Alejandro Gómez Camacho

“La saeta” y el “Romance sonámbulo”: dos poemas que se hicieron canciones

Resumen: Este trabajo analiza la relación entre la poesía y las letras de canciones a partir de dos ejemplos paradigmáticos de la literatura y de la música popular española de finales del siglo XX: el “Romance sonámbulo”, de Federico García Lorca, y “La saeta”, de Antonio Machado. La aproximación a la poesía desde la canción, muy frecuente en la tradición de Siglo de Oro español, presenta la literatura como algo vivo en la que la intervención del lector oyente es fundamental en la actualización del texto.

Se llega a la conclusión de que la conversión de un poema en letra de canción implica una modificación sustancial del significado del texto, revitalizándolo con nuevas interpretaciones e incluso con un nuevo sentido ajeno al del texto original.

DOI 10.1515/ibero-2014-0026

1. “Verde” y el “Romance sonámbulo”

En la tradición de la literatura española del Siglo de Oro, la canción era un subgénero de la poesía lírica petrarquista; se aceptaba con naturalidad que los poemas se interpretasen con música. Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega* nos recuerda que “se apropia a sí sola el nombre común. Y como es el más hermoso y venusto género de poema” (1580: 223). Lejos queda para el lector del siglo XXI esta división de los géneros del siglo XVI; en quinientos años la poesía se ha convertido en un género literario escrito muy minoritario, mientras que las letras de canciones son textos orales (para ser interpretados y escuchados, no leídos) con una innegable vitalidad, que permanecen ajenas a lo que comúnmente se entiende como literatura (Todorov 1988: 48; Diago 2011: 3; Muñoz 2007: 102). Poema y letra de canción aparecen como géneros textuales independientes que muestran capacidades y competencias diferentes en el hablante de español que se acerca a la literatura como lector o como oyente. La utilización de las tecnologías de la información y de la comuni-

cación y la generalización de Internet favorecen una amplísima difusión de las letras de las canciones, popularizando y renovando a su vez el canon clásico de la poesía culta española. Se devuelve, así, a la poesía la vocación de transmisión oral asociada a la música que era característica en la poesía del Siglo de Oro.

La adaptación más famosa a la música popular de un poema de Lorca es la rumba “Verde”, de José Manuel Ortega Heredia, alias “Manzanita”, que se grabó por primera vez en el disco *Poco ruido y mucho duende* (1978), su primer disco en solitario. También incorporaba otras composiciones basadas en textos de literatura culta como “Hombres necios”, de Sor Juana Inés de la Cruz, o “Dejadme llorar”, de Luis de Góngora; pero solo “Verde” pervivió en la tradición popular.

Es difícil precisar si Ortega Heredia realizó personalmente la adaptación del texto lorquiano a la letra de la canción; “Manzanita” era un músico extraordinario y es probable que su relación con Enrique Morente favoreciera la incursión en la lírica culta. No podemos olvidar que pertenecía a una familia de tradición en el flamenco (era nada menos que sobrino de Manolo Caracol) y que en sus comienzos trabajó con Camarón y Morente. En cualquier caso José Manuel Ortega Heredia es el responsable de que el “Romance sonámbulo”, interpretado con una música en estilo de la rumba flamenca y con unas leves modificaciones en la selección del texto, invierta su significado para millones de hablantes de español y se convierta en una canción de amor gozoso y compartido.

No cabe duda de que el nuevo significado del texto tiene que ver sobre todo con la música de la canción: una rumba optimista y pegadiza que neutraliza las connotaciones trágicas y oníricas que Lorca borda en su poema; como en el caso de “La saeta” de Serrat, el lenguaje de la música, universal y directo, condiciona la recepción del texto lírico más allá de la literalidad de las palabras que lo forman y del sentido que imaginó el poeta.

Federico García Lorca publicó en 1928 su *Romancero gitano* en el que destaca el “Romance sonámbulo”, un poema irreplicable en el que se encuentran compendiados los símbolos fundamentales de la poesía y el teatro lorquianos. La complejidad del poema y su carácter onírico hacen muy difícil la interpretación del poema; así el propio autor nos invita a considerar el romance como un texto misterioso abierto a múltiples lecturas:

Después aparece el “Romance Sonámbulo”, uno de los más misteriosos del libro, interpretado por mucha gente como un romance que expresa el ansia de Granada por el mar, la angustia de una ciudad que no oye las olas y las busca en sus juegos de agua subterránea y en las nieblas onduladas con que cubre sus montes. Está bien. Es así, pero también es otra cosa. Es un hecho poético puro del fondo andaluz, y siempre tendrá luces cambiantes, aun para el hombre que lo ha comunicado que soy yo. Si me preguntan ustedes por qué digo yo: “Mil panderos de cristal herían la madrugada” les diré que los he visto en manos de ángeles y de árboles, pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado (García Lorca 1969: 59).

A pesar de su evidente complejidad, en el “Romance sonámbulo” (como en todos los romances) se cuenta una historia y sus elementos son fácilmente reconocibles: en la madrugada, un gitano fugitivo (el mocito) llega herido de muerte a la casa donde supone que lo espera su amada (la niña amarga); conversa angustiado con el padre de la muchacha (el compadre) y ambos suben a buscarla “a las altas barandas” para descubrir que flota muerta en la superficie del aljibe, en el que se ha suicidado. En la canción “Verde” la historia es bien distinta: un joven (el mocito) declara su amor a una niña (la niña amarga) de ojos verdes y pelo negro que sueña en su baranda, sin que sepamos más de la historia. Frente al romance onírico que narra la muerte trágica de sus personajes protagonistas, la canción trata sobre el anhelo de encuentro con la mujer amada.

El romance original se compone de ochenta y seis octosílabos perfectos. Sobre este texto, la canción se compone de cuatro o cinco estrofas, según las versiones, y un estribillo que se repite con variaciones en todas y cada una de las estrofas. Ciertamente es que Lorca fue un poeta muy relacionado con el flamenco, sobre todo por influencia de la obra de Manuel Machado que heredó la tradición de su padre Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” (Pineda 2007: 172), pero no es este poema uno de los ejemplos de esa tradición.

El criterio compositivo de la letra de la rumba de “Manzanita” es muy simple; los versos iniciales y finales del “Romance sonámbulo” sirven de estribillo, y se componen cinco coplas o cuartetas arromanzadas a partir de los fragmentos del romance en segunda persona que comienzan con el vocativo “compadre”, modificando levemente el texto según las necesidades de la nueva historia. Como resultado, apenas un tercio de los versos del romance se utilizan para dar letra a la versión cantada del texto.

Así, los cuatro versos iniciales del “Romance sonámbulo” –“Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña.” (García Lorca 1928: 29)– se convierten en el estribillo de la canción “Verde” repetido obsesivamente con ligeras modificaciones que refuerzan la alternancia entre la primera y la segunda persona, y la tensión amorosa del texto:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Verde que yo te quiero verde.

Verde, que yo te quiero verde;
sí, sí; yo te quiero verde;
¡ay!, ¡ay!; yo te quiero verde.

Verde que te quiero verde.
 Verde viento. Verdes ramas.
 El barco sobre la mar,
 el caballo en la montaña.
 Verde, que yo te quiero verde;
 sí, sí, yo a ti te quiero verde;
 ¡ay!, ¡ay!, yo a ti te quiero verde (Ortega 1978).

Aunque ambos textos terminan con las mismas palabras, ofrecen desenlaces opuestos. En la versión de Lorca, tras describir cómo flota en el aljibe el cuerpo de la gitana suicida, “Sobre el rostro del aljibe / se mecía la gitana. / Verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata” (García Lorca 1928: 34), el narrador concluye repitiendo el arranque del poema en una estructura circular que siembra más incertidumbre en el lector. La letra de la canción culmina en una declaración de amor hiperbólica que confirma en el oyente el mensaje que se ha repetido una y otra vez en el estribillo, sugiriendo un desenlace feliz de la historia.

En la primera estrofa, una leve modificación de los versos siete y ocho convierte a la niña amarga, un personaje cargado de connotaciones oníricas y surrealistas que anuncian su final trágico, en una bella muchacha que espera a su enamorado en el balcón; recupera el “negro pelo” que en el pasado la adornaba (García Lorca 1928: 34) y cambia la fría mirada de la muerte por los ojos verdes:

Con la sombra en la cintura
 ella sueña en su baranda,
 verde carne, pelo verde,
 con ojos de fría plata (García Lorca 1928: 29).

Con la sombra en la cintura
 ella sueña en su baranda,
 verdes ojos, negro pelo,
 su cuerpo de fría plata (Ortega 1978).

En la segunda copla, los versos de Lorca se reproducen casi literalmente aunque fuera de su contexto; cobrando un nuevo sentido en el que desaparecen los elementos trágicos del texto lorquiano. Así, el padre de la niña amarga, que va a encontrar el cuerpo de su hija suicida y que previsiblemente verá morir desangrado al mocito, se convierte en el amigo confidente de una declaración de amor. El cambio de los posesivos hace que la estrofa sea coherente con la letra de la canción aunque se desvirtúe el significado original del texto:

Compadre, quiero cambiar
 mi caballo por su casa,
 mi montura por su espejo,
 mi cuchillo por su manta (García Lorca 1928: 31).

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por tu casa,
mi montura por tu espejo,
mi cuchillo por tu manta (Ortega 1978).

El terrible diálogo entre el mocito y su compadre cambia un verbo en la tercera estrofa, y se convierte en una afirmación del amor por la niña de ojos verdes:

Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba (García Lorca 1928: 31).

Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra
y, si yo fuera mocito,
este trato lo cerraba (Ortega 1978).

Las tres voces que intervienen en el poema de Lorca se reducen a una en la canción de “Manzanita”; lo que, en este caso, lleva a una nueva acepción del sustantivo *mocito* en primera persona el cual cobra un significado insospechado en boca del propio bandolero (soltero o joven): el resultado es una estrofa incoherente incluso en la nueva historia que se canta en “Verde”.

En la última copla, ligeras modificaciones convierten a la niña amarga en una amante desdeñosa que se hace esperar, desprovista de toda relación con el compadre, y de los elementos de soledad y abandono que la llevan a terminar con su vida en el poema original:

¡Compadre! ¿Dónde está, dime,
dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda! (García Lorca 1928: 33–34).

¡Compadre! ¿Dónde está, dime,
dónde está esa niña amarga?
¡Cuántas veces la esperé!
¡Cuántas veces la esperaba! (Ortega 1978).

La alternancia verbal del poema original de Lorca acentúa el contraste por la yuxtaposición de los pasados en indicativo y en subjuntivo, perfectivo e imperfectivo. Cuando la gitana estaba viva, tenía el pelo negro y la cara fresca; antes de saltar al aljibe, cuando solo es una muerta en vida que ha decidido suicidarse, ya tiene “verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata” (García Lorca 1928: 29). La

canción diluye estas referencias en el cambio de persona y de modo verbales; ahora quien espera es el mocito y no la niña en una situación característica de la lírica amorosa popular: el amante que aguarda ansioso la aparición de su amada.

A pesar de que el texto de la canción no llega a la cuarta parte del romance, emplea con mayor frecuencia anáforas, epanadiplosis, paralelismos y repeticiones. Tanta repetición resultaría enfadosa en un poema escrito; sin embargo, la estructura de la rumba hace que en la letra de la canción estas repeticiones continuas construyan una arquitectura rítmica que hace de “Verde” una canción inolvidable.

Sin duda, el cambio más significativo es el de las connotaciones del adjetivo *verde* que da título a la canción; se repite hasta veintiocho veces en la rumba, pero con un significado opuesto al del poema original. En la simbología lorquiana, el verde suele ser sinónimo de muerte y descomposición (Arango 1995: 144); por el contrario, en la canción el verde adquiere su significación más convencional como referencia a un color, y, en todo caso, con las connotaciones de joven, fresco y lozano. En el romance son verdes el viento, las ramas, la carne y el pelo de la gitana; en la canción los ojos de la muchacha, el viento y las ramas del paisaje, y el amor que declara el intérprete de la rumba.

El resultado del proceso de reescritura del poema de Federico García Lorca es una canción a una hermosa mujer de pelo negro y ojos verdes que contempla un paisaje idílico (el mar y la montaña) desde su baranda. Su enamorado hace confidencias a un compadre porque quiere dejar su vida de aventuras (caballo, montura y cuchillo) por una casa, pero no puede. Se pregunta dónde está esa niña amarga a la que ha esperado en vano en el pasado y se dirige directamente a ella en el estribillo (“yo a ti te quiero verde”).

En esta nueva historia, los tiempos narrativos del texto lorquiano que se sitúan en el presente y en el pasado se simplifican en el presente, modificando si es necesario el poema original para que, en lugar del desenlace trágico de un amor fallido, el receptor de la canción perciba una historia con proyección hacia el futuro. La letra de la canción es un texto lírico de amor, en el que la simbología del texto original (el verde, la plata, el barco, el caballo, el cuchillo) pierde su significado para convertirse en referencias carentes de connotaciones violentas y trágicas.

2. “La saeta”, de Machado y de Serrat: el mismo texto con lecturas opuestas

“La saeta” es una de las canciones más conocidas de la música popular española. J. M. Serrat compuso la canción sobre el poema de Antonio Machado y se publicó

por primera vez en el disco “Dedicado a Antonio Machado, poeta” (1969). El éxito de la canción fue enorme y contribuyó de forma decisiva a la difusión en España e Hispanoamérica de la obra y la figura del poeta sevillano (Mariñas 2006; Cantizano 2005). Para algunos autores, la aparición de esta canción es el momento más significativo en la popularización de la literatura a través de la canción de autor (Torrego 2005: 237). La canción compuesta por Serrat ha conocido en los últimos cuarenta años decenas de versiones y su música (despojada de la letra) se ha incorporado como marcha procesional a la Semana Santa sevillana desde la década de los noventa del pasado siglo XX.

La paradoja es evidente: a pesar de que el poema original (reproducido casi literalmente en la letra de la canción) es una censura expresa de la saeta y de la Semana Santa como expresión de una religiosidad popular que el poeta no comparte, la canción se percibe como una verdadera saeta que exalta la religiosidad popular hasta el punto de que se ha incorporado al acervo de las marchas procesionales religiosas.

Machado publica por primera vez “La saeta” en la segunda versión de *Campos de Castilla*, se trata de uno de los poemas que se añaden a la obra en la primera edición de *Poesías completas* aparecida en 1917, editada por la Residencia de Estudiantes:

¿Quién me presta una escalera
para subir al madero,
para quitarle los clavos
a Jesús el Nazareno?

Saeta popular

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!
¡Cantar de la tierra mía,
que echa flores
al Jesús de la agonía,
y es la fe de mis mayores!
¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar! (Machado 1992: 209).

A pesar de que no se guarda registro de la saeta popular que Machado recuerda en su poema, las saetas de crucifixión eran muy frecuentes en los años en los que se publica *Campos de Castilla* (López 1998: 20). La interpretación del poema carece de dificultad alguna; el poeta identifica la saeta con la religiosidad que exalta la pasión de Cristo. Es el cantar de la Semana Santa, del pueblo andaluz, de su tierra, de sus mayores; pero no es el suyo. Frente a la religiosidad que valora al Cristo sangrante que agoniza clavado en la cruz (que el poeta ni puede ni quiere cantar), se exalta un Jesús triunfador sobre la muerte (que anduvo en el mar).

No podemos pasar por alto que la percepción de la saeta que tiene Antonio Machado es antagónica respecto a la de su padre, Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, profundo conocedor del folclore andaluz y estudioso de las saetas, quien descubre en las saetas la verdadera religiosidad original que contrasta con la religiosidad falsa e impostada del rito de la Semana Santa. Lissorgues (1987: 248) reconoce precisamente en este poema un ejemplo del tema machadiano de la fraternidad cristiana que trasciende el individualismo liberal, pero insiste en que Machado permanece totalmente ajeno al catolicismo (frente a posturas más matizadas en Clarín y en Unamuno) –aunque sobre la religiosidad de Antonio Machado hay discrepancias en la crítica (Ramírez 2006: 50)–.

La única palabra del poema que tiene un sentido figurado (aunque una interpretación literal también sería aceptable) es *mar*, un símbolo machadiano con diversas lecturas que queda a la interpretación del lector (Schwartz 1965: 247; Ángeles 1966: 39; Berruezo 2011: 30): puede ser un símbolo de muerte, una referencia expresa a la resurrección o la evocación del pasaje bíblico en el que Jesús camina sobre las aguas (Mt 14, 22–23; Mc 6, 48–50 y Jn 6, 19–21), también sujeto a exégesis por diversos autores cristianos (S. Agustín, *Sermones* 76, 8; S. Gregorio de Nisa, *De beatitudinibus* 6, etc.). Domingo Ynduráin (1968: 149) analizó en un estudio ya clásico este símbolo en la poesía machadiana y sus conclusiones avalan con precisión el valor que el mar cobra en “La saeta”.

Se trata por tanto de uno de los poemas característicos de *Campos de Castilla* que transmiten al lector un mensaje directo carente de ambigüedades o interpretaciones en su contenido esencial; a pesar de ello, la recepción que se produce del texto como letra de canción sufre una inversión en el sentido del poema.

Serrat recita en el inicio de su canción los cuatro primeros versos del poema que reproducen una saeta popular y que, en el texto original, se insertan claramente como la letra de un canto religioso tradicional independiente del poema. Se suprime en la canción la acotación “Saeta popular” que aclara la cuarteta inicial en el poema de Machado y se inventa un verso octosílabo inicial que introduce toda la canción:

Dijo una voz popular:
¿Quién me presta una escalera
para subir al madero
para quitarle los clavos
a Jesús el Nazareno? (Serrat 1969).

Para cerrar la canción, la redondilla final se convierte en una especie de estribillo que se repite hasta tres veces y que concluye con una repetición más del primer verso que queda en suspenso:

¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en la mar!
¡Oh, no eres tú mi cantar...! (Serrat 1969).

Evidentemente en el verso final del poema se produce un cambio significativo porque el sustantivo *mar* pasa a ser femenino, se trata de un símbolo característico de la poesía machadiana al que ya nos hemos referido, pero que se contrapone claramente al “Jesús del madero” que representa la fe tradicional popular que el poeta no comparte. Sea cual fuere la interpretación que se le dé al mar como símbolo en “La saeta”, lo cierto es que la alteración de su género en la canción de J. M. Serrat solo aporta emotividad al texto, sin alterar el sentido que pudiere tener para los distintos receptores e intérpretes de la misma. Por otro lado, la repetición de la redondilla final solo refuerza el sentido original del poema de Antonio Machado en la evidencia de que la saeta (y la espiritualidad que implica) es una canción que el poeta rechaza con vehemencia.

¿Cómo es posible entonces que “La saeta” como letra de canción se convierta en una verdadera saeta de la Semana Santa andaluza, cuando por cuatro veces se repite expresamente “no eres tú mi cantar”? De nuevo la respuesta está en la música y en la interpretación que hace el autor de la canción.

En primer lugar, la canción se caracteriza por el ritmo pausado de un tambor que imita el que acompaña las procesiones religiosas de la Semana Santa; desde el principio el oyente tiene la sensación de que escucha una canción de Semana Santa (una especie de saeta). Además la interpretación de Serrat va *in crescendo* desde el texto recitado inicial hasta la explosión de emotividad de la estrofa final repetida una y otra vez, lo que facilita la percepción del texto como una muestra de fe.

De alguna manera, la interpretación de la canción sugiere que el “quitarle los clavos a Jesús el Nazareno” de la saeta popular equivale a cantar al Jesús “que anduvo en la mar” del poema machadiano. Así, en la letra de la canción, el poema original se convierte en una suerte de glosa de la saeta popular, cuyo

sentido explica y refuerza. La repetición del adverbio de negación del texto machadiano queda neutralizada en el estribillo de la canción por la repetición que hace el intérprete de la conjunción adversativa *sino* que niega al Jesús del madero, pero afirma su fe “en el que anduvo en la mar”.

El resultado es que la canción se convierte en una expresión de religiosidad popular de profundo sentido cristiano como el que caracteriza a la saeta: la letra de la canción tiene un significado opuesto al del poema para la mayoría de los receptores de la misma.

3. Conclusiones

El análisis de los dos ejemplos anteriores sugiere que poema y letra de canción no pueden considerarse como variantes del mismo género literario, sino como dos géneros de textos líricos independientes, incluso en aquellos casos en los que un poema original sirve de base para el texto que se interpreta en una canción.

En este contexto, la aproximación a los textos literarios como una realidad viva y contextualizada, especialmente en lo que refiere a la poesía (Cantizano 2005: 3), encuentra en la letra de las canciones uno de los recursos más eficaces para la adquisición de la competencia literaria, como era en la tradición de la literatura clásica española, popularizando textos cultos que de otra manera llegarían solo a lectores especializados (Mariñas: 2006: 2).

El análisis de poemas significativos de la literatura española que se han utilizado como letras de canciones muestra cómo la transformación que implica la recepción de un texto escrito y literario en un nuevo género oral y no literario permite una aproximación a la literatura desde un nuevo enfoque que trasciende la tradición filológica. El descubrimiento de que detrás de los versos de una canción popular se esconde un poema con una nueva lectura, puede ser un factor muy motivador para un lector que actualiza e interpreta la literatura desde su perspectiva (González 1989: 44; Gómez 2009: 4).

Tanto en el caso del “Romance sonámbulo”, de Federico García Lorca, como en el de “La saeta”, de Antonio Machado, su utilización como letras de canciones ha contribuido decisivamente a la difusión de estos textos y de sus autores entre los hablantes de español. El nuevo significado de los textos en las canciones (ajenos al sentido original) no puede considerarse una distorsión o una recepción incorrecta de los versos originales; por el contrario, se ven revitalizados con nuevas lecturas e interpretaciones que permiten al lector oyente convertirse en el auténtico protagonista del hecho literario.

Bibliografía

- Ángeles, José (1966): “El mar en la poesía de Antonio Machado”, *Hispanic Review* 34, pp. 27–48.
- Arango, Manuel (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Espiral Hispano Americana.
- Berrueto, Diana (2011): “A propósito de la temporalidad paisajística en Campos de Castilla”, *Castilla. Estudios de Literatura* 2, pp. 21–35.
- Cantizano, Blasona (2005): “Poesía y música, relaciones cómplices”, *Espéculo. Revista de estudios literarios* 30 [en línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>, 10/9/2013].
- Diago, Pablo (2011): “Una introducción a la relación entre música y literatura en las letras hispánicas”, *Océanide* 3 [en línea: <http://oceanide.netne.net/articulos/art3-10.php>, 15/9/2013].
- García Lorca, Federico (1928): *Romancero gitano*, Santiago de Chile: Editorial Moderna.
- (1969): *Prosa*, Madrid: Alianza Editorial.
- Gómez, Juan (2009): “Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 17 [en línea: <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-8.htm>, 11/9/2013].
- González, María (1989): “Sensibilización hacia la función poética y didáctica de la lectura interpretativa a través de letras de canciones contemporáneas”, *Didáctica (Lengua y literatura)* 1, pp. 25–44.
- Herrera, Fernando de (1580): *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla: Alonso de la Barrera.
- Instituto Cervantes (2006): *Plan curricular del Instituto Cervantes, Niveles de referencia para el español C1 C2*, Madrid: Instituto Cervantes, Biblioteca Nueva.
- Lissorgue, Yvan (1987): “Heterodoxia y religiosidad: Leopoldo Alas (Clarín), Unamuno, Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 440–441, pp. 237–250.
- López, Rafael (1998): *La saeta*, Sevilla: Portada Editorial.
- Machado, Antonio (1982): *Poesía completas*, Madrid: Espasa Calpe.
- Machado Álvarez, Antonio (1880): “Las saetas populares”, *La Enciclopedia*, Sevilla, 30 de abril.
- Mariñas, Eva (2006): “Lo popular: música y literatura, voz de autor, cultura de Masas”, *Culturas Populares* 3 [en línea: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/marinas.pdf>, 13/9/2013].
- Muñoz, Mariano (2007): “Bolero y modernismo: la canción como literatura popular”, *Literatura y Lingüística* 18, pp. 101–120.
- Ortega, José Manuel (1978): “Verde”, *Poco ruido y mucho duende*, CBS, CD.
- Pineda, Daniel (2007): “Lorca y el flamenco”, *Monteagudo* 12, pp. 169–184.
- Ramírez, Jorge (2006): “Juego de escondidas entre Dios y el ser humano en la poesía de Antonio Machado”, *Letras* 40, pp. 49–73.
- Serrat, Juan Manuel (1969): “La saeta”, *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, Zafiro/Novola, CD.
- Schwartz, Kessel (1965): “The Sea and Machado”, *Hispania* 48.2, pp. 247–254.
- Todorov, Tzvetan (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros.
- Torrego, Luis (2005): “La educación a través de la canción de autor”, *Revista de Educación* 338, pp. 229–244.
- Ynduráin, Domingo (1968): “Tres símbolos en la poesía de Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 223, pp. 117–149.