo lo presenta tal cual aparecen en la obra de de Cuenca (2007: 372) y posteriormente lo hace con esta disposición diferente. La reiteración de la frase final, hasta por tres veces, es, en todo caso, común en el resto de musicalizaciones de este disco.

[Introducción instrumental]
A: Si solo fuera porque a todas...
[Enlace instrumental]
A': Si solo fuera porque a todas...
[Enlace instrumental]
A'' Si solo fuera porque tú me...
[Coda instrumental]

De manera algo más enrevesada, “La malcasada” (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopena) se sostiene sobre una sucesión de estrofas sin vuelta a estribillos, más allá de la repetición del tramo final de una de ellas (“te quise como a un loco”) que viene precedida por un breve interludio, y la intensidad y cambio de registro que la canción exhibe a partir de la tercera, en la cual el cantante se pregunta retóricamente y acaba por aconsejar a “la malcasada”. Se pueden detectar, por las diversas duraciones y paralelismos, subestructuras en varios de los fragmentos. La principal variación con respecto al poema de de Cuenca (2007: 160) radica en las repeticiones que se dan desde A', las cuales son dos versos sueltos previos.

[Introducción instrumental]
A: Me dices que Juan Luis.../ me dices que tus hijos.../ me dices que tus padres...
[Enlace instrumental]
A': Me dices que has cumplido los...
[Enlace instrumental]

A'': Y yo, ¿qué es...? / te quise como un loco...
 A''': La nostalgia es un burdo...
 [Interludio instrumental]
 A'' [frag.]: Te quise como un loco...
 Coda: Me dices que Juan Luis...

Posiblemente, la más difícilmente clasificable desde el punto de vista formal sea "La tempestad" (1993) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopeña). En este caso nos hallamos ante un recitado sobre una base musical, lo cual complica la extracción de una forma musical al uso, si bien queda patente el inicio instrumental (hilado con la narración) y las frases que se pronuncian en forma de epílogo ("todo es inútil, ya se acercan"). El resto forma un bloque central homogéneo. A pesar de la sencillez en la ejecución musical, se incluyen omisiones con respecto al poema del autor (de Cuenca 2007: 287), al evitar el adjetivo "blindada" asociado a puerta, así como añadidos ("todo es inútil") y reiteraciones de material utilizado ("ya se acercan").

[Introducción instrumental]
 A: Lleva gafas muy gruesas...
 Coda: Todo es inútil...

Para finalizar el análisis, se presenta un caso muy simple en cuanto a generación formal-musical pero con mayor complejidad en lo textual. "Su nombre era el de todas las mujeres" (1993) (Luis Alberto de Cuenca / Gabriel Sopeña) se desarrolla en torno a dos estructuras melódicas con similitudes internas. Ambas, a modo de estrofa, varían en el texto, si bien la primera puede subdividirse en mitades y la segunda repite siempre sus frases. Esta última sección, más corta, es la que da la sensación de vuelta al modelo melódico más reconocible. Esta es la aportación musical que más severamente trata el original, ya que la procedencia es mixta: "El imbécil", "Tiempos difíciles" y "El olvido" (de Cuenca 2007: 212-214). El tratamiento que se hace de estos textos es el de presentarlos de manera sucesiva y aprovechar las repeticiones del verso final (en parte o totalmente) para el título, los breves estribillos y la antesala de la coda.

[Introducción instrumental]
 A: Era una criatura.../ ni graciosa, ni...
 B: Tu alma en los...
 [Enlace instrumental]
 A'': Era todo tan triste/ que hacia nada conducen...
 B': Fueron tiempos difíciles
 A''': La olvidé por completo.../ de ropa deportiva...
 B'': Su nombre era el de...
 [Interludio instrumental]
 B'': Su nombre era el de...
 B'': Su nombre era el de...
 [Coda instrumental]

En general, este tipo de encajes entre lo textual y lo musical no se daba en las primeras aportaciones puestas en música por Sopeña y cantadas por Loquillo, cosa que hace pensar en un proceso de experimentación, aprendizaje y evolución que se comenta en el siguiente apartado.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El análisis detallado en los tres apartados anteriores denota el intento por ahormar estructuras literarias preexistentes a los condicionantes de exposición y reexposición variada propios de la forma canción, fundamentalmente a través de repeticiones de versos en las partes finales. En este sentido, el alejamiento de tendencias mayoritarias que ya protagonizara Loquillo en sus inicios (Pérez 2009) toma vigor en este giro. En esta ocasión, orientado por planteamientos estéticos y vitales, la dirección hacia la poesía le va a hacer incluirse en unos modelos de configuración musical distintos. El recorrido, por tanto, no es el de un poeta encerrado en el cuerpo de un músico, como pudiera ocurrir con otras figuras de la música popular urbana española (Nappo 2021: 86), sino, más bien, el de una persona inquieta en busca de nuevas vías de expresión intelectuales, para lo cual utiliza su capacidad artística a través de lo musical.

En general, la forma canción en su versión más clásica (A-B) no es desarrollada con la profusión esperada en las canciones de Sopeña, ya que su aparición siempre se sustenta en quiebras que la hacen escapar de la cuadratura habitual. Es, por tanto, más común que la generación del entorno musical derive hacia formas estróficas enfocadas, igualmente, con cierta libertad.

En este sentido, *La vida por delante* presenta algunas de las canciones más exitosas asociadas a esta guía en dos partes (lo cual es lógico, por la vinculación con las formas tradicionales accesibles para el gran público), siendo las más estrictas dentro de este planteamiento "Central Park", "Los gatos lo sabrán", "La vida que yo veo" y "Lisboa" y, en menor medida, "Es la noche" y "Niña morena y ágil". "Blues del amo" puede entenderse como un modelo intermedio que engarza con las formas estróficas, desde las más obvias ("Cantores") hasta las más desviadas del canon ("Julia Reis"), junto con otras, basadas del mismo modo en la reiteración melódica ("No volveré a ser joven"; "Pregunta más allá").

Como ha sido señalado, no existen grandes variaciones respecto a estos enunciados y los desarrollados cuatro años después, aunque sí cierto perfeccionamiento estructural y tendencia hacia la forma estrófica. Así, *Con elegancia* expone formas de secciones binarias muy evidentes ("Quin fred al cor, camara-da!"; "Transgresiones") junto con otras con alguna desviación con respecto al esquema puro ("Con elegancia"; "Inútil escrutar tan alto cielo"). La mayor parte de las canciones se planifican por medio de una estrofa única con variaciones en el ajuste al texto, como es el caso de "La aurora de Nueva York", "Si me pagaran un millón de dólares por este poema", "Una provincia", "Ara no es fa, pro jo encara ho faria" y, en menor medida, "Durante la invasión". Igualmente, es resaltable el caso de la pareja formada por "Del barrio" y "Milonga de los dos hermanos", en las cuales se vincula un amplio contenido textual con el canto estrófico. Por su

parte, "Cuando pienso en los viejos amigos", que supone una aproximación anticipada a la figura de Luis Alberto de Cuenca, sirve para ejemplificar el cambio de estructura musical del tercer disco respecto a los dos primeros, ya que la forma simétrica que se describe en esta melodía no será una constante en el último de los álbumes analizados.

Ciertamente, el abordaje de la obra de Luis Alberto de Cuenca hace evolucionar los bloques temáticos musicales que se idean para sus poemas. El hecho de que la rima en la poesía reciente carezca de la preponderancia de otros tiempos (Martínez Cantón 2010: 70-71) condiciona que las estructuras formales no sean tan idénticas como lo suelen ser en producciones discográficas de música popular urbana no centrada en los poemas. Este hecho se evidencia, de manera clara, en los grandes éxitos comerciales del propio Loquillo. Así, por ejemplo, es en este modelo de canciones ("El encuentro") donde se puede hallar, con matices que nos conducen a una mayor profundidad temática, lo que Wade identificaba como "dos mitades de un barco" (1982: 36): la narración inicial (A) seguida de una resolución desgarrada (B) haciendo variar el carácter melódico, pero, sobre todo, la intensidad, de forma que se obtiene una unidad indisoluble y coherente desde un planteamiento organizativo menos prototípico y más adecuado, para mostrar las dos actitudes que se identifican en el poema.

Como se advierte, en *Su nombre era el de todas las mujeres* la reelaboración de material textual que se lleva a cabo sirve para acomodar estructuras formales musicales más equilibradas, como es el caso de la forma bipartita más tradicional ("Political incorrectness") con variantes sencillas ("La noche blanca"; "Cuando vivías en La Castellana"; "Su nombre era el de todas las mujeres") o más severas ("Nuestra vecina"), pero se continúa con la evolución en torno a la forma estrófica con libertades en su aplicación ("Farai un vers de dreyt nien"; "A Alicia, disfrazada de Leia Organa"; "La malcasada"), mostrándose en ocasiones ciertamente difícil de encajar dentro de la estructura musical ("La tempestad"). Se constata, por tanto, que el carácter mutable de Loquillo en la adopción estilística musical es paralelo a la poliédrica figura de Luis Alberto de Cuenca en sus múltiples facetas literarias (Arellano Ayuso 2011: 116), y este manejo de registros permite que se pueda llegar a una maleabilidad de las formas musicales y textuales sin aspavientos, sin rasgarse las vestiduras por acometer empresas de exploración artística.

De ahí que, en el plano de la asimilación textual, es preciso resaltar que los cambios implementados son mínimos en gran parte de los casos, y no afectan, en general, al sentido global del poema, con la significativa excepción de "Su nombre era el de todas las mujeres", ya que se configura, como ha sido expuesto, a partir de la fusión de tres poemas de Luis Alberto de Cuenca. En todo caso, la conjunción de esta tripleta no menoscaba la intención de cada uno de ellos en su lectura por separado, sino que se logra una integración muy meritoria.

En suma, si formalmente se puede observar una evolución hacia el encaje de una estructura sonora más perfecta en el álbum de 1996, es posible argumentar que se produce un desdibujado de la forma musical más clásica desde el trabajo de 1994 al de 2011. El hecho de decantarse por una selección

de poetas y poemas en los dos primeros álbumes y acabar centrándose en la obra de uno en concreto en el tercero de ellos, hace que el acople de lo musical acabe conformándose de manera más ecléctica, menos aprehensible desde un canon ortodoxo, lo cual no implica menor valor estético, en ninguno de los casos, sino más bien brillante evolución lógica desde el punto de vista artístico, si bien la vertiente comercial, más atada a ritmos prototípicos, acabe resintiéndose de esta particular forja sonora.

OBRAS CITADAS

- Arellano Ayuso, Ignacio (2011). *Los rostros del poder en el siglo de oro: ingenio y espectáculo*. Sevilla: Renacimiento.
- Arroyo Almaraz, Antonio (2012). "Poética postmoderna transversal a las artes y la literatura: Línea Clara", in *Literatura y Espectáculo*, ed. Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico. Alicante: Universitat d'Alacant / SELGYC, 53-62.
- Bas, Julio (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Benedetti, Mario (2000). *Acordes cotidianos*. Buenos Aires: Vergara & Riba.
- Borges, Jorge Luis (2011). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- Bianciotto, Jordi (2020). "En el peor momento, la poesía siempre es la respuesta", *La Opinión de Málaga*, <<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2020/07/24/peor-momento-poesia-respuesta-27488230.html>> (21 de octubre de 2021).
- Bordons, Glòria y Antonio Mareina (2012). "Poesía, música i escola. Un triangle sonor", *Temps d'Educació*, 42: 11-30. <<https://bit.ly/34orMBk>> (21 de octubre de 2021).
- Bravo, Edu (2019). "De la Orquesta Mondragón a Loquillo: hablamos con Luis Alberto de Cuenca sobre sus canciones", *Vanity Fair*, <<https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/de-la-orquesta-mondragon-a-loquillo-hablamos-con-luis-alberto-de-cuenca-sobre-sus-canciones/38431>> (21 de octubre de 2021).
- Cuenca, Luis Alberto de (2006). *La vida en llamas*. Madrid: Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de (2007). *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002*. Madrid: Visor.
- Gamonedá, Antonio (2019). *Esta luz. Volumen I. Poesía reunida (1947-2004). Epílogo de Miguel Casado*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Federico (1999). *La aurora de Nueva York*. Barcelona: Lumen.
- Gil de Biedma, Jaime (2009). *Jaime Gil de Biedma. Prólogo de Fernando Delgado*. Madrid: El País.
- Gil de Biedma, Jaime (2016). *Las personas del verbo. Prólogo de James Valender*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Hernández, Virginia (2012). "Loquillo: 'Seguimos en un guerracivilismo absurdo'", *El Mundo*, <<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/02/15/ocio/1329330218.html>> (21 de octubre de 2021).
- Hidalgo, Luis (1995). "La poesía ha de estar al alcance de todos", *El País*, <https://elpais.com/diario/1995/11/03/cultura/815353207_850215.html> (21 de octubre de 2021).

- Laínez, Martín (2018). "Loquillo: 'No me creo ni mejor ni peor, sino distinto'", ABC de Sevilla, <https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-no-creo-mejor-peor-sino-distinto-2018092-32027_noticia.html> (21 de octubre de 2021).
- Losilla, Juan Francisco (2021). "Loquillo: 'No soy de la casta de artistas que espera a que el temporal amaine'", Heraldo <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2021/11/05/loquillo-principe-felipe-concierto-zaragoza-1531382.html>> (21 de octubre de 2021).
- Madoery, Diego (2018). "La forma canción en el rock: el caso de Charly García", in Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 219-230.
- Marc, Isabelle (2013). "Brassens en España: Un ejemplo de transferencia cultural", Trans. Revista de Traductología, 17: 139-149. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3232>
- Martínez Cantón, Clara Isabel (2010). "Innovaciones en la rima: poesía y rap", Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada, 8: 67-94. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095>
- Mateos, José (1990). Una extraña ciudad. Sevilla: Renacimiento.
- Nappo, Daniel J. (2021). The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings. Londres: The Rowman & Littlefield Publishing Group.
- Neruda, Pablo (1999). Antología poética. Barcelona: Óptima.
- Núñez, Raúl (1974). People. Cuadernos Ínfimos 52. Barcelona: Tusquets.
- Pérez, Jorge (2009). "Driving with La Movida: The Rock 'n' Road Aesthetics of Loquillo's Rock Ibérico", Journal of Spanish Cultural Studies, 10(2) 189-205. <https://doi.org/10.1080/14636200902990703>
- Ricks, Christopher (2016). Dylan poeta: Visiones del pecado. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Salinas, Pablo (1999). Antología poética. Selección y nota preliminar de Julio Cortázar. Madrid: Alianza.
- Salvat Papasseit, Joan (1977). 50 poemas. Barcelona: Lumen.
- Wade, Graham (1982). La música y sus formas. Madrid: Altalena Editores.
- Vivas, Juan Luis (2008). "Loquillo canta poemas de Luis Alberto de Cuenca en su próximo disco", La Verdad <<https://www.laverdad.es/murcia/20080424/cultura/loquillo-canta-poemas-luis-20080424.html>> (21 de octubre de 2021).