

Poemas musicalizados de la generación de 1968*

Musical Settings of Poems from the Generation of 1968

PABLO NÚÑEZ DÍAZ Y CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN

Universidad de Oviedo. Departamento de Filología Española. Facultad de Filosofía y Letras. Campus del Milán. C/ Francisco Rodríguez García s/n, 33011, Oviedo (Asturias). UNED. Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Facultad de Filología. Edificio de Humanidades. UNED. Paseo Senda del Rey, 7, 28040, Madrid.

ndpablo@uniovi.es / cimartinez@flog.uned.es

ORCID PABLO NÚÑEZ DÍAZ: <https://orcid.org/0000-0002-0067-0595>

ORCID CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN: <https://orcid.org/0000-0003-0781-2418>

Recibido/Received: 14/04/2025. Aceptado/Accepted: 24/05/2025.

Cómo citar/How to cite: Núñez Díaz, Pablo y Clara I. Martínez Cantón, “Poemas musicalizados de la generación de 1968”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 23 (2025): 185-233. DOI: <https://doi.org/10.24197/wkfcv563>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Este artículo supone la primera aproximación conjunta a las musicalizaciones de poemas de la generación del 68, con el fin de ofrecer una relación de los poetas y de los poemas que fueron musicalizados, y de los solistas o grupos musicales que interpretaron las canciones. La indagación ha revelado un *corpus* muy significativo, de más de cien poemas de diecinueve autores, en el que se refleja la riqueza de propuestas creadoras que caracteriza a la generación del 68. Desde un enfoque intermedial se describen los vínculos entre textos y versiones musicales (fidelidad, transformaciones, resignificación). El *corpus* muestra la pluralidad estética del 68 y su recepción sonora en géneros diversos, con una preferencia por la vertiente más comunicativa de los poetas.

Palabras clave: Poemas musicalizados, intermedialidad, generación de 1968, novísimos.

Abstract: This article represents the first systematic study of the musical adaptations of poems from the Generation of 1968, aiming to provide a comprehensive list of the poets and poems that were set to music, along with the soloists and musical groups who performed them. The research identifies a very significant corpus of more than a hundred poems by nineteen authors, reflecting the diversity of creative proposals that characterizes the Generation of '68. From an intermedial

* Este artículo se ha realizado como parte de los proyectos +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea” (PID2021-125022NB-I00) e “Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI (continuación)” (Ref. PID2022-138918NB-I00).

perspective, the relationships between the texts and their musical versions—fidelity, transformations, and re-signification—are described. The corpus highlights the aesthetic plurality of 1968 and its reception across various musical genres, with particular emphasis on the poets' more communicative dimension.

Keywords: Musical settings of poems, Intermediality, Generation of 1968, *novísimos*.

Sumario: Introducción. 1. Marco teórico. 2. Metodología. 3. Análisis de las musicalizaciones; 3.1. Poetas del primer tramo generacional: de Molina Foix a Jaime Siles. 3.2. Poetas del segundo tramo generacional: de Luis Alberto de Cuenca a Abelardo Linares. 3.3. Tres poetas ¿de la generación del 68 o de los ochenta? 4. La cuestión del compromiso. Conclusiones.

Summary: Introduction. 1. Theoretical framework. 2. Methodology. 3. Analysis of musicalisations; 3.1. Poets of the first generation: from Molina Foix to Jaime Siles. 3.2. Poets of the second generation: from Luis Alberto de Cuenca to Abelardo Linares. 3.3. Three poets: from the generation of '68 or the eighties? 4. The question of commitment. Conclusions.

INTRODUCCIÓN

La generación poética de 1968, también llamada de 1970 o *novísima*, cuenta con una diversidad creadora que va más allá de los elementos de renovación que caracterizaron a los escritores antologados por José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), en lo que supuso tanto una reacción contra el agotamiento de la poesía social (Prieto de Paula, 1996: 22 y ss.) como una “inesperada impugnación de los postulados realistas” (Iravedra, ed., 2016: 29).

Desde el punto de vista compositivo, Castellet (1970: 40-42) subrayó como rasgo del grupo “la libertad formal”, la falta de “preocupación normativa” respecto a las formas métricas tradicionales, su “despreocupación preceptiva” y el uso intensivo de técnicas como la escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y *collage*, así como la ruptura del discurso lógico. Estas elecciones obedecían a una voluntad de fragmentar la linealidad del discurso, explorar universos irracionales o alógicos, y generar una densidad culturalista que, en muchos casos, convertía la referencia erudita y la apropiación intertextual en ejes centrales de la composición. A nivel temático, predominaban lo urbano, la cultura popular y de masas, el interés por el fenómeno *camp* (Castellet, ed., 1970: 42-43; Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007: 60-61), y una estética que podía combinar el decadentismo con la ironía, sin excluir incursiones en lo confesional o lo político, aunque estas últimas fueran menos frecuentes que en generaciones precedentes.

Sin embargo, algunas de las características de los novísimos, presentes en los autores antologados (Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero) y en otros que compartieron su poética (como el primer Luis Antonio de Villena), no pueden considerarse generales ni forzosas de toda la nómina de poetas de la generación nacida entre 1939 y 1953, máxime si tenemos en cuenta que, en los años setenta, una segunda hornada de poetas de esa misma generación escribirá desde postulados estéticos distintos, con una relación más estrecha con la tradición métrica o con un tono más clásico o comunicativo. Se trata de autores como Miguel d'Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Abelardo Linares, Fernando Ortiz o Víctor Botas, todos ellos reunidos por el también poeta José Luis García Martín en una antología combativa contra la estética de los novísimos, *Las voces y los ecos* (1980).

Además, escritores cuyos primeros libros pertenecen a la estética propiamente novísima fueron evolucionando en consonancia con los autores de este segundo tramo generacional. El caso más paradigmático a este respecto tal vez sea el de Luis Alberto de Cuenca, que, habiendo firmado unos primeros libros herméticos y de un culturalismo extremado, como *Los retratos* (1971) y *Elsinore* (1972), se convirtió en uno de los referentes de la poesía de “línea clara” a partir de *La caja de plata* (1985)¹ (Lanz, 2014: 20-23). Incluso en escritores del núcleo propiamente novísimo se producirá una evidente evolución, que ya se percibía por las fechas en que aparecieron los autores de la segunda promoción generacional. Como indica Prieto de Paula,

[c]uando esta segunda promoción entra en acción, se había descolgado ya de la lista caracterizadora de la generación rasgos como el culturalismo más extremo –aunque éste, al comenzar su crisis, produjera fulgores muy llamativos, como los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena–, la fiebre extranjerizante en los temas y en los modelos, la mítica del 68 (drogas, estrellas de cine, etcétera) ... (1996: 161).

También en esta evolución generacional se observa, según estudios como el de Utrera Torremocha (2001), una tendencia general a combinar el verso libre con moldes rítmicos heredados –especialmente la silva libre impar y el endecasílabo blanco–, y una progresiva vuelta al clasicismo

¹ Precisamente fue García Martín quien calificó por primera vez la poesía de De Cuenca como de “línea clara”, tomando esta expresión de un estilo de cómic.

métrico durante los años ochenta, sin abandonar del todo las conquistas formales de la década anterior. Este pluralismo estilístico y formal explica que, al hablar de “generación del 68”, se aluda menos a una poética homogénea que a un marco histórico-literario donde convivieron la ruptura radical, la asimilación renovadora de la tradición y múltiples posiciones intermedias.

La evolución ha continuado, con rasgos propios en cada caso, conforme han ido desarrollándose las carreras de los distintos poetas. Por ejemplo, resulta manifiesto el cambio del Guillermo Carnero de sus primeros libros al que firmó *Verano inglés* (1999) (Siles, 2000; Pittarello, 2020: 37 y ss.).

El contexto histórico-literario aquí esbozado resulta fundamental para que esta investigación adquiera verdadero sentido. Del mismo modo, se ha tomado como base la fuerte vinculación que existe entre la poesía contemporánea y la música, particularmente en lo que se refiere a las musicalizaciones.

Este artículo constituye el primer estudio sistemático de poemas musicalizados de la generación de 1968 y supone una aproximación lo más exhaustiva posible al fenómeno, al integrar tanto las versiones de corte popular y comercial como las de ámbito académico o clásico. El valor de la investigación reside, en primer lugar, en la recopilación inédita de un *corpus* amplio y representativo, que reúne por vez primera el conjunto de poetas y poemas del 68 que han sido objeto de musicalización, así como a los intérpretes responsables de dichas versiones. Pero, más allá de la dimensión documental, el trabajo propone también un análisis intermedial, en el que se estudia cómo la música dialoga con los textos, los reinterpreta y, en ocasiones, los resignifica, de modo que cada musicalización se convierte en una forma específica de apropiación estética y cultural de la poesía de esta generación.

1. MARCO TEÓRICO

Dado que se trata de una investigación sobre poesía y música –para una bibliografía sobre el tema, *vid.* Noguero 2021–, resulta de interés ampliar el marco teórico con algunos conceptos que tienen una vinculación directa con el tema que nos ocupa. En primer lugar, respecto al propio término *musicalización*, lo entendemos como “el ejercicio de poner música a textos que fueron concebidos sin música (tal vez poemas, o cuentos, por

ejemplo)” (Martínez Cantón, 2022: 410). Para abordar este fenómeno, las teorías intermediales quizá supongan “el enfoque más globalizador y completo” (2022: 429).

Los estudios de intermedialidad, abanderados por nombres como Wolf, Rajewsky o Elleström, surgen en el ámbito germánico en los ochenta,² y han ofrecido un marco conceptual decisivo para pensar las relaciones entre literatura y otros medios (Schweighauser, 2015: 478). En su definición más general, Wolf entiende la intermedialidad como “toda transgresión de fronteras entre medios, concerniente a las relaciones heteromediales entre distintos complejos semióticos o entre partes diferentes de un mismo complejo semiótico” (Wolf, 2008: 252).

Partiendo de esta definición, Wolf (2015) distingue dos formas principales de intermedialidad:

1. Intracomposicional, cuando los vínculos entre medios se dan en el interior de una única obra de arte (por ejemplo, la música vocal, la música programática o la imitación de estructuras musicales en la literatura). Dentro de esta categoría se incluyen subformas como la *plurimedialidad* (copresencia de medios), la *tematización* de otro medio o la *imitación* (que puede ser evocación, imitación formal o reproducción parcial).
2. Extracomposicional, cuando la relación trasciende obras individuales y conecta medios distintos (como la adaptación de una novela a la ópera o al cine). Aquí se distinguen dos variantes: la transmedialidad, que abarca fenómenos presentes en varios medios sin origen en uno específico (por ejemplo, la narratividad o los arquetipos temáticos), y la transposición intermedial, que implica la transferencia de elementos de un medio a otro (como la adaptación de un texto literario en una obra musical).

En este sentido, y ya desde el ámbito hispánico Rocío Badía Fumaz propone abordar las relaciones intermediales entre poesía y canción partiendo de los tipos de intermedialidad que fueron redefinidos por Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo García para la relación entre literatura y cine. Se trata de “la intermedialidad intrínseca, que forma parte del propio arte (la canción como género musical construido mediante la palabra y la música), y la intermedialidad extrínseca, en la que se combinan dos artes diferentes en una misma obra (la canción que se compone a partir de un poema previo)” (Badía Fumaz, 2022: 341). A la

² Para una revisión sobre los conceptos principales y autores más significativos en la teoría de la intermedialidad puede consultarse el estudio de Cubillo Paniagua (2013).

luz de estas definiciones, que toman como punto de partida a Irina Rajewsky y a Gérard Genette, aquí nos interesa la intermedialidad extrínseca, dado que se estudiarán poemas musicalizados. Dentro de la intermedialidad extrínseca, pueden distinguirse 1) la multimedialidad, cuando se produce la “copresencia directa de varios medios en un mismo texto o soporte”; 2) la remedialidad, que supone “la presencia indirecta de un medio dentro de otro”; y 3) la transmedialidad, que conlleva “el paso de un medio a otro” (Gil González y Pardo García, citados en Martínez Cantón, 2022: 423). Por lo tanto, la transmedialidad es el tipo de intermedialidad extrínseca al que pertenecen los poemas musicalizados (Martínez Cantón, 2022: 423). Más específicamente, estaríamos ante una intermedialidad extrínseca de imitación, pues “se intenta reproducir el poema en la canción por medio de su musicalización” (Badía Fumaz, 2022: 349).³

Adoptar esta perspectiva teórica nos permite ir más allá de simplemente inventariar las canciones creadas a partir de poemas de los autores que nos ocupan. Trabajaremos también en el análisis de cómo la música dialoga con los textos literarios, los reinterpreta y resignifica, revelando en cada caso formas particulares de apropiación estética y cultural.

Una vez establecidos los límites conceptuales y los objetivos de este estudio, se hace preciso abordar la localización de las canciones musicalizadas para establecer un *corpus* que pretenda ser lo más completo posible, sabiendo que cada día surgen nuevas obras.

2. METODOLOGÍA

Este trabajo parte de la realización de un inventario sistemático de poemas musicalizados por autores pertenecientes a la llamada generación de 1968. El *corpus* se ha obtenido tras la búsqueda en varias fuentes:

³ Quedarán fuera de este estudio aquellas adaptaciones que no suponen “cantar” los poemas, sino acompañar con música su recitado, como es el caso del trabajo del músico Juan Vara a partir de versos de Eloy Sánchez Rosillo (Vara, inédito), el tema “La tempestad”, en el cual Loquillo lee un poema de Luis Alberto de Cuenca sobre música de Jaime Stinus (Loquillo, 2011), o “La alucinación de una mano o la esperanza póstuma y absurda en la caridad de la noche”, en el que Carlos Ann recita “La alucinación de una mano o la esperanza póstuma y absurda en la caridad de la noche”, de Leopoldo María Panero (Ann *et alii*, 2004).

ediciones discográficas físicas y digitales; catálogos de intérpretes y conjuntos; repositorios abiertos (Spotify, YouTube, Archive.org); y, no menos importante, ediciones críticas y antologías y otros estudios académicos que registran adaptaciones musicales. El *corpus* reúne musicalizaciones de distintos géneros: canción de autor, *pop-rock*, *folk*; obras de música clásica contemporánea.

El criterio de inclusión es claro: para incluir una musicalización en el *corpus* debía existir una relación intermedial explícita entre un poema previamente publicado y una canción posterior que lo musicaliza. Quedaron así excluidas las letras concebidas desde el inicio como canción –aunque sus autores pertenezcan a la misma generación– y las alusiones en las que el texto poético apenas aparece.

Acotado el *corpus* –más de un centenar de canciones correspondientes a diecinueve poetas– procedimos a su clasificación y a una lectura intermedial atenta. La clasificación se desarrolla en tres niveles:

1. Identificación del poema de partida y su ubicación en la obra del autor.
2. Registro del intérprete o grupo musical y del contexto de publicación de la canción.
3. Análisis de la relación entre el texto poético y su versión musical, considerando aspectos de fidelidad, transformación y resignificación estética.

Esta información se presenta de manera sistemática en un anexo al final del artículo, con el fin de facilitar tanto la consulta como la reutilización de sus datos en el desarrollo de futuros estudios comparativos. Además, lo hemos incorporado en buena medida a la base de datos de PoeMAS (<https://poemas.uned.es/>), proyecto que ofrece un inventario más amplio de musicalizaciones de poesía española contemporánea.

Por último, queremos también indicar que, aunque el *corpus* no pretende ser exhaustivo –pues las posibilidades de hallazgo aumentan constantemente en archivos digitales y grabaciones no comerciales–, sí se considera lo suficientemente amplio y representativo para ofrecer una visión global de la recepción musical de la poesía del 68.

3. ANÁLISIS DE LAS MUSICALIZACIONES

3.1. Poetas del primer tramo generacional: de Molina Foix a Jaime Siles

En la nómina de escritores de la generación del 68 cuyos poemas han sido musicalizados se observa un núcleo con cuatro de los iniciales novísimos, constituido por Manuel Vázquez Montalbán (1939), Vicente Molina Foix (1946), Guillermo Carnero (1947) y Leopoldo María Panero (1948). En primer lugar, abordaremos el caso de Vázquez Montalbán, cuya poesía tiene una fuerte implicación social y política, canalizada a través de la ironía y de la sátira, y dando cabida a elementos vanguardistas. No deben olvidarse los problemas de su primer libro, *Una educación sentimental* (1967), con la censura franquista (García García, 2020). De las cuatro canciones basadas en versos del autor que recojo en este trabajo, tres evidencian un claro compromiso. La primera de ellas, “Inútil escrutar tan alto cielo”, grabada por Loquillo en el disco *Con elegancia* (1998), con música de Gabriel Sopena, y cuyos versos están tomados del libro *Pero el viajero que huye* (1990), sugiere la inutilidad de distraer la atención del dolor que sufren otros, como hace el cosmonauta

que contempla estrellas

para no ver las ratas

(Vázquez Montalbán, 2008: 371).

Este tema se incluye dentro de *Con elegancia* (1998), un disco que reúne poemas de figuras tan diversas como Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Jaime Gil de Biedma, Mario Benedetti, Luis Alberto de Cuenca o Juan Manuel Bonet. Este proyecto, concebido por Loquillo y Gabriel Sopena, funciona como una antología intermedial, que combina poetas de distintas generaciones y procedencias para inscribirlos en el circuito de la música popular. En ese marco, la elección de Vázquez Montalbán resulta particularmente elocuente: junto a Lorca o Benedetti, su inclusión subraya la vigencia de la poesía de compromiso, pero, al mismo tiempo, crea la imagen de artista de Loquillo, ligado a un pensamiento profundo expresado desde un lenguaje comunicativo y acompañado de *rock and roll*, con todo lo que ello implica. El poema “Inútil escrutar tan alto cielo”, de Manuel Vázquez Montalbán, aunque formalmente es una silva, en su contenido se alinea con la veta crítica y desencantada del autor:

un cosmonauta que mira las estrellas para no mirar lo terrenal. Cuando el texto pasa a *Con elegancia* (1998), Loquillo y Gabriel Sopena lo desplazan al territorio de un *rock and roll* sobrio, grave, urbano, históricamente asociado a la protesta y a la contracultura. En términos intermediales, la operación es imitativa: el poema se conserva literalmente, pero se reajusta el pulso; la cadencia silvesca se vuelve un fraseo sincopado de claro voltaje *rock*.

El salto es doble. Por un lado, lectura afinada: el *ethos* contestatario del *rock* encaja con el desencanto social del texto. Por otro, reapropiación estilística: la interpretación de Loquillo imprime identidad nueva y resignifica los versos, integrándolos en un repertorio urbano y popular. En definitiva, la canción no solo transmite a Vázquez Montalbán; lo reinscribe en otro universo cultural, donde la lírica culta y la energía del *rock* conviven –choque amable– en una pieza híbrida.

La segunda canción, “Si se supiera”, cantada por María Pérez y Ludmila Mercerón en el álbum *Una ciudad para la paz* (2000), de nuevo con música de Sopena, está construida a partir de uno de los poemas del libro *Pero el viajero que huye* (1990). En este disco Gabriel Sopena ofreció un proyecto colectivo en el que distintos intérpretes pusieron voz a poemas de autores de procedencias muy diversas –desde Ibn ‘Arabī hasta Gioconda Belli–, con un acompañamiento instrumental multicultural. En este marco se inscribe la versión de “Si se supiera”, con la voz de María Pérez y Ludmila Mercerón.

Los versos muestran de manera explícita la preocupación ante un mundo en el que “la tercera guerra mundial / se ha declarado”, y en el que, por ejemplo, “a los vietnamitas del Líbano les abren en canal en Guatemala” (2008: 377). La parte final de la composición plantea, incluso, el problema de la poesía social y su necesidad:

en esta guerra sólo se mata en los arrabales
 el centro es ciudad abierta por mutuo acuerdo
 entre el Bien y el Mal mientras la Ciencia
 del alma
 calcula cómo calcular lo incalculable
 por ejemplo
 cuántos deben morir cada día en Etiopía
 para que nos salga social
 de pronto
 la poesía
 (2008: 377-378).

La musicalización opera en clave distinta a la de “Inútil escrutar tan alto cielo”: aquí el registro elegido por Sopeña y las intérpretes se vincula con la canción protesta latinoamericana (con resonancias de Violeta Parra o Mercedes Sosa), con un aire de folk comprometido que multiplica los ecos de denuncia.

Desde la perspectiva intermedial, se trata igualmente de una transposición de tipo imitativo, pues el poema se conserva casi íntegro. Pero, en este caso, el efecto de apropiación es más marcado: la sonoridad latinoamericana y el carácter colectivo del disco sitúan los versos en un horizonte político-cultural concreto, inscribiéndolos en la tradición de la canción protesta. En consecuencia, el poema de Vázquez Montalbán no solo mantiene su literalidad, sino que es ofrecido como himno de denuncia universal, en un espacio en el que convergen distintas tradiciones poéticas y musicales.

No menos importancia tiene el compromiso en “Ciudad del terror”, que el grupo O Val das Mouras grabó en 2018, con unos versos de *Praga* (1982). Se trata de un libro inspirado en la invasión de Checoslovaquia por parte de la URSS y sus aliados, en 1968, que terminó con la apertura que había supuesto la Primavera de Praga, aunque es cierto que “alude también a la previa invasión nazi, y en términos simbólicos a la barbarie ejercida contra cualquier pueblo oprimido” (Ferrari, 2017: 280). La elección de este texto por parte de O Val das Mouras no es casual: su proyecto artístico se inspira explícitamente en la tradición de Rosalía de Castro y en la representación musical de figuras populares gallegas –mujeres, marineros, aldeanos–, a través de un lenguaje sonoro celta-folk que busca mantener viva una memoria cultural en clave reivindicativa (*Agrupación Cultural Galega Agarimos*, 2018: 26). La musicalización se presentó en 2018 en el festival Barnasants, dedicado aquel año a Vázquez Montalbán, lo que nos da parte de su carácter circunstancial y testimonial. Desde la intermedialidad, se trata de una transposición imitativa, ya que el texto se conserva íntegro, pero enmarcado en una lectura que lo apropia a la estética celta-folk. La elección del poema, centrado en la violencia política y la opresión de los pueblos conecta de manera natural con el carácter de la obra de O Val das Mouras, que desde su fundación ha reivindicado la memoria de las comunidades subalternas y la denuncia de las injusticias.

Distintos son los casos de los poemas musicalizados de Molina Foix y Carnero, que no guardan relación con la preocupación social. El de Molina Foix es “Variaciones de León”, escrito a partir de dos versos de

Fray Luis de León, e incluido en la sección “Zoologías” de su poesía completa (Molina Foix, 2013: 269), que toma su título de la *plaque* homónima que el escritor publicó en 1981 con tres poemas, a los que en esta sección de su poesía añadió otros como “Variaciones de León”. El compositor Luis de Pablo puso música a estos versos en un libreto titulado *Variaciones de León. 1992-1993*, publicado en 2012 en Milán por la editorial Suvini Zerboni. Esta musicalización resulta en una obra para seis voces solistas *a cappella* que multiplica el juego intertextual. La composición no solo enlaza con la poética de Fray Luis, sino que también convierte en música una reflexión sobre el propio acto de poetizar, de modo que la dimensión metapoética del poema se ve prolongada en el terreno sonoro. Así, el resultado no es únicamente una transposición extracomposicional de tipo imitativo (pues conserva los versos del poema), sino una auténtica relectura intermedial en la que la música clásica reconstituye el diálogo con la tradición literaria. En este proceso podemos observar una triple cadena autorial: Fray Luis como origen (la tradición humanista y espiritual), Molina Foix como reescritor posmoderno que tematiza la imposibilidad del canto aprendido, y Luis de Pablo como compositor que traslada esa tensión al ámbito coral contemporáneo. La intermedialidad adquiere aquí un matiz específico. Por un lado “pone música” a un poema moderno, pero además articula un puente entre épocas y lenguajes.⁴

El poema de Guillermo Carnero, “Sweetie, ¿why do snails come creeping out?”, pertenece a uno de sus libros de madurez, *Verano inglés* (1999), que no se caracteriza por el preciosismo y el culturalismo extremo de su primera etapa. Para Jaime Siles, se trata de “un libro de amor en grado máximo, que se aparta de los códigos de la retórica al uso y que, sin renunciar a la panoplia de la emoción comunicable, transfiere el sentimiento a una nueva instancia de discurso que aúna angustia, vivencia y reflexión” (2000: 10). El cantante Javier Cuenca convirtió el poema “Sweetie, ¿why do snails come creeping out?” en un bolero, titulado “¿Por qué salen los caracoles?”, tal y como se indica en la edición del libro recogida en *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)* (Carnero, 2020: 276). Dentro de la tradición de la canción de autor –donde la puesta en

⁴ Molina Foix también se ha relacionado con la música popular como letrista, una faceta que no corresponde estudiar en este artículo: firmó las letras de “Chico sentimental”, de Rubi y Los Casinos, y “Despierta y ponte a soñar”, de la Orquesta Mondragón, liderada por Javier Gurruchaga.

música de poemas es práctica recurrente—, la decisión de convertir un texto de Carnero en bolero no es baladí. En términos intermediales, la operación es formalmente imitativa (se respetan los versos), pero desemboca en una apropiación estilística: el poema adopta una cadencia melódica y sentimental propia de la canción popular latinoamericana. El bolero, género de raíz popular, ha funcionado históricamente como vehículo de una afectividad intensa —rubato, timbres cálidos, fraseo que suspende el tiempo— y ese bagaje reencuadra la lectura del texto y lo refuerza.

En cuanto a Leopoldo María Panero, uno de los poetas mejor recibidos desde la música contemporánea, el *corpus* musicalizado incluye cincuenta y siete poemas de catorce libros —dieciséis si sumamos la colección de poemas *Tres historias de la vida real* (1981), influida en su *Poesía completa* (2001), y el volumen *Tensó* (1997), escrito con Claudio Rizzo—. Los libros en cuestión abarcan desde *Así se fundó Carnaby Street* (1970) hasta *Danza de la muerte* (2004), por lo tanto, desde el año de la publicación de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, los tiempos de su poesía más “irreflexiva”, pero también los que discurrirán hacia la reflexión mallarmiana sobre el vacío (Iravedra, 2016: 334), desde un vanguardismo con frecuencia moralmente transgresor y, en ocasiones, irreverente. Los trabajos en los que se recogen estas canciones son *Leopoldo María Panero* (2004), de Carlos Ann, Enrique Bunbury, Bruno Galindo y José María Ponce; los tres volúmenes *Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter* (2016, 2017 y 2020, respectivamente), de Trío Mudo; y las tres canciones que Luis Vil ha difundido en su canal de YouTube, “¿Qué es el destino?” (2014), “Un rito” (2016) —interpretada con Juncal Altzugarai— y “Dedicatoria” (2022), a partir del conocido poema de *Last river together* (1980), que también fue cantado por Carlos Ann:

Más allá de donde
aún se esconde la vida, queda
un reino, queda cultivar
como un rey su agonía,
hacer florecer como un reino
la sucia flor de la agonía:
yo que todo lo prostituí, aún puedo
prostituir mi muerte y hacer
de mi cadáver el último poema

(Panero, 2001: 226).

Desde el punto de vista intermedial, el caso de Leopoldo María Panero tiene particular interés. En el álbum colectivo *Leopoldo María Panero* (2004), ideado por Carlos Ann con la participación de Enrique Bunbury, Bruno Galindo y José María Ponce, se explota de manera explícita la imagen del poeta “maldito” y “loco”, cultivada en torno a su figura. La propuesta combina *rock*, *spoken word* y ambientaciones sonoras oscuras, con recursos que van desde el *funk* hasta el recitado sobre bases atmosféricas, en un ejercicio intermedial que busca resaltar el imaginario transgresor y escatológico de Panero y, al mismo tiempo, ligarse a él como autores e intérpretes. En este caso la música no solo reproduce los poemas, sino que los dramatiza en clave sonora, reactivando para el oyente la experiencia de lo marginal y lo irracional que atraviesa su poesía.

Muy distinto es el enfoque del grupo Trío Mudo en su tetralogía. Aquí no se persigue tanto reforzar el mito del “poeta maldito” como construir, a través de la reordenación deliberada de los poemas, una nueva narración musical y existencial. Los cuatro volúmenes funcionan como auténticas reescrituras intermediales, donde la música reorganiza y resignifica los textos para crear recorridos vitales (de la cuna a la tumba, del amor joven a la despersonalización, del deseo a la disolución). La tetralogía incorpora, además, poemas de otros autores (Poe, Brenan, Corcobado, Fonollosa), lo que genera un tejido coral que sitúa a Panero en diálogo con otras voces y acentúa su dimensión crítica y humana. Aquí la intermedialidad no es solo de tipo imitativo, sino también composicional y estructural, pues la música da lugar a un nuevo orden poético-musical que transforma el *corpus* original en una obra distinta.

Por último, el proyecto de Luis Vil –con canciones como “¿Qué es el destino?” (2014), “Un rito” (2016) o “Dedicatoria” (2022)– se plantea desde un enfoque minimalista e íntimo, en el que la voz y los arreglos austeros funcionan como homenaje personal. Antonio Carvajal (1943) es uno de los poetas de la generación del 68 que ya había publicado un libro significativo antes de 1970. En concreto, *Tigres en el jardín*, de 1968. Al igual que Antonio Colinas, Carvajal parece haber quedado fuera de la rupturista selección de Castellet por su clasicismo (Lanz, 2011: 71). En cambio, sí fueron antologados ambos en la antología de Martín Pardo *Nueva poesía española* (1970), del mismo año que la de Castellet, junto con Gimferrer, José Luis Jover, Carnero y Jaime Siles. De Antonio Carvajal se han musicalizado tres poemas de amor (o de desamor), “Porque es menor el mal comunicado” (*Servidumbre de paso*, 1982), por Javier

Ruibal; “9. [*Extraño amor...*]” (*Del viento en los jazmines*, 1984), por Rosa León; y “[*Cuando te beso en el alba...*]” (*Una canción más clara*, 2008), por el cantaor flamenco Alfredo Arrebola. Rosa León, artista de notable popularidad, canta los eneasílabos del poema de amor de Carvajal con música que ella misma compuso junto a Alberto Estébanez:

Extraño amor el que me tienes
en los jardines de la aurora
con azucenas y claveles.

Extraño amor el que te canto,
que sabe a llama en la memoria,
que sabe a brisa entre los labios.

Extraño amor el de mi vida,
claro de espejos si me nombras,
tibio de aromas si me miras.

Extraño amor el que me otorgas
como una copa de alegría

(Carvajal, 1984: 93).

La canción convierte los tercetos en cuartetos repitiendo el primer verso de cada una de las tres primeras estrofas, y hace de los dos versos finales el estribillo, con el añadido de la repetición de “extraño amor”. Aunque en este artículo no se abordarán las transformaciones producidas con la musicalización de los poemas, este ejemplo puede servir como muestra de los cambios que en ocasiones se operan con el fin de convertirlos en canciones.

La recepción que se ha hecho desde la música de la poesía de Antonio Carvajal revela coherencia estética; aunque procedentes de géneros distintos, los tres intérpretes que han puesto música a sus poemas lo han hecho desde postulados de raíz clásica y purista, como lo es su poesía. Así, Javier Ruibal, desde su condición de cantautor abierto a fusiones con el *pop* y el flamenco, encuentra en la fusión flamenco-*pop* una vía para el poema de amor de Carvajal. Rosa León, figura central de la canción de autor, ofrece en “Extraño amor...” una adaptación que conserva el tono lírico y depurado del poema, reorganizando mínimamente sus versos para ajustarlos a la lógica de la canción sin desvirtuar su clasicismo. Y Alfredo Arrebola, desde el flamenco más académico, prolonga la tradición de

musicalizar poesía culta –como había hecho antes con Lorca– y muestra cómo los versos de Carvajal, con su regularidad métrica y su densidad sonora, encuentran acomodo natural en el cante jondo. En todos los casos, el acercamiento musical a Carvajal se caracteriza por una afinidad con su clasicismo poético: ya sea desde la canción de autor o desde el flamenco, las musicalizaciones no buscan transgredir ni forzar el texto, sino más bien resaltar su musicalidad intrínseca. Respecto a Antonio Colinas (1946), que también era un poeta publicado antes del 70, pues ya habían visto la luz *Poemas de la tierra y de la sangre*, y *Preludios a una noche total*, ambos de 1969, en el conjunto de canciones musicadas aparece una de particular interés en relación con la generación novísima, debido a su culturalismo en algunos de sus primeros libros: “Simonetta Vespucci”, de *Sepulcro en Tarquinia* (1975), inspirado en la florentina a la que Botticelli hizo protagonista del cuatro *El nacimiento de Venus* (“por tus dos ojos verdes / Sandro Botticelli / te ha sacado del mar...”, escribe Colinas). El poema ha sido cantado por Amancio Prada, en una versión que interpretó por primera vez en el Auditorio de León el 30 de noviembre de 2007 (Nana Tadoun, 2009: 859). En la versión de Amancio Prada, la música prolonga el tono contemplativo de la poesía coliniana, convirtiéndose en el medio idóneo para hacer audible su vocación de armonía espiritual. Sin embargo, tal vez por el carácter más clásico de su poesía, ha sido mejor recibido desde la música clásica (Martínez Cantón, 2014). Destaca la adaptación sinfónica de *Noche más allá de la noche* (1982), realizada por el compositor Juan Vara y estrenada en 2010 por la Orquesta Sinfónica de Galicia. En la misma línea se sitúa la adaptación del compositor gallego Juan Durán, quien ha puesto música al poema “En lo oscuro”, igualmente desde los códigos de la música académica (Redacción, 2010).⁵

Y de Jaime Siles (1951), que dio a la imprenta su primer libro, *Génesis de la luz*, en 1969, y fue antologado por Martín Pardo en la mencionada *Nueva poesía española*, hasta la fecha se han grabado dos canciones basadas en sendos poemas suyos de *Semáforos*, *semáforos* (1990), y que llevan el mismo título que estos: “Himno a Venus”, que Ángeles López Artiga canta en su disco *Música y poesía* (1998), y “Semáforos”, interpretada por Versos sobre el Pentagrama (en línea, en la página web Versos sobre el Pentagrama, s. f.). Desde la óptica intermedial, ambas adaptaciones dialogan con el clasicismo y el tono contemplativo de la obra

⁵ No hemos incorporado las adaptaciones de Vara y de Durán al *corpus* de este artículo por falta de información verificable sobre el uso de texto cantado.

de Siles. López Artiga ensaya una fidelidad musical: el poema encuentra en la música clásica un cauce de prolongación armónica, casi una respiración extendida. En *Versos sobre el Pentagrama*, un proyecto pedagógico de musicalización de poesía, la música opera como escenificación y oralidad. En conjunto, no hay aquí una metamorfosis radical, sino una prolongación sonora del pulso meditativo y armónico de Siles.

3.2. Poetas del segundo tramo generacional: de Luis Alberto de Cuenca a Abelardo Linares

Entre los poetas que se dan a conocer en la década de 1970, exceptuando Luis Eduardo Aute, es difícil encontrar alguno que haya tenido más vinculación con la música popular que Jesús Munárriz (1940) y Luis Alberto de Cuenca (1950), debido a su doble faceta de poetas y de letristas. En cuanto a Jesús Munárriz, por su fuerte vinculación como cantautor y como letrista para Rosa León, Ana María Drack, Massiel, Ana Belén y Marisol (Munárriz, 2002: 16; González Lucini, 2006: 396-400), es conveniente precisar de nuevo que este artículo se refiere exclusivamente a los poemas, y no a los textos que surgieron como letras de canción, al margen de que puedan tener un valor poético o que se discuta, incluso, su naturaleza de poemas.⁶ De este modo, solo se incluirán en el *corpus* dos musicalizaciones del grupo granadino de ritmos latinos Kin Krible!, liderado por Antonio López Garzón: el poema “Escenario y danza”, del libro *Flores del tiempo* (2003), publicado como canción en el disco *Tengo que atracar un banco* (2013); y el poema “La siesta”, de *Rojo fuego nocturno* (2009), cuya grabación se ha publicado en Internet. La elección de Kin Krible! es significativa porque desplaza la poesía de Munárriz hacia un territorio sonoro marcado por la rumba, la salsa y el mestizaje musical, lo que refuerza el carácter lúdico, sensual y vitalista de los poemas escogidos. La intermedialidad se manifiesta aquí como un proceso de transposición imitativa. El ritmo latino imprime una cadencia distinta, que acentúa los elementos de corporeidad y celebración implícitos en los versos.

⁶ De hecho, Ángela Vallvey incluyó varias letras de Munárriz en su antología *Peaje para el alba*. Sobre esta difícil cuestión, el poeta ha afirmado lo siguiente: “No sé. Para mí, al leerlas, les falta la música. ¿Pero cuántas canciones de otras épocas han llegado hasta nosotros sin música, y las consideramos poemas? Que opinen los demás” (2002: 17).

Por su parte, Luis Alberto de Cuenca publicó su primer libro de poemas al año siguiente de la aparición de *Nueve novísimos poetas españoles: Los retratos* (1971). Ya se ha hecho referencia aquí a la evolución de su poesía, desde el hermetismo y el culturalismo extremo a la poesía eminentemente comunicativa que, desde mediados de la década de 1980, le llevará a alcanzar un indudable reconocimiento crítico y académico, y a ser una de las voces de mayor influencia entre las siguientes generaciones de poetas. Su nombre está unido a las canciones de la música popular desde su colaboración como letrista para la Orquesta Mondragón (“Viaje con nosotros”, “Caperucita feroz”, “Una sonrisa, por favor”, “A pleno sol”, etc.) y para la carrera de Javier Gurruchaga en solitario (“Dame tu fuego”, “Una cita a las 10”), entre 1980 y 1990, una faceta de letrista que completó con la escritura de la canción “Balmoral 2”, grabada por José María Sanz, “Loquillo”, en 2008 (sobre las canciones de De Cuenca, *vid.* Iglesias Díez, 2019).

Esta referencia al Luis Alberto de Cuenca letrista resulta de interés para contextualizar lo que más importa en este estudio, que son los poemas musicalizados. En este sentido, será en 1998 cuando Loquillo grabe el poema “Cuando pienso en los viejos amigos”, del libro *Por fuertes y fronteras* (1996), en el disco *Con elegancia* (1998), con música de Gabriel Sopena. Y en 2011 verá la luz un disco dedicado por entero a los poemas musicalizados del autor: *Su nombre era el de todas las mujeres*, de Loquillo, también con música de Sopena –salvo “La tempestad”, que es una base musical de Jaime Stinus sobre la que Loquillo recita el poema homónimo–. El álbum incluye diez canciones que toman como base doce poemas, ya que la última de ellas, “Su nombre era el de todas las mujeres (álbum de recortes)”, está construida a partir de tres poemas breves. Todos los poemas pertenecen a la etapa iniciada fundamentalmente con *La caja de plata*, libro del que está tomado uno de ellos, “Cuando vivías en la Castellana”. Por su parte, de *El otro sueño* (1987) se incluye “La noche blanca” y “La malcasada”; de *El hacha y la rosa* (1993), “El imbécil”, “Tiempos difíciles” y “El olvido” –los tres poemas unidos en una misma canción–; de *Por fuertes y fronteras* (1996), “Nuestra vecina”, “El encuentro” y “La tempestad”; de *Sin miedo ni esperanza* (2002), “*Farai un vers de dreyt nien*”; y de *La vida en llamas* (2006), “*Political incorrectness*”.

Las musicalizaciones de los poemas de Luis Alberto de Cuenca, especialmente en el disco de Loquillo (2011), muestran cómo la

intermedialidad no se limita a trasladar el poema al formato canción, sino que conlleva una forma de apropiación y construcción de la imagen del autor sobre la poesía de Luis Alberto de Cuenca. El estilo de Loquillo, con la complicidad musical de Gabriel Sopena, aporta una sonoridad rockera y urbana que refuerza la vertiente comunicativa del Luis Alberto de Cuenca de la madurez, pero también su tono irónico, punzante e ingenioso. La apropiación intermedial se convierte así en una ampliación de esa poética singular, donde la ironía y el ingenio se vuelven himnos urbanos, lo que consolida a este autor como uno de los poetas de la generación del 68 más vinculados al imaginario musical contemporáneo.

Otros poetas que comenzaron a publicar en los setenta y que han visto musicalizados sus versos son Juana Castro, Eloy Sánchez Rosillo, Ángel Guinda, José Luis García Martín, Ángel Guache, Javier Salvago y Abelardo Linares. Puede subrayarse el hecho de que un poema de Juana Castro, “Rosa del triste precio”, de *Cóncava mujer* (1978), interpretado por Jara y Granito, ha servido como banda sonora de una película, *La Parrillera: una maquis por amor*, de Miguel Ángel Entrenás. Respecto a Eloy Sánchez Rosillo, Txus Amat interpreta su poema “Una muchacha”, de *Autorretratos* (1989) (Sánchez Rosillo, 2018: 220), en su álbum *Poesía contemporánea musicalizada. Colección. Volumen I* (2025), publicado en el canal del cantante en Spotify.

En el caso de Guinda, resulta significativa la relevancia de los artistas que han cantado sus versos, lo que va unido, lógicamente, a una mayor difusión: José Antonio Labordeta, el poema “Adamar”, incluido en *Claustro* [1990], en un dueto con María José Hernández grabado en el disco *Con la voz a cuestas* (2001), y Rosa León, los poemas “Si eres tú (Soneto de amor)” y “Somos pareja”, del libro *Entre el amor y el odio* (1977), que formaron parte del disco *Rosa se está buscando en el espejo* (1983). También de Guinda se han grabado los poemas “Hacer España”, de *Cantos en el exilio* (1973), en este caso por Tomás Bosque, en el disco que lleva su nombre y que se editó en 1978, y “Vivir”, del mencionado *Entre el amor y el odio*, por parte del grupo aragonés de folk Olga y los Ministriles, en el álbum *Es a veces amar* (2014), con música de Sopena y bajo el título “Vivir aunque”. Las musicalizaciones de sus poemas se inscriben, por tanto, en los géneros más frecuentes del *corpus* analizado, la canción de autor y el *folk*. A ello se añade, en varios casos, una fuerte reivindicación desde el territorio aragonés, perceptible tanto en la voz de José Antonio Labordeta como en la propuesta de Olga y los Ministriles,

que sitúan los versos de Guinda en un marco sonoro vinculado a la tradición cultural de su tierra.

En cuanto a José Luis García Martín, es preciso indicar que no se ha incluido aquí su epigrama “Un triunfador” (García Martín, 1982: 92), que Joaquín Sabina habría musicalizado como estribillo de la canción “Juana la loca”, según ha indicado el cantante (Sabina, 2007: 82), ya que no es una musicalización propiamente dicha. Los versos sufren una transformación suficientemente relevante como para que la relación entre epigrama y estribillo requiera de otro tipo de análisis transtextual. De hecho, García Martín nunca ha reclamado su autoría de la canción, y ha renunciado al pago de los derechos que le ofreció Sabina, alegando que “la letra es suya, aunque unos versos míos sirvieran de pretexto”.⁷ En cambio, sí que son musicalizaciones de poemas de García Martín las que grabaron Comala en Llamas y Txus Amat, y que se han difundido en YouTube y en Spotify: en el primer caso, “Remedio para melancólicos”, del libro *Principios y finales* (1997), y en el segundo, “Un poeta menor”, de *Treinta monedas* (1989) –incluido en el mencionado *Poesía contemporánea musicalizada. Colección. Volumen I–*, y diez poemas de *Fábulas* (2023) – en un álbum digital homónimo–. Además, Amancio Prada estrenó una canción elaborada con versos del escritor en el repertorio de su concierto de 6 de diciembre de 2024 en el Teatro de La Laboral de Gijón (García Martín, 2024). Dichos versos, que había sido difundidos en Facebook por García Martín pero aún estaban inéditos en libro, vieron la luz poco tiempo después en el libro *Aldeanueva del Camino. Caleidoscopio personal* (2025), con un título que hace referencia a la musicalización: “Versos de autor anónimo cantados por Amancio Prada y escritos por un poeta de Aldeanueva del Camino” (2025: 60). Las musicalizaciones de la obra de José Luis García Martín muestran, en este sentido, una clara coherencia estética. Tanto Txus Amat como Amancio Prada pertenecen a la tradición de la canción de autor, mientras que el dúo asturiano Comala en Llamas combina *indie* y rumba en un proyecto concebido como homenaje a la poesía hispánica. En todos los casos se trata de intérpretes que hacen de la musicalización de poemas un proyecto autorial sostenido, lo que sitúa los

⁷ Comentario de José Luis García Martín de 1 de octubre de 2013 a la entrada de su blog “A buen entendedor: Dos o tres tirones de oreja”, de 29 de diciembre de 2013, en <https://cafearcadia.blogspot.com/2013/09/a-buen-entendedor-dos-o-tres-tirones-de.html?showComment=1380615663007#c258577625781473845> (fecha de consulta: 28/07/2025).

textos del poeta en un marco de continuidad con otras voces de la lírica contemporánea. Desde el punto de vista intermedial, estas versiones dejan ver cómo los poemas se integran en un proceso de transposición medial que no busca singularizar a García Martín, sino inscribirlo en un repertorio compartido de poesía hecha canción.

En lo que se refiere a Ángel Guache, el grupo Kin Kribble! grabó “Poeta de la calle”, del libro *¡Que venimos del mono!* (1997), en su disco *Tengo que atracar un banco* (2013). Y de Javier Salvago, Carmen Garrido ha cantado los versos de “Evocación y elegía”, del libro *Variaciones y reincidencias* (1985), en su disco *La voz deseada* (2015). La canción cambió el título del poema por “Infancia”. Por último, en cuanto a Abelardo Linares, su poema “Blues”, de *Mitos* (1979), fue grabado por Betsy Pecanins en su disco en directo *Fuego azul* (1988), con el título “Lágrimas azules” y tomando como letra una adaptación que Alberto Blanco realizó del poema. La versión de Betsy Pecanins refuerza la vinculación entre texto y música al trasladar a un auténtico registro *blues* la cadencia del poema. La repetición de motivos, el tempo lento y el clima sombrío encuentran en la musicalización una prolongación natural, de modo que la intermedialidad opera aquí por imitación, pero también como recreación musical, haciendo audible el imaginario de la “larga y lenta noche” y de las “lágrimas azules” que atraviesan el texto.

Por último, Carmen Garrido cantó tres de las “Soleares” de Linares, I, II y IV, de *Y ningún otro cielo (1993-2009)* (2010), en el álbum *La voz deseada*, 2015.

Capítulo aparte merecerían los poetas y cantantes Luis Eduardo Aute y Joaquín Sabina, cuyo reconocimiento crítico y académico ha venido más por sus carreras musicales y por el valor literario de sus letras de canciones que por sus libros de poemas en sentido estricto.

3.3. Tres poetas ¿de la generación del 68 o de los ochenta?

Los tres últimos poetas a los que me referiré podrían considerarse de la generación de 1968 por sus fechas de nacimiento, pero, al mismo tiempo, publicaron sus primeros libros ya en la década de los ochenta: Chantal Maillard (1951), Ángeles Mora (1952) y Juan Manuel Bonet (1983), este último antologado precisamente en *La generación de los ochenta*, de García Martín (1988).

El libro de Chantal Maillard *Hainuwele* (2001) ha sido musicalizado por Joaquín Lera con idéntico título, en 2011, incluyendo las canciones

“La juventud de Hainuwele”, “La noche de Hainuwele”, “La visión de Hainuwele”, “La enseñanza de Hainuwele”, “La locura de amor de Hainuwele”, “El desamparo de Hainuwele”, “La danza y la muerte de Hainuwele”, “La resurrección de Hainuwele”. El proyecto de Joaquín Lera resulta llamativo dentro de nuestro *corpus*, ya que se trata de la musicalización íntegra de un libro, lo que supone un gesto de apropiación autorial muy distinto al de versiones aisladas. *Hainuwele* (2011) transforma en canciones cada sección del poemario de Maillard, manteniendo los títulos y la secuencia narrativa. Desde el punto de vista intermedial, se trata de un ejercicio de transposición total, donde la cadencia meditativa y el trasfondo mítico del texto encuentran continuidad en la voz y la guitarra del cantautor, que experimenta con los sonidos a lo largo de los temas. Lera acentúa así la raíz filosófica y ritual del poemario, prolongando en clave de canción la dimensión simbólica y la atmósfera de misterio que atraviesan la obra.

Por su parte, doce poemas de Ángeles Mora se han convertido en canciones de Carlos Andreoli, de El Conventillo –grupo de música argentina encabezado por Daniel López–, de Cristina Mora, y de Cristina Mora y Ángel García. El primero de estos artistas publicó en 2019 el disco *Carlos Andreoli canta a Ángeles Mora*, que incluye los poemas “Elegía y postal” (*La dama errante*, 1990), “Sola no estás” (*Ficciones para una autobiografía*, 2015), “Todo más claro” (*La canción del olvido*, 1985), “De la luna de abril”, “Guanche”, “Allá donde es tranquila” y “Primera imagen”, los cuatro de *Caligrafía de ayer* (2000), y “Compañías” (*Contradicciones, pájaros*, 2000). En cuanto a El Conventillo, convirtió en tango el poema “Ella vino a quedarse”, de *La dama errante* (1990), recogido en el disco *Tangos de aquí y de allá* (1998), mientras que Cristina Mora, en el disco *Canciones para no perderme* (2022) grabó “Soneto de tu nombre”, de *La canción del olvido* (1985 y 2018), y “Sola no estás”, tema elegido también por Carlos Andreoli, y, en el álbum que Cristina Mora firmó junto a Ander García, *La luna y otros espejos* (2014), la cantante interpreta “Cantos de sirenas”, del libro *Contradicciones, pájaros* (2001). En el caso de Ángeles Mora lo más llamativo de su recepción intermedial es la diversidad de géneros que han servido de vehículo a sus poemas. La canción de autor, de la mano de Carlos Andreoli, se corresponde con el cauce más habitual en el *corpus* y prolonga el lirismo propio de su poética. Más inesperada resulta la elección del tango por parte de El Conventillo, que introduce sus versos en un registro cultural y

musical muy marcado por lo rioplatense, alejándolos de su origen pero dotándolos de nuevas resonancias. Finalmente, el jazz experimental de Cristina Mora –hija de la poeta– abre otra vía de apropiación que responde más a la exploración sonora de la intérprete que a la propia naturaleza de los textos, mostrando cómo la intermedialidad no siempre surge de afinidades internas con la poesía, sino también de la inscripción de esa poesía en proyectos musicales previos y autónomos.

Asimismo, de Juan Manuel Bonet, y en concreto de su primer libro de poemas, *La patria oscura* (1983), Gabriel Sopena musicalizó para Loquillo “Una provincia”. Este caso se inserta en el ya mencionado proyecto *Con elegancia*, un disco completo de musicalizaciones en el que Gabriel Sopena compone sobre poemas de distintos autores y Loquillo construye un proyecto autorial propio. La inclusión de Bonet refuerza ese gesto de apropiación colectiva, en el que la voz del cantante unifica estéticamente la diversidad de poéticas convocadas.

4. LA CUESTIÓN DEL COMPROMISO

Desde la década de 1960, una parte significativa de las composiciones que nutrieron la canción protesta, o, en un sentido menos restrictivo, la canción de autor con inquietud social y política, habían nacido de la musicalización de poemas de autores de las generaciones anteriores a la del 68. Por ejemplo, de la generación del 27, Alberti y Cernuda; de la generación del 36, Miguel Hernández; de la primera generación de posguerra, Gabriel Celaya y Blas de Otero; de la generación del 50, José Agustín Goytisolo. Así surgieron canciones como “A galopar”, “Balada del que nunca fue a Granada” “Nocturno”, “Un español habla de su tierra”, “Andaluces de Jaén”, “La poesía es un arma cargada de futuro”, “Me llamarán”, “Me queda la palabra”, “No sirves para nada”, todas ellas de Paco Ibáñez, o “El niño yuntero” y “Para la libertad”, de Joan Manuel Serrat, por mencionar algunos ejemplos relevantes. Por supuesto, junto a estas canciones también había muchas otras basadas en poemas de temas diversos, pero resulta muy claro ese núcleo de preocupación social y de compromiso político.

Algunos poetas de la generación del 50 ya habían esquivado los riesgos que suponía el exceso de sencillez de esta, su prosaísmo extremado, mediante la construcción cuidadosa del poema o el recurso de la ironía –Jaime Gil de Biedma, Ángel González– o la evolución hacia una

poesía hermética –José Ángel Valente–. La separación de la poesía social será más contundente con la aparición de la primera promoción de la generación del 68, es decir, los novísimos, con su nueva poética radical, a la que se ha hecho referencia al comienzo de este artículo: la querencia por el irracionalismo, la elipsis, el culturalismo, etcétera. Esta generación surge cuando se ha producido el ya mencionado agotamiento de la poesía social, por lo que es comprensible que la preocupación social y política no tenga en ella una presencia significativa.

Sin embargo, el compromiso tiene también su espacio entre estos poetas, particularmente a través de Manuel Vázquez Montalbán y, ya de la segunda promoción, de Jesús Munárriz, cada uno con su propia perspectiva.⁸ Esta circunstancia queda reflejada en el *corpus* de musicalizaciones de la generación de 1968, en el que aparecen algunos poemas de Vázquez Montalbán, que, si bien no buscan cambiar la realidad de manera explícita, sí dan una visión crítica del mundo, para incidir, con la ironía como uno de sus recursos, a incómodos conflictos e injusticias de la esfera internacional.

Vinculados también a la idea de reacción crítica frente a la realidad se encuentran también los poemas de Leopoldo María Panero, subversivos ante el orden moral y social hasta rayar en ocasiones lo blasfemo, y en cierto grado los de Ángel Guinda, que en su manifiesto “Poesía útil” abogaba por una poesía que “fustigue la conciencia agitándola, haciéndola reaccionar, moviéndola a la reflexión y a la acción”, y que estuviera “comprometida con el destino de las mujeres y hombres de su tiempo”⁹. En este sentido, no solo se han cantado sus poemas de amor, sino también el poema “Hacer España”, en el que la esperanza aparece expresada “como una realidad dinámica que se va abriendo camino, como un proyecto posible de acción transformadora que compromete seriamente a la persona” (González Lucini, 1989: 103). Como ya se ha indicado, los versos se publicaron dos años antes de la muerte de Francisco Franco, mientras

⁸ Como este artículo se centra en musicalizaciones de poemas, no aparece representado en el corpus el Jesús Munárriz de más conciencia social, que ejemplifica, por ejemplo, la letra de “Sillón de mis entretelas”, escrita al alimón con Luis Eduardo Aute para el disco *Forgesound* (1976), en el que es interpretada por el propio Munárriz (2002: 63 n). El tema también ha sido cantado por Rosa León, en el disco *Amigas mías* (1986), y por Kin Krible!, en este caso bajo el título “Yo no me largo”, en el disco *Rumba y pa'lante* (2015).

⁹ Recogido en la página web del autor: <http://www.angelguinda.com/p/manifiesto-poesia-util.html> (fecha de consulta: 08/07/2023).

que Tomás Bosque le puso voz durante la Transición (en concreto, en 1978).

En cuanto al poema musicalizado de Juana Castro, “Rosa del triste precio”, es una denuncia de la prostitución por lo que tiene de explotación de la mujer, ante un mundo “que mira y no se asombra”. El poema, que pone de manifiesto la situación “desesperada” de la prostituta (Pérez, 2002: 38), testimonia la conciencia crítica respecto a la lucha por la igualdad, un aspecto que, en las últimas décadas, ha influido en la creación en cuanto a los temas tratados y la distinta sensibilidad con la que se plantean. De un modo similar, la sensibilidad respecto a la mujer es protagonista del poema de Ángeles Mora “Sola no estás”, en el que se llama a escuchar “esas voces / que ya no se conforman, / mujeres que callaron tanto tiempo, / razones que traen luz: / para nunca estar solas”. Como ha señalado Díaz de Castro, la persecución de la “identidad de mujer que trasciende lo individual” cifra en este poema “una convicción ideológica y una firme esperanza, más allá de las contradicciones del sujeto poético” (2016: 160).

También resulta significativo el poema “*Political incorrectness*”, de Luis Alberto de Cuenca, de su libro *La vida en llamas* (2006), grabado por Loquillo en el disco que dedicó al escritor, *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011). En estos versos, el yo lírico pide a la amada que repita una serie de afirmaciones políticamente incorrectas, “que derriben verdades absolutas”, y que reaccionan con escepticismo frente a valores de fuerte arraigo en el progresismo actual. De este modo, la perspectiva que ha sido claramente predominante en la canción de autor, y en la poesía más cercana a esta, se invierte, pero no por asumir una verdad contraria, sino por abrazar el escepticismo. El humor contribuye a ese distanciamiento tanto en lo que respecta a los principios asentados como a su misma réplica:

Sé buena, dime cosas incorrectas
desde el punto de vista político. Un ejemplo:
que eres rubia. Otro ejemplo: que Occidente
no te parece un monstruo de barbarie
dedicado a la sórdida tarea
de cargarse el planeta. Otro: que el multi-
culturalismo es un nuevo fascismo,
solo que más hortera, o que disfrutas
pegando a un pedagogo o a un psicólogo,
o que el Mediterráneo te horroriza.

Dime cosas que lleven a la hoguera
directamente, dime atrocidades
que cuestionen verdades absolutas
como: “No creo en la igualdad”. O dime
cosas terribles como que me quieres
a pesar de que no soy de tu sexo,
que me quieres del todo, con locura,
para siempre, como querían antes
las hembras de la Tierra

(De Cuenca, 2021: 551).

A través de esta composición, Loquillo asumió una inusual identificación entre el poeta y el intérprete, ofreciendo como portada del disco una fotografía en la que el cantante abraza a una mujer que es rubia y que fuma –como la mujer de la canción, y como la mujer del poeta, la profesora Alicia Mariño, que también inspiró la cubierta de la cuarta edición de *Los mundos y los días* (2012), y acaso la cubierta de la quinta edición, en la que, de hecho, la mujer aparece fumando, aunque en este caso no sea rubia sino pelirroja–. En el disco, Loquillo abraza a su propia mujer, la directora de cine Susana Koska. El cantante interpreta un papel actoral al cantar los poemas, como él mismo ha expresado: Loquillo asegura que lleva su repertorio de poesía a los teatros porque su ejecución implica hacer “una obra de teatro”, un “ejercicio de actor”¹⁰. De hecho, hasta tal punto asume una parte de identificación en sus discos de poesía que en la canción que nos ocupa hay un añadido suyo: el mencionado “y que fumas” (Cabrerizo, 2022: 328). Jacobo Llamas ha subrayado que este tema es el que abrió el disco y el que fue escogido como sencillo de presentación, y ha incidido en un aspecto del videoclip: Loquillo canta el poema en una calleja mientras De Cuenca y Sopeña “intercambian libros a su espalda; sobre ellos se van superponiendo imágenes cinematográficas y de tebeos que gustan a poeta y cantante” (Llamas, 2018: 106 n. 2).

CONCLUSIONES

Esta investigación ha reunido un *corpus* de más de cien poemas de diecinueve escritores de la generación de 1968 que han sido musicalizados, y ha permitido llegar a varias conclusiones que vinculan estos casos de

¹⁰ Entrevista de Carlos del Amor a Loquillo, RTVE, 21/06/2023, minuto 48:30 a 49:27, disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/la-matematica-del-espejo/loquillo/6915401/> [última consulta: 30.06.2023]

intermedialidad extrínseca de imitación con la propia historia de la poesía española contemporánea y de la generación mencionada.

En primer lugar, el *corpus* analizado refleja la heterogeneidad de dicha generación, integrando poemas de los poetas propiamente novísimos – Manuel Vázquez Montalbán, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero –, de los pertenecientes a la segunda hornada de la generación, de línea más comunicativa – Jesús Munárriz, Eloy Sánchez Rosillo, José Luis García Martín, Javier Salvago, Abelardo Linares –, de un autor que se inició en la estética novísima pero evolucionó hasta convertirse en referente de la poesía de línea clara – Luis Alberto de Cuenca –, y de otros autores que empezaron a publicar de 1980 en adelante y cuya propuesta literaria ha seguido derroteros distintos – Ángel Guinda, Chantal Maillard, Ángeles Mora –.

En líneas generales, y, con una excepción tan significativa como la de Leopoldo María Panero, puede afirmarse que la canción ha elegido precisamente a los poetas más comunicativos. Incluso en el caso de Carnero, el poema al que se puso música pertenece a uno de sus libros más alejados de la estética novísima.

Esta heterogeneidad generacional se refleja también en los géneros y artistas que les han musicalizado. No es casualidad que los poemas de Vázquez Montalbán, atravesados por la ironía política y la crítica social, hayan encontrado su espacio en el rock de Loquillo, con la mediación de Gabriel Sopena, o en la canción de protesta de raíz latinoamericana. Tampoco lo es que la poesía de Leopoldo María Panero, marcada por el malditismo y la irracionalidad, haya sido acogida desde sonoridades oscuras y experimentales en el disco de Carlos Ann y Bunbury, o reelaborada con voluntad de reescritura en las tetralogías de Trío Mudo. En otro registro, Antonio Carvajal y Antonio Colinas han sido musicalizados sobre todo desde la música clásica y desde géneros de raíz tradicional como el flamenco o el folk, en coherencia con el peso armónico y formalista de sus poéticas. En contraste, autores como Luis Alberto de Cuenca, José Luis García Martín o Abelardo Linares han sido musicalizados en proyectos donde la canción de autor, el folk o incluso el pop-rock de Loquillo abren la obra poética a nuevas apropiaciones, muchas veces insertándola en compilaciones o discos colectivos de musicalización de poesía contemporánea.

Asimismo, varias canciones del *corpus* musical aquí expuesto vieron la luz en discos que recogían también temas basados en poemas de autores

de la generación siguiente, es decir, la generación de los ochenta, y en concreto de poetas representativos de la poesía de la experiencia, lo que resulta coherente con la idea de la poesía de la experiencia como lugar de convergencia entre poetas de ambas generaciones. Este vínculo se explica también porque la poesía de la experiencia conecta de forma natural con la canción de autor, que, en las últimas décadas, y con la democracia ya en marcha, ha tendido hacia registros cada vez más intimistas y reflexivos.

El conjunto de textos se distancia de lo que fue frecuente en la poesía social y en los cantantes que la popularizaron. Así, en las canciones abordadas imperan los temas de amor y desamor, limitándose los casos de preocupación social o política a Manuel Vázquez Montalbán, que, en todo caso, no plantea los poemas como armas con las que cambiar explícitamente la realidad: más bien, sus versos muestran desencanto y una preocupación que se despliega a través de la ironía. La perspectiva más transgresora e incómoda contra el orden establecido, sostenida en una subversión que tiende a esquivar lo racional, la encarnan los poemas musicalizados de Leopoldo María Panero. Además, la denuncia de la explotación femenina aparece en Juana Castro, y la conciencia de la reivindicación de que las voces de las mujeres sean escuchadas, en Ángeles Mora, por lo que se observa un compromiso con la igualdad de género. Asimismo, en el *corpus* estudiado aparece un caso –no exento de humor– que plantea un estimulante juego de alteración de los valores progresistas, que en principio serían los más propios de la poesía social y de la canción de autor: “*Political incorrectness*”, de Loquillo, a partir del poema homónimo de Luis Alberto de Cuenca.

Precisamente el caso de De Cuenca y la interpretación de sus poemas por parte de Loquillo –con música de Gabriel Sopena– resulta particularmente significativa por la relevancia que se le dio al poeta, en un disco monográfico (el subtítulo es *Loquillo canta a Luis Alberto de Cuenca*) que fue acompañado de una gira del cantante. Desde la foto de la portada del disco, Loquillo incide en la representación del papel de sujeto enunciador de los versos, reforzándose de este modo la ficcionalización que ya lleva implícita la creación lírica.

Por último, ha podido constatarse que, con las excepciones de un poema de Vázquez Montalbán, publicado como canción en 1976, y de tres poemas de Ángel Guinda, en 1978 y en 1983, las musicalizaciones aparecieron a partir de la década de 1990 y, sobre todo, ya en el siglo XXI, de forma que la atención de los músicos a estos poemas se produjo una vez

que se había constatado, en mayor o menor medida, una cierta aceptación de los escritores en el canon poético de su tiempo.

A lo largo de todo este estudio hemos querido poner de relieve que las musicalizaciones de los poetas del 68 muestran cómo la intermedialidad funciona como un espacio de relectura y resignificación de la poesía. La música, al apropiarse de los poemas, refuerza ciertas imágenes autoriales (el malditismo de Leopoldo María Panero, la ironía punzante de De Cuenca, la armonía meditativa de Colinas) y, al mismo tiempo, inscribe a estos poetas en tradiciones culturales amplias, desde la canción de autor y el folk hasta el rock y el jazz. Esto modifica o matiza, también, la imagen de autor de los músicos e intérpretes. Por ello podemos ver estas musicalizaciones como un lugar de diálogo productivo, donde se cruzan la memoria literaria y las prácticas musicales contemporáneas, contribuyendo a la construcción de la recepción crítica y cultural de toda una generación poética.

Cuadro 1. *Corpus de canciones*

Escritor	Poema / libro	Intérpretes	Canción / álbum
Juan Manuel Bonet	“Una provincia” (<i>La patria oscura</i> , 1983)	Loquillo	“Una provincia” (<i>Con elegancia</i> , 1998)
Guillermo Carnero	“Sweetie, why do snails come creeping out?” (<i>Verano inglés</i> , 1999)	Javier Cuenca	“¿Por qué salen los caracoles?” (<i>Para enredar el tiempo</i> , 2003)
Antonio Carvajal	“14. [Cuando te beso en el alba...]” (<i>Una canción más clara</i> , 2008)	Alfredo Arrebola	“Cuando te beso en el alba / Vidalita” (<i>El flamenco en los escritores granadinos</i> , 2011)
Antonio Carvajal	“9. [Extraño amor...]” (<i>Del viento en los jazmines</i> , 1984)	Rosa León	“Extraño amor” (<i>¡Ay amor!</i> , 1992)
Antonio Carvajal	“Porque es menor el mal comunicado” (<i>Servidumbre de paso</i> , 1982)	Javier Ruibal	“Porque es menor el mal comunicado” (VV. AA., <i>Poesía necesaria con su música</i> , 2003)

Juana Castro	“Rosa del triste precio” (<i>Cóncava mujer</i> , 1978)	Jara y Granito	Banda sonora original de la película <i>La Parrillera</i> .
Antonio Colinas	“Simonetta Vespucci” (<i>Sepulcro en Tarquinia</i> , 1975)	Amancio Prada	“Simonetta Vespucci”. Estrenada en el Auditorio de León el 30/11/2007 (Nana Tadoun, 2009: 859)
Luis Alberto de Cuenca	“Cuando pienso en los viejos amigos” (<i>Por fuertes y fronteras</i> , 1996)	Loquillo	“Cuando pienso en los viejos amigos” (<i>Con elegancia</i> , 1998)
Luis Alberto de Cuenca	“ <i>Political incorrectness</i> ” (<i>La vida en llamas</i> , 2006)	Loquillo	“ <i>Political incorrectness</i> ” (<i>Su nombre era el de todas las mujeres</i> , 2011)
Luis Alberto de Cuenca	“Nuestra vecina” (<i>Por fuertes y fronteras</i> , 1996)	Loquillo	“Nuestra vecina” (<i>Su nombre era el de todas las mujeres</i> , 2011)
Luis Alberto de Cuenca	“La noche blanca” (<i>El otro sueño</i> , 1987)	Loquillo	“La noche blanca” (<i>Su nombre era el de todas las mujeres</i> , 2011)
Luis Alberto de Cuenca	“Cuando vivías en la Castellana” (<i>La caja de plata</i> , 1985)	Loquillo	“Cuando vivías en la Castellana” (<i>Su nombre era el de todas las mujeres</i> , 2011)
Luis Alberto de Cuenca	“El encuentro” (<i>Por fuertes y fronteras</i> , 1996)	Loquillo	“El encuentro” (<i>Su nombre era el de todas las mujeres</i> , 2011)
Luis Alberto de Cuenca	“ <i>Farai un vers de dreyt nien</i> ” (<i>Sin miedo ni esperanza</i> , 2002)	Loquillo	“ <i>Farai un vers de dreyt nien</i> ” (<i>Su nombre era el de</i>

			<i>todas las mujeres</i> , 2011)
Luis Alberto de Cuenca	“A Alicia, disfrazada de Leia Organa” (<i>Sin miedo ni esperanza</i> , 2002)	Loquillo	“A Alicia, disfrazada de Leia Organa” (<i>Su nombre era el de todas las mujeres</i> , 2011)
Luis Alberto de Cuenca	“La malcasada” (<i>El otro sueño</i> , 1987)	Loquillo	“La malcasada” (<i>Su nombre era el de todas las mujeres</i> , 2011)
Luis Alberto de Cuenca	“El imbécil”, “Tiempos difíciles” y “El olvido” (<i>El hacha y la rosa</i> , 1993)	Loquillo	“Su nombre era el de todas las mujeres (álbum de recortes)” (<i>Su nombre era el de todas las mujeres</i> , 2011)
José Luis García Martín	“Remedio para melancólicos” (<i>Principios y finales</i> , 1997)	Comala en Llamas	“Remedio para melancólicos” (publicación en línea, Canal de Comala en Llamas en YouTube, 20/04/2021)
José Luis García Martín	“Un poeta menor” (<i>Treinta monedas</i> , 1989)	Txus Amat	“Un poeta menor” (<i>Poesía contemporánea musicalizada. Colección. Volumen I</i> , Canal de Txus Amat en Spotify, 2025)
José Luis García Martín	“Nadie escapa a su condición” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“Nadie escapa a su condición” (<i>Fábulas, de José Luis García Martín</i> , Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)
José Luis García Martín	“Acerca de la belleza” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“Acerca de la belleza” (<i>Fábulas, de</i>

			<i>José Luis García Martín</i> , Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)
José Luis García Martín	“El contertulio mejor” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“El contertulio mejor” (<i>Fábulas</i> , de <i>José Luis García Martín</i> , Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)
José Luis García Martín	“Pactar o no pactar” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“Pactar o no pactar” (<i>Fábulas</i> , de <i>José Luis García Martín</i> , Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)
José Luis García Martín	“Acerca de la verdad” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“Acerca de la verdad” (<i>Fábulas</i> , de <i>José Luis García Martín</i> , Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)
José Luis García Martín	“Bestia que todo lo arrasa” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“Bestia que todo lo arrasa” (<i>Fábulas</i> , de <i>José Luis García Martín</i> , Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)
José Luis García Martín	“El sabio y las ardillas” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“El sabio y las ardillas” (<i>Fábulas</i> , de <i>José Luis García Martín</i> , Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)
José Luis García Martín	“El secreto del fantasma” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“El secreto del fantasma” (<i>Fábulas</i> , de <i>José Luis García Martín</i> , Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)

José Luis García Martín	“La biblioteca ambulante” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“La biblioteca ambulante” (<i>Fábulas</i> , de José Luis García Martín, Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)
José Luis García Martín	“Consejo” (<i>Fábulas</i> , 2023)	Txus Amat	“Consejo” (<i>Fábulas</i> , de José Luis García Martín, Canal de Txus Amat en Spotify, 2024)
José Luis García Martín	“Versos de autor anónimo cantados por Amancio Prada y escritos por un poeta de Aldeanueva del Camino” (<i>Aldeanueva del Camino. Caleidoscopio personal</i> , 2025)	Amancio Prada	Estrenada en el Teatro de la Laboral de Gijón el 06/12/2024.
Ángel Guinda	“Hacer España” (<i>Cantos en el exilio</i> , 1973)	Tomás Bosque	“Hacer España” (<i>Tomás Bosque</i> , 1978)
Ángel Guinda	“Adamar” (<i>Claustro</i> , [1990])	José Antonio Labordeta y María José Hernández	“Adamar” (José Antonio Labordeta, <i>Con la voz a cuestas</i> , 2001)
Ángel Guinda	“Soneto de amor” (<i>Entre el amor y el odio</i> , 1977)	Rosa León	“Si eres tú” (<i>Rosa se está buscando en el espejo</i> , 1983)
Ángel Guinda	“Somos pareja” (<i>Entre el amor y el odio</i> , 1977)	Rosa León	“Somos pareja” (<i>Rosa se está buscando en el espejo</i> , 1983)
Ángel Guinda	“Vivir” (<i>Entre el amor y el odio</i> , 1977)	Olga y los Ministriles	“Vivir aunque” (<i>Es a veces amar</i> , 2014)
Ángel Guache	“Poeta de la calle” (<i>¡Que venimos del mono!</i> , 1997)	Kin Kribble!	“Poeta de la calle” (<i>Tengo que atracar un banco</i> , 2013)

Abelardo Linares	“Soleares” I, II y IV (<i>Y ningún otro cielo</i> , 2010)	Carmen Garrido	“Soleares” (<i>La voz deseada</i> , 2015)
Abelardo Linares	“Lágrimas azules”	Betsy Pecanins	“Blues” (<i>Mitos</i> , 1979)
Chantal Maillard	De <i>Hainuwele</i> (2001)	Joaquín Lera	“La juventud de Hainuwele”, “La noche de Hainuwele”, “La visión de Hainuwele”, “La enseñanza de Hainuwele”, “La locura de amor de Hainuwele”, “El desamparo de Hainuwele”, “La danza y la muerte de Hainuwele”, “La resurrección de Hainuwele” (<i>Hainuwele</i> , 2011)
Vicente Molina Foix	“Variaciones de León” (<i>La musa furtiva. Poesía 1967-2012</i>) (2013)	Luis de Pablo	Variaciones de León. 1992-1993 (partitura publicada en 2012)
Ángeles Mora	“Elegía y postal” (<i>La dama errante</i> , 1990)	Carlos Andreoli	“Elegía y postal” (<i>Carlos Andreoli canta a Ángeles Mora</i> , 2019)
Ángeles Mora	“Sola no estás” (<i>Ficciones para una autobiografía</i> , 2015)	Carlos Andreoli	“Sola no estás” (<i>Carlos Andreoli canta a Ángeles Mora</i> , 2019)
Ángeles Mora	“Todo más claro” (<i>La canción del olvido</i> , 1985)	Carlos Andreoli	“Todo más claro” (<i>Carlos Andreoli canta a Ángeles Mora</i> , 2019)
Ángeles Mora	“De la luna de abril” (<i>Caligrafía de ayer</i> , 2000)	Carlos Andreoli	“De la luna de abril” (<i>Carlos Andreoli</i>

			<i>canta a Ángeles Mora, 2019)</i>
Ángeles Mora	“Guanche” (<i>Caligrafía de ayer</i> , 2000)	Carlos Andreoli	“Guanche” (<i>Carlos Andreoli canta a Ángeles Mora, 2019)</i>
Ángeles Mora	“Allá donde es tranquila” (<i>Caligrafía de ayer</i> , 2000)	Carlos Andreoli	“Allá donde es tranquila” (<i>Carlos Andreoli canta a Ángeles Mora, 2019)</i>
Ángeles Mora	“Primera imagen” (<i>Caligrafía de ayer</i> , 2000)	Carlos Andreoli	“Primera imagen” (<i>Carlos Andreoli canta a Ángeles Mora, 2019)</i>
Ángeles Mora	“Compañías” (<i>Contradicciones, pájaros</i> , 2000)	Carlos Andreoli	“Compañías” (<i>Carlos Andreoli canta a Ángeles Mora, 2019)</i>
Ángeles Mora	“Ella vino a quedarse” (<i>La dama errante</i> , 1990)	El Conventillo	“Ella vino a quedarse” (<i>Tangos de aquí y de allá</i> , 1998)
Ángeles Mora	“Sola no estás” (<i>Ficciones para una autobiografía</i> , 2015) ¹¹	Cristina Mora	“Sola no estás” (<i>Canciones para no perderme</i> , 2022)
Ángeles Mora	“Soneto de tu nombre” (<i>La canción del olvido</i> , 1985)	Cristina Mora	“Soneto de tu nombre” (<i>Canciones para no perderme</i> , 2022)
Ángeles Mora	“Cantos de sirenas” (<i>Contradicciones, pájaros</i> , 2001)	Cristina Mora y Ander García	“Cantos de sirenas” (<i>La luna y otros espejos</i> , 2014)
Jesús Munárriz	“Escenario y danza” (<i>Flores del tiempo</i> , 2003)	Kin Krible!	“Música, maestro” (<i>Tengo que atracar un banco</i> , 2013)
Jesús Munárriz	“La siesta” (<i>Rojo fuego nocturno</i> , 2009)	Kin Krible!	“La siesta” (publicada online)

¹¹ Poema cantado también por Carlos Andreoli.

Leopoldo María Panero	“I. La llegada del impostor fingiéndose Leopoldo María Panero”, “Himno a Satán”, “Himno a Satán (2. ^a versión)”, “Himno a Satán (3. ^a versión)” (<i>Tres historias de la vida real</i> , 1981, incluido en su <i>Poesía completa</i> , 2001)	Carlos Ann	“La llegada del impostor fingiéndose Leopoldo María Panero / Himno a Satán” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Heroína” (<i>Heroína y otros poemas</i> , 1992)	Carlos Ann	“Heroína” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Brillo en la mano” (<i>Contra España y otros poemas no de amor</i> , 1990)	Carlos Ann	“Brillo en la mano” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Ars magna” (<i>Contra España y otros poemas no de amor</i> , 1990)	Carlos Ann	“Ars magna” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Dedicatoria” (<i>Last river together</i> , 1980)	Carlos Ann	“Dedicatoria” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Diario de un seductor” (<i>Last river together</i> , 1980)	Carlos Ann	“Diario de un seductor” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Bello es el incesto” (<i>Last river together</i> , 1980)	Carlos Ann	“Bello es el incesto” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Marqués de Sade” (<i>Teoría</i> , 1973)	Carlos Ann	“Marqués de Sade” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Me celebro y me odio” (<i>Guarida de un animal que no existe</i> , 1998)	Carlos Ann	“Me celebro y me odio” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“La monja atea” (<i>Contra España y otros poemas no de amor</i> , 1990)	Bunbury	“La monja atea” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Canción para una discoteca” (<i>Contra España y otros poemas no de amor</i> , 1990)	Bunbury	“Canción para una discoteca” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)

Leopoldo María Panero	“Peter Punk” (<i>Contra España y otros poemas no de amor</i> , 1990)	Bunbury	“Peter Punk” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“V. Trobar leu”, “Spiritual I” (<i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> , 1979) ¹²	Bunbury	“V. Trobar leu. Spiritual I” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Necrofilia (prosa)” (<i>El que no ve</i> , 1980)	Bunbury	“Necrofilia (prosa)” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“El lamento del vampiro” (<i>Last river together</i> , 1980)	Bunbury	“El lamento del vampiro” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Los pasos en el callejón sin salida” (<i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> , 1979)	Bunbury	“Los pasos en el callejón sin salida” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“The end” (<i>El que no ve</i> , 1980)	Bruno Galindo	“The end” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“[<i>En el oscuro jardín del manicomio...</i>]”, “[<i>Los libros caían...</i>]” (<i>Poemas del manicomio de Mondragón</i> , 1987)	Bruno Galindo	“En el oscuro jardín del manicomio (poemas del manicomio de Mondragón)” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Matarratas” (<i>Así se fundó Carnaby Street</i> , 1970)	Bruno Galindo	“Matarratas” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Doceavo” (<i>Teoría</i> , 1973)	Bruno Galindo	“Doceavo” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“La vida” (<i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> , 1979)	Bruno Galindo	“La vida” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)

¹² “Trobar leu” y “Spiritual I” fueron grabados también por Trío Mudo, junto con “Spiritual II”, y en otro caso grabaron “Trobar leu” con “Haikú (variable)”.

Leopoldo María Panero	“Poema XVIII. No se trata de rencor, sino de odio” (<i>Piedra negra o del temblar</i> , 1992)	Bruno Galindo	“No se trata de rencor, sino de odio” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“II, Homenaje a Dashiell Hammett”, “IV. Elegía”, “VI. La matanza del día de San Valentín” (<i>Así se fundó Carnaby Street</i> , 1970)	Bruno Galindo	“Homenaje a Dashiell Hammett / Elegía / La matanza del día de San Valentín” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Brillo en la mano” (<i>Contra España y otros poemas no de amor</i> , 1990) ¹³	Bruno Galindo	“Brillo en la mano” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Le bon pasteur (haikú)” (<i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> , 1979)	José María Ponce	“Le bon pasteur (haikú)” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Un ángel pasó por Brooklyn” (<i>Así se fundó Carnaby Street</i> , 1970)	José María Ponce	“Un ángel pasó por Brooklyn” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Bataille” (<i>Teoría lautreamontiana del plagio</i> , 1999)	José María Ponce	“Bataille” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“The end” (<i>Last river together</i> , 1980) ¹⁴	José María Ponce	“The end” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Noveno poema de la vieja” (<i>Guarida de un animal que no existe</i> , 1998)	José María Ponce	“Noveno poema de la vieja” (<i>Leopoldo María Panero</i> , 2004)
Leopoldo María Panero	“Proyecto de un beso” (<i>El último hombre</i> , 1983)	Trío Mudo	“Proyecto de un beso” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. I, 2016)
Leopoldo María Panero	“El lamento del vampiro” (<i>Last river together</i> , 1980) ¹⁵	Trío Mudo	“El lamento del vampiro” (<i>Poemas</i>

¹³ Poema cantado también por Carlos Ann.

¹⁴ Poema cantado también por Bruno Galindo.

¹⁵ Poema cantado también por Bunbury.

			<i>musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter, vol. I, 2016)</i>
Leopoldo María Panero	“Trovador fui, no sé quién soy” (<i>El último hombre</i> , 1983)	Trío Mudo	“Trovador fui, no sé quién soy” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter, vol. I, 2016)</i>
Leopoldo María Panero	“Canción” (<i>El que no ve</i> , 1980)	Trío Mudo	“Canción” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter, vol. I, 2016)</i>
Leopoldo María Panero	“El circo” (<i>Teoría</i> , 1973)	Trío Mudo	“El circo” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter, vol. I, 2016)</i>
Leopoldo María Panero	“[Si no es ahora...]” (<i>Last river together</i> , 1980)	Trío Mudo	“Perdido” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter, vol. II, 2017)</i>
Leopoldo María Panero	“Annabel Lee” (<i>Last river together</i> , 1980)	Trío Mudo	“Annabel Lee” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter, vol. II, 2017)</i>
Leopoldo María Panero	“La rosa de Mallarmé” (<i>Orfebre</i> , 1994)	Trío Mudo	“La rosa de Mallarmé” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter, vol. II, 2017)</i>
Leopoldo María Panero	“V. Trobar leu”, “Spiritual I”, “Spiritual II” (<i>Narciso en</i>	Trío Mudo	“Spiritual” (<i>Poemas musicalizados de</i>

	<i>el acorde último de las flautas</i> , 1979) ¹⁶		<i>Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. II, 2017)
Leopoldo María Panero	“Le bon pasteur (haikú)” (<i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> , 1979) ¹⁷	Trío Mudo	“Le Bon Pasteur” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. II, 2017)
Leopoldo María Panero	“A Francisco” (<i>Last river together</i> , 1980)	Trío Mudo	“Suave como el peligro” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. II, 2017)
Leopoldo María Panero	“Haiku” (<i>Last river together</i> , 1980)	Trío Mudo	“Haiku” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. II, 2017)
Leopoldo María Panero	“El noi del Sucre” (<i>Last river together</i> , 1980)	Trío Mudo	“El noi del Sucre” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. III, 2020)
Leopoldo María Panero	“Para A., again (y vuelta a empezar)” (<i>Last river together</i> , 1980)	Trío Mudo	“Y vuelta a empezar” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. III, 2020)
Leopoldo María Panero	“A la manera de Trakl” (<i>Orfebre</i> , 1994)	Trío Mudo	“A la manera de Trakl” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María</i>

¹⁶ “Trobar leu” y “Spiritual I” fueron cantados también por Bunbury.

¹⁷ Poema cantado también por José María Ponce.

			<i>Panero, et alter</i> , vol. III, 2020)
Leopoldo María Panero	“El último espejo” (<i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> , 1979)	Trío Mudo	“El último espejo” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. III, 2020)
Leopoldo María Panero	“La maldad nace de la supresión hipócrita del gozo” (<i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> , 1979)	Trío Mudo	“La maldad nace de la supresión hipócrita del gozo” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. III, 2020)
Leopoldo María Panero	“V. Trobar leu”, “Haikú (variable)” (<i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> , 1979)	Trío Mudo	“Yo soy sólo mi perfil” (<i>Poemas musicalizados de Leopoldo María Panero, et alter</i> , vol. III, 2020)
Leopoldo María Panero	“[¿Qué es el destino...]” (<i>Tensó</i> , 1997)	Luis Vil	“¿Qué es el destino?” (Canal de Luis Vil en YouTube, 01/09/2014)
Leopoldo María Panero	“[Es un rito vivir...]” (<i>Danza de la muerte</i> , 2004)	Luis Vil (con Juncal Altzugarai)	“Un rito” (Canal de Luis Vil en YouTube, 02/01/2016)
Leopoldo María Panero	“Dedicatoria” (<i>Last river together</i> , 1980) ¹⁸	Luis Vil	“Dedicatoria” (Canal de Luis Vil en YouTube, 18/05/2022)
Javier Salvago	“Evocación y elegía” (<i>Variaciones y reincidencias</i> , 1985)	Carmen Garrido	“Infancia” (<i>La voz deseada</i> , 2015)

¹⁸ Poema cantado también por Carlos Ann.

Eloy Sánchez Rosillo	“Una muchacha” (<i>Autorretratos</i> , 1989)	Txus Amat	“Una muchacha” (<i>Poesía contemporánea musicalizada. Colección. Volumen I</i>) (Canal de Txus Amat en Spotify, 2025)
Jaime Siles	“Himno a Venus” (<i>Semáforos, semáforos</i> , 1990)	Ángeles López Artiga	“Himno a Venus” (<i>Música y poesía</i> , 1998)
Jaime Siles	“Semáforos” (<i>Semáforos, semáforos</i> , 1990)	Versos sobre el Pentagrama	“Semáforos” (en línea, en la página web Versos sobre el Pentagrama, s. f.).
Manuel Vázquez Montalbán	“Inútil escrutar tan alto cielo” (<i>Pero el viajero que huye</i> , 1990)	Loquillo	“Inútil escrutar tan alto cielo” (<i>Con elegancia</i> , 1998)
Manuel Vázquez Montalbán	“Quand vous seres bien vieille” (<i>A la sombra de las muchachas sin flor</i> , 1973)	Guillermina Motta	“Cuando sea muy vieja” (<i>Guillermina Motta</i> , 1976)
Manuel Vázquez Montalbán	Fragmento de la primera parte (del v. 21, “los invasores”, al v. 31, “la división entre el que muere y el que mata”) (<i>Praga</i> , 1982)	O Val das Mouras	“Ciudad del terror” (en YouTube, canal O Val das Mouras, 09/07/2018)
Manuel Vázquez Montalbán	“Si se supiera” (<i>Pero el viajero que huye</i> , 1990)	María Pérez y Ludmila Merceron	“Si se supiera” (<i>Una ciudad para la paz</i> , 2000)

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- Carnero, Guillermo (2020), *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, ed. Elide Pittarello, Madrid, Cátedra.
- Carvajal, Antonio (1984), *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, Madrid, Hiperión.
- Cuenca, Luis Alberto de (2012), *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, 4.^a ed., Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de (2021), *Los mundos y los días. Poesía 1970-2009*, 6.^a ed., Madrid, Visor.
- García Martín, José Luis (1982), “Epigramas”, *Fin de Siglo. Revista de Literatura*, 2-3, octubre, pp. 90-92.
- García Martín, José Luis (1998), *Material perecedero. Poesía 1972-1998*, Oviedo, Nobel.
- García Martín, José Luis (2011), *La aventura*, ed. Rosa Navarro Durán, Sevilla, Renacimiento.
- García Martín, José Luis (2023), *Fábulas*, Gijón, Bajamar.
- García Martín, José Luis (2024), “Al servicio de quien me quiera: Quién habla de victorias”, *Café Arcadia*, 14/12/2024, en <https://cafearcadia.blogspot.com/2024/12/al-servicio-de-quien-me-quiera-quien.html> (fecha de consulta: 12/04/2025).
- García Martín, José Luis (2025), *Aldeanueva del Camino. Caleidoscopio personal*, Gijón, Bajamar.

Guinda, Ángel (1973), *Cantos en el exilio*, Bilbao, Comunicación Literaria de Autores.

Guinda, Ángel (1977), *Entre el amor y el odio*, Zaragoza, Publicaciones Porvenir Independiente.

Guinda, Ángel (1990), *Claustro. Poesía 1970-1990*, Tarazona/Madrid, Olifante.

Guache, Ángel (1997), *¡Que venimos del mono!*, Madrid, Huerga y Fierro.

Lanz, Juan José (ed.) (1997), *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Austral.

Linares, Abelardo (2010), *Y ningún otro cielo (1993-2009)*, Barcelona, Tusquets.

Maillard, Chantal (2001), *Hainuwele*, pról. Aguado, J. Lucena, Córdoba, Ayuntamiento de Lucena.

Molina Foix, Vicente (2013), *La musa furtiva. Poesía 1967-2012*, pról. Candelas Gala, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

Munárriz, Jesús (2002), *Artes y oficios*, Madrid, Hiperión.

Munárriz, Jesús (2003), *Flores del tiempo*, Sevilla, Point de Lunettes.

Munárriz, Jesús (2013), *Nos han robado un ángel*, Atarfe, Granada, Entorno Gráfico.

Panero, Leopoldo María (2001), *Poesía completa. 1970-2000*, ed. Túa Blesa, Madrid, Visor.

Salvago, Javier (1997), *Variaciones y reincidencias. (Poesía 1977-1997)*, Sevilla, Renacimiento.

Sánchez Rosillo, Eloy (2018), *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2017*, 2.^a ed., Barcelona, Tusquets.

Vázquez Montalbán, Manuel (2008), *Poesía completa. Memoria y deseo 1963-2003*, estudio preliminar de Manuel Rico, introd. José María Castellet, Barcelona, Península.

Fuentes discográficas

Andreoli, Carlos (2019), *Carlos Andreoli canta a Ángeles Mora*, CurvaPolar.

Ann, Carlos *et alii* (2004), *Leopoldo María Panero*, Madrid/Barcelona, 52 P. M./Moviedisco.

Arrebola, A. (2011), *Homenaje a los poetas granadinos*, en *El flamenco en los escritores granadinos [libro con CD]*, Granada, Zumaya.

Cuenca, Javier (2003), *Para enredar el tiempo*, Madrid, Fonográficas Damitur, parcialmente en <https://archive.org/embed/JavierCuencaParaEnredarElTiempoPromo> (fecha de consulta: 09/07/2023).

Garrido, Carmen (2015), *La voz deseada*, Madrid, Dulcimer Songs.

León, Rosa (1975), *Al alba y otros éxitos*, Madrid, BMG.

León, Rosa (1988), *Rosa León se está buscando en el espejo*, Cuenta conmigo, Fonomusic.

León, Rosa (1992), *¡Ay amor!*, Madrid, Sanni.

Lera, Joaquín (2011), *Hainuwele. Poemas de Chantal Maillard*, Fábrica de Sueños.

López Artiga, Ángeles (1998), *Música y poesía*, Mirasound.

Loquillo (1998), *Con elegancia*, Sabadell, PICAP.

Loquillo (2011), *Su nombre era el de todas las mujeres. Loquillo canta a Luis Alberto de Cuenca*, Warner Music Spain.

Olga y los Ministriles (2014), *Es a veces amar. Once poetas aragoneses musicados por Gabriel Sopena*, Zaragoza, Delicias Discográficas, en <https://open.spotify.com/album/7wdEvtDKFuL9s0PwyFtpCi> (fecha de consulta: 09/07/2023).

Vara, Juan (inédito), *Enigmas de la temporalidad (sobre un poema de Eloy Sánchez Rosillo)*. Real Filharmonía de Galicia. Director: Antonio Ros Marbá. Recitador: Luis Martínez Sánchez. Estreno absoluto: Auditorio de Galicia. 13 de marzo de 2008.

VV. AA. (2003), *Poesía necesaria con su música. IV Congreso Internacional de la Lengua*, Valladolid, Diputación de Valladolid.

Referencias bibliográficas

Agrupación Cultural Galega Agarimos (2018), “O Val das Mouras e Agarimos”, *A Palloza*, 21 (junio), pp. 26-29.

Badía Fumaz, Rocío (2022), “La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 10(2), pp. 339-358. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672>

Cabrerizo, Felipe (2022), *Loquillo. La biografía oficial*, Barcelona, Penguin Random House.

Castellet, José María (ed.) (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix Barral.

Cubillo Paniagua, Ruth (2013), “La intermedialidad en el siglo XXI”, *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 14 (2), pp. 169-79.

Díaz de Castro, Francisco (2016), “¿Quién anda ahí?: las ficciones autobiográficas de Ángeles Mora”, en Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (eds.), *Mentiras verdaderas. Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, pp. 127-170.

- Ferrari, Marta B. (2016), “Un novísimo atípico: la singularidad poética de Manuel Vázquez Montalbán”, *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 2, pp. 205-227.
- Ferrari, Marta B. (2017), “La ciudad de la memoria. En torno a *Praga* de Manuel Vázquez Montalbán”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, 2, pp. 275-289, en <http://hdl.handle.net/10017/30348> (fecha de consulta: 12/04/2025).
- García García, Sergio (2020), “«Se trata de unos poemas de cierto regusto marxistizante»: la poesía de Manuel Vázquez Montalbán ante la censura franquista”, *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 38, en <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/86369> (fecha de consulta: 12/04/2025).
- García Martín, José Luis (2013), “A buen entendedor: Dos o tres tirones de oreja”, comentario de 1 de octubre, *Café Arcadia. Blog del escritor José Luis García Martín*, 29 de septiembre, en <http://cafearcadia.blogspot.com/2013/09/a-buen-entendedor-dos-o-tres-tirones-de.html> (fecha de consulta: 06/07/2023).
- García Martín, José Luis, ed. (1980), *Las voces y los ecos*, Madrid/Gijón, Júcar.
- García Martín, José Luis (ed.) (1988), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral.
- Gil González, Antonio Jesús y Pedro Javier Pardo (2018), “Intermedialidad. Modelo para armar”, en Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges, Orbis Tertius, pp. 11-38.
- González Lucini, Fernando (1989), *Veinte años de canción en España (1963-1983). 1. De la esperanza/apéndices*, Antonio Gala (pról.), Madrid, Ediciones de la Torre.

- González Lucini, Fernando (2006), *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, Madrid, Fundación Autor. Vol. 1.
- Iglesias Díez, Carlos (2019), “Un billete hacia la felicidad”, en Luis Alberto de Cuenca, *Canciones completas (1980-2008)*, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 13-55.
- Iravedra, Araceli (ed.) (2016), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.
- Lanz, Juan José (2011), *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento.
- Lanz, Juan José (2014), “Introducción”, en Luis Alberto de Cuenca, Juan José Lanz (ed.), *Poesía 1979-1996*, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, pp. 9-141.
- Llamas, Jacobo (2018), “La obra de Luis Alberto de Cuenca y las letras de Loquillo (José María Sanz Beltrán)”, en Adrián J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 104-107.
- Martínez Cantón, Clara I. (2014), “La música en la poesía de Antonio Colinas”, en Francisco Aroca (ed.), *Lire l'oeuvre poétique d'Antonio Colinas/Leer la obra poética de Antonio Colinas*, Amiens, Indigo-Université de Picardie.
- Martínez Cantón, Clara I. (2022), “El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 10(2), pp. 409-432. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526>
- Munárriz, Jesús (2002), *Viva voz (Canciones)*, pról. Luis García Montero, Granada, Diputación de Granada.
- Nana Tadoun, Guy Merlin (2009), *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- Noguerol, Francisca (2021), “Bibliografía selecta”, en Francisca Noguerol y Javier San José Lera (eds.), *Entre versos y notas: canción de autor en español*, Kassel, Reichenberger, pp. 261-274.
- Noguerol, Francisca y Javier San José Lera (eds.) (2021), *Entre versos y notas: canción de autor en español*, Kassel, Reichenberger.
- Pérez, Janet (2002), “Mujer, mujeres y género: las voces poéticas de Juana Castro”, en Sharon Keefe Ugalde (ed.), *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*, Córdoba, Diputación, pp. 32-45.
- Pittarello, Elide (2020), “Introducción”, en Guillermo Carnero, *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, Madrid, Cátedra, pp. 9-207.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2004), “Poetas del 68... después de 1975”, *Anales de Literatura Española*, 17, pp. 159-184.
- Prieto de Paula, Ángel Luis y Mar Langa Pizarro (2007), *Manual de literatura española actual*, Madrid, Castalia.
- Redacción (2010), “La Sinfónica de Galicia pone en atril su obra «Noche más allá de la noche»”, *Diario de León* (25 de enero), en <https://www.diariodeleon.es/cultura/100125/128425/sinfonica-galicia-pone-atril-obra-noche-alla-noche.html>
- Sabina, Joaquín (2007), *Con buena letra*, Madrid, Temas de Hoy.
- Schweighauser, Philipp (2015), “Literary Acoustics”, en Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality*, De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110311075-027>
- Siles, Jaime (2000), “La poesía última de Guillermo Carnero: unidad y coherente evolución de su poética”, *Poesía en el Campus*, 47 (febrero), pp. 9-13.

Utrera Torremocha, María Victoria (2001), *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros.

Wolf, Werner (2008), “Intermediality”, en David Herman, Manfred Jahn, y Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge.

Wolf, Werner (2015), “Literature and Music: Theory”, en Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, De Gruyter, en <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783110311075-026/html>