

**VÍNCULOS EN TRANSICIÓN.
POETAS MUJERES EN GRABACIONES Y DIRECTOS (1966-1980)¹**

ATTACHMENTS IN TRANSITION.
FEMALE POETS IN RECORDINGS AND LIVE PERFORMANCES (1966-1980)

Elia ROMERA-FIGUEROA
Universidad Complutense de Madrid
elromera@ucm.es

Resumen: Este artículo demuestra que, durante el tardofranquismo y la Transición, cantautoras, actrices y locutoras dieron voz a poetas mujeres, ampliando la memoria cultural más allá del canon masculino, al incorporar textos de autoras coetáneas y anteriores. A partir de vinilos como *Poetisas* y *Poesía femenina* (1966), y mediante el análisis de archivos, repertorios no grabados e informes de censura, recupero las intervenciones de artistas como Elisa Serna, Julia León, Marina Rossell o Núria Espert, que musicalizaron y recitaron poemas de Rosalía de Castro, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Maria-Mercè Marçal o Gabriela Mistral, entre otras. Estas prácticas, a menudo efímeras por darse en vivo —donde hubo mayor presencia femenina que en los elepés—, invocan una versión de lo que Sarah Ahmed llama *vínculos feministas*: relaciones no lineales, activadas en la escucha y la actuación, que configuran una novedosa memoria feminista para los estudios sobre poesía y canción y, con ello, para los currículos escolares.

Palabras clave: Cantautoras. Poetas mujeres. Transición. Feminismo. *Performance*.

Abstract: This article demonstrates that, during the Franco regime and the Spanish Transition, female singer-songwriters, actresses, and broadcasters challenged the dominant male poetic canon by giving voice to female poets. They expanded cultural memory by setting to music texts from contemporary and earlier female authors. Drawing on vinyl records such as *Poetisas* and *Poesía femenina* (1966), and through the analysis of archives, live repertoires, and censorship reports, I engage with the contributions of performers such as Elisa Serna, Julia León, Marina Rossell, and Núria Espert. Their LPs featured poetry by Rosalía de Castro, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Maria-Mercè Marçal, Gabriela Mistral, among others —although women's voices were more present in live performances, which often went unrecorded. These ephemeral practices trace a version of what Sarah Ahmed calls *feminist attachments*: affective, non-linear

¹ Resultado de +PoeMAS, “Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción (M+PoeMAS)” (PID2024-158927NB-I00) y “Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936–1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales” (PID2021-128307OB-I00), proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

relations activated through listening and performance, forming a feminist memory that belongs to studies of music and poetry and, thereby, to school curricula.

Keywords: Female singer-songwriters. Female poets. Spanish Transition. Feminism. Performance.

1. INTRODUCCIÓN

El 28 de abril de 1977, cerca de cuatro mil personas abarrotaban el Palacio de los Deportes de Barcelona para asistir a un festival que conjugaba poesía y canción². Sobre el escenario, cincuenta y seis artistas de distintas generaciones: desde voces consagradas como Marina Rossell o Rafael Alberti hasta mujeres cuya presencia ha sido escasamente atendida por los estudios sobre las relaciones entre música y poesía. Entre ellas se encontraban la cantautora valenciana Araceli Banyuls o intérpretes más vinculadas al ámbito teatral, como Núria Espert, Carmen Sansa, Rosa María Sardà o Mèrce Managuerra. Las musicalizaciones realizadas por mujeres artistas, al igual que la poesía escrita por mujeres y musicalizada, han recibido hasta ahora una atención insuficiente en los estudios literarios y culturales. Este artículo lo demuestra mediante un exhaustivo estado de la cuestión y amplía las fuentes al incorporar materiales que registran actuaciones en directo, procedentes de archivos y fondos de investigación. Esta metodología profundiza en las prácticas y obras que activaron desde mediados de los años sesenta algunas artistas, muchas de ellas cantautoras, en la musicalización de poesía escrita por otras autoras.

Como ocurre con toda omisión en la historia oficial, la escasez de estudios sobre las musicalizaciones de mujeres o de poesía escrita por mujeres no es casual. En realidad, es coherente con la política de memoria institucional articulada durante la Transición, en la que diversos agentes —entre ellos, partidos políticos como el PSOE— promovieron un canon poético-musical centrado en un puñado de escritores. Trazar este recorrido es imprescindible para, en segundo lugar, probar que muchas mujeres no solo interpretaron el canon literario dominante de los espacios progresistas del momento, sino que, además, tejieron vínculos propios al dar voz a escritoras coetáneas y de generaciones anteriores, persiguiendo así uno de los objetivos que se marcó el movimiento feminista del momento: localizar a otras creadoras para identificar e identificarse con referentes propios.

Los homenajes a Miguel Hernández, Federico García Lorca, Salvador Espriu o Celso Emilio Ferreiro, por mencionar algunos, fueron frecuentes desde los años setenta en adelante. Tanto en los últimos años del franquismo como en los primeros de la Transición, el grupo Los Juglares ofrecía recitales íntegros dedicados a poetas señalados por la

² Archivo de la Delegación del Gobierno de Cataluña. Subdelegación del Gobierno de Barcelona (ASDG) – Orden Público. Caja 441. “Intérpretes que tomaron parte en el festival de 1977”.

dictadura, como el que tuvo lugar el 1 de enero de 1974 en la Casa de Cultura de Castellón, centrado en la obra de Lorca³; o el que dedicaron a Hernández en Zamora en mayo de 1977⁴. Por citar otro ejemplo entre dichas fechas, en mayo de 1976 se celebraron en Zaragoza varios recitales en honor a Hernández con la participación de José Antonio Labordeta, La Bullonera y Adolfo Celdrán⁵. En paralelo, en el caso de poetas contemporáneos, su fallecimiento solía acompañarse de actos de homenaje con música, como el recital dedicado a Salvador Espriu en el Palau de la Música en 1985, con interpretaciones a cargo de Marina Rossell, Núria Espert y Raimon⁶.

Estos gestos de memoria cultural se vincularon, en muchos casos, a iniciativas político-partidistas. El 3 de noviembre de 1979, el PSOE promovió un homenaje al poeta gallego Celso Emilio Ferreiro en Madrid, con actuaciones de Amancio Prada, Joan Manuel Serrat, Pi de la Serra, Pablo Guerrero, Benedicto y el grupo gallego Fuxan os Ventos⁷. En estos recitales-homenaje confluían distintas formas de mediación poética: la recitación en vivo, la música interpretada en directo y, en ocasiones, la música grabada. Este recurso era especialmente habitual cuando se trataba de escritores cuya recepción estaba fuertemente asociada a la voz de un cantautor específico. Tal es el caso del poeta León Felipe, vinculado a Paco Ibáñez, como se observa en la convocatoria del homenaje celebrado el 27 de abril de 1976 en el Teatro Monumental de Madrid, en el que participaron Aguaviva, Adolfo Celdrán, Santiago Forn, Paco Ibáñez y Luis Pastor. En el cartel se advertía: “Si Paco Ibáñez no pudiese actuar se daría su recital en discos”⁸. Esta nota no solo evidencia la naturalización de la música grabada en estos actos, sino que subraya el lugar central que ocupaba Ibáñez en la interpretación del poeta zamorano: su presencia, ya fuese física o mediada por un tocadiscos, debía garantizarse.

Al año siguiente, el 14 de marzo de 1977, se convocó una nueva edición del homenaje a León Felipe, pero esta vez el acto fue prohibido alegando que “no se especifica el carácter del mencionado acto, así como por posible alteración del orden público”⁹. La cancelación, a solo dos días del evento y con los carteles ya impresos anunciando a Soledad Bravo como novedad, no solo recuerda la persistencia de la censura en los primeros años de la Transición, sino que también subraya cómo estos recitales en vivo eran espacios donde se disputaba activamente la memoria oficial colectiva, determinando qué autores eran anualmente celebrados en público.

Aunque incompleta, esta enumeración de eventos sirve para destacar a algunos de los poetas que se cantaban. También deja ver, con claridad, el patrón de exclusiones que dejaron de lado a muchas autoras y artistas. Por ello, cabe señalar que, junto con las

³ Biblioteca Nacional de España (BNE), Alcalá de Henares (AHC)709023. Ángeles Ruibal canta a Lorca. Los Juglares en Castellón. 1974.

⁴ BNE-AHC548830. Ángeles Ruibal canta a Miguel Hernández. Los Juglares en Zamora. 1977.

⁵ Centro Lucini de la canción de autor en Granada (CLG). Sin catalogar.

⁶ BNE-AHC166396.

⁷ Archivo de la Fundación Pablo Iglesias (AFPI) – Carteles (CAR) - 04- Partido Socialista Obrero Español (PSOE): AFPI-CAR-PSOE-R0782.

⁸ CLG. Póster del 27 de abril, 1976. Teatro Monumental.

⁹ CLG. Póster del 14 de marzo, 1977. Teatro Monumental.

actuaciones musicales, muchos actos contaban con espacios para la recitación poética. Así, en la ya mencionada primera edición de homenaje a León Felipe, leyeron sus textos una mayoría de escritores varones, pero también autoras como Ángela Figuera Aymerich, Francisca Aguirre, Aurora de Albornoz, Amparo Gastón, Ana María Moix y Concha de Marco. Subrayar su presencia permite vislumbrar un tejido más amplio de relaciones entre poesía, oralidad, música y mujeres creadoras, así como preguntarse: ¿fueron sus textos musicalizados y grabados? ¿Quién los cantó en directo? ¿Qué poemas se corearon en público, y cómo activaron memorias, afectos o disidencias en un contexto aún represivo? ¿Qué formas de reconocimiento, filiación o diálogo se establecieron entre autoras y creadoras en estos procesos?

Este ensayo busca iniciar una reflexión sobre cómo se ha construido la relación entre música y poesía en España, y cómo esa construcción no ha contemplado las voces femeninas dentro del canon literario y musical. Esta exclusión no es menor: afecta a la forma en que imaginamos, enseñamos y estudiamos el periodo, sus protagonistas y sus sensibilidades. Para ello se examina cómo algunas cantautoras, junto con otras artistas afines, ensancharon los márgenes de los referentes movilizados por la poesía cantada durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Además, esta investigación propone ampliar el foco habitual —centrado en las grabaciones discográficas— incluyendo la dimensión performativa y en vivo de las musicalizaciones de poesía, a través de las actuaciones de Elisa Serna, Julia León y otras artistas y profesionales que se salen del molde de cantautor/a, pero cuyo trabajo como locutoras y actrices nutrió a los movimientos artísticos del tardofranquismo y la Transición.

2. MUJERES, MÚSICA Y POESÍA

Como es bien sabido, en los años cincuenta, destacados cantautores franceses como Georges Brassens, Jacques Brel, Léo Ferré, Anne Sylvestre y Monique Andrée Serf (más conocida por su nombre artístico, Barbara) musicalizaron textos poéticos canónicos, acompañándolos frecuentemente con una guitarra. Estos artistas tuvieron una gran influencia en la creación musical ibérica, especialmente a través de la obra de Paco Ibáñez y la figura de Brassens (véase Luna Alonso, 2000; Marc, 2013). Dicho fenómeno se consolidó en España a lo largo de los sesenta y setenta, a través de artistas que residían entonces en París, como el siempre mencionado Ibáñez y otras voces como Teresa Rebull, exiliada en Francia, o Elisa Serna, que pasó allí temporadas intermitentes.

2.1. El canon musical: ¿cantautoras y poesía?

En los últimos años, la relación entre poesía y música en España ha despertado un renovado interés crítico, como lo demuestra el notable aumento de publicaciones dedicadas a esta cuestión (véase Romano, Lucifora y Riva, 2017; Martínez Cantón y Laín Corona, 2021; Badía Fumaz y Marías Martínez, 2021; Laín Corona y Martínez Cantón,

2022; Marías Martínez y Badía Fumaz, 2024; Del Rio Riande y Ayala, 2025). Si bien algunos de estos trabajos se apartan de los objetivos del presente estudio por motivos cronológicos, o por centrarse en otros géneros musicales (Orringer, 2021; Gómez-Castellano y Viallette, 2021), la mayoría abordan la poesía musicalizada con especial atención a cantantes activos desde los años sesenta hasta la actualidad.

Dentro de esta línea de investigación, adquieren aquí especial relevancia los estudios que examinan cómo determinados poetas, como Miguel Hernández o Antonio Machado, han sido resignificados como símbolos de memoria cultural antifranquista a través de la canción. La investigadora Rocío Ortúño Casanova (2021) analiza versiones flamencas contemporáneas de poemas de Hernández y sostiene que estas adaptaciones desactivan su potencial político original, dando lugar a una forma de apropiación cultural higienizadora con fines comerciales. En sintonía, la especialista en canción de autor Sabrina Riva examina cómo los cantautores de distintas generaciones han puesto música a textos de Hernández y Lorca, ya sea reinsertándolos en sus contextos históricos o bien descontextualizándolos (2021: 176). Asimismo, la filóloga Araceli Iravedra analiza cómo los cantautores construyeron sus propias genealogías literarias, poniendo de relieve el caso de Antonio Machado, figura desplazada por nuevas corrientes poéticas pero elevada a la categoría de referente con la irrupción de la canción de autor (2021: 60-61).

El énfasis en explorar la relación entre poesía y música ha sido decisivo para avanzar en la configuración de unos estudios culturales ibéricos —todavía en proceso de afianzamiento—, así como para establecer resonancias con otras tradiciones de estudios culturales no anglosajonas, como la impulsada por Marcela Romano desde Argentina. Sin embargo, este mismo marco ha tendido a reproducir un desequilibrio que merece ser interrogado. Aunque se menciona ocasionalmente la obra de algunas intérpretes, el grueso de los análisis y las tesis centrales tienden a construirse en torno a artistas varones. Por ejemplo, en el volumen *Un antiguo don de fluir: la canción entre la música y la literatura*, se mencionan figuras como Elisa Serna o Ana Belén (Romano, Lucifora y Riva, 2017: 161, 172), pero las conclusiones se articulan principalmente a partir de ejemplos masculinos como los de Víctor Manuel, Lluís Llach, Luis Eduardo Aute, Amancio Prada, Paco Ibáñez (33, 109, 115, 171, 168, 176) y, sobre todo, Joan Manuel Serrat y Joaquín Sabina, a quienes se dedican capítulos completos (García Candeira, 2021; García Rodríguez, 2021, y Romano, 2021a). Esta tendencia, como ya se señaló, responde en gran parte a una operación previa a la crítica cultural, arraigada en las políticas institucionales de memoria de la Transición, cuando estos eran los nombres que protagonizaban los actos y homenajes.

Frente a esta asimetría persistente, se abren líneas de investigación que, desde una perspectiva de género, comienzan a replantear el canon establecido, y con él la narrativa del periodo (Peña Jiménez y Rodríguez Martín, 2021; Rábade Villar, 2021; Romera-Figueroa, 2021). Una vez que las autoras son contempladas, queda preguntarse si las cantautoras siguieron caminos similares a sus pares varones o si, como avancé en anteriores publicaciones, desarrollaron algunas fórmulas propias (Romera-Figueroa,

2025a; 2025b). Por ejemplo, en canciones infantiles de los años setenta basadas en poemas de autoras como Rosalía de Castro o María Elena Walsh, algunas cantautoras resignificaron el rol tradicional asignado a las mujeres —cantar y cuidar a la infancia— para visibilizar a escritoras lesbianas, denunciar la censura o reivindicar lenguas perseguidas durante la dictadura. Esta estrategia, que propuso analizar como una “treta” en términos de Josefina Ludmer (1984: 53), les permitió sintonizar su voz con la de dos de las poetas más musicalizadas del siglo XX (véase Romera-Figueroa, 2025b: 63). Que una mujer musicalice poesía de otra mujer no es solo una elección artística: también conlleva una carga política, comparable a la de cantar entonces en gallego, catalán o euskera, al intervenir activamente en la construcción de un canon literario alternativo, no solo al régimen, sino a los espacios de izquierdas del periodo.

2.2. El canon poético: ¿fueron musicalizadas las poetas?

Los estudios sobre la poesía musicalizada por cantautores han puesto un fuerte énfasis en reconstruir sus genealogías literarias. Este interés responde, en parte, a la presencia de un público instruido en estos escenarios —una suerte de *receptor implícito* o *implied audience*— que se mostraba especialmente atento a los juegos intertextuales propuestos por los cantantes (Papanikolaou, 2007: 25). Hasta ahora, la crítica ha señalado que los cantautores conectaban con dos tradiciones principalmente. En primer lugar, se los ha presentado como herederos del juglar medieval (Torrego Egido, 1999: 82-83), una filiación que lleva a Romano a hablar de una “nueva juglaría” (1996: 105). Esta relación con el *mester de juglaría* pudo verse reforzada por la publicación de la sexta edición del volumen de Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (1957), que introdujo cambios sustanciales con respecto a la edición original de 1924. Menéndez Pidal sostiene que la literatura se consolida a través de un proceso continuo de (re)elaboración al que llama “refundición” (1957: 165, 234, 368), anticipando nociones que décadas más tarde desarrollarán teóricos de la intertextualidad como Paul Zumthor, Michael Riffaterre o Laurent Jenny, fundamentales para los estudios de poesía y canción actuales (véase Badía Fumaz y Marías Martínez, 2021; Badía Fumaz, 2022).

Los propios cantautores han cultivado esta identificación anacrónica con trovadores y juglares como forma de subrayar la vocación popular de su expresión poético-musical y su voluntad de intervención crítica en el plano sociocultural (véase Romano, 2010a). En segundo lugar, se ha subrayado la condición de los cantautores como continuadores de la tradición poética que decidieron musicalizar. En palabras de Héctor Fouce y Juan Pecourt:

Los cantautores se presentan así como herederos de los que lucharon por la libertad, pero también como representantes, al mismo tiempo, del conocimiento y del sentimiento del pueblo reprimido y de los artistas y pensadores que expresaron su disenso frente al régimen y pagaron por ello (2008: s. p.).

Sobre estas conexiones entre la poesía social y la canción se han sucedido ya numerosos estudios (Morales, 2009 y 2012; Muñoz de Arenillas Valdés, 2013), entre los que destacan los trabajos de Ángel Prieto de Paula y la ya mencionada Marcela Romano. Ambos proponen una historia de la lírica social que contemple la continuidad —temática y lingüística— entre la poesía de compromiso de la Guerra Civil y la canción de autor (Romano, 1997: 118; Prieto de Paula, 2010; 2021). Prieto de Paula puntualiza que los cantautores resolvieron un problema de la poesía social a mediados de los sesenta: la contradicción entre su pretensión de mayorías y su escasa recepción (2010: 401). Más recientemente, el investigador ha retomado esta hipótesis para concluir que los cantautores permitieron la supervivencia de la poesía de compromiso, desnaturalizándola del género en que había nacido (2021: 36). Romano, por su parte, ha dedicado más de una docena de artículos, escritos a lo largo de tres décadas, al análisis de la canción de autor, planteando la relación entre música y literatura como una tensión entre sumisión y rechazo (1997: 105).

En cuanto a la genealogía entre poetas y cantautores, Romano ha propuesto diversas listas de autores musicalizados (1991: 138; 1992: 875; 1994: 61; 2002: 14; 2006: 89; 2010a: 414; 2010b). En las más recientes, incluye una categoría llamada “poetas despiertos a los ‘vientos del pueblo’” (2006: 89; 2010a: 414) donde figuran autores que han recibido atención crítica, como Hernández, León Felipe, Machado (Romano, 1997), Lorca o Blas de Otero (García Mateos, 2010; Romano, 2010a). En el segundo grupo de sus listados, Romano incluye a poetas “constitutivos de una tradición distanciada, ya sea en el tiempo, ya por su circulación en cotos más restringidos” (2010a: 414), o lo que ella presentará también como “una tradición de mayor alcance y matices” (Romano, 2006: 89). Entre los nombres de esta segunda lista figuran San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Rosalía de Castro o Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros autores de distintas épocas.

Romano no es la única autora que ha elaborado listados de poetas musicalizados, pero los suyos se distinguen por incorporar lecturas críticas de algunos textos, a diferencia de otras fuentes —más extensas, pero también más superficiales— que se limitan a enumerar nombres (González-Lucini, s.f.). La repetición de ciertos autores, tanto en sus artículos como en estudios afines (Soldevila i Balart, 1993; González-Lucini, 2006; Pujadó, 2007), ha contribuido, de forma intencionada o no, a consolidar un canon de poetas musicalizados. En él, se proyectan desde el presente vectores de disconformidad social y popularismo expresivo, aunque con distintos grados de anacronismo. Algunas de estas listas, además, han distinguido entre poesía en castellano y en otras lenguas ibéricas, como hizo Llorenç Soldevila i Balart al reunir textos poéticos en catalán cantados por intérpretes catalanoparlantes (véase Pujadó, 2007).

Si bien, como ocurre con toda categorización, hay otras formas posibles de agrupar a los autores de las listas enumeradas —por nacionalidad, movimiento literario o época—, lo que caracteriza a todos estos listados es que están compuestos casi exclusivamente por autores varones. La única excepción es Rosalía de Castro, cuya poesía musicalizada ha empezado a recibir atención crítica (Rábade Villar, 2021). Esta infrarepresentación de

las autoras responde, en parte, al hecho de que, en efecto, los poetas más frecuentemente musicalizados fueron en su mayoría hombres. No obstante, como mostrarán las siguientes secciones de este artículo, no fueron los únicos. Algunas intérpretes movilizaron un corpus que también incluyó a escritoras, conscientes de la importancia de trazar otros vínculos. Así lo manifestó en 1980 la cantautora feminista catalana Marina Rossell:

...que ya está bien de musicalizar a los poetas sagrados de la cultura catalana... Y ¡ojo tú!, que esto no es un reproche, que yo también lo he hecho... Pero mira, resulta que levantas la vista y ahí están todas esas mujeres... Mujeres con poemas fantásticos y nunca habían sido musicalizados... (Cano y Boldú, 1980: 57-58).

Rossell llevó a la práctica su discurso al publicar ese mismo año *Bruixes i Maduixes* (1980), en el que colaboró con numerosas escritoras del momento como Teresa d'Arenys, Montserrat Roig, Mari Chordà, Maria-Mercè Marçal, Maria Aurèlia Capmany y Marta Pessarrodona. Este disco representa la confirmación y culminación de una tendencia que, como se mostrará más adelante, ya había dado muestras de un deseo de conexión con una tradición de escritura femenina.

Siguiendo la estela de este álbum, las siguientes secciones abordarán cómo, desde los años sesenta, hubo otras jóvenes que musicalizaron a poetas y escritoras, también mujeres. Sin embargo, ello no las opone a los cantautores varones, algunos de los cuales incluyeron letras de escritoras, por más que esta no fuera una costumbre mayoritaria. Un ejemplo temprano es la canción “Villancico” de Paco Ibáñez, basada en un poema de Gloria Fuertes, que formó parte del emblemático recital de 1969 recogido en el álbum *Paco Ibáñez en el Olympia*. Tres años más tarde, el grupo Aguaviva fue un paso más allá al incluir la voz original de la propia autora madrileña en “Canción del que no quería mentir” (1972). Otro ejemplo sería la canción “Recerca”, un poema de la poeta valenciana María Beneyto, que musicalizó el grupo La Rondalla de la Costa al que pertenecía el cantautor Marià Albero. Pero, sin duda, el cantautor que más respeto ha demostrado por la obra de otras escritoras ha sido el gallego Amancio Prada, quien además de dar voz a Santa Teresa de Jesús o a Rosalía de Castro en un gran número de ocasiones, ha colaborado y musicalizado textos de sus contemporáneas como cuando, en 1985, graba “Ya verás, muñeca” de la pacense Isabel Escudero o “Escondite inglés” de la salmantina Carmen Martín Gaite.

3. LOCUTORAS, ACTRICES, CANTAUTORAS, POETAS Y POETISAS

La búsqueda de nuevas genealogías o vínculos literarios donde haya mujeres creadoras es una metodología que históricamente ha sido practicada desde el feminismo, lo que me llevó a afirmar que “musicalizar poesía escrita por otras mujeres, dando lugar a esa intermedialidad e intertextualidad, fue un acto de supervivencia feminista, de memoria y de relectura crítica” (Romera-Figueroa, 2025b: 77). Las hispanistas Roberta Johnson y Maite Zubiaurre señalan que, en los primeros años del franquismo, las obras

clave del pensamiento feminista se eliminaron de la memoria pública (2012: 16). Durante la dictadura, las primeras formas organizadas de feminismo surgieron en entornos burgueses y universitarios. En 1953 se fundó la Sociedad Española de Mujeres Universitarias, que promovía, entre otras cosas, la creación de “bibliotecas circulares de carácter científico o profesional” (Moreno Seco, 2005: 32). No será hasta 1962 cuando el feminismo académico articule un espacio más inclusivo en el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer (Johnson y Zubiarre, 2012: 306). Las investigadoras Carmen Martínez Ten y Purificación Gutiérrez López han señalado la falta de referentes:

Habíamos perdido la referencia de las mujeres de generaciones anteriores a la guerra civil, lo que podríamos llamar las abuelas vanguardistas, aunque teníamos a las pioneras, más mayores que nosotras, que habían conseguido hacer cosas en los 60, y las referencias internacionales de los países con democracias avanzadas. España estaba intentando mirar por encima de los Pirineos, que era el territorio de donde venían los turistas y las películas y libros prohibidos (González Ruiz, Martínez Ten y Gutiérrez López, 2009: 9).

También apuntan que, en los años setenta, algunos de estos textos no autorizados podían encontrarse en la trastienda de las librerías (González Ruiz, Martínez Ten y Gutiérrez López, 2009: 8).

De este contexto nace la urgencia, visible también en la música, de rescatar vínculos feministas, ya desde el tardofranquismo. Por ejemplo, la escritora catalana María Aurèlia Capmany recalca la importancia que tuvo para ella en los años sesenta localizar el libro de Margarita Nelken (1894-1968) *La condición social de la mujer en España* (1919), como dejó reflejado en el prólogo que escribió para la reedición de 1975: “pude darme cuenta de que la diputado socialista hablaba un lenguaje absolutamente nuevo en su época” (Capmany, 1975: 16). Ese mismo entusiasmo lo vivieron muchas mujeres a principios de 1976, cuando Mary Nash publicó *Mujeres Libres: España 1936-1939*, que para muchas libertarias fue una verdadera revelación puesto que nada sabían de la existencia de dicha organización y de su actividad en la Guerra Civil (Vicente, 2017: 17).

Este interés por reconstruir una historia con referentes mujeres, al que también aludía Rossell, se visibiliza en el tardofranquismo y se consolida en 1975, cuando se publicaron tres obras clave: la *Antología del feminismo*, *El sufragio femenino en la Segunda República Española*, y el libro, aún de referencia, *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, cuyo éxito llevó a su reedición en 1986, consolidando el notable interés que despertó. Veinte años antes, en 1966, se habían editado en España dos LP que marcaron un cambio de paradigma respecto a la grabación de poesía a través de medios sonoros, abriendo paso a escritoras mujeres que, a partir de este momento, pueden no solo leerse sino también escucharse a través de un altavoz.

3.1. Poetas y Poetisas sonando en 1966

Ramón Miró llama “discos-antología” (2010: 97) a aquellos LPs colectivos en los que varios intérpretes musicalizan un conjunto de poemas. En 1966, aparecen dos de estos discos-antologías que permiten trazar afinidades poéticas entre mujeres de distintas épocas. Si bien estas podrían leerse desde el marco de las “genealogías” (Romera-Figueroa, 2025b: 61), propongo aquí desplazar esa noción hacia una versión de lo que Sara Ahmed llama “vínculos feministas” (2017 [2004]: 255). A diferencia de la genealogía, que implica una continuidad lineal o hereditaria, los vínculos feministas aquí formulados se construyen en el gesto de acercarse a otras, en el acto de escuchar sus palabras, sus luchas, su dolor o su deseo de transformación. Se trata de conexiones afectivas y políticas que no se dan por sentadas, sino que se producen en el movimiento: en la escucha, en la acción, en la complicidad. Así, estos primeros discos no solo recuperan voces del pasado o coetáneas, sino que también activan relaciones entre mujeres que no comparten necesariamente un tiempo ni un espacio, pero que se reconocen en una experiencia común. Lo que se crea no es una tradición fija, sino una comunidad en formación que se mueve y es movida por los vínculos que trazan.

En 1966 aún no podemos hablar de una musicalización al uso, pues entonces fueron locutoras y actrices las que grabaron y recitaron la obra de poetas mujeres, en ocasiones con cierto acompañamiento musical entre poemas. Por un lado, Discos Aguilar publicó el vinilo *Poetisas en lengua castellana* con la música interpretada al arpa por la compositora María Rosa Calvo y las voces de las actrices Ana María Noé, María Luisa Ponte y Berta Riaza, esta última escogida con posterioridad, para dar lectura al discurso de recepción del Premio Cervantes concedido a María Zambrano en 1989. Las tres actrices recitaron a poetas españolas y latinoamericanas desde el siglo XV hasta la actualidad. La novedad de contar con escritoras circulando en un LP justifica la necesidad de compartir la lista completa de las elegidas y referenciar sus años de vida para dar cuenta de la diferencia temporal entre las mismas: Florencia Pilar (1470-1530), Santa Teresa de Jesús (1515-1582), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Carolina Coronado (1820-1911), Rosalía de Castro (1837-1885), Alfonsina Storni (1892-1938), Juana de Ibarbourou (1892-1913), Gabriela Mistral (1889-1957), Ángela Figuera Aymerich (1902-1984), Ernestina de Champurcín (1905-1999) y Carmen Conde (1907-1996).

Con un repertorio de poetas similar en lo temporal y geográfico, el otro vinilo grabado en 1966 se tituló *Poesía femenina*, que cuentan con el pianista Agustín Serrano y diferentes ilustraciones musicales de Chopin, Schumann y Grieg¹⁰. En este álbum escuchamos las voces de la locutora Marí Ángeles Herraz y las actrices Gemma Cuervo y Núria Espert. La lista de *Poesía femenina* incluye, igual que *Poetisas*, a Sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro,

¹⁰ El depósito legal se hace en 1966, aunque el álbum debió salir en 1967, pues en el LP conviven ambas fechas.

Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Carmen Conde, a las que se suman Margarita Hickey (1753-1793), Concha Espina (1869-1955), Concha Zardoya (1914-2004) y María de los Reyes Fuentes (1927-2010). Entre las poetas seleccionadas, se ha de notar la presencia de conservadoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y la falangista Concha Espina, lo cual puede obedecer a un cierto desinterés por la ideología de las enumeradas por parte de las impulsoras de estas recopilaciones, o una estratagema consciente, o “treta” (Romera-Figueroa 2025: 63), pensada para presentarse a las autoridades censoriales de manera menos sospechosa.

Poetisas y *Poesía femenina* se publicaron, además, acompañados de información sobre las autoras en las *gatefold*, que también incluían un libreto con los poemas del disco. Todos estos elementos —la presencia de autoras de distintos siglos, la repetición de algunas junto con la incorporación de nuevas, y la inclusión de textos escritos en los discos— permiten interpretar estos tempranos vinilos como propuestas de las mujeres de este momento para localizar y dar a conocer a sus predecesoras a través de su recitación y su difusión mediante las tecnologías sonoras del momento, como el tocadiscos o la radio.

Además, los títulos de estos dos álbumes (*Poetisas* y *Poesía femenina*) reflejan la ansiedad de estas décadas por nombrar a las poetas mujeres, lo que interpreto como un síntoma de la formación de un nuevo campo cultural, en línea con las tesis de Pierre Bourdieu, quien definió el campo de producción cultural como un espacio de lucha donde lo que está en juego es quién tiene el poder de definir qué se entiende por *escritor* y, en consecuencia, quiénes pueden ser reconocidos como tales y participar en ese espacio (1993: 42). En este sentido, estos dos discos abren camino a futuras musicalizaciones de poetas mujeres y favorecen la difusión de su obra lírica por medios que quedaban fuera del alcance de las antologías impresas tradicionales, como *Poesía española femenina, 1939-1950* de Carmen Conde (1967).

La presencia de Núria Espert en *Poesía femenina* es asimismo clave, ya que, además de como actriz de teatro y cine en prestigiosas producciones, Espert también se mostró cercana a poetas como Rafael Alberti con quién grabó recitales desde 1979 (Monleón, 1979: 60-64), y a la canción de autor/a. La polivalente artista publicó otros discos que intercalaban poesía recitada con temas musicalizados junto voces tan centrales para la Nova Cançó como Raimon, en el vinilo de 1967 *Poetes Catalans Contemporanis*, en el que antes de “Al vent” se escucha a Espert interpretar “Nit de primavera” de la poeta Clementina Arderiu. En suma, el trabajo de Espert puede servir de puente entre estos dos discos fundacionales y los que les sucedieron.

3.2. Recorrido incompleto por los vínculos feministas

El ciclo que comienza con estos dos álbumes se consolidará una década después, coincidiendo con la segunda ola del feminismo ibérico, y seguirá activo en adelante, como se advierte en un encuentro organizado el 14 de abril de 1996 en la sala Galileo Galilei

de Madrid, cuyas entradas se vendían en la Librería de Mujeres de la calle San Cristóbal 17, para homenajear a las mujeres republicanas, en el que participaron cantautoras tan dispares como Elisa Serna y Ana Belén¹¹.

Sin pretender ofrecer una lista exhaustiva, entre las poetas que fueron musicalizadas por cantautoras es preciso destacar a algunas que, con seguridad, formarían parte del canon, como algunos de los nombres más importantes de la literatura latinoamericana: Alfonsina Storni (1892-1939), cantada por la cantante Marjo en 1976; y Gabriela Mistral (1889-1957), a quien puso voz Rosa León en el tema “La manca”, en 1988. También hay ejemplos de poetas y escritoras españolas en lengua castellana de mayor o menor fama, como: Fanny Rubio (1949-), con temas como “Si te quiero es porque somos”, de Ana Belén en 1977, y “Amor brujo”, de Rosa León en 1988; Gloria Fuertes (1917-1998), a quien, entre otros, grabaron Claudina y Alberto Gambino en el tema “Tener de todo un poco” en 1983; o Lola Salvador Maldonado (1938-), cuya poesía musicalizó Rosa León en los temas “Arroyo libre” e “Invento amor”, de 1986.

Las cantautoras que cantaban en las lenguas hoy cooficiales impulsaron también la autoría de otras mujeres. En el panorama en lengua catalana, tanto peninsular como isleño, hay numerosos casos a destacar: Maria Antònia Oliver (1946-2022), con la canción “Veniu amb mi” de Núria Feliu en 1978; Teresa d’Arenys (1952-2024), musicalizada por Marina Rossell en 1980 con el tema “Lluna de llana”; Olga Xirinacs (1936-), con las canciones “Poema del bon matí”, “Dona de fusta”, “Bruna, bruneta”, “Mediterrània”, cantadas por Mari-Dolç en 1980; o Maria Antònia Salvà (1869-1958), musicalizada por Maria del Mar Bonet cuando canta “Cel d’horabaixa” y “La petxina” en 1981.

También las cantautoras gallegas siguieron esta tendencia, como cuando Maruxa Villanueva publicó *Versos Escondidos* en 1974 sobre poemas de Rosalía de Castro, a quién también cantó María Manuela, luego conocida como Manoela (véase Castro Pérez, 2023; Romera-Figueroa, 2025b: 69-73). Además, Manuela dio voz a Ana Caxiao Maceiras (1942-) con poemas como “Ana Mariña”, “A caricola” y “O antroido”. No obstante, estos vínculos entre cantautoras y poetas no siempre consistían en asociarse con figuras públicas, sino también en reforzar amistades o relaciones personales de otra índole, como cuando la cantautora vasca Lupe cantó las letras escritas por su madre, la escritora Begoña Bilbao Alboniga (1932-2005).

Cada uno de los casos aquí planteados merecería su propio análisis detallado, pues se trata de ejemplos muy dispares, en tanto que hay artistas con un notorio reconocimiento mediático y otras casi amateur, entre otras muchas diferencias. Además, es preciso insistir en que los casos antes enumerados no son los únicos, pues la presencia de poetas en la discografía del tardofranquismo abarca otras obras y particularidades: por ejemplo, Mari Chordà (1942-) figura como coautora con Rossell en “Petenera de la mar”, por lo que debió colaborar en la musicalización de dicho texto popular en 1980. Entre las poetas más

¹¹ AFPI- CAR-Entidades (ENT)-0266.

musicalizadas está Maria Mercè Marçal (1952-1998), con temas como “Aquest mirall”, cantada por Marina Rossell en 1980 en el ya mencionado álbum *Bruixes i maduixes*; un año después, en 1981, Teresa Rebull pondría música a “Vint bales” y lo incluiría en su álbum *També per tu*; y, en 1987, Gisela Bellsolà (1947-), otra cantautora ligada a Catalunya Nord, incluyó las canciones “Velles corrandes per a la Pepa” y “Anna marinera” en su disco *Pais Catedral*.

El interés por recoger aquí algunos de los poemas de mujeres que circularon en canciones reside, por un lado, en visibilizar una parte del canon que, al mismo tiempo que se recuperaba, también se iba formando en la música grabada. Por otro lado, esta breve recopilación busca intervenir en los currículos escolares en sus distintas etapas con el fin de resaltar una perspectiva de género al abordar la poesía y la canción. Si esos currículos literarios contemplaran también la música en vivo, su alcance se ampliaría notablemente, porque, como este trabajo pone de relieve, en las actuaciones hubo muchas otras musicalizaciones de poetas mujeres que no llegaron a ser grabadas, lo que dificulta el acceso a ellas y hace que su estudio pase necesariamente por metodologías interdisciplinares.

4. CANTAUTORAS Y MUSICALIZACIONES EN DIRECTO

Una visión completa del fenómeno de la poesía musicalizada debe incorporar, siempre que existan registros en archivos y fondos, lo ocurrido en la música en directo. En el caso del tardofranquismo, los informes de los delegados de los Gobernadores Civiles constituyen la mejor vía para reconstruir cómo interactuaban los cantautores y cantautoras con la poesía en sus recitales. De los artistas más populares en aquel momento han quedado numerosos datos que revelan prácticas significativas de la época. Por ejemplo, en un concierto de Serrat en 1969, un delegado anotó: “En la segunda parte interpretó canciones con textos de Machado, en castellano, recordando a la gente que debía desencajonar los libros de poesía del escritor”¹². Además de recoger comentarios como este, los informes también muestran que los intérpretes solían presentar o contextualizar los poemas. Así se observa, entre otros casos, en un concierto de Luis Pastor el 1 de marzo de 1975 en el centro cultural San Isidro, en Valladolid, donde interpretó musicalizaciones de diversos poetas como Alberti, Hernández, León Felipe, Pablo Neruda o el poeta francés Louis Aragon. El delegado que asistió al concierto señaló que, antes de cada canción, Pastor hacía un comentario “muy comedido” sobre el autor y el tema, indicando que su intención era que la canción fuera “una forma de comunicación, y no un simple pasatiempo”¹³.

No obstante, el dato más relevante que aportan estos informes sobre la poesía musicalizada aparece en las listas de canciones que los artistas debían entregar para

¹² ASDG – Gobernadores Civiles. Caja 118. “Recital de Joan Manuel Serrat en el teatro Tívoli”.

¹³ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV). Delegación Provincial del Frente de Juventudes. Caja 300. “Recital de Luis Pastor”. 1 de marzo, 1975.

obtener autorización para sus conciertos. Estos documentos permiten afirmar que hubo más canciones basadas en textos de escritoras de las que han quedado registradas en discos, un dato clave para ampliar el enfoque de lo estudiado hasta la fecha. En los Archivos Históricos Provinciales se conservan huellas de esta práctica, ya que los listados eran requeridos para su revisión y aprobación. En esta sección se analizarán dos casos conservados en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV), en el que no se conservan las letras aceptadas, pero si la relación de títulos interpretados, entre los que figuran: una canción que fue autorizada (sobre un poema de Ángela Figuera Aymerich) y otra que fue censurada (basada en un poema de Rosalía de Castro).

4.1. Elisa Serna: musicalizaciones de Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Mari Chordà, Clara Janés y Méri Franco-Lao

Los documentos conservados en el AHPV indican que Elisa Serna ofreció, el 18 de noviembre de 1974, un recital en Valladolid, incluyendo la lista completa de canciones que entregó para interpretar. Algunas recibieron autorización como “La conducta conveniente” o “Celda 105”, y otras muchas no, como “Las cárceles” —basada en un poema de Miguel Hernández—, cuyo título la autora intentó cambiar por “Cierra las puertas” para sortear, sin éxito, la censura. Del mismo modo, se denegó el permiso para interpretar “La mayoría silenciosa”, “Canto popular”, “El chivato”, “Compañero”, “Rómpete, guitarra” y “Los reyes de la baraja”, esta última basada en un poema de Lorca. Del listado, llaman la atención aquellas que no forman parte de su discografía oficial, como es el caso de “La conducta conveniente”. El tema se basa en el poema “Libertad” de Figuera Aymerich, incluido en *Belleza cruel* y publicado en México en 1958.

En este caso, en la lista de canciones autorizadas solo figuran el título y el nombre de la poeta bilbaína, pero no la letra de la canción que Serna versionó. Aun así, es preciso señalar que el régimen autorizó un texto que conocía, un dato obtenido al cotejar qué información manejaba la dictadura sobre Figuera Aymerich. El Gabinete de Enlace, la oficina que realizó tareas de coordinación, vigilancia y control sobre colectivos e individuos, actuando como soporte para organismos policiales, cuenta con una carpeta para la poeta. Entre sellos indicando que se trataba de materia “muy reservada”, se recogían datos detallados sobre ella y su marido, Julio Figuera Andú, sobre el cual se insiste en su actividad “subversiva” durante la Guerra Civil. Estos informes confirman que la elección de Serna no es casual, pues “Libertad” es el único poema que aparece completo en la carpeta del Gabinete de Enlace¹⁴.

En su ficha, Figuera Aymerich era descrita como “poetisa” y “autora” de libros de “matiz socialista”, con poemas supuestamente leídos en Radio Española Independiente. El informe recogía su participación en actos culturales y políticos, los manifiestos que firmaba en apoyo a estudiantes y mineros, y mencionaba obras condenadas por la

¹⁴ Archivo General de la Administración (AGA) – Gabinete de Enlace del MIT (03) 107-001 – 42-08808.

dictadura, como *España canta a Cuba*, editada en Francia por Ruedo Ibérico en 1962¹⁵. Sin embargo, como anticipaba, la carpeta de Figuera Aymerich solo contiene la letra completa de un poema, y ese es precisamente “Libertad”, cuya versión del texto —recogida en marzo de 1964 por el Gabinete de Enlace— no coincide exactamente con el poema que ya llevaba un lustro circulando en México. A modo de ejemplo, la primera estrofa en el libro comienza diciendo: “A tiros nos dijeron: cruz y raya. / En cruz estamos. Raya. Tachadura. / Borrón y cárcel nueva. Punto en boca” (Figuera Aymerich, 2002 [1958]: 28). En cambio, los versos recogidos por el Gabinete de Enlace dicen: “Libertad. Todos nos dijeron: Cruz y raya. / En cruz, estamos. Raya, tachadura, borrón y cárcel nueva. / Punto en boca”¹⁶. No hay explicaciones en los documentos que aclaren la disparidad entre las dos versiones, ni sabemos cómo fue la de Serna, pero sí se pone de relevancia el afán de la madrileña por provocar, cantando en directo el único texto que el régimen contemplaba significativo incluir en la carpeta de la poeta vasca.

En el archivo personal de Elisa Serna, custodiado por la cantante hasta su fallecimiento, se encuentran más ejemplos de poemas que musicalizó e interpretó en directo pero no registró. Las letras de estos poemas, retocados por la cantante, se localizan en una carpeta que Serna tituló *Infusión de confidencias*, y apuntan a las canciones de un posible álbum que nunca grabó¹⁷. Entre los temas están “Canción del ruido”, de Mari Chordà; “Veo todo”, de Gloria Fuertes; “Preso en las sombras”, de Clara Janés, o “La mujer que no tiene hombre”, de Méri Franco-Lao, además de otros temas escritos por ella. Asimismo, artículos de prensa como “Elisa Serna presenta sus canciones feministas”, de 1980, nombran canciones de Serna que nunca llegaron a grabarse. En concreto, se mencionan poemas de Aymerich y Gloria Fuertes, a quien, a su vez, también seguía de cerca el Gabinete de Enlace¹⁸.

La carpeta *Infusión de confidencias* muestra que estas canciones se interpretaron en un recital en Vallecas en 1980. Estos ejemplos confirman que el tema “Libertad”, de Aymerich, no es un caso aislado, sino que Serna incluía en sus conciertos un repertorio diverso de poetas mujeres. Actuaciones como la de Vallecas no resultan fácilmente rastreables, lo que las asemeja a lo que Diana Taylor denomina *repertoire*: prácticas corporales y performativas —como la música en vivo— que transmiten memoria y conocimiento, pero que no dejan huella material duradera (Taylor, 2003: 19-20).

Estos datos invitan a desviar el énfasis de los productos comerciales finales (discos grabados o libros publicados) y a hacer espacio, en las historias del feminismo, de la canción de autor/a, los estudios de poesía y música, o los currículums educativos, a producciones artísticas en vivo —como *performances* o conciertos— que constituyen un

¹⁵ AGA – Gabinete de Enlace del MIT (03) 107-001 – 42-08808. “Actividades de la librería ‘Abril’” (02 Feb.1966): [En el expediente se escribe en ocasiones de forma correcta —Figuera— y otras no —Figueras].

¹⁶ AGA – Gabinete de Enlace del MIT (03) 107-001 – 42-08808. 2 de marzo, 1964.

¹⁷ Tras el fallecimiento de Serna, su hermano Félix Gil Sánchez se hizo cargo de parte de su archivo personal, el cual consulté por última vez en 2022.

¹⁸ AGA – Gabinete de Enlace del MIT (03) 107-001 – 42-08876-00013.

material efímero pero que visibiliza un firme interés por musicalizar poesía escrita por mujeres.

4.2. Julia León y “La gaita gallega” de Rosalía de Castro

El otro ejemplo encontrado en el AHPV de una musicalización que no sería grabada en la época es la canción de Julia León “La gaita gallega”, sobre un poema de Rosalía de Castro publicado en *Cantares gallegos*. La cantante pidió autorización para interpretarla el 16 de mayo de 1974, pero esta no le fue concedida¹⁹. El motivo no se especifica, pero es probable que fuera porque “La gaita gallega” contiene los célebres versos en los que Rosalía marca distancias con el Estado español: “Probe Galicia, non debes / chamarte nunca española, / que España de ti se olvida / cando eres, jai!, tan fermosa” (Castro, 1963 [1863]: 116). Con todo, la carpeta sobre Julia León no incluía la letra de la canción y eso, sumado a la falta de grabación en aquellos años, impide saber si León cantaba estas estrofas, y si lo hacía en gallego o no²⁰. En 2019, Julia León finalmente grabó este tema en el disco *Que soy del aire*, y ahí sí se incluyen dichos versos, cantados en gallego.

Es posible que, en 1974, León conociera este poema a través del músico gallego Jei Noguerol, con quien estaría de gira por pueblos y ciudades gallegas el año siguiente. Más tarde, en 1992, Noguerol publicó una traducción al castellano de *Follas Novas*, de lo que se deduce su familiaridad e interés por la obra de Rosalía. La escritora Ánxelos Penas redactó el reportaje de la gira de los dos cantantes en 1975 por Galicia. En él no se incluyen las canciones interpretadas, pero sí se señala que los cantantes se conocían desde hacía tiempo, cuando coincidieron en el Centro Gallego de Barcelona para crear la banda sonora de una película italiana sobre emigración (Penas, 1975: 30).

A pesar de no poder analizar en detalle la letra de estas canciones, es esencial reconocer su existencia y tener en cuenta que sí circularon en conciertos, recitales, fiestas de pueblo y festivales; esto nos permite confirmar que el repertorio de poesía musicalizada fue más amplio de lo que se aprecia en los vinilos. De hecho, en este mismo concierto León tampoco fue autorizada a cantar “Ho Chi Minh”, “El obseso sexual” y “No sé por qué piensas tú”, basada en un poema de Nicolás Guillén, tres canciones que grabarían otros compañeros y compañeras de profesión pero que no forman parte de la discografía de Julia León. Del mismo modo, entre las canciones autorizadas figura “La más bella niña”, un poema de Luis de Góngora que popularizó Paco Ibáñez, el “Vals de las ramas” de Lorca, “Canción del pescador” de Carlos Álvarez Cruz y “Ay qué triste que vengo” de Juan de la Encina, siendo todas ellas canciones que Julia León nunca incluyó en sus vinilos y que demuestran el variado repertorio de la música en directo.

¹⁹ AHPV – DPIT. Caja 23. Actuaciones en Colegios, asociaciones y barrios de Valladolid. 1974.

²⁰ AHPV – DPIT. Caja 23. Actuaciones en Colegios, asociaciones y barrios de Valladolid. “Títulos de las canciones no autorizadas”.

5. CONCLUSIONES

A través de trabajo de archivo, que cabría complementar en futuras investigaciones con mayor documentación de hemeroteca, este artículo ha demostrado que la musicalización de poetas mujeres fue más frecuente de lo que permite ver la música grabada, ya que en los conciertos en vivo circularon versiones de poemas de Ángela Figuera Aymerich, Rosalía de Castro, Gloria Fuertes, Mari Chordà o Clara Janés, entre otras. Este dato obliga a considerar el papel de la música en directo a la hora de extraer conclusiones sobre la relación entre canción de autor/a y poesía. En este sentido, Rosalía de Castro no puede seguir figurando como la única poeta mujer musicalizada, como parecía sugerir buena parte de la bibliografía existente. El trabajo de archivo revela que fue precisamente en la *performance* —en el *repertoire*, en términos de Taylor— donde estas canciones encontraron mayor espacio de circulación y escucha.

Desde los discos *Poetisas* y *Poesía femenina*, publicados en 1966, hasta el cierre simbólico que supone el álbum *Bruixes i Maduixes* de Rossell en 1980, se puede rastrear un proceso sostenido de exploración por parte de diversas intérpretes que buscaron incorporar voces femeninas al repertorio de homenajes y recitales de la época. Conocer los nombres de las autoras que fueron apareciendo en este periodo —Alfonsina Storni, Begoña Bilbao Alboniga, Fanny Rubio, Gabriela Mistral, Lola Salvador Maldonado, Maria Antònia Oliver, Maria Antònia Salvà, Maria Mercè Marçal, Olga Xirinacs, Teresa d'Arenys etc.— así como las voces que les daban vida —Claudina y Alberto Gambino, Elisa Serna, Julia León, Maria del Mar Bonet, María Manuela, Marina Rossell, Núria Feliu, Rosa León, Teresa Rebull, etc.— permite pensar en muchas cantautoras del momento como creadoras feministas. Sus canciones y poesía recitada cumplieron una de las tareas centrales del feminismo: crear vínculos con artistas contemporáneas, recuperar la obra de mujeres del pasado y, en algunos casos, traducirla y reinterpretarla en clave propia.

Las recientes revisiones histórico-culturales de la Transición han subrayado el engarce intergeneracional con que cada nueva promoción de artistas se conecta con colectivos o figuras individuales del pasado, percibidos como precursores de formas equivalentes de resistencia y crítica. Como explica el especialista en estudios culturales ibéricos Germán Labrador Méndez: “[e]n el universo de la literatura, las genealogías fabulosas reemplazan los lazos familiares y las lealtades al grupo social propio. Se elige una familia alternativa con ascendentes de papel cuando los de carnet se han vuelto insuficientes” (2017: 192). En el caso de las actrices, locutoras y cantautoras aquí estudiadas, este artículo ha mostrado su interés por desbordar las genealogías heredadas —incluso el canon formulado desde las izquierdas— para incluir otras autoras, otras voces, experiencias y memorias entre sus *vínculos*. Y ese gesto, además de político y poético, fue también profundamente generacional y feminista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- AHMED, S. (2017 [2004]). *Living a Feminist Life*. Durham / London: Duke University.
- BADÍA FUMAZ, R. (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> [14/05/2025].
- BADÍA FUMAZ, R. Y MARÍAS MARTÍNEZ, C., eds. (2021). [Número monográfico] “En voz alta. Poesía y música en la tradición hispánica”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 900.
- BOURDIEU, P. (1993). “The Field of Cultural Production”. En *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, R. Johnson (ed.), 29-73. New York: Columbia University Press.
- CANO, P. y BOLDÚ, P. (1980). “Marina Rossell”. *Sal común* 30-31, 57-58.
- CASTRO, R. DE (1963 [1863]). *Cantares gallegos*. Salamanca: Anaya.
- CASTRO PÉREZ, R. (2023). “A canción galega en boca de mulleres galegas desde os seus inicios no franquismo ata a Transición democrática”. En *A música represaliada: unha foliada de memoria*, A. Vicente Rivas (coord.), 268-280, Pontevedra: Editorial Servizo de Patrimonio Documental e Bibliográfico / Diputación Provincial de Pontevedra.
- DEL RIO RIANDE, G. y AYALA F. J., eds. (2025). “Las dos orillas. Poesía y canción en el ámbito hispánico”. *Letral. Estudios Transatlánticos de Literatura* 36, 1-6. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/34149> [20/07/2025].
- “Elisa Serna presenta sus canciones feministas” (1980). *El País*, 30 de octubre, s. p. https://elpais.com/diario/1980/10/30/cultura/341708401_850215.html [14/05/2025].
- FIGUERA AYMERICH, Á. (2002 [1958]). *Belleza cruel*. Madrid: Torremozas.
- FOUCE, H. y PECOURT, J. (2008). “Emociones en lugar de soluciones: música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición”. *TRANS. Revista Transcultural de Música* 12, s. p. Disponible en línea: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/105/emociones-en-lugar-de-soluciones-musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion> [14/05/2025].
- GARCÍA CANDEIRA, M. (2021). “From the wells of disappointment. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 103-124. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- GARCÍA MATEOS, R. (2010). “Letra y música: Blas de Otero y la canción de autor”. En *Compromisos y palabras bajo el franquismo: “recordando a Blas de Otero (1979-2009) ”. Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de*

- enero de 2010*, A. Iravedra y L. Sánchez Torre (eds.), 369-390. Valencina de la Concepción (Sevilla): Renacimiento.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2021). “De Cohen la pasión de los profetas: Joaquín Sabina encuentra a Leonard Cohen”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 39-54. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- GÓMEZ-CASTELLANO, I. y VIALETTE, A., eds. (2021). *Dissonances of Modernity: Music, Text, and Performance in Modern Spain*. Durham: University of North Carolina.
- GONZÁLEZ-LUCINI, F. (2006). ...Y la palabra se hizo música. *La canción de autor en España*. Madrid: Fundación Autor.
- _____. (s. f.). “Discografías completas”. En *Proyecto PoeMAS: Poesía para más gente*. <https://poemas.uned.es/discografias-completas/> [14/05/2025].
- GONZÁLEZ RUIZ, P.; MARTÍNEZ TEN, C. y GUTIÉRREZ LÓPEZ, P., eds. (2009). *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Cátedra.
- HERRAZ, M. Á.; CUERVO, G. y ESPERT, N. (1966). *Poesía femenina (Antología de la poesía española)* [Álbum]. Fidias.
- IRAVEDRA, A. (2021). “Antonio Machado, poeta del pueblo: de la poesía social a la canción de autor”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 55-78. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- JOHNSON, R. y ZUBIAURRE, M., eds. (2012). *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*. Madrid: Cátedra.
- LABRADOR MÉNDEZ, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- LAÍN CORONA, G. y MARTÍNEZ CANTÓN, C. I., eds. (2022). [Sección monográfica] “‘Estas que me dictó rimas sonoras’: Poesía y música popular en español en el cambio de siglo”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 329-505. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2> [14/05/2025].
- LUDMER, J. (1984). “Tretas del débil”. En *La sartén por el mango. Encuentros de escritoras latinoamericanas*, P. E. González y E. Ortega (eds.), 47-54. Puerto Rico: Huracán.
- LUNA ALONSO, A. (2000). “La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española. Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens”. *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa: VII Coloquio APFFUE*, vol. 1, 205-212. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1212477> [14/05/2025].
- MARC, I. (2013). “Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural”. *TRANS. Revista de Traductología* 17, 139-149. Disponible en línea: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3232> [14/05/2025].
- MARÍAS MARTÍNEZ, C. y BADÍA FUMAZ, R., eds. (2024). [Sección monográfica] “Letras que cantan. Presencias literarias en la música”. *Signa. Revista de la Asociación*

- Española de Semiótica* 33, 157-309. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024> [14/05/2025].
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1957). *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- MIRÓ, R. (2010). “La Nova Cançó i la literatura”. En “*Ens calen cançons d'ara*”: *retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*, J. de Castro (ed.), 81-101. Lleida: Universitat de Lleida.
- MONLEÓN, J. (1979). *Rafael Alberti y Nuria Espert. Poesía y voz en la escena española*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
- MORALES, R. (2009). “Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980)”. *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas* 9, 73-83. Disponible en línea: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/2425> [14/05/2025].
- _____. (2012). “Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980)”. En *Deletreos de armonía. Ensayos de poesía española contemporánea*, A. Ruffinatto, G. Carrascón, I. Scamuzzi y S. Simonatti (coords.), 255-272. Madrid: Calambur.
- MORENO SECO, M., ed. (2005). *Manifiestos feministas. Antología de textos del movimiento feminista español (1965-1985)*. Alicante: Universidad de Alicante / Centro de Estudios sobre la Mujer.
- MUÑOZ DE ARENILLAS VALDÉS, A. (2013). “Los cantautores difunden la poesía. Poesía y compromiso: la nueva canción en los años sesenta y setenta en España”. En *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, M. T. Navarrete Navarrete y M. Soler Gallo (eds.), 173-182. Roma: Aracne Editrice.
- NELKEN, M. (1975 [1919]). *La condición social de la mujer en España*. Madrid: CVS.
- NOÉ, A. M.; RIAZA, B. y PONTE, M. L. (1966). *Poetisas en lengua castellana* [Álbum]. Discos Aguilar.
- NOGUEROL, F. y SAN JOSÉ LERA, J., eds. (2021). *Entre versos y notas: canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- ORRINGER, N. R. (2021). *Uniting Music and Poetry in Twentieth-Century Spain*. Lanham: Lexington Books.
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2021). “Desideologizaciones y apropiaciones de poesías de Miguel Hernández en la canción flamenca”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1, 83-102.
- PAPANIKOLAOU, D. (2007). *Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Legenda.
- PENAS, Á. (1975). “Julia León y Jei Noguerol por los caminos de Galicia”. *Triunfo* 675, 30.
- PEÑA JIMÉNEZ, L. y RODRÍGUEZ MARTÍN, C. (2021). “Yo paso haciendo silencio: notas sobre Cecilia”. En *Entre versos y notas: canción de autor en español*, F. Noguerol y J. San José Lera (eds.), 161-178. Kassel: Reichenberger.

- PRIETO DE PAULA, Á. L. (2010). “La canción de autor y las exequias de la poesía social”. En *Poesía y canción popular. De la lírica tradicional a las nuevas formas poéticas*, A. Iravedra y A. Sánchez Torre (eds.), 391-404. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ____ (2021). “Literatura y compromiso. La poesía social y su desembocadura en la canción de autor”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 19-38. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- PUJADÓ, M. (2007). *Música de poetas. Projecte de LletrA. La literatura catalana a internet*. Universitat Oberta de Catalunya. Disponible en línea: <https://www.musicadepoetes.cat/presentacio> [14/05/2025].
- RÁBADE VILLAR, M. D. C. (2021). “Usos públicos de Rosalía de Castro. Las adaptaciones musicales de los poemas rosalianos en la escena musical gallega (1970-2013)”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 181-194. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- RIVA, S. (2021). “Leer y cantar: cómo hago de un poema una canción (adaptaciones de Federico García Lorca y Miguel Hernández)”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 155-180. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- ROMANO, M.; LUCIFORA, M. C. Y RIVA, S., eds. (2017). *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- ROMANO, M. (1991). “En torno a la canción ‘diversa’”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 1, 135-143. Disponible en línea: <https://fhmdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199> [14/05/2025].
- ____ (1992). “Canción popular hispana. La otra voz de la poesía”. En *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas “España en América y América en España”*. L. Martínez Cuitiño y E. Lois (coords.), vol. 2, 875-880. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ____ (1994). “A voz en cuello: la canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad”. En *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, L. Scarano, M. Romano y M. Ferrari (eds.), 55-68. Buenos Aires: Biblos.
- ____ (1996). “Canción española del 60: denominaciones, prácticas, imaginarios”. *Revista de Estudios Hispánicos* 1.23, 103-111. Disponible en línea: <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/19993> [14/05/2025].
- ____ (1997). “Machado por Serrat y Cortez: del poema al canto. (Una versión de la versión)”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 22, 105-118. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/machado-por-serrat-y-cortez-del-poema-al-canto-una-version-de-la-version-1160748> [14/05/2025].

- ____ (2002). “La canción de autor después de Franco. Reflexiones críticas sobre un objeto crítico”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 671-672, 13-16.
- ____ (2006). “Leer el canon II. Poesía y canción de autor en España”. *Artistas. Revista de Estudios e Investigadores de la Facultad de Humanidades* 3.4, 85-98.
- ____ (2010a). “En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 405-430. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- ____ (2010b). “La excesiva intimidad: dobles, entre la literatura y la canción de autor española”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 21, 73-90.<https://fhmdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/789> [14/05/2025].
- ____ (2021). “Presencias y figuras: acerca de dos ‘complementarios’”. En *Un antiguo don de fluir: la canción, entre música y literatura*, M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (eds.), 195-216. Mar de Plata: Universidad Nacional de Mar de Plata.
- ROMERA-FIGUEROA, E. (2021). “Feminismos en la Nueva Canción Ibérica”. En *Una nueva historia de los feminismos ibéricos*, S. Bermúdez y R. Johnson (eds.), 453-467. València: Tirant lo Blanch.
- ____ (2025a). “Escucha invertida: las canciones-tapadera de Mari Trini, Guillermina Motta y Elisa Serna”. *Estudios LGTBIQ+, Comunicación y Cultura* 5.1, 23-34. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/eslg.98490> [16/08/2025].
- ____ (2025b). “Las tretas de las cantautoras: la canción infantil y la musicalización de poesía escrita por mujeres”. *Letral. Estudios Transatlánticos de Literatura* 36, 56-83. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i36.32448> [20/07/2025].
- SOLDEVILA I BALART, L. (1993). *La Nova Cançó (1958-1987). Balanç d'una acció cultural*. Argentona: L'Aixernador.
- TAYLOR, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham y Londres: Duke University Press.
- TORREGO EGIDO, L. (1999). *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: De la Torre.
- VICENTE, L. (2017). *Mujeres libertarias de Zaragoza: el feminismo anarquista en la Transición*. Palma de Mallorca: Calumnia.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 30/05/2025

Fecha de aceptación: 08/09/2025