

# ARS FINGENDI MUSICUM CARMEN: INTERÉS CRÍTICO DE LOS RECITADOS CON MÚSICA Y LAS SONORIZACIONES SIN LETRA<sup>1</sup>

## ARS FINGENDI MUSICUM CARMEN. CRITICAL INTEREST OF MUSICAL RECITATIONS AND INSTRUMENTAL ADAPTATIONS WITHOUT LYRICS

CARLOS MARTÍNEZ DOMINGO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

carlosmartinezdomingo@gmail.com

 0000-0002-8986-423X

Recibido: 03/07/2024

Aceptado: 01/10/2024

### Resumen

Las relaciones música-literatura plantean numerosos retos que han ido abordándose desde diferentes perspectivas críticas. Así, se han elaborado propuestas que buscan responder a preguntas surgidas en un campo que, por su naturaleza, se mueve en las fronteras entre disciplinas, medios y géneros. A partir de estas contribuciones, se han creado taxonomías que facilitan el estudio de tales relaciones y que, al mismo tiempo, estimulan la reflexión teórica. En añadidura, la elaboración de bases de datos exige un consenso terminológico difícilmente alcanzable sin recurrir a vocabularios controlados. Así las cosas, en este artículo analizamos relaciones literario-musicales distintas a la canción que, por su progresivo alejamiento del texto literario, plantean problemas teóricos y analíticos. Repasamos las bases de las piezas que parten de textos y exploramos casos de interés. Concluimos sosteniendo que, aunque en estas composiciones puede llegar a prescindirse del texto, contienen información de interés para el crítico.

**Palabras clave:** intermedialidad, música programática, vocabularios controlados, relaciones música-literatura, Estética musical, Literatura comparada, intertextualidad

### Abstract

The relationships between music and literature present numerous challenges that have been approached from various critical perspectives. Thus, proposals have been developed to tackle questions that arise in a field that, by its nature, operates at the boundaries between disciplines, media, and genres. Building on these contributions, taxonomies have been created to facilitate the study of such relationships while simultaneously encouraging theoretical reflection. Additionally, the development of databases requires a terminological consensus that is difficult to achieve without resorting to controlled vocabularies. Therefore, in this article, we analyze literary-musical relationships distinct from songs that, due to their progressive departure from literary texts, pose theoretical and analytical problems. We review the foundations of pieces based on texts and explore cases of interest. We conclude by maintaining that, although these compositions may dispense with the text, they contain information of interest to the critic.

**Keywords:** Intermediality, Program Music, Controlled Vocabularies, Music-literary relationships, Aesthetics of Music, Comparative Literature, Intertextuality.

<sup>1</sup> Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

## Introducción

En el presente trabajo nos centramos en las sonorizaciones sin letra y en las musicalizaciones con recitado. Se trata de piezas que reúnen las siguientes características: a) se constituyen a partir de componentes sonoros que b) están relacionados de algún modo con un poema pero c) la letra se recita o no está presente en el resultado final. Ambas clases podrían hacer referencia a un texto literario no poético, pero no analizamos casos estos casos.

Nos encontramos, por lo tanto, ante unos tipos de relaciones poético-musicales que se sitúan en los márgenes del estudio comparativo de la música y la literatura, ya que no manifiestan en el texto artístico la relación literaria de un modo plenamente integrado o explícito, pero —creemos— esta es fundamental en la configuración de la pieza. Estas clases de obras pueden ser objeto de estudio dentro de la perspectiva intermedial, ya que un medio contribuye a la configuración del otro y ello conduce a una serie de consecuencias críticas como son, por citar dos ejemplos, cómo se produce la selección de *presencias* poéticas en la música o cómo se construyen los géneros y los espacios de cada medio artístico, también el literario. Realizaremos, por ende, una serie de apuntes teóricos sobre este tipo de relación interartística y sugeriremos posibilidades de aplicación en análisis concretos.

El punto de partida de este artículo fue un debate desarrollado en el seno del proyecto +PoeMAS.<sup>2</sup> En comunicaciones internas, Pablo Núñez Díaz reflexionaba sobre la categorización e inclusión en la base de datos de composiciones como *Enigmas de la temporalidad*, del compositor coruñés Juan Vara. En esta obra comparten espacio la música y el recitado de un poema y, a partir de este rasgo, cabe adoptar diferentes posicionamientos que —no es necesario insistir en ello— cuentan con un sustento teórico. Así, puede defenderse que la parte oral del recitado no tiene relevancia en la música o que, al no haber melodía, no es posible hablar de producto intermedial. Desde el punto de vista contrario, estas obras pueden ser relevantes por presentar un grado importante de interrelación entre poema y composición musical.

Y es que no es difícil encontrar ejemplos clásicos donde la relación entre texto y música no adopta la forma de canción o la elaboración melódica del texto es escasa o nula. Basta recordar casos como el empleo del *Sprechstimme*<sup>3</sup> en *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schönberg, o la obra para narrador y guitarra *Platero y yo* (1960), de Mario Castelnuovo-Tedesco. Pero también es posible citar otros ejemplos, como la declamación propia de géneros populares como el rap o la inclusión de recitados en la canción de autor. Estos repertorios, sumados a las sonorizaciones sin letra, evidencian la necesidad de plantearse preguntas estéticas y de escrutar los metalenguajes empleados a la hora de hablar sobre música y significado.

---

<sup>2</sup> El proyecto +PoeMAS busca explorar la relación entre la poesía y la música popular contemporánea. Fruto de este trabajo son iniciativas como la creación de una base de datos de canciones basadas en poemas o la realización de actividades de divulgación.

<sup>3</sup> Forma de emisión vocal entre el habla y la canción (cf. Griffiths, 2001).

## Las taxonomías

Cuando hablamos de sonorizaciones sin letra y recitados con música estamos pensando desde una taxonomía que no es original, ya que parte de la empleada en la base de datos del proyecto +PoeMAS. En ella se recogen los siguientes tipos de relación poético-musical:

- Parodia.
- Sátira.
- Seria.
  - Alusión.
  - Cita.
  - Continuación.
  - Musicalización idéntica.
  - Musicalización similar.
- Sonorización sin letra.

La clasificación bebe de diferentes paradigmas, aunque con un fuerte componente procedente de la teoría transtextual (Genette, 1989; cf. Martínez Cantón, Bermúdez Sabel y Ruiz Fabo, 2022). Como es bien sabido, Genette se interesa en la obra considerada como un todo y destaca el carácter lúdico de algunas clases de hipertextualidad (De Castro, 2015), de ahí relaciones como la parodia o la sátira. Con respecto a las de tipo serio, las alusiones y continuaciones integran el texto de una manera más tangencial, frente a la cita y la musicalización. Aquí se debe distinguir entre la idéntica y la similar, asimilándose la primera al concepto de *musical setting* y la segunda al de *musical adaptation* de la crítica anglosajona (cf. Martínez Cantón, 2022). Finalmente, la sonorización sin letra emerge como un concepto de difícil encaje, tal vez por su complicado estatus, de obra donde las conexiones intermediales son manifiestas pero, al mismo tiempo, escurridizas.

Este vocabulario controlado<sup>4</sup> favorece la consistencia, indexación y recuperación de la información (Harpring, 2013). A partir de los registros se observa una indiscutible preponderancia de la musicalización en forma de canción, entendida como “el ejercicio de poner música a textos que fueron concebidos sin música” (Martínez Cantón, 2022: 410), pero otras formas alternativas ofrecen unos perfiles muy sugerentes para la reflexión sobre los problemas teóricos de la relación entre música y literatura.

## Problemas teóricos en la relación música-literatura

Las relaciones entre música y literatura han sido objeto de una viva discusión teórica. Esta, que ha sido abordada desde diferentes perspectivas (v. Martínez Cantón, 2022), se ha topado con una serie de conceptos controvertidos que se relacionan con un problema

---

<sup>4</sup> Empleamos aquí el concepto en un sentido amplio, pues el término puede referirse tanto a ontologías, tesauros, folcsonomías o registros de autoridades. Los vocabularios no están libres de críticas, fundamentalmente por las decisiones en las que se basan o por su utilidad dentro del panorama tecnológico actual (Smith, 2021).

subyacente: la capacidad semiótica, sígnica y significativa de la música. Es por ello que la posibilidad de hablar en música de *referencia, semiosis, significado, signo o sistema* no debe soslayarse a la hora de plantear qué huellas dejan los textos literarios en las músicas que se basan en ellos (cf. Alonso, 2001; v. Martínez Domingo, 2021). De hecho, para el caso de adjudicar unas características gramaticales (Baroni, 1983) (y semióticas) al sistema musical, se hace necesario partir de una serie de hipótesis sintetizadas por Alonso (2001: 15-16):

1. Hipótesis semiótica: “postula la relación prioritaria del lenguaje musical con la comunicación”;
2. Hipótesis de la convencionalidad sentido-forma: “habla de la existencia de códigos que adscriben un sentido a la forma musical”;
3. Hipótesis de la variación: “el lenguaje musical varía de acuerdo con el entorno cultural”;
4. Hipótesis estructural: “el lenguaje musical, como el verbal, posee una estructura que la gramática ha de traer a la superficie”;
5. Hipótesis de jerarquía: “se reconoce la existencia de tres niveles distintos en el lenguaje musical”.

Pero, sin duda, el concepto más controvertido es el del significado en música. Alonso (2001: 29) reconoce la incomodidad generalizada que suele provocar en los estudios abordar este aspecto. Cross (2015: 22-24), por su parte, refiere la frontera que se suele trazar entre lenguaje y música en Occidente, que reduce la capacidad de interacción de los significados musicales, lo cual no deja de chocar con la experiencia observable en otras culturas. De hecho, resulta palpable que las teorías sobre el significado, especialmente las que se basan en presupuestos filosóficos y lógicos, están muy apegadas a las nociones lingüísticas (Cross y Tolbert, 2016). De ahí que con frecuencia se aluda al misterio que supone la relación entre música y significado (Cook, 2001) o su carácter “peculiar, especial, singular”; a la vez que se proponen tipos de significado para los que la conceptualización habitual de estas nociones no encaja: el significado formal o el significado para los sujetos —*meaning-for-the-subject* y *meaning-for-us* (Koopman y Davies, 2001)—.

Tal vez una solución provisional a este problema sea desechar la aspiración de unificar las teorías sobre el significado musical (Cook, 2001) y avanzar con los consensos. En este sentido, es Cross (2015) quien traza una de las aproximaciones más relevantes al significado en música cuando reconoce su carácter múltiple (“intencionalidad flotante”) y su “honestidad”<sup>5</sup>, lo cual otorga a la experiencia musical un carácter genuino y compartido por la comunidad. A ello hay que sumar la repercusión de la concepción del signo de Peirce<sup>6</sup> (Abbate et al., 2002; Alonso, 2001; Cross y Tolbert, 2016; Nattiez, 1990), que aterrizó en un campo fértil tras el proceso

<sup>5</sup> “[...] each person engaged with the music is likely to feel, from moment to moment, that the music ‘means like it sounds’; music is typically experienced *as though* it were an ‘honest signal’, unambiguously, immediately and accurately expressing some quite specific meaning” (Cross, 2015: 23).

<sup>6</sup> Frente a la idea de Saussure de un signo con dos caras, el significante y el significado, Peirce propone un esquema triádico donde el signo remite a un objeto a través de una cadena de interpretantes.

de independencia de la música respecto a los elementos extramusicales intensificado desde el siglo XVIII. A partir de este momento, la música instrumental se estima igualmente capaz de portar significación (Cross y Tolbert, 2016; Fubini, 2005).

En suma, a pesar de exhibir peculiaridades y de una patente incapacidad para portar significados de igual manera que el lenguaje (Cross y Tolbert, 2016), la música pasa a integrarse en el mismo *toolkit* comunicativo que el lenguaje:

Fortunately, amongst some linguists—and even some musicologists—there is an emerging acceptance that only through an integrated approach to studying the whole communicative toolkit will we be able to arrive at a meaningful account of the factors that underpin and enable human social life (Cross, 2015: 29).

## Sonorizaciones sin letra y recitados con música

### *Musicalización e intermedialidad*

Hemos definido las sonorizaciones sin letra y los recitados con música como piezas musicales en las cuales se observa algún tipo de relación con un poema, pero sin que llegue a reflejarse en una letra de canción; ya sea porque el texto se recita (con una relativa dependencia entre poesía y música) o porque ni siquiera aparece. Hablamos, por lo tanto, de una forma singular de musicalización, entendida esta como el tipo de relación intertextual e intermedial<sup>7</sup> en el que se producen referencias para- e hipertextuales entre un texto poético y una composición musical (De Vicente-Yagüe Jara, 2013; Genette, 1989).

La participación de dos medios es una de las características de las musicalizaciones y, por ende, de las sonorizaciones sin letra y los recitados con música. Nos situamos ante una relación de tipo intermedial (Wolf, 1999: 37), susceptible de ser abordada desde tal paradigma, ya que “Briefly put, intermediality is (the study of) specific relations among dissimilar media products and general relations among different media types” (Elleström, 2017: 510).

La clasificación de los distintos tipos de relaciones intermediales ha sido objeto de una profusa literatura. Rajewsky (2011) distingue, por ejemplo, entre *medial transposition*, *medial combination* e *intermedial references*; aunque también es habitual contrastar entre intermedialidad intrínseca y extrínseca; intracomposicional y extracomposicional; o, partiendo de los estudios de la adaptación, multimedialidad, remedialidad y transmedialidad (v. Badía Fumaz, 2022; Gil González y Pardo García, 2018). Asimismo, para el caso de la música es reseñable cómo el estudio del medio no ha recibido demasiada atención, a pesar de ser especialmente interesante (Davies, 2014). No en vano, el medio vehicular deviene importantísimo, ya que el receptor debe ser capaz de aprehender el vehículo para comprender las intenciones artísticas, algo singularmente relevante para el caso de la música programática o construida a partir de la remedialidad basada en la paramediación (Badía Fumaz, 2022); es decir, en la inserción de referencias poéticas en los paratextos.

<sup>7</sup> No en vano, Wolf (1999) afirma que la intermedialidad es una derivación de la intertextualidad.

## *Música instrumental, música absoluta y música programática*

Es bien conocido (y nos hemos referido a él más arriba) el fenómeno por el cual la música instrumental se reconoce como portadora de significado, sin necesidad de integrarse con un texto; fenómeno que se intensifica en el siglo XVIII.<sup>8</sup> Así, a partir del clasicismo vienés se agudiza este desarrollo, que se ve aupado por la visión romántica que adjudica a la música la capacidad de expresión de lo inefable, como un lenguaje primigenio de los sentimientos —en palabras de Wackenroeder (Fubini, 2005)—.

Dadas estas concepciones, se plantean dos caminos aparentemente divergentes: el de la música absoluta y el de la programática. Respecto al primero, suele citarse como su mayor teórico a Hanslick (1947) (cf. Grey, 2014b). Hanslick destaca desde el punto de vista metodológico y por elaborar una doble tesis: la negativa, según la cual el valor o el contenido de la música no reside en las emociones; y la positiva, que sostiene que, aunque es elusivo, se halla en los materiales intrínsecos. Se crea, por lo tanto, una visión de la música autónoma, separada de cualquier función extrínseca y plenamente orgánica (Grey, 2014a); pero no limitada a una forma vacía, sino sometida a la propia lógica del medio musical.

En el lado opuesto a la música absoluta y al formalismo, pero también como resultado de la independización de la música instrumental, surge la música programática. Si bien el elemento descriptivo de la música ha estado presente a lo largo de su historia,<sup>9</sup> a partir del Romanticismo se establece como género la música programática, cuyas características básicas son la naturaleza instrumental y la invitación a los escuchantes a captar correspondencias con elementos propios de otro medio artístico (Hepokoski, 2014). Liszt, por citar un ejemplo ilustre, “propugnaba la creación de una música generadora de obras literarias” (Fubini, 2005: 321) y el poema sinfónico supone ahondar en las innovaciones en un nivel profundo y estructural. Se crea, de esta manera y partir de 1850,<sup>10</sup> un nuevo paradigma que va más allá de la música ilustrativa, ya que los materiales están condicionados por elementos ajenos al medio que, a su vez, ayudan a su comprensión y explotan las potencialidades del significado en música.

En este nuevo género, que puede considerarse más hermenéutico que musical, se perfilan dos grandes corrientes (Hepokoski, 2014): la de la estética de la forma y la de la estética del sentimiento. En ambos casos, son de capital importancia los paratextos y se parte del mismo árbol romántico (Hegel y Schopenhauer), pero la primera enfatiza lo asemántico y la segunda lo expresivo. Las dos se sirven de títulos, programas o intertítulos que se constituyen como “ventanas hermenéuticas” (Kramer, 1990) y ponen en marcha un juego estético. Así, para el caso de los títulos, se ha observado su capacidad de crear focos y deshacer ambigüedades (Levinson, 1985) propias de la capacidad sígnica de la música. Es más, los paratextos remiten a familias de tópicos, que, tal y como se ha destacado desde la musicología (Allanbrook, 1986; Hatten, 2004a; Ratner, 1980),

<sup>8</sup> Grey (2014a) destaca la labor de pensadores franceses de mediados de siglo.

<sup>9</sup> Se trata de uno de los argumentos esgrimidos para reconocer en la música la capacidad de semiosis exotroveriva (Jakobson, 1971) o referencia extrínseca (Nattiez, 1990).

<sup>10</sup> Con Liszt y la Nueva Escuela Alemana (cf. Grey, 2001) a la cabeza, que se vio envuelta en polémicas estéticas con los brahmsianos.

son uno de los principales instrumentos para crear significación y referencias extramusicales.<sup>11</sup> En palabras de Hepokoski (2014: 72):

A pictorial or literary title or other paratext signals that a work is in dialogue with a historically situated genre (concert overture? programmatic symphony or concerto? characteristic piece for keyboard? symphonic poem?) within which, traditionally, we are invited to pursue various degrees of intermedial blending, even while few, if any, would be so narrow as to claim that blending alone exhausts the aesthetic interest or meaning of the piece.

No obstante, el mismo autor nos recuerda que la mera existencia de paratextos no es la única razón para plantear análisis intermediales, de correspondencias entre diversos medios artísticos. Tal perspectiva debe ser históricamente plausible,<sup>12</sup> apropiada al texto musical y con un soporte analítico (Hepokoski, 2014: 78):

The analyst or commentator is then to place that musically illuminated horizontal process into a metaphorical dialogue with determinative features of the relevant paratext (or, as it is often characterized, the ‘description under which’ we are invited to apprehend it).

Destacamos la expresión “metaphorical dialogue”, pues el papel de la metáfora es clave en este punto. Nos dispone a “escuchar-como” y ensambla espacios (Fauconnier y Turner, 1998). No en vano, una cuestión importante en la investigación durante las últimas décadas es qué condiciones fenomenológicas o cognitivas permiten una escucha asociativa. En los casos que nos ocupan, los paratextos permiten crear analogías musicales desde el punto de vista del carácter, más que del de la representación.

## Ejemplos e interés crítico

El hecho de plantear la inclusión de las categorías de sonorizaciones sin letra y musicalizaciones con recitado en la base de datos del proyecto +PoeMAS puede parecer una decisión metodológica trivial, pero nada más lejos de la realidad. A la hora de enfrentarse a esta clase de composiciones, se abren debates de tipo teórico y estético que entran en discusiones nucleares sobre las relaciones interartísticas, la intermedialidad y los espacios de significados que se crean en las obras de carácter intermedial.

Proponemos que los casos donde el texto parece tener un carácter más accesorio (música con recitado) o ni siquiera aparece —si no es en paratextos (sonorizaciones sin letra)— pueden tener un interés crítico, incluso para los estudios literarios —singularmente, la Literatura comparada y la Teoría literaria (Étiemble, 1985; Guillén, 1985; cf. Martínez Domingo, 2021; Villanueva, 2014)—. Según hemos visto más arriba, las referencias intermediales no solo orientan la interpretación de una música, sino que

---

<sup>11</sup> Otro caso sería el de la retórica musical, ampliamente estudiada y con un impacto fundamental en la música de arte occidental, especialmente durante el Renacimiento y el Barroco (Bonds, 1991; Cameron, 2005; López Cano, 2012; McClelland, 1990; Ramos, 2003)

<sup>12</sup>Y aquí, añadimos nosotros, el papel de los géneros, los tópicos y la *retoricidad* de la música es fundamental, entendida esta última como la desviación respecto a un lenguaje musical concreto.

afectan a su propia estructura. Asimismo, aportan información relevante sobre cómo se leen unas determinadas obras literarias por parte de los compositores y cómo se posicionan dentro del canon literario. Para ilustrarlo, comentaremos a continuación dos casos, tomando como método fundamental el diálogo metafórico entre texto musical y literario, observando correspondencias y diferencias.

Miquel Pérez Perelló (“Biografía”, 2021) es un músico dianense de formación clásica que ejerce la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Además de su trayectoria como concertista de guitarra, ha dedicado buena parte de sus proyectos creativos y discográficos a la unión entre literatura y música. Son ejemplos de ello *Cant d’amor i de mort d’Ausiàs March* (2017), *El collar de la paloma* (2022) y *Miguel Hernández* (Pérez Perelló y Camps, 2017). En este trabajo, con música original de Pérez Perelló<sup>13</sup> y recitado de Vicent Camps,<sup>14</sup> aparecen un total de doce piezas, la mayoría con música y recitado. No obstante, el trabajo se abre con una declamación sin acompañamiento musical, precisamente del poema menos lírico de la antología: *A todos los oriolanos*.

La musicalización de la memorable *Elegía* del poeta oriolano aborda el texto con la intención de establecer correspondencias más o menos evidentes. Una primera técnica que llama la atención es la coincidencia, prácticamente completa, entre las frases musicales y las intervenciones del rapsoda. Así, frente a una función de la guitarra como mera acompañante, de la que cabría esperar un papel más discreto cuando hay una intervención vocal pero más activo en sus silencios, se establece una cierta igualdad entre ambos. Asimismo, los diseños melódicos de la música imitan las inflexiones de la voz; como en el demoledor verso “y siento más tu muerte que mi vida.”,<sup>15</sup> cuando al tonema descendente propio de la pausa estrófica se le superpone un patrón melódico descendente, exacerbado, además, por los arrastres de la mano izquierda.<sup>16</sup>

Otra técnica que evidencia la estrecha relación entre poema y música es la ilustración musical. Se trata un recurso de larga tradición, el madrigalismo o *word-painting* (Carter, 2001) y sobresale en varias ocasiones. Citemos, por ejemplo, la intervención de la guitarra coincidente con los versos “A las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero,”. Tras una modulación a tono mayor a partir de “Volverás a mi huerto y a mi higuera”, sin duda, único fragmento del poema donde puede vislumbrarse un cierto consuelo; la ascensión anunciada al amigo ausente y la aparición de elementos etéreos, vaporosos o inasibles (*pajarear, angelicales ceras, almendras espumosas, aladas almas*) coincide con la subida de la guitarra al registro sobreagudo, en clara correspondencia con la “trayectoria” del texto. Es más, en el plano textural, el gusto por el arpegiado — casi en *style brisé* (Ledbetter, 2001)— y el rasgueado se intensifica al llegar a “Tu corazón, ya terciopelo ajado”, como si la acción de manosear se trasladara a la técnica de la mano derecha de la guitarra.

<sup>13</sup> Excepción hecha de algunas citas —la mayoría de música popular— o el arreglo de la “Nana” de Manuel de Falla, perteneciente a las *Siete canciones populares españolas* (1914).

<sup>14</sup> También colabora M.<sup>a</sup> Jesús Moreno.

<sup>15</sup> Citamos por Hernández (2024).

<sup>16</sup> Si bien solamente es posible sugerirlo, pues es fácil identificar el anacronismo que supone, ¿podría encontrarse en este diseño una reminiscencia de la catábasis de la retórica musical barroca? (Bartel, 1997; López Cano, 2012).

El otro caso que reseñaremos es el de la musicalización de poemas de Miguel Hernández realizada por el guitarrista flamenco Manolo Sanlúcar (1978). Sanlúcar ha sido elogiado por su capacidad creativa y rigor compositivo, así como por el cultivo de temas extramusicales, que le han llevado a escribir obras de carácter programático como su *Medea*. No es casualidad que esta clase de proyectos aparezcan en un momento de emancipación de lo instrumental (singularmente, de la guitarra) en el flamenco. Se trata de un corrolato del fenómeno explicado más arriba para la música de arte occidental, que confía la capacidad de significar a la música instrumental a partir de su desarrollo tras el siglo XVIII.

Nos centraremos en una otra creación basada en la elegía hernandiana, no sin antes advertir que aquí se acentúa la distancia del modelo textual: se trata de una sonorización sin letra pura. Observar el trasvase de un medio (el literario) a otro (el musical) con una presencia del primero exclusivamente de tipo paratextual es un asunto controvertido,<sup>17</sup> pero también es cierto que el hecho de expandir un género (en este caso, el flamenco) implica *marcar* un determinado texto musical, abrir sus posibilidades expresivas. Ello conlleva también amplificar sus capacidades significativas (cf. Hatten, 2004b).

En primer lugar, llama la atención cómo Sanlúcar emplea al comienzo de la pieza un bordón a modo de pedal, evocando los paralelismos y equivalencias estructurales tan abundantes en el poema de Miguel Hernández. El segundo tercio de la composición está dominado por el trémolo, que da rienda suelta a la expresión del dolor y, tras un insistente y veloz despliegue de escalas descendentes y ascendentes, enmarcadas por arpegiados rápidos y secos de acordes; se llega a un momento de calma, de aceptación. Hacia el final de la pieza se aprecia un corto reposo sobre el acorde mayor, en sintonía con el aire esperanzado de las últimas estrofas del poema. No puede pasar desapercibido, finalmente, el acorde seco que reitera el centro tonal y cierra la composición en correspondencia con la epanadiplosis del verso final del poema: “compañero del alma, compañero”.

## Ideas finales

Es posible plantear las relaciones literatura-música y, concretamente, poesía-música como un continuo en cuyo centro hallamos formas canónicas y de larga tradición como la canción<sup>18</sup> y, en los extremos, otras más problemáticas. En uno de estos extremos, del que aquí nos hemos ocupado, podrían situarse creaciones en las que la presencia de un texto es innegable, mayoritaria (aunque no exclusivamente) por las referencias paratextuales. Así, emergen como objeto de estudio de la intermedialidad las musicalizaciones con recitados y las sonorizaciones sin letra, donde se produce un traspaso del polo lírico del poema (Ávila González, 2006) a la música.

Un aspecto clave para el desarrollo de estos productos intermediales es el proceso de emancipación de la música instrumental, que en la música de arte occidental se

---

<sup>17</sup> Aunque no es exactamente equivalente, los análisis de tipo retórico en piezas instrumentales sin relaciones intertextuales manifiestas han sido contundentemente criticados (cf. López Cano, 2008; Vickers, 1984)

<sup>18</sup> Por no hablar de fenómenos como la poesía lírica griega (Comotti, 1986) o la *triúnica choreia* (Tatar-kiewicz, 2000).

intensifica a partir del siglo XVIII y, especialmente, en el Romanticismo, pero que en el flamenco es más reciente (cf. Rioja, 2017). A la capacidad expresiva de cada lenguaje musical se añaden paratextos, que permiten orientar la recepción de la música y ponen en marcha un juego estético en el que la interpretación metafórica permite ensamblar los diferentes dominios artísticos.

Finalmente, estos casos tienen una trascendencia crítica, pues sus caracteres nos hablan sobre cómo se construyen los dominios de significación y cuál es la recepción de un determinado texto. No en vano, para el caso elegido, el proceso de asimilación de Miguel Hernández como “poeta andaluz” (Ferris, 2020; Godino Sevilla, 2013; González Sánchez, 2016)<sup>19</sup> encuentra en la sonorización sin letra comentada un importante paso adelante.

## Referencias

- ABBATE, Carolyn; CHANG, Leiling; DALMONTE, Rossana; KRAMER, Lawrence; NATTIEZ, Jean-Jacques; y RUWET, Nicolas (2002). *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos* (ALONSO, Silvia, ed.). Madrid: Arco Libros.
- ALLANBROOK, Wye J. (1986). *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- ALONSO, Silvia (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ÁVILA GONZÁLEZ, Francisco Javier (2006). Polos y ámbitos para una teoría de los géneros. *Analecta malacitana. Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 29(1), 71-111.
- 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), 339-358. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672>
- BARONI, Mario (1983). The concept of musical grammar. (MAGUIRE, Simony & DRABKIN, William, trads.). *Music analysis*, 2(2), 175-208. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/854248>
- BARTEL, Dietrich (1997). *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Biografía: Miquel Pérez Perelló. Guitarrista profesional. Músico y compositor. (2021, mayo 28). Disponible en: <https://miquelperez.com/biografia/>
- BONDS, Mark Evan (1991). *Wordless Rhetoric: Musical form and the metaphor of the oration*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- CAMERON, Jasmin (2005). Rhetoric and music: The influence of a linguistic art. En WILLIAMSON, John (ed.). *Words and Music* (28-72). Liverpool: University of Liverpool Press.
- CARTER, Tim (2001). Word-painting. En *Grove music online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568>

<sup>19</sup> La poesía de Miguel Hernández se ha integrado en numerosas letras flamencas, adaptándola a menudo a las peculiaridades de las hablas andaluzas. Desde el plano institucional, la estima por el poeta se ha materializado en el depósito de su legado en la Diputación de Jaén.

- COMOTTI, Giovanni (1986). *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner.
- COOK, Nicholas (2001). Theorizing musical meaning. *Music theory spectrum*, 23(2), 170-195. <https://doi.org/10.1525/mts.2001.23.2.170>
- CROSS, Ian (2015). Music, speech and meaning in interaction. En MAEDER, Constantino; & REYBROUCK, Mark (eds.). *Music analysis experience: New Perspectives in Musical Semiotics*. Leuven/Louvain: Presses Universitaires de Louvain.
- CROSS, Ian; & TOLBERT, Elizabeth (2016). Music and meaning. En HALLAM, Susan; CROSS, Ian; & THAUT, Michael (eds.), *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198722946.013.7>
- DAVIES, David (2014). Medium. En GRACYK, Theodore; & KANIA, Andrew (eds.), *The Routledge companion to philosophy and music* (48-58). London: Routledge.
- DE CASTRO, Paulo F. (2015). La musique au second degré: on Gérard Genette's Theory of the Transtextuality and its Musical Relevance. En MAEDER, Constantino; & REYBROUCK, Mark (eds.). *Music analysis experience: New Perspectives in Musical Semiotics* (83-96). Leuven/Louvain: Presses Universitaires de Louvain.
- DE VICENTE-YAGÜE JARA, María Isabel (2013). Fundamentación teórica de la intertextualidad literario-musical como línea de investigación e innovación en didáctica de la lengua y la literatura. *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 7, 245-267. Disponible en: <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/756>
- ELLESTRÖM, Lars (2017). Adaptation and intermediality. En LEITCH, Thomas (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (Vol. 1, 509-526). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.29>
- ÉTIEMBLE (1985). Literatura comparada. En DÍEZ BORQUE, José María (ed.). *Métodos de estudio de la obra literaria* (279-310). Madrid: Taurus.
- FAUCONNIER, Gilles; y TURNER, Mark (1998). Conceptual integration networks. *Cognitive science*, 22(2), 133-187. [https://doi.org/10.1207/s15516709cog2202\\_1](https://doi.org/10.1207/s15516709cog2202_1)
- FERRIS, José Luis (2020). Jaén en la vida y en la obra de Miguel Hernández. En ALARCÓN SIERRA, Rafael (ed.). *Jaén 1936-1939: capital andaluza de la República de las Letras* (103-126). Jaén: Universidad de Jaén.
- FUBINI, Enrico (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (PÉREZ DE ARANDA, Carlos Guillermo, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, trad.). Madrid: Taurus.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús; y PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2018). *Adaptación 2.0: estudios comparados sobre intermedialidad in honorem José Antonio Pérez Bowie*. Binges: Éditions Orbis tertius.
- GODINO SEVILLA, P. (2013). De cuando Miguel Hernández fue andaluz. *Diario de Sevilla*. Disponible en: [https://www.diariodesevilla.es/andalucia/Miguel-Hernandez-andaluz\\_0\\_694730871.html](https://www.diariodesevilla.es/andalucia/Miguel-Hernandez-andaluz_0_694730871.html)
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carmen María (2016). *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: Estudio de literatura comparada*. [Tesis doctoral no editada]. Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/39813>
- GREY, Thomas (2001). New German School. En *Grove music online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40621>

- GREY, Thomas (2014a). Absolute music. En DOWNES, Stephen (ed.), *Aesthetics of music* (62-83). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203136348>
- GREY, Thomas (2014b). Hanslick. En GRACYK, Theodore; & KANIA, Andrew T. (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and music* (361-370). London: Routledge.
- GRIFFITHS, Paul (2001). Sprechgesang. En *Grove music online*. Disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026465>
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HANSLICK, Eduard (1947). *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- HARPRING, Patricia (2013). *Introduction to controlled vocabularies: Terminology for art, architecture, and other cultural works, updated edition*. Los Angeles: Getty Research Institute. Disponible en: <https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/160606018X.pdf>
- HATTEN, Robert S. (2004a). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- HATTEN, Robert S. (2004b). *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- HEPOKOSKI, James (2014). Program music. En DOWNES, Stephen (ed.), *Aesthetics of music* (62-83). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203136348>
- HERNÁNDEZ, Miguel (2024). *Elegía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1222461>
- JAKOBSON, Roman (1971). *Selected writings (vol. 2)*. The Hague, Paris: Mouton. Disponible en: <http://archive.org/details/selectedwritings02jako>
- KOOPMAN, Constantijn; & DAVIES, Stephen (2001). Musical meaning in a broader perspective. *The journal of aesthetics and art criticism*, 59(3), 261-273. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/432323>
- KRAMER, Lawrence (1990). *Music as cultural practice*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- LEDBETTER, David (2001). Style brisé. En *Grove music online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27042>
- LEVINSON, Jerrold (1985). Titles. *The journal of aesthetics and art criticism*, 44(1), 29-39. <https://doi.org/10.2307/430537>
- LÓPEZ CANO, Rubén. (2008). Ars musicandi: La posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica. En BERISTÁIN, Helena; & RAMÍREZ VIDAL, Gerardo (eds.). *El cuerpo, el sonido y la imagen* (69-89). México: UNAM. Disponible en: <http://www.lopezcano.net/>
- LÓPEZ CANO, Rubén. (2012). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I.; BERMÚDEZ SABEL, Helena; & RUIZ FABO, Pablo (2022). Variaciones textuales en el proceso de musicalización de poemas. acercamiento desde el análisis de corpus. Madrid. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AF-M0BtTG2c&t=1060s>
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2022). El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 10(2), 409-432. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526>

- MARTÍNEZ DOMINGO, Carlos (2021). Teorías y prácticas en la comparación música-literatura: El caso de la música popular en español. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3(1), 7-21. <https://doi.org/10.3828/bchs.2021.2>
- MCCLELLAND, John (1990). Music with Words: Semiotic/Rhetoric. *Rhetorica*, 8(3), 187-211. <https://doi.org/10.1525/rh.1990.8.3.187>
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
- PÉREZ PERELLÓ, Miquel; & CAMPS, Vicent (2017). *Miguel Hernández*. Barcelona: Audiovisuals de Sarrià.
- RAJEWSKY, Irina O. (2011). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- RAMOS, María José Vega (2003). Música retórica y música poética en el Renacimiento tardío. *Edad de oro*, (22), 425-450. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=804042>
- RATNER, Leonard G. (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. New York; London: Schirmer Books ; Collier Macmillan Publishers.
- RIOJA, Eusebio (2017). La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución. *Sinfonía virtual*. Disponible en: [https://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas\\_flamenca.pdf](https://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas_flamenca.pdf)
- SANLÚCAR, Manolo (1978). *Y regresarte (A Miguel Hernández)*. RCA.
- SMITH, Catherine (2021). Controlled vocabularies: Past, present and future of subject access. *Cataloging & classification quarterly*, 59(2-3), 186-202. <https://doi.org/10.1080/01639374.2021.1881007>
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2000). *Historia de la estética*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- VICKERS, Brian (1984). Figures of rhetoric/Figures of music? *Rhetorica*, 2(1), 1-44. <https://doi.org/10.1525/rh.1984.2.1.1>
- VILLANUEVA, Darío (2014). Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: Música y literatura. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (22), 185-193. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201422940](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201422940)
- WOLF, Werner (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.