

SONIDOS Y MÚSICA DE LA POESÍA EN UNIÓN RADIO (1925-1935)¹

Guillermo LAÍN CORONA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

ORCID: 0000-0003-4125-0834

Resumen:

Este artículo analiza la presencia de la poesía en la radio española durante la Edad de Plata, enfocándose en la emisora Unión Radio y su revista *Ondas*. A través de un trabajo de archivo, se recuperan datos sobre poesía de la época, incluyendo la posible primera aparición de Rafael Alberti en radio. El estudio muestra que la poesía fue objeto de interés en la incipiente industria cultural y la consideró compatible con la radio debido a la común naturaleza oral y sonora. Para analizar las relaciones entre poesía, sonido y música, se abordan fenómenos diversos, como la musicalización de textos poéticos y la recitación con fondo musical, distinguiendo entre música culta y popular. Con frecuencia, se puso música a textos recuperados del pasado, como los romances, y destacaron nombres de poetas del siglo XIX, especialmente el Romanticismo, como Bécquer, y el modernismo finisecular, desde Rubén Darío a los hermanos Machado. En los años 30, empezaron a despuntar

¹ Este artículo es resultado de M+PoeMAS, «Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción», proyecto de investigación con financiación de la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y septiembre de 2028.

los poetas de la generación del 27, con el caso destacado de las *canciones populares* de Lorca, el auge del flamenco y el cuplé.

Palabras clave:

Edad de Plata en España. Unión Radio. Revista *Ondas*. Poesía. Música.

Abstract:

This article addresses the presence of poetry on the Spanish radio during the Silver Age, focusing on the station Unión Radio and its magazine *Ondas*. Data on poetry at the time are recovered through archival work, including the possible first appearance of Rafael Alberti on radio. The study shows that poetry was of interest to the nascent cultural industry, which considered it compatible with the radio due to their common oral and sound nature. To analyze the relationships between poetry, sound, and music, various phenomena are addressed, such as the musicalization of poetic texts and recitation with background music, distinguishing between classical and popular music. Texts from the past, like romances, were often set to music, and names of 19th-century poets stood out, especially those from Romanticism, such as Bécquer, and fin-de-siècle modernism, including Rubén Darío and the Machado brothers. In the 1930s, the poets of the Generation of 1927 began to emerge, with the outstanding case of Lorca's *popular songs*, the rise of flamenco, and the couplet.

Key Words:

Spanish Silver Age. Unión Radio. *Ondas* magazine. Poetry. Music.

Unión Radio se constituyó como sociedad anónima en noviembre de 1924 y comenzó a emitir el 16 de junio de 1925². Desde el principio, tuvo un pilar fundamental en la revista *Ondas*.

² Para la historia de la radio en España y, en particular, Unión Radio, puede consultarse: Afuera (2021), Arce (2008), Balsebre (2001), Díaz (1997) y Fernández Sande (2005), entre otros.

El primer número apareció el 1 de junio de 1925, dos semanas antes de que la radio comenzara sus emisiones; posteriormente, se publicaba una vez a la semana. Según un editorial titulado «Nuestro saludo» en el número inaugural³, la revista perseguía un propósito doble: expandir el interés por la radio como tecnología, por un lado, y, por otro, promocionar los contenidos de la emisora principal y de sus emisoras asociadas: Unión Radio Madrid, Radio Barcelona, Radio Salamanca, etc. Para conseguir lo primero, *Ondas* publicaba piezas diversas: reportajes, entrevistas, fotografías, etc. Con respecto a lo segundo, *Ondas* ofrecía semanalmente la parrilla de Unión Radio Madrid, en un formato destacado por ser la emisora principal, y de las otras emisoras, con un diseño más pequeño y abigarrado.

Las parrillas de Unión Radio «se confeccionaban con tres semanas de adelanto», de modo que los contenidos emitidos podían variar respecto de los anunciados en papel (Afuera, 2021: 49). No obstante, *Ondas* es una fuente de información inestimable, porque la tecnología de grabación no empezó a utilizarse con fines documentales en radio hasta más tarde, así que hoy no quedan archivos sonoros de los contenidos *realmente* emitidos.

El contenido principal de Unión Radio fue la música. Hubo otros relevantes, como las noticias y las retransmisiones de espectáculos —teatro, zarzuela, ópera, etc.— desde las salas, o bien la interpretación de fragmentos o adaptaciones por actores y actrices desde los estudios de emisión (Afuera, 2021: 143-495). No se ha prestado, sin embargo, suficiente atención a la presencia de la poesía en Unión Radio.

Aquí se va a estudiar la poesía en Unión Radio, no en sí misma, sino en relación con los elementos sonoros y la música, por dos razones, que sirven, además, para ordenar el artículo. En primer lugar, radio, poesía y música comparten naturaleza oral y sonora, así que en el primer apartado se analiza cómo *Ondas* tiende a comparar y equiparar los sonidos y la voz de la radio con la

³ Para evitar un farragoso aparato de referencias bibliográficas, no se usa el sistema de citación habitual para la revista *Ondas*, sino que se indican los datos de publicación en el cuerpo del texto.

poesía. Posteriormente, se aborda la relación entre poesía y música, por ser el sonido más frecuente en la programación.

Para hacer este estudio, se han rastreado las páginas de *Ondas*, usando los ejemplares digitalizados en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, entre el 1 de junio de 1925 y el 28 de diciembre de 1935⁴. Además del ya señalado problema de que la revista puede no reflejar los contenidos que realmente se emitieron, en algunos ejemplares de esta colección faltan páginas. Faltan, incluso, ejemplares completos; en particular, todo el año 1928. Gracias a que están digitalizados en PDF legible (OCR), el ejercicio de rastreo se ha hecho mediante búsqueda, no por palabras enteras, sino a partir de las secuencias *poes*, *poem* y *poet*, que permiten recuperar las menciones a *poesía*, *poema*, *poeta* y sus derivados, como *poemático* o *poético*. Además, se ha recurrido a la secuencia *recit*, porque la idea de *recitar* —y sus derivados— está asociada a poesía y a música.

Ondas utiliza casi siempre la palabra *poesía* para el género literario, refiriéndose a los textos como *poesías*, no como *poemas*. Puede encontrarse esporádicamente el uso de *poemas* para textos, pero, por lo general, *Ondas* reserva esta etiqueta para la música culta en sintagmas como *poema sinfónico*. No hay espacio para analizar si esto responde a una determinada manera de entender la poesía entonces, distinta de ahora, pero resultaría interesante estudiarlo desde la teoría de la literatura. Lo relevante aquí es que la raíz léxica compartida sugiere que poesía y música culta se consideraban entonces semejantes, pero, a la vez, su uso separado muestra que eran productos diferentes. Asimismo, esto justifica el estudio de lo que tienen de *poesía* los *poemas* de la música culta. Para evitar confusiones terminológicas, en el artículo se sigue el mismo criterio léxico, usando *poesías* para los textos literarios, no *poemas*.

Al rastrear la secuencia *recit*, un buen número de resultados tienen que ver con música: *recital de órgano*, *recital de piano*, etc. Esto quizás no sea tan significativo como lo anterior, porque el término *recital* también aparece asociado a la poesía en la revista con no poca frecuencia y sigue en la actualidad usándose para música y

⁴ Véase: <https://www.bne.es/es/catalogos/hereroteca-digital> [14/01/2025].

poesía. En cualquier caso, es una invitación más para estudiar las relaciones en Unión Radio entre poesía y música.

La herramienta de búsqueda en PDF no reconoce todos los casos; por ejemplo, al buscar *poes*, no se recuperan todas las menciones a *poesía* dentro de un número. A la luz de este problema y los anteriormente indicados, no pueden obtenerse datos cuantitativos exactos. Hay, no obstante, material sólido para el análisis. Es, de hecho, tan amplio, que en un solo artículo no han cabido otros aspectos. Por ejemplo, se ha dejado para otra ocasión el papel de mujeres y niños en la producción y emisión de poesía en Unión Radio, lo que permitiría redefinir la historia literaria desde perspectivas de género.

1. La dimensión oral de la radio y la poesía

La poesía fue, al menos hasta el Renacimiento, consustancialmente oral; solo con la aparición de la imprenta empezó a replegarse al papel y la lectura en silencio (Martínez Fernández, 1995; Ong, 1996; Zumthor, 1983). A pesar de este repliegue, «en la poesía escrita subsiste el hecho de que los elementos de base [...] hunden sus raíces en la oralidad» (Brioschi y Di Girolamo, 1988: 109). Entre mediados del siglo XIX y principios del XX, los avances de la imprenta llevaron a formas de poesía *silenciosa*, como los caligramas de Apollinaire, basados en la construcción visual de los versos en el papel, pero siguió habiendo conciencia oral. Octavio Paz, por ejemplo, consideraba que *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), de Mallarmé, tiene una lógica de composición visual, pero «Song of Myself» (*Leaves of Grass*, 1855), de Walt Whitman, «es oral: no algo que vemos, sino algo que oímos» (Paz, 1990: 29). Además, para Paz (1973: 16), el desarrollo en su época de los medios de comunicación, como la radio, permitía nuevas posibilidades de oralidad para la poesía en la sociedad contemporánea.

Aunque Paz se refería a los años 70, la radio es un medio por naturaleza oral, así que no puede sorprender que en sus orígenes hubiera relaciones con la poesía. Esto es lo que se va a abordar en este apartado, a partir de los contenidos de Unión

Radio. No se hará desde enfoques lingüísticos, como la fonética, ni desde los estudios radiofónicos, si bien los datos expuestos pueden abrir vías de investigación para especialistas de estas materias. Se trata de rescatar la presencia de la poesía en Unión Radio, como ejercicio de arqueología historiográfica de la literatura. Y, a la vez, mostrar que en aquel momento la radio, por su común dimensión oral, se percibía como un medio *compatible* con la poesía, hasta el punto de aplicar recursos semejantes.

1.1. Vínculos de voz: locución y recitación

En un artículo sin firma de la revista *Ondas*, «El lenguaje de la radio» (*Ondas*, 14 de enero de 1933), se glosan las teorías de Paul Deharme (París, 1898-1934), pionero de la radiodifusión francesa. Por la vaguedad con la que se cita a Deharme, no se ha encontrado la fuente original, pero lo relevante son las hipótesis planteadas. Como punto de partida, se argumenta que «[...]a palabra es la base del lenguaje, y es a la vez un ‘hecho sonoro’ y un ‘signo’». Ahora bien, como la comunicación de radio carece de contacto visual con el receptor, hay que encontrar fórmulas para transmitir la palabra sin gestos. Para ello, el artículo se remonta a «la tradición de la recitación rítmica en sus formas familiares, bien diferentes de la poesía clásica». A pesar de renegar del *clasicismo*, no es casual la mención a la poesía, porque implica una relación de semejanza. De hecho, se reclaman para la locución radiofónica aspectos de la poesía, como el ritmo y la métrica: «El elemento ‘gestual’ es reemplazado por el elemento rítmico con la ayuda de ‘versículos’ que permiten fijar la atención en el valor de cada palabra y facilitar así su comprensión». Para terminar, el artículo retoma la idea de recitación: «La parte sonora de las palabras [...] está empapada por la recitación».

De la importancia que la radio concede a la voz dan cuenta los cursos de declamación, como el anunciado en *Ondas* el 16 de mayo de 1926 para alumnos/as de entre nueve y catorce años con el objetivo de «actuar como *speakers*, radiar poesías, conferencias y construir un cuadro artístico de cualidades sobresalientes». Los términos *declamación* y *speaker* destacan la voz en la profesión de

radio, y, significativamente, la primera función que se atribuye es *radiar poesía*.

En el *Lectorio* de los *Amigos del Niño* aparece Pitusín, «célebre actorcito de ‘cine’, recitador admirable y gran artista», y se destaca la consecución de tres aprendizajes con él: «1.º Lectura expresiva. 2.º Declamación. 3.º Composición». Así, se llega a la poesía: los «miembros de Lectorio recitarán poesías, leerán prosa escogida». Además: «Por el micrófono de UNION RADIO, los niños podrán oír a Pitusín y a sus compañeritos recitar poesías y cuentos, leer trozos de libros, cantar canciones amenas, y no será el menor motivo de agrado escuchar las lindas canciones» (imagen 1; *Ondas*, 2 de febrero de 1929).



Leer es fácil, leer bien ya no lo es tanto. Saber lo que se ha de leer y comprender bien lo que se lee, ya es algo de más mundo valor. He aquí lo que se llama *Lectorio* o escuela de lectura.

Los padres que han formado a “Amigos del Niño” un Lectorio, que, por ahora, es solamente infantil. Algun día puede ser que agrada también personas mayores.

El Lectorio de “Amigos del Niño” desenvolverá sus actividades en Madrid y en lo exterior.

Tres grados alcanzan sus estudios: 1.º Lectura expresiva. 2.º Declamación. 3.º Composición. Esto para el régimen interno.

El Lectorio cultivará, además, la Hora de Arte, que es una visita a los escuelas, la que, con singular predilección, será para los más pobres y olvidados.

La actividad de los Lectorios es recitante poesías, lectura prosa escogida, contribuirán con sus recursos oratorios a que la lectura práctica de arte y buen gusto llegue a los corazones y bucle las inteligencias.

Con el lectorio popular tiene una bandera. El Lectorio de “Amigos del Niño” tiene una bandera viva de carne y hueso. Es Pitusín, el minifonte artista, el genial actorcito de “cine”, que tiene un perfecto dominio del gesto y es un resultado de la cultura.

Con el hemos cometido los madrileños un pecadillo de indiferencia. Por patriotismo, debemos conseguir que para este año empiecen seis Lectorios. Los que no tienen que ver con otros seiscientos actores extranjeros. Vale tanto como ellos y les supera en una cosa: en su arte de recitador. Es, por lo tanto, nuestro Pitusín un actor de doble carácter: mundo y expresivo.

Al lado de Pitusín, otros niños, ricos y pobres en el len-

guaje del dinero, pero todos ricos para sentir y gozar el beneficio de la poesía y otras artes, se han venido a aprender lo que no saben y a practicar la que han aprendido.

Este es el sencillo mecanismo del Lectorio. Por el micrófono de UNION RADIO, los niños podrán oír a Pitusín y a sus compañeritos recitar poesías y cuentos, leer trozos de libros, cantar canciones amenas, y no será el menor motivo de agrado escuchar las lindas canciones, interpretadas por coros infantiles que, en su mayor parte, ha escogido ese gran maestro y gran músico que se llama Raúl Ruiz, uno de los más brillantes fundadores de los “Amigos del Niño”.

Lo que sigue es un resrito, para comunicarse con el mundo de los niños en excedente de su matrícula. Así, los Jardines de la Infancia, el Grupo de la Escuela de Pintura Victoria, intervendrán en los programas del mes de febrero con sus cursos escolares. Uno de los alumnos, brevemente, ingenieros y explícitamente es su escuela. ¿No resulta una cosa emotiva, sensible y pura que los propios alumnos sean los amanables voceros de la labor escolar?

El Lectorio de “Amigos del Niño”, al iniciar su labor ante el micrófono de UNION RADIO, el 3 de febrero, a las siete de la tarde, demandó el condonamiento de la representación de la revista ONDAS, expresar públicamente su gratitud por la cooperación valiosísima que ha ofrecido para sus fines. La revista, dirige Joaquín Espafola, que dirige con tanto sentido como tacto y amabilidad en las cosas de los chicos, don Fernando de Marañón.

Y ahora, disponemos, amigos nuestros, a oír por las ondas la voz de Pitusín, que, desde estas columnas, dirige un saludo cordial a todos los niños radioyentes españoles.

Imagen 1. Página de *Ondas* (2 de febrero de 1929)

Dando un salto a la audiencia adulta, en una «Crónica radiofónica: el speaker» se pone en valor al locutor, que «ha de ser esmeradamente seleccionado», entre otras razones, por «las condiciones físicas de su voz». En las pruebas de selección, para comprobar la «Dicción perfecta y facilidad de pronunciación», se somete a los candidatos a la «Lectura de textos que ofrezcan diferentes cualidades de pronunciación», incluyendo «una página literaria» y «un poema» (*Ondas*, 21 de diciembre de 1935). No puede sorprender, por tanto, que el término *recitador*, que antes de la radio era propio de poesía y canto, sea usado para referirse al locutor. Así lo hace Ramón Gómez de la Serna en un texto de su serie «Radiohumor», titulado «Intimidades»: caricaturizando los estudios de emisión como una «alcoba de la Radio», «perfumada de intimidad, recato y silencio», describe cómo «el recitador se despereza frente al micrófono» (*Ondas*, 9 de octubre de 1927).

El público mismo se da cuenta de la importancia de la voz en radio en relación con la poesía. En una ocasión, *Ondas* recopila «Lo que nos escriben algunas radioyentes y cómo se las imagina nuestro dibujante Augusto», con ocho declaraciones y sus correspondientes caricaturas en cuatro páginas. En la última, dos mujeres se imaginan a los locutores por su voz, y una de ella establece una equiparación con la poesía, haciendo uso de un tono rimbombante, presumiblemente como emulación del lenguaje poético: «Su voz es para mí consuelo etéreo que penetra en mi alma... Cuando usted recita, parece que todas las musas se 'liquidan' en su corazón, y el ritmo del verso atraviesa el espacio con las alas sutiles de la poesía» (Imagen 2; *Ondas*, 19 de junio de 1927). De manera parecida, pero con la pericia del escritor profesional, César González Ruano en «Lo que se oye y no se oye» cuenta que llegó a enamorarse de una voz de radio, y esto lo pone en relación con la poesía: «A mí no preocupaba demasiado que cantara bien. Casi me molestaba el canto. Lo que percibía no eran notas, sino acento, palabras puras, modulaciones extraordinarias. Lenguaje y poesía» (*Ondas*, 2 de enero de 1932).

ONDAS



«¿Cómo me le figuro?» ¡Oh, mi amado desconocido! Cuando su voz engolada y elástica, como un avillo para los paraguas, llega a mi corazón, le hace tilín, talán, talón, y me lo imagino como un Rodolfo Valentino (q. e. p. d.) del micrófono.

Alto, fornido, con amplios bíceps que denuncian su fortaleza física, su rostro terso, sin la menor huella de vejez, y moviendo su cuerpo flexible ante el ritmo de la nota musical de llamada.

¡Con qué seriedad pronuncia usted los anuncios, si labando lentamente y dando a cada vocal el tono que le corresponde en las vibraciones sonoras!

Sí, sí, sí; usted es el nuevo Rodolfo que, lanza al espacio la voz que estropea corazones y deshace hogares felices. Su voz tiene un timbre móvil de aristocratismo inconfundible. Usted es marqués, por lo menos; no lo dudo. Si su corazón es tan grande como su figura, encíeme un retrato a las señas siguientes: morena, pequeñita y con un lunar en la barbilla.

Don Quijote

Su voz es para mí consuelo etíreo que penetra en mi alma... Cuando usted recita, parece que todas las musas se «liquidan» en su corazón, y el ritmo del verso atraviesa el espacio con las alas sutilas de la poesía... ¡Ay, si yo pudiera ver su rostro, si pudiera seguir los movimientos del gesto, sería una radiante felicidad! Aunque sea de esos retratos al minuto, mandeme uno para tenerlo frente a mí, cuando su palabra rasgue el espacio... No importa que el romanticismo no sea de esta época, tampoco usted y yo lo somos... ¡Algún día resurgiré entre las flores humedecidas por nuestras lágrimas!... ¡Ay! No siga... La pluma se despuanta de emoción y sobre el papel cae una lágrima apasionadamente «dieciochesca»...

31 Mayo, 1927, 10:00 a.m.



Imagen 2. Página de Ondas (19 de junio de 1927)

Por la importancia de la acción de recitar en radio, a las personas que se dedican a ello y, en concreto, recitar poesía, se les aplica en *Ondas* calificativos superlativos. En una ocasión, «Juanita Azorín recitó varias poesías de Amado Nervo, Villaespesa y Luis de Oteyza, alcanzando un verdadero éxito tan notabilísima

recitadora» (*Ondas*, 26 de junio de 1927). En la sección «A través del micrófono» —que solía repasar en cada número de la revista lo más destacado de las semanas anteriores—, se menciona en otra ocasión un recital poético, enfatizando el efecto positivo de la dicción: «La notable actriz y recitadora Carmen Seco dio, en la sobremesa del último domingo, un interesante recital de poesías. La excelente dicción de la gran artista y las selectas poesías recitadas proporcionaron a los radioyentes unos momentos de intensa emoción poética» (*Ondas*, 15 de junio de 1929). De manera parecida, se habla de «El recitador González Marín» por «su arte peculiar y originalísimo, y la novedad de su interpretación poética», así como por la capacidad para infundir color a las palabras, incluso con acompañamiento musical «de la guitarra prodigiosa de Ramón Montoya y de la orquesta de Unión Radio» —si bien el aspecto musical se abordará en el siguiente apartado—. Se mencionan aquí poetas «modernos» y «consagrados», pero el interés se centra en el locutor, ya que las poesías «fueron declamadas [...] infundiéndolas de una nueva vida, una coloreada gama de matices variadísimos» (*Ondas*, 4 de octubre de 1930). Una semana después, se destaca una fotografía del «notabilísimo recitador», en una pose que muestra hasta qué punto, aunque no fueran vistos, estos profesionales relacionaban la interpretación de voz con la corporal, como actores (imagen 3; *Ondas*, 11 de octubre de 1930).

La vinculación de la radio con la poesía a través de la recitación se manifiesta también en la teorización sobre la literatura que debe hacerse específicamente para este medio. En un artículo sobre «El teatro radiofónico», se señala que «el actor» de una obra radiada, en vez de la representación, «atenderá más a recitar con perfección, dando a cada palabra, y aun a cada sílaba, la modulación de voz conveniente». Las reflexiones giran en torno a la literatura dramática, pero tienen que ver con la manera de expresarse oralmente en radio y se habla también de recitar otros géneros: «La poesía y la prosa han de recitarse muy bien para que no pierdan valor al ser dichas por radio» (*Ondas*, 5 de septiembre de 1926).

Al año siguiente, Roberto Molina considera que la novela o los relatos largos no son adecuados para radio porque su lectura en

voz alta produce hartazgo, así que se decanta por cuentos breves y, frente a los autores de textos, reivindica «El discreto relatador», que les pone voz sugerente. Dado que Molina teoriza sobre la brevedad, no se refiere solo a la narrativa, sino también a «la lectura de poesías», enfatizando la ejecución «en voz alta» (*Ondas*, 12 de junio de 1927).



González Marín, el notabilísimo recitador ante el micrófono de nuestra emisora de Madrid.

Imagen 3. Recorte de *Ondas* (11 de octubre de 1930)

En otro momento, F. Ginestal, en un artículo sobre «Dos nuevas literaturas», se refiere a cine y radio. En lo relativo a la «literatura radiofónica», le augura a esta gran éxito porque, al consumirse de manera rápida, se adapta a los cambios producidos en «el ritmo de la vida». Por eso, «en estas condiciones», «es más grato oír un poema recitado por el micrófono que adquirir un libro de poesías y leérselo en su casa». Y añade: «la literatura radiada exige la brevedad; es decir, que una poesía no podrá exceder jamás de cien versos, ni un recitado, en prosa, de diez minutos». En particular, la literatura en radio requiere «una mayor cadencia y una pronunciación más modulada», por lo que reivindica «una entonación perfecta y un ritmo adecuado a los recitados o a las pláticas» (*Ondas*, 25 de diciembre de 1927).

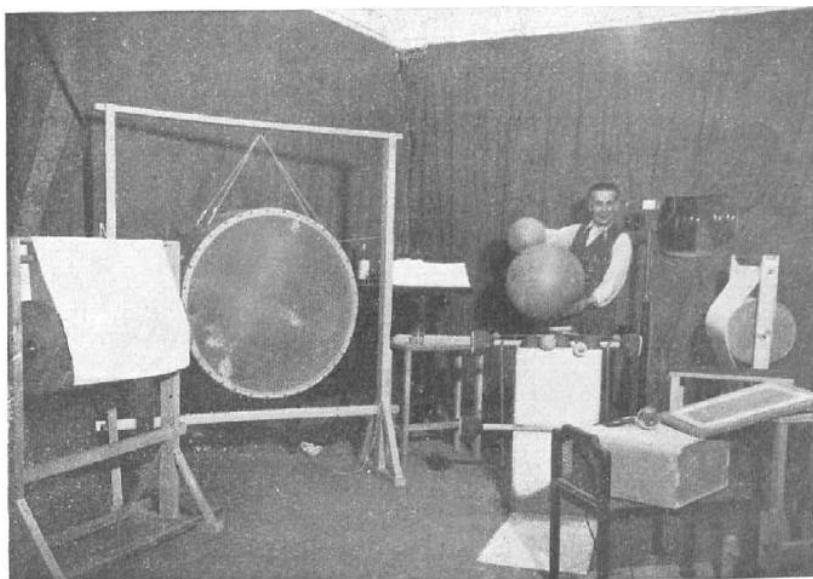
En la etapa final de Unión Radio, J. Díaz Fernández, al hilo de «Una novela para la radio», retoma ideas similares: «El recitado, que constituye un poderoso elemento auxiliar de la poesía, adquiere en la radio proporciones e importancia extraordinarias». Y ello porque «toda obra literaria lleva en potencia una fuerza auditiva»: «No hay artista capaz de describir con el gesto matices de creación poética [...]. La palabra y la música, sí. Para ello no hace falta estar en presencia del artista que a mil leguas por medio de la sesión radiofónica puede estar en contacto con su público» (*Ondas*, 4 de mayo de 1935). El mismo Díaz Fernández en «Radioliteratura» pronostica que «el libro impreso nunca caerá en desuso», pero la radio «amplía el campo de la creación literaria con el cultivo de la voz viva». Y presupone un tipo de literatura hecha específicamente por su naturaleza oral, resaltando la poesía: «Día llegará en que se busquen las emisiones literarias para encontrar en ellas el poema y la crónica que nazcan a la vida del arte en una edición hablada» (*Ondas*, 20 de abril de 1935).

1.2. Los sonidos de radio y poesía

El uso de sonidos está asimilado en las prácticas radiofónicas desde hace tiempo, como ocurre con las campanadas para dar la hora y anunciar el inicio de una sección informativa. De la relación de esto con la poesía dan cuenta los profesionales de la

radio todavía en la actualidad, como el productor británico Alan Hall (2010: 99): «In crafting radio features, the producer is using sound not only for its everyday, informational qualities —we do not hear a match being struck only to inform us that a cigarette is being lit— but for its metaphoric qualities. These are musical, poetic or even balletic».

Ahora bien, en los orígenes de la radio los sonidos fueron un hallazgo para reforzar contenidos; así, en 1933, Unión Radio compró la patente del sistema de producción de sonidos de Gaetano Mazzaglia dei Conte Cutelli (Afuera, 2021: 267), y este estuvo en Madrid para asesorar sobre su uso (imagen 4; *Ondas*, 18 de febrero de 1933). Los sonidos suscitaron interés en torno a la literatura radiofónica, llegando a inspirar la primera obra de teatro escrita *explícitamente* para radio en España, dos años antes del invento de Cutelli. En *Todos los ruidos de aquel día* (1931), que contiene significativamente en el título la palabra *ruidos*, Tomás Borrás cuenta una historia de amor en un circo porque es un espacio propicio para los sonidos (Barea Monge, 2002). El prólogo, «Palabras aladas», es toda una teoría sobre el uso de efectos sonoros en radioteatro (Borrás, 1931: 9-23). Dado que la literatura radiada y, en particular, el radioteatro ya han sido ampliamente estudiados (Guarinos, 1999), aquí se aportan solo unas pinceladas en relación con la poesía.



El conde Cutelli, famoso sonorizador de películas yanquis, actuando en el estudio de Unión Radio con algunos de los aparatos de su invención, productores de ruidos, que ha construido expresamente para la primera emisora madrileña.

(Foto Baglietto.)

Imagen 4. Recorte de *Ondas* (11 de octubre de 1930)

Un editorial de la revista *Ondas* sobre «Literatura radiofónica» se refiere a su especificidad sonora, vinculando el uso de sonidos con la dicción. Por no repetir ideas analizadas en el apartado anterior, valga referirse al uso de sonidos para ilustrar la literatura en radio y, en particular, la poesía:

La novela radiofónica puede ser ilustrada con rumores, con sonidos fácilmente captables para el micrófono, y que darían una emoción superior al oyente, y lo mismo puede decirse de la poesía. El tic tac del reloj, el ruido de la cuna que se mece para que duerma el niño y otra infinidad de sonidos que por sí solos bastan para fijar un lugar de acción, pueden ser recogidos, y, en manos del artista, dar origen a una genial obra radiofónica.

Dada la fuerte carga sonora, «el poeta» es el escritor «más afín a la literatura radiofónica». Por último, se equipara la capacidad evocativa de la poesía con la de los sonidos:

La radio puede ser para el poeta de una eficacia superior al libro para la creación de pequeños poemas. Basta un pequeño sonido para crear el recuerdo de una imagen que se encadena a una idea. El silbido del viento, el lamento del hombre perdido en un bosque y sorprendido por la tempestad alcanzan en la radio una intensidad emotiva y una pureza que no superan ni el teatro ni la novela (*Ondas*, 24 de mayo de 1930).

Ramiro Merino, al hablar de las «Posibilidades de la radio: Sensaciones inéditas» (*Ondas*, 13 de septiembre de 1930), se refiere a la capacidad evocadora de la poesía y los sonidos de radio. Primero, cita unos versos de Francisco Villaespesa en su obra de teatro *El alcázar de las perlas* (estrenada en 1911): «Las fuentes de Granada... / ¿Habéis sentido, / en la noche de estrellas perfumada, / algo más doloroso que su triste gemido?» (Villaespesa, 1912: 52). Quejándose de que una persona que no haya estado en Granada no puede responder a la pregunta planteada por el poeta, Merino propone que la radio ofrezca esos sonidos para «salir de dudas» y reflexiona sobre los beneficios que estos tendrían en caso de que acompañaran a esa «poesía» mientras es recitada «en el estudio de Unión Radio». Luego, toma como ejemplo el primer verso de la oda a «El dos de mayo», «Oigo, patria, tu aflicción», de Bernardo López García (1867: 51). Para Merino, esta poesía se refiere a oír un sonido metafórico —los problemas de vario tipo vividos en el país— y sugiere que «el micrófono debería ponerlos de relieve» con ruidos, que permitirían al oyente una mejor evocación, «con conocimiento de causa» (*Ondas*, 13 de septiembre de 1930). Hay que tener en cuenta estas reflexiones para el recital de poesías de Villaespesa que estuvo a cargo de Juanita Azorín el 24 de agosto de 1932, porque incluye un texto titulado «Las fuentes de Granada» (imagen 5; *Ondas*, 20 de agosto de 1932); se trata del mismo texto de antes, por lo que probablemente la recitación estuvo acompañada de sonidos evocadores.

**RECITACION
DE POESIAS DE FRAN-
CISCO VILLAESPESA**
 por
Juanita Azorín
 "La rueca", "El alcázar de
 las perlas" (la Kasida),
 "Las fuentes de Granada".

Imagen 5. Parrilla de Unión Radio Madrid, 24 de agosto de 1932 (*Ondas*, 20 de agosto de 1932)

Para finalizar este apartado, resultan relevantes las palabras de Natalio López en «El teatro radiofónico»: «Las buenas obras radiofónicas serán aquellas que tengan una atmósfera *sonora*». Para él, esto implica un efecto virtuoso entre texto y sonido, ya que este es «la *prolongación* sin la cual un verso resulta imperfecto y queda desprovisto del dinamismo» (*Ondas*, 27 de septiembre de 1930; cursivas en el original). Juan Chabás, por su parte, en «Teatro radiado» considera que no solo debe dársele «un valor máximo a la palabra y al sonido», sino también a «la música» y, además, debe tener «gerarquía [sic] poética». Minusvalorando cierto tipo de teatro, como el astracán, Chabás reivindica que el buen teatro radiofónico sea, «íntegramente, una creación poética». Matiza que no se trata de hacer un «teatro poético tal y como se entiende ahora», ni siquiera tiene que ser en verso —por lo que cabe suponer que Chabás se está alejando de obras como *La Lola se va a los puertos*, de Manuel y Antonio Machado (estrenada en 1929)—, sino que reivindica lo siguiente: «Teatro poético es teatro que crea un ambiente, una sugerión de poesía», y eso en radio se consigue ampliamente a través de la incorporación de sonidos (*Ondas*, 6 de febrero de 1932).

2. La música de radio y poesía

De todos los sonidos de la radio, el más característico fue la música, porque fue, como se ha dicho, el contenido principal de la programación. Para estudiar las relaciones con la poesía, hay que detenerse, aunque sea brevemente, en la distinción entre música

culta y popular, a pesar de las reticencias que suscitan estas etiquetas. Para Bruno Nettl, la calificación de *música culta* presupone injustamente que es más *refinada* o *superior* que la *popular* y tampoco sirve la idea de música *clásica* porque, entre otras razones, suele definirse en torno a la cultura occidental (Nettl, 1995: 3). Según Simon Frith (1987: 133), la distinción entre música *seria* y *popular* «is an assumption about the source of musical value. Serious music matters because it transcends social forces; popular music is aesthetically worthless because it is determined by them (because it is ‘useful’ or ‘utilitarian’)».

Aunque estos prejuicios ya han sido superados, estuvieron presentes en *Ondas*. En un artículo sobre «La difusión de la música y la evolución del gusto» (*Ondas*, 29 de agosto de 1926), se presenta la música como el elemento central de la radio, con una comparación bíblica: «La música [...] es el ‘Espíritu Santo’ de la radio». Sin embargo, se reivindica, no cualquier música, sino un equilibrio entre la *alta* calidad y los intereses *inferiores* del público amplio: «de poco servirá la porción de música suministrada por la estación emisora, si su calidad inferior la hace desdenable para el auditor, o si, en cambio, pertenece a un repertorio selecto en demasía que hace prematura su audición para el radioescucha incipiente y aún poco experimentado en lo que oye». El propósito de este equilibrio es *elevar* el gusto popular, con la guía de personas formadas, que deben evitar el criterio de *popularidad* y basarse, en cambio, en el *mérito real*: «Las personas que durante muchos años han laborado por la evolución del gusto y el progreso en la receptividad del público de conciertos, saben hasta qué punto es contraproducente el introducir en los programas obras de las que se alaba la ‘popularidad’ más que su *mérito real*». Por eso, se ataca la música de la industria cultural: «música fácil o popular, *light music*, que dicen los ingleses» (*Ondas*, 29 de agosto de 1926).

No ha de sorprender este tipo de prejuicios, ya que muchos profesionales de Unión Radio pertenecieron a las élites económicas y culturales. Ricardo Urgoiti, director de Unión Radio y de *Ondas*, fue hijo de quien fueran anteriormente creador de la Papelera Española, de la editorial Calpe y del diario *El Sol*. En música, Ricardo Urgoiti «a los siete años superó con sobresaliente

los primeros años de solfeo, y, a los diez, con la misma nota, tres años de piano en el Real Conservatorio de Madrid. Su afición a la música sería clave para encontrar los primeros colaboradores de Unión Radio entre los compositores jóvenes de su generación: Salvador de Bacarisse y el llamado Grupo de los Ocho» (Afuera, 2021: 128). En particular, Bacarisse fue director artístico de Unión Radio; y los compositores de aquel grupo se habían formado en la Residencia de Estudiante, junto con poetas que luego constituirían la generación del 27, de ahí que se les conozca también como generación musical del 27 (García Gallardo, Martínez González y Ruiz Hilillo, coords., 2010)⁵.

Además de orígenes acomodados y sinergias grupales, hay que considerar la impronta del krausismo en España, a través precisamente de la Residencia de Estudiantes y otras esferas intelectuales, como la Junta de Ampliación de Estudios, los conservatorios o la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En los años 20, coincidiendo con el desarrollo de la radio, aunque las vanguardias se fraguaron al albur de teorías como las de José Ortega y Gasset, el krausismo fue esencial para la renovación musical, en particular por el influjo de Francisco Giner de los Ríos en la generación musical del 27 (Sánchez de Andrés, 2009a).

La preocupación principal del krausismo fue la educación, dentro de la cual la música tuvo un papel prominente (Sánchez de Andrés, 2009b: 249-619), con equilibrios difíciles, que explican los prejuicios del anterior artículo de *Ondas*. El krausismo quiso extender la educación en sociedad, con especial preocupación por el pueblo y, en concreto, la población desfavorecida; además, predicaba una formación integral, que cultivara «hombres y mujeres buenos» con gusto estético (Krause en Menéndez Ureña, 1991: 292). Por eso, el krausismo se esforzó por la recuperación del folclore, incluyendo el musical, como manifestación *genuina* del pueblo (Sánchez de Andrés, 2009b: 138-177). Sin embargo, «[l]a expresión musical nacionalista defendida por los krausistas e institucionistas era una simbiosis entre lo popular y lo culto»

⁵ Sobre la renovación musical del Grupo de los Ocho y su relación con Unión Radio, puede verse, también, Palacios (2008: 150-159).

(Sánchez de Andrés, 2009b: 183), entre tradición y vanguardia, entre lo local y lo universal: partir de lo popular/tradicional/local para reconvertirlo en algo nuevo/culto/universal (Sánchez de Andrés, 2009b: 179-190). A pesar de las preocupaciones sociales del krausismo, su postura era, pues, elitista, en el sentido de que consideraba inferiores los gustos de ciertos sectores y proponía *mejorarlos*, de manera paternalista, por el bien de las personas individuales, y para «elevar el nivel cultural del país» (Sánchez de Andrés, 2009b: 251).

Por esta combinación de culto y popular, aquí se va a distinguir, simplificando, lo que cabe llamar *música popular krausista* respecto de la música popular de la incipiente industria cultural, que es precisamente la que desdeñan el krausismo y la revista *Ondas*, con los apelativos de *música de baile* o *música ligera*.

La música ligera tiene en España un origen múltiple. Por un lado, la evolución de la zarzuela devino en el llamado género chico: una serie de espectáculos escénicos con un alto contenido de números musicales, como las revistas. El éxito de estos números fue tal, que terminaron por desgajarse de las piezas teatrales para ser representados en los cafés y espacios similares como canciones, dando lugar al cuplé, palabra procedente del francés: *couplet* (Salaün, 1990). Por otro, estaban las músicas que llegaron a España desde el extranjero, como el tango, el jazz o el fox-trot (Faulín Hidalgo, 2015). Hubo, asimismo, ritmos regionales tradicionales que llamaron la atención de diferentes ámbitos; especialmente, el flamenco, que cautivó a las masas, a modo de música de baile y en fusión con el género chico (Faulín Hidalgo, 2015: 26-29), así como a la intelectualidad, destacando el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, auspiciado por Manuel de Falla y Federico García Lorca (Bernal Romero, 2018: 37-55). En un proceso de retroalimentación, estos ritmos locales y extranjeros fueron incorporándose a la zarzuela y al género chico, y viceversa, a la vez que se creaban ritmos castizos a partir de influencias extranjeras, como el chotis, que se introdujo desde París y debe su nombre a la traducción alemana del gentilicio de Escocia: *schottisch* (Haulín Hidalgo, 2015: 29-31).

Armand Balsebre (2001: 157) considera que hubo en radio un «equilibrio entre la música elitista y popular». Esto es algo difícil de medir en las páginas de *Ondas*, pero, dado el enfoque elitista, lo más probablemente, en realidad, es que se diera protagonismo a la música culta y popular krausista, al menos en los primeros años. Sí está claro, al menos, que *Onda* le concedió a esta música mayor atención en la maquetación y en la cantidad de información ofrecida. La revista incluía *fueras de parrilla* información para ampliar los contenidos de cualquier tipo en todas sus emisoras: entrevistas con personalidades destacadas, reportajes sobre teatro, biografías de autores, etc. Además, en la programación específica de Unión Radio Madrid —más detallada y mejor maquetada que las otras emisoras—, hubo información adicional *dentro de parrilla* sobre las piezas musicales; dependiendo de la época de maquetación, *al lado*, *al bilo*, *al margen* o como *notas al pie*. Esta información solía incluir título, compositor y valoraciones breves, y, para ahorrar esfuerzos y costes, era frecuente repetir los mismos textos informativos número tras número. Pues bien, este tipo de información *dentro de parrilla* solo se ofrecía en torno a la música culta y popular krausista, lo que confirmaría que *Ondas* le concedía más importancia que a la música ligera.

Existe abundante bibliografía sobre la mayoría de los fenómenos que se van a analizar en los siguientes subapartados, como la musicalización⁶. Pero, si en el apartado anterior no se pretendía hacer un análisis desde estudios especializados en oralidad, fonética, etc., tampoco se pretende ahora un estudio de estos fenómenos en sí, sino mostrar que tuvieron una fuerte presencia en Unión Radio y las opiniones que merecieron en las páginas de *Ondas*. Esto, a su vez, permite reforzar la hipótesis de que poesía y radio se percibían como *compatibles* gracias a la común dimensión sonora, en este caso a través del vínculo de la música.

⁶ Sobre musicalización, véase el repaso teórico de Martínez Domingo (2021) y Martínez Cantón (2022). En los últimos años, estos fenómenos se abordan desde la llamada intermedialidad, noción de la que parte la propuesta metodológica de Badía Fumaz y Marías (2024).

2.1. Alternancia de contenidos

La relación más sencilla entre poesía y música en radio es la alternancia entre contenidos en la programación. Aunque no constituye una forma de musicalización, ni similar, sugiere que poesía y música se perciben como contenidos *compatibles* en radio. En una pieza con declaraciones de «Las reinas de la belleza [sobre] la radio», Miss Asturias pone como contenido preferido, en primer lugar, música, canto y poesía, equiparando las tres cosas a un mismo nivel, y se refiere a la información en segunda posición: «La radio me encanta, qué duda cabe. Sobre todo, un concierto musical, un recital de poesías, una audición de canto... Yo me entero por la radio de muchos sucesos y acontecimientos que no logro descubrir en ninguno de los diarios y revistas que leo habitualmente» (*Ondas*, 21 de febrero de 1931).

2.1.1. Del popurrí a los recitales

Según Ángeles Afuera, «la emisora no se estructura de una manera ordenada hasta comienzos de 1926, cuando algunos espacios se han asentado y aparecen de forma regular» (2021: 149), a modo de programas especializados con títulos propios. A pesar de esta voluntad de orden, no hay diferencias *reales* entre programas: casi todos se basan en la combinación de contenidos mayoritariamente musicales con otro tipo de contenidos, en menor medida. La poesía fue desde muy pronto uno de estos contenidos de combinación con la música. Véase, por ejemplo, el espacio de *Sobremesa* del 16 de agosto de 1925 (ítem 6; *Ondas*, 16 de agosto de 1925). Es evidente, por la tipografía destacada y la abundancia de detalles, que la música es el contenido principal de este espacio. Al final, hay contenidos variados no musicales, en una tipografía más pequeña y sin apenas detalles, hasta el punto de que se incluye «una charla» sin decir el título, y, después, de manera incluso más marginal, se insertan «Poesías», sin detallar cuáles. A pesar de su marginalidad, la poesía se usa como parte de la estrategia de combinación con la música. Por cierto, resulta interesante la apreciación entre paréntesis: «(Interpretado por los

speakers)». Como se ha explicado, la acción de *recitar* —en este caso, *interpretar*— y los *speakers* permiten establecer un paralelismo sonoro entre poesía y radio, ya que se aplica por igual a la oralización de textos poéticos y de otros contenidos.

Imagen 6. Parrilla de Unión Radio Madrid, 16 de agosto de 1925 (*Ondas, 16 de agosto de 1925*)

Casi por las mismas fechas, el 28 de abril de 1926, en la programación de Radio Salamanca (imagen 7; *Ondas*, 25 de abril de 1926), música y poesía están entremezcladas con contenidos variados: en la franja de las 21 horas hay noticias, información de bolsa y parte meteorológico, después de lo cual se pasa a música bailable; a las 21:30 se programan «poesías» y a las 21:45 se indica: «Continuación de los bailables». Aunque pocos, se dan detalles sobre la poesía: son de José Zorrilla. No puede considerarse que las poesías estén al final de una programación: dado que luego continúan los bailables, las poesías funcionan como pausa *entre una misma emisión musical*. Poco después, se consolida esta estrategia, usando la palabra *intermedio*. Así se ve en el «Concierto variado» programado a las 19 horas en Unión Radio Madrid el 23 de octubre de 1926, que tiene, como intermedio (destacado en letras mayúsculas) una «Recitación de poesías originales de Cecilio Recalde» (imagen 8; *Ondas*, 17 de octubre de 1926).

17.0 a 18.0.—Cartelera, noticias de Prensa. Intermedio. Concierto variado por el quinteto.—21.0. Noticias locales. Bolsa y boletín meteorológico. Bailables por The Five Merosi Jazz-band.—21.30. Clásicos castellanos, poesías: "Don José Zorrilla: sus obras".—21.45. Continuación de los bailables.—22.0. Concierto de música española: "Garín" (sardana), *Bretón*, a petición, "Jugar con fuego" (selección), *Barbieri*. "El señor Joaquín" (balada), *Caballero*. "La reina mora" (cuadro segundo), *J. Serrano*. "Trianerías" (fantasía), *A. Vives*. "Danza quinta", *Granados*.

Imagen 7. Parrilla de Radio Salamanca, 28 de abril de 1926
(*Ondas*, 25 de abril de 1926)

19.0.

CONCIERTO VARIADO

ORQUESTA ARTYS

«Oberon» (obertura)..... *Weber*.
«El pescador de perlas» (fantasía).
..... *Bizet*.

INTERMEDIO

Recitación de poesías originales de Cecilio Recalde: «El amo», «Aún más allá... donde está Dios» y «Sol de España».

LA ORQUESTA:

«Romanza» *Svendsen*.
«La Marselesa» (fantasía).
..... *Caballero*.
«De Getafe al paraíso» (bolero).
..... *Barbieri*.

Imagen 8. Parrilla de Unión Radio, 23 de octubre de 1926
(*Ondas*, 17 de octubre de 1926)

Con el paso del tiempo, la poesía gana protagonismo. Se crean, por ejemplo, programas especializados *solo* de poesía, pero no hay espacio aquí para abordar esta cuestión. Lo relevante aquí tiene que ver con los intermedios entre emisiones musicales, ya que, a pesar de depender de la música, empiezan a ser referidos como *poéticos* y se añaden cada vez más datos sobre los textos. Así ocurre el 12 de agosto de 1929, con un *intermedio poético* de sobremesa dedicado a un «Soneto» del Conde de Villamediana y unas «Rimas» de Rubén Darío (Imagen 9; *Ondas*, 10 de agosto de 1929).

S O B R E M E S A

14,00 Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.

"El asombro de Damasco" (pasodoble), **Luna**; **Allegretto scherzando** de la "Octava sinfonía", **Beethoven** (1); "Souvenir", **Didla**; "Fernando" (tango), **Valerio**; "Rose Marie" (fox), **Friml**.—Boletín meteorológico.—Información teatral.—Bolsa de trabajo.—"Jota vasca" (popular); "Foliada de Comba" (popular gallego); "Lo que me vas a decir" (jotas populares); "Angellina" (sardana), **Bou**.—**Intermedio poético:** "Soneto", **Villamediana**; "Rimas", **Ruben Dario**.—"Goyescas" (intermedio), **Granados** (2); "Mi tierra andaluza" (canción), **Cerquera y Puig Hernández**; "I'll think of you" (vals), **Spher**; "Más chulo que un siete" (schotis), **Alvarez Cantos**; "La Walkyria" (cabalgata), **Wagner**.

15,30 Fin de la emisión.

Imagen 9. Parrilla de Unión Radio Madrid, 12 de agosto de 1929 (*Ondas*, 10 de agosto de 1929)

Otro indicio del mayor peso de la poesía es el formato de *recital*. En buena medida, el recital es una evolución del intermedio. Conforme más importancia se le da a la poesía, el intermedio poético pasa a denominarse *recital* y llega a constituirse en el tipo de programa especializado que habrá que estudiar en otro lado. Lo relevante aquí es que, a pesar de esta mayor autonomía, el recital, incluso con ese nombre —que pretende desviar la atención de su naturaleza de intermedio—, no deja de insertarse entre emisiones musicales. Por ejemplo, el 12 de mayo de 1929 se anuncia un recital poético, con características propias de un programa autónomo: tiene detalles abundantes y celebridades —además de autores importantes, la recitadora estrella de la cadena—, una tipografía grande, en mayúsculas y resaltada en un recuadro. Sin embargo, a efectos prácticos, se inserta como intermedio en el «Concierto de la Orquesta de la Estación» (Imagen 10; *Ondas*, 11 de mayo de 1929).

S O B R E M E S A

14,00 Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.

Concierto por la Orquesta de la Estación:

"Euryanthe" (obertura), Weber (1); "En la caverna del rey de las montañas" (de "Peer Gynt"), Grieg; "Vals brillante", Chopin; "Danza española", Granados; "La villana" (fantasia), Vives (2).

RECITAL DE POESIAS por la notabilísima recitadora MARGARITA ROBLES	
"Flores"	Vicente Medina.
"Yo voy soñando caminos de tarde"	A. Machado.
"Un caballo blanco".....	León Felipe.
"Letras"	E. Díez Canedo.
"Elegía"	Gabriel y Galán.

"El asombro de Damasco" (marcha de los genizares), Luna; "Escenas de hadas" (suite), Massenet: a) Cortejo, b) Ballet, c) Aparición, d) Bacanal; "Valencia" (pasodoble), Serrano; "Rapsodia eslava" (núm. 1), Dvorak.

15,30 Fin de la emisión.

Imagen 10. Parrilla de Unión Radio Madrid, 12 de mayo de 1929 (*Ondas*, 11 de mayo de 1929)

Que la poesía no deje de usarse como *intermedio* entre emisiones musicales, incluso cuando gana protagonismo y hasta tiene el nombre de *recital*, reincide en la hipótesis de que se concibe en radio como *compatible* con la música. Valga un último ejemplo, que tiene el aliciente de ser posiblemente la primera intervención de Rafael Alberti en radio: «Recitación de poesía originales por Rafael Alberti», el 9 de enero de 1930 (imagen 11; *Ondas*, 4 de enero de 1930)⁷. La disposición sobre la página, con tipografía en

⁷ Aun siendo el primer registro localizado Alberti en la parrilla de Unión Radio, hay que tener cuidado. Como se indicó al principio, en la colección digitalizada de *Ondas* en la BNE faltan páginas y ejemplares, y algunas emisiones cambiaban en directo respecto de lo anunciado en papel. Además, habría que contrastar la programación de otras emisoras dentro y fuera de España, pero sería un trabajo inabordable. A pesar de estas precauciones, es probable que sea la primera intervención de Alberti en cualquier emisora. En 1930, la radio comercial apenas había cumplido cinco años en España, por lo que Alberti no había tenido muchas opciones de apariciones previas, mucho menos en el extranjero. Además, cabe suponer que las emisoras hubieran apostado antes de ese año por poetas conocidos, como el citado Villaespesa, ya que garantizaban el interés del público. Precisamente, en 1930 Alberti había alcanzado una fama suficiente para

mayúsculas, sirve para destacar el recital. En la propia revista se refuerza esta importancia cuando, días después, se publica el artículo «Los poetas modernos ante nuestro micrófono», en el que se habla del recital de Alberti y también de Mauricio Bacarisse, incluyendo la transcripción de algunos poemas recitados, así como una fotografía y un retrato de cada poeta (Imagen 12; *Ondas*, 18 de enero de 1930). Sin embargo, el recital de Alberti el día de emisión sigue apareciendo entre un recital de canto y un recital de violín.

NOCHE
22.00: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.—Últimas cotizaciones de Bolsa.

RECITAL DE CANTO
por
RICARDO BLANCO

“Amarilli”, Caecefn; “Dove”, Schubert; “El caserío” (romanza), Guridi; “A Granada”, Alvarez; “Manolo” (vals) Ortiz.

RECITACION DE POESIAS ORIGINALES
por
RAFAEL ALBERTI

RECITAL DE VIOLIN

“Minueto”, Haydn; “Nocturno en “do” sostenido”, Tschaikowski; “La caprichosa”, Ries; “Allegro”, Fisico; “A la primavera”, Grieg; “Guitarrilla”, Moszkowsky-Sarsate.

Imagen 11. Parrilla de Unión Radio Madrid, 9 de enero de 1930 (*Ondas*, 4 de enero de 1930)

Los poetas modernos ante nuestro micrófono

Mauricio Bacarisse y Rafael Alberti, los dos grandes poetas de nuestro literato actual, han leído ante nuestro micrófono unos adustos versos, en los que resaltan brillantemente la fuerza y la belleza de su prosa. Aquí se publica la poesía española. Mauricio conoció a los redactores las privaciones de su libro—que aparecerá en breve—“Mito”, y el autor de “Muñecos en tierra” legó una selección de sus mejores poemas.

LA LUNA DE ZAMORA

Rotundas bombas ardidas
de la grasa de la herida
golpe, desvela madres,
los reclas de fieras hables,
despiertos, que se agitan,
Los rápidos se consumen
frente a la opulenta hora,
pero que se ha quedado,
por el Dolor ensangrentado
ir la luna de Zamora.

La nocturna catarsis
que rauda entre prisas y cole,
Los truenos de plata,
que el golpe del sol,
hacen ruta diabólica,
Mira, al buir, la infatina
que se agita y que canta,
sacila a que alcancen,
por el Dolor ensangrentado
ir la luna de Zamora.

(De su libro “Mito”, prólogo a “muñecos”.)



Mauricio Bacarisse.

(Foto. Alfonso.)

M O D A S

Tú no sabes lo que es eso,
y ojalá nunca lo sepas:
en la boca de colorado,
que te pone la sangre,
el cuerpo sobre la falda,
y las medias transparentes.
¡Viva todo tu trastada
de redondetes de granata!

¡No sabes que ya las cosas
no son del tiempo en la cara?

Si a ti te los plata el aire,
¡mejor que mejor, serrana!

¡No sabes que los cabellos
los pellan peines de plata?

Si a ti te los plata el viento,

¡mejor que mejor, serrana!

¡No sabes que las medias
son de seda, y no de lana?

Si a ti te los plata las tijeras,

¡mejor que mejor, serrana!



Rafael Alberti.
(Dibujo de Víctor Diaz.)

7

Imagen 12. «Los poetas modernos ante nuestro micrófono» (*Ondas*, 18 de enero de 1930)

atraer el interés de la radio, después del Premio Nacional de Poesía (1924), los fastos del tricentenario de Góngora (1927) y, entre otros hitos, *Sobre los ángeles* (1929). Es posible, asimismo, que esta intervención en radio de Alberti fuera resultado de la amistad entablada en la Residencia de Estudiantes con los hermanos Bacarisse, porque en el artículo está acompañado por Mauricio y porque Salvador era en 1930 director artístico de Unión Radio. Por lo demás, el dato sirve para abundar en la construcción crítica de la generación del 27 (Neira, 2018): Mauricio estuvo en la foto de Sevilla de 1927, que suele tomarse como fundacional de la generación, y su aparición con Alberti en radio sugiere un futuro prometedor con el resto de estos poetas, pero su muerte inesperada en 1931 le condenó al olvido en la historiografía literaria.

2.1.2. *Programas especializados en música y poesía*

Dado que la fórmula generalizada en radio era mezclar contenidos mayoritariamente musicales con otros de tipo variado, pocas diferencias puede haber entre un programa especializado en música y poesía y cualquier otro. Ahora bien, el hecho de que existan *explícitamente* programas especializados de este tipo permite suponer que hay un interés *particular* en torno a las relaciones entre poesía y música, reforzando la hipótesis de que se percibe algo *compatible* en radio y que, de hecho, se quiere resaltar dentro de la programación.

El primer programa especializado fue *Literatura y música*, en ocasiones con el título, precisamente, de *Poesía y música*. El 9 de agosto de 1925 (imagen 13; *Ondas*, 9 de agosto de 1925), se basa en la combinación de una mayoría de piezas musicales, interpretadas por una soprano, con un número menor de textos de José María Granada, intercalados: «Cuentos andaluces» y «poesías» (sin más detalles, no puede saberse mucho más, excepto suponer que los primeros se refieren a textos en prosa). No siempre en el programa *Literatura y música* se combina la música con lectura de textos literarios (en particular, poéticos), al menos no *per se*. Así, el 11 de julio del mismo año el programa incluye un intermedio destacado tipográficamente, que es una charla de Luis de Tapia; no se detalla el tema, pero cabe suponer que abordara la literatura (en particular, poesía) y que al hilo de la argumentación se leyieran en voz alta textos literarios (en particular, poéticos) (imagen 14; *Ondas*, 5 de julio de 1925).

LITERATURA Y MUSICA	
ISABEL SANCHEZ ESCRIBANO (Soprano.)	
JOSE MARIA GRANADA (Escritor.)	
SEXETO UNION RADIO	
EL SEXTETO:	
"Thais" (fantasía)..... Massenet.	
JOSE MARIA GRANADA:	
"Cuentos andaluces".	
ISABEL SANCHEZ ESCRIBANO:	
"Canciones".	
EL SEXTETO:	
"Piezas líricas"..... Grieg.	
JOSE MARIA GRANADA:	
"Poesías".	
ISABEL SANCHEZ ESCRIBANO:	
"Canciones".	
EL SEXTETO:	
"El asombro de Damasco" (fantasía)..... Luna.	
20.0.—Cierre de la Estación.	

Imagen 13. Parrilla de Unión Radio Madrid, 9 de agosto de 1925 (*Ondas*, 9 de agosto de 1925)

17.0.—Literatura y música.

GINA MONTTI

(SOPRANO)

SEXETO UNION RADIO

El sexteto:

"Sanson y Dalila"..... Saïd-Daens.
Gina Montti:
"Célos cubanos"..... Sagi-Barba.
"El suspiro del moro"..... Chapi.

CHARLA

POR

LUIS DE TAPIA

El sexteto:

"Silvia"..... Delibes.
Gina Montti:
"Coplas de amores"..... Gómez.
"Ay, ay, ay!" (serenata criolla).
Freire.
El sexteto:
"La czarina"..... Chapt.

Imagen 14. Parrilla de Unión Radio Madrid, 11 de julio de 1925 (*Ondas*, 5 de julio de 1925)

Con el paso del tiempo, el programa *Literatura y música*, además de la mezcla de contenidos musicales y poéticos, ofrece fórmulas más complejas. El 18 de septiembre de 1929 (Imagen 15a; *Ondas*, 13 de septiembre de 1925) se combinan piezas musicales y poesías en una proporción equilibrada. Entre las primeras piezas, *La traviata* se anuncia como obra de Verdi, sin mencionar al autor del libreto, por lo que es plausible que solo se interpretara la música, sin letra. Entre las poesías, José María Franco interpreta algunas del Marqués de Santillana, Rubén Darío y José Zorrilla con «fondo musical», y el quinteto de la emisora hace lo propio con una letrilla de Góngora. Más adelante se abundará en cuestiones sobre musicalización, pero la acotación del «fondo musical» refleja que la relación entre poesía y música es más estrecha: ya no se alternan *meramente* poesías y piezas musicales, sino que se recita poesía *con* música. Por lo demás, el programa de ese día viene antecedido por una charla o «Cuartillas de Juan del Brezo», seudónimo habitual del compositor y crítico musical Juan José Mantecón. Cabe suponer que Mantecón [Brezo] ilustrara sus palabras con la lectura en voz alta de textos literarios (en particular, poéticos) y, además, que hablará de las relaciones entre poesía y música, título del

programa (y, en particular, las relaciones de los textos poéticos con su fondo musical).

22.15.

POESIA Y MUSICA

Cuartillas de Juan del Brezo.

JOSE MARIA FRANCO

QUINTETO DE LA ESTACION:

JOSE MARIA FRANCO:

"Serranilla" (siglo XIV), fondo musical..... *Marqués de Santillana*.
 "Pastoral" (de Scarlatti).
 "Gaita gálica" (fondo musical). *Rubén Dario*.

EL QUINTETO:

"Alborada"..... *Veiga*.
 "Letrilla" (1561-1627), fondo musical..... *Gongora*.

JOSE MARIA FRANCO:

"La gemmisseante" (rondó). *Dandrieu*.
 "Margarita"..... *Rubén Dario*.

EL QUINTETO:

"Muerte de Violeta" ("Traviata"). *Verdi*.
 "Era un aire suave" (fondo musical)..... *Rubén Dario*.

JOSE MARIA FRANCO:

"Les tendres plaintes"..... *Romeau*.
 "La feturie"..... *Couperin*.
 "Oriental" (fondo musical). *Zorrilla*.

Imagen 15a. Parrilla de Unión Radio Madrid, 18 de septiembre de 1925
 (Ondas, 13 de septiembre de 1925).

En la fundación Juan March, se consevaban algunos textos leídos por Juan José Mantecón [Juan del Brezo] en Unión Radio. No están las cuartillas del 18 de septiembre, que se acaban de citar, pero sí, por ejemplo, un texto anterior: «Beethoven: Conferencia para la Unión Radio, leída el 18 de agosto de 1925»⁸. Ahora bien, según la parrilla de la revista (imagen 15b; *Ondas*, 16 de agosto de 1925), esta conferencia estaba programada para el 19 de agosto. Como se ha señalado más arriba, debe de ser el tipo de discrepancia que se daba con frecuencia entre la fecha anunciada en la programación y la emisión real: es probable que Mantecón [Brezo] se viera forzado, por circunstancias sobrevenidas, a leer su conferencia un día antes de lo previsto. Sea como fuere, la conferencia está dentro de una audición y la lectura de Mantecón [Brezo] tiene «la cooperación de» un barítono y

⁸ Signatura: IJJM-R-005. Texto para la temporada de conciertos de Unión Radio. Cuartillas mecanografiadas con anotaciones y correcciones manuscritas.

de la orquesta, lo que sugiere que la lectura del texto posiblemente fuera acompañada de elementos de música y/o canto.



Imagen 15b. Parrilla de Unión Radio Madrid, 19 de agosto de 1925
(Ondas, 16 de agosto de 1925)

Una fórmula parecida a *Literatura y música es Poesía y canción*, que se registra años después. El 19 de julio de 1934 contrasta con las cotizaciones de bolsa y no es intermedio entre música; al contrario, parece ser el contenido más destacado, con tipografía grande (imagen 16; *Ondas*, 14 de julio de 1934). Como en otros programas, no siempre se detalla cuál es la relación entre poesía y canción, pero parece que hay dos voces que combinan dos contenidos: Margarita Tello Panes está a cargo de la recitación, así que posiblemente recita poesías, y la acompaña «Emilito Santamaría» para interpretar canciones (¿flamenco, a tenor del nombre artístico del cantante?), ambos con el piano de César Martínez.

18,30: Cotizaciones de Bolsa.

POESIA Y CANCIONES, por MARGARITA TELLO PANES, acompañada en la recitación por EMILITO SANTAMARTA y al piano por CESAR MARTINEZ.

Imagen 16. Parrilla de Unión Radio Madrid, 19 de julio de 1934 (*Ondas*, 14 de julio de 1934)

Partiendo del formato habitual de intermedios/recitales de poesía entre emisiones musicales, se llega con los años a un programa similar, pero más especializado: el *recital poético-musical*, en ocasiones también llamado *momento poético-musical*, porque se presenta como píldora breve. Tiene que ver con los intermedios porque se usa como transición entre programas, pero con diferencias: ya no es un recital *solo* de poesía, sino que *fusiona* música, y no se coloca necesariamente entre *dos* emisiones musicales. La primera mención a un *recital poético-musical* es el 13 de junio de 1933, entre la información de la noche y una retransmisión teatral (imagen 17; *Ondas*, 10 de junio de 1933). De la información de parrilla, se deduce que un actor, Rafael Nieto, recita poesía, acompañado por un fondo musical, que interpreta Pedro Paisano a la guitarra. Por su parte, la primera referencia a un *momento* es el 9 de mayo de 1934, entre un recital de orquesta y el informativo *La Palabra* (imagen 18; *Ondas*, 5 de mayo de 1934), si bien aquí no hay datos sobre cómo es la relación entre poesía y música. En otras ocasiones, la relación queda clara, como el momento poético-musical del 15 de mayo de 1934, con «Poesía originales de Conrado Blanco, recitadas por su autor, sobre ‘fondos musicales’, interpretados al piano por Mercedes García del Rey» (*Ondas*, 12 de mayo de 1934).

NOCHE
 22: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.
Información de la sesión del Congreso de los Diputados. Servicio directo de Unión Radio.
 (Noticias recibidas después de las 20,30)

RECITAL POÉTICO - MUSICAL
 por el actor
Rafael Nieto
 acompañado a la guitarra
 por
Pedro Paisano

22,30:
TRANSMISIÓN DESDE UN TEATRO DE MADRID

Imagen 17. Parrilla de Unión Radio Madrid, 13 de junio de 1933 (*Ondas*, 10 de junio de 1933)

21,00: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.

RECITAL DE ORQUESTA: "Fra Diavolo" (obertura), Auber; "Paisaje", Hahn; "La Dolorosa" (marcha), Serrano; "Carmen" (fantasia), Bizet; "Danza ritual del fuego", M. de Falla.

21,30: **MOMENTO POÉTICO-MUSICAL,**
 por la recitadora **CONSUELO GUERRERO DE LUNA.**

22,00: **"LA PALABRA".** Diario hablado de Unión Radio. Información de todo el mundo. Noticias recibidas hasta las 21,45.

Imagen 18. Parrilla de Unión Radio Madrid, 19 de mayo de 1934 (*Ondas*, 5 de mayo de 1934)

Aunque recitales y momentos poético-musicales no dejan de encajarse como intermedios, hay indicios de que a veces se usan como programas especializados autónomos. El 21 de diciembre de 1933 el programa tiene una extensión más amplia de la habitual en un intermedio y la relación poético-musical se basa en la combinación equilibrada entre tres poesías recitadas por sus autores y tres canciones interpretadas por tenores (imagen 19; *Ondas*, 16 de diciembre de 1933). El 16 de mayo de 1934 ocurre al contrario: un recital poético-musical es el programa principal y el intermedio se basa en música (imagen 20; *Ondas*, 12 de mayo de 1934).

"PREMIOS UNION RADIO"
CONCURSO DE VIOLIN
 (sexta actuación)

G regorio Cruz

Primer tiempo del "Concierto en re mayor". Brahms; "Aires bohemios"; Sarasate; "Bromista española"; Chaminade-Kreisler; Rondo de la "Sinfonia española"; Lalo.

RECITAL POETICO MUSICAL

"Semana Santa en Sevilla", poema, original de **Antonio Calderón**, recitado por su autor.

"Mi sevillana", canción, de **Fernando García**.

"Elogio de la Torre de Santa María", poema original de **Antonio Calderón**, recitado por su autor.

"Espera", canción, de **Tabuyo**, por el tenor Juan García.

"Canto a España", poema, original de **Antonio Calderón**, recitado por su autor.

"Granadinas", canción, de **Calleja**, por el tenor Juan García.

CONCIERTO DE CANTO

por

Sofia Massalska

"L'amour de moi" (canción francesa del siglo XV); "Donne Vaghe", Paisiello; Aria de "Donna Anna" (de "Don Juan"); Mozart; "Tarfalletta amante", Scarlatti; "Le vert bouquet", Stejowski; "Cracovienne", Stejowski; "Berceuse", Szopinski; "Au bord du lac", Szopinski; "Violette des bois", Szopinski; "Prés de mon jardin", Szopinski; "El majo discreto", Granados; "Balada del amor ausente", Cotarelo.

Imagen 19. Parrilla de Unión Radio Madrid, 21 de diciembre de 1933 (*Ondas*, 16 de diciembre de 1933)

RECITAL POETICO-MUSICAL, por **DALIA INIGUEZ** (recitadora) y **JUAN PULIDO** (barítono). — DALIA INIGUEZ: "Gratia plena", Amado Nervo; "Vendimia", Angel Lázaro.—JUAN PULIDO (acompañado por el SEXTETO): "Ambición", F. Longás; "Norteña", E. Vigil y Robles; "La canción de botero del Volga", Popular ruso.—DALIA INIGUEZ: "Navidad" (prosa y verso), Lope de Vega; "Maya", Lope de Vega.

INTERMEDIO por el **SEXTETO DE UNION RADIO**: "Florentino Ballesteros" (pasodoble)., Fernando Aroca; "Reliquia" (canción andaluza), Joaquina Martinira; "Ganarse la moza" (fantasía), J. Francés.

CONTINUACION DEL RECITAL POETICO-MUSICAL.—**JUAN PULIDO** (acompañado por el SEXTETO): "Por eso te quicre", E. Lecuona; "Tango de ensueño", E. Malderen; "Corazón", E. Sánchez de Fuentes.—DALIA INIGUEZ: "Despecho", Juana de Ibarbourou; "A un olmo seco", Antonio Machado; "Romance de la pena negra", F. García Lorca.—JUAN PULIDO (acompañado por el SEXTETO): "Devuélveme los besos", María Grever; "¡A mí qué!", E. Anglada Ochoa.

Imagen 20. Parrilla de Unión Radio Madrid, 16 de mayo de 1934 (*Ondas*, 12 de mayo de 1934)

Otros indicios sugieren que los recitales poéticos podrían tener música incluso cuando no se señala explícitamente. En una noticia sobre «La mujer y la radio», se anuncia «Un recital poético», señalando un componente musical: «Lo dará el miércoles próximo, dedicado a la mujer, el exquisito poeta Orfila. El recital se acompañará de algunos fondos musicales que sirvan para subrayar la delicadeza del verso» (*Ondas*, 26 de agosto de 1933). Aunque dicho recital en la parrilla no aparece anunciado como poético-musical, la noticia muestra que lo es.

En otras emisoras hubo también programas especializados en poesía y música. En Radio Barcelona, tuvo vida desde muy pronto y hasta el final *La música a través del poeta. Sesión poéticomusical a cargo de Ángel Pons Guitart, poeta, y Juan Gibert Camins, pianista*. Los contenidos varían y se detallan en cada ocasión. Véase el recorte del 26 de septiembre de 1932 (imagen 21; *Ondas*, 24 de septiembre de 1932). A falta de grabaciones, no se puede saber qué hace que la sesión sea *poéticomusical*: si se emiten textos poéticos con fondo musical, si se hacen charlas o comentarios hablando de las relaciones

entre poesía y música, o tal vez simplemente es que uno de los presentadores es poeta, mientras que el otro es un músico. Lo cierto es que el título reivindica el espacio como especializado en música y poesía. En ocasiones, sí es posible ver en la parrilla la relación entre poesía y música, como el 3 de abril de 1933, cuando se anuncia, entre otras piezas, «Lía», de Salvador Bacarisse, basada en «Heraldos», de Rubén Darío (imagen 22; *Ondas*, 1 de abril de 1933).

rreta.—22,00: La música a través del poeta. Sesión poético-musical a cargo de Angel Pons Guitart, poeta, y Juan Gibert Camins, pianista. "Sonata patética" (adagio), Beethoven; "Nocturno óp. 27, número 1", Chopin; "La invitación al vals", Weber.—22,30:

Imagen 21. Parrilla de Radio Barcelona, 26 de septiembre de 1932
(*Ondas*, 24 de septiembre de 1932)

marxant", J. Gaireta. — 22: La música a través del poeta. Sesión poético musical a cargo de Angel Pons i Guitart, poeta, y Juan Gibert Camins, pianista: "Cants màgics", F. Mompou; "Automnal" (estreno), M. Blancafort; "Lia", de "Heraldos", S. Bacarisse; "Sonata en fa sostenido", P. A. Soler. — 22,30: Activitats. Rà-

Imagen 22. Parrilla de Radio Barcelona, 3 de abril de 1933
(*Ondas*, 1 de abril de 1933)

2.2. Poesía como inspiración de música y musicalización de poesía: poema sinfónico y lied

Para entender los fenómenos de inspiración y musicalización en su época, hay que recurrir a los conceptos manejados en *Ondas*. Significativamente, la información *dentro de* parrilla solo habla de estas cuestiones en torno a la música culta y popular krausista. Para analizarlo, antes de los compositores y poetas de España, merece la pena detenerse en los extranjeros, ya que los fenómenos de inspiración y musicalización se ligan a géneros musicales internacionales, como el *lied*.

Tristán e Isolda (ópera estrenada en 1865), de Wagner, es una de las piezas más programadas durante años y sobre las que más se habla; cuando lo hace dentro de parrilla, se ve claramente el proceso de reciclaje de información. En la *Sobremesa* del 14 de marzo de 1927, se ofrece información en la nota al pie número 1 (imagen 23; *Ondas*, 13 de marzo de 1927). El 12 de abril de 1927 está casi la misma información, pero no en nota al pie, sino al hilo (imagen 24; *Ondas*, 10 de abril de 1927). Casi la misma redacción se

repite en nota al pie el 12 de junio de 1930, bajo el epígrafe de *Notas musicales* (imagen 25; 7 de junio de 1930). La idea central de esta información reiterada es representativa del interés en Unión Radio por la relación entre música culta y poesía: *Tristán e Isolda* constituye «un verdadero poema sin solución de continuidad». No se explica lo que quiere decir, pero se usa para resaltar la calidad de la obra de Wagner en comparación con la poesía, con el lazo léxico común de la palabra *poema*.

La revista *Ondas* se detiene en no pocas ocasiones a definir el *poema sinfónico*, que acuñó Franz Liszt (Spencer *et al.*, 2002). Explicando «Los preludios» de Liszt al hilo de la parrilla, se dice: «El poema sinfónico es una de las hechuras características de la moderna época musical, una de las conquistas más fecundas del movimiento llamado *romántico*». Y se especifica que la melodía está inspirada «por un poema de Lamartine, que describe los movimientos de ánimo del artista que se dispone a tratar batalla con la vida y a hacer triunfar los ideales que le animan» (*Ondas*, 30 de mayo de 1926); en concreto, se trata de «Les Préludes», una oda perteneciente a las *Nouvelles Méditations poétiques* (1823).

La explicación aquí de pieza musical *inspirada* apunta a que el compositor crea una melodía a partir de lo que el texto poético le *evoca*, pero sin insertarlo como *letra*. Esta inspiración no excluye completamente el uso del texto en la canción, sino que se puede recurrir a algún verso para, por ejemplo, el título general o para subtítulo de las partes. Así se ve en «Prélude à l'après-midi d'un faune» (compuesta entre 1892 y 1894), de Debussy, pieza a la que *Ondas* dedica emisiones y textos informativos repetidos durante años, indicando que se inspiró en la poesía de Mallarmé casi con el mismo título —*L'après-midi d'un faune* (1876)— y ensalzando al compositor como poeta: «Claudio Debussy [...] reunía en su temperamento las cualidades más intensas de poeta, y [e]staba por naturaleza predestinado a resumir en la música los descubrimientos y las conquistas» de la poesía (*Ondas*, 3 de octubre de 1926).

14.0 à 15.30.

SÓBREMESA

FERMIN FERNANDEZ ORTIZ

(violinista)

ORQUESTA ARTYS

La orquesta: «Aida» (marcha), *Verdi*. «Torre Bermeja» (serenata), *Albéniz*. «Tristán e Iseo» (muerte de Iseo), *Wagner*¹. «El huésped del Sevillano» (fantasia), *Guerrero*. Boletín meteorológico. Información teatral. Fermín Fernández Ortiz: «Aubade provençale», *Couperin Kreisler*. «Humoresques», *Dvorak*². Intermedio por Luis Medina. La orquesta: «Piezas líricas» (suite), *Grieg*³. Bolsa de trabajo. Noticias de Prensa. Servicio especial para UNION RADIO, suministrado por la Agencia Prensa Asociada. La orquesta: «Primera polonesa», *Chopin*.

¹ Ambas páginas, el preludio del drama lírico *Tristán e Iseo* y el final de la obra, cuando la amorosa mujer muere en un éxtasis supremo ante el cadáver de su amado, son dos páginas que se complementan de tal modo, que su sucesión, hecha habitual en los conciertos, ha llegado a constituir un verdadero poema sin solución de continuidad, extracto y compendio de la obra entera, que vive en su prodigiosa intensidad dentro de esas páginas breves, acaso las más ricas en expresión, en sublime traducción sonora, del más intenso poema de amor y muerte que existe, a la par, en la literatura y en la música.

² En sus *Humoresques*, el gran músico bohemio intenta aproximarse al modelo creado por Schumann en sus páginas para piano del mismo título. Las de Dvorak son ligeras improvisaciones, de un carácter muy atractivo y agradable.

³ Clara e ingenua su aspiración, dejan ver fácilmente estas piezas su origen popular, su procedencia campesina. Pero, además de sus encantos, el mérito principal de Grieg fue precisamente el haber sabido conservar aquél aroma campesino, aquella frescura popular que hacía tan graciosas y atractivas sus composiciones pequeñas. Desde un punto de vista técnico muy severo, los profesores de canto adusto pueden reprochar a Grieg ciertos defectos; pero, en cambio de ellos, su mucha campesina, saludable y llena de alegría ingenua, sabe cantar, en sus obras más serias como en las más joviales, con una voz fresca y sincera.

Imagen 23. Parrilla de Unión Radio Madrid, 14 de marzo de 1927 (Ondas, 13 de marzo de 1927)

18.30.

PROGRAMA VARIADO

Lección del curso superior de lengua castellana, por don Mariano Mojado.

SEXTETO DE LA ESTACION:

«Werther» (fantasia). *Massenet*.

Massenet es en España el autor de *Manón* y *Thais*. Sus obras instrumentales, poco cultivadas en los conciertos sinfónicos, eran patrimonio de todos los sextetos y pequeñas agrupaciones musicales antes de la difusión de la radio, que ha encontrado en esas lindas composiciones un filón muy del agrado de los oyentes.

En Francia, patria de ese músico, una de sus obras más en boga es la ópera *Werther*, que aun cuando representada en el Real, no ha vuelto a visitar su escenario, quizás porque no se presta tanto como las citadas a lucimientos demasiado personales de sus intérpretes. Pero es lástima, porque *Werther* es una obra de música deliciosa y de caracteres dramáticos perfectamente trazados.

«Tristán e Iseo» (fantasia). *Wagner*.

Tristán e Iseo es el más intenso poema cantado al amor sin esperanza, al drama del amor imposible. Ya el preludio de esa ópera contiene en sí la expresión más honda y concentrada de la obra entera, que en la escena de la muerte de *Iseo* alcanza momentos sublimes. Ambas páginas, el preludio y el final de la obra, cuando la amorosa mujer muere en un éxtasis supremo ante el cadáver de su amado, son dos páginas que se complementan de tal modo, que su sucesión, hecha habitual en los conciertos, ha llegado a constituir un verdadero poema sin solución de continuidad, extracto y compendio de la obra entera, que vive en su prodigiosa intensidad dentro de esas páginas breves, acaso las más ricas en expresión, en sublime traducción sonora, del más intenso poema de amor y muerte que existe, a la par, en la literatura y en la música.

Imagen 24. Parrilla de Unión Radio Madrid, 12 de abril de 1927 (Ondas, 10 de abril de 1927)

JUEVES 12

11,45: MEDIODÍA

Nota de sintonía.—Calendario astronómico.—Santoral.—Recetas culinarias, por don Gonzalo Avello.

12,00: Campanadas de Gobernación.—Noticias.—Crónica-resumen de la Prensa de la mañana.—Cotizaciones de Bolsa.—Bolsa de trabajo.—Programas del día.

12,15: Señales horarias.—Fin de la emisión.

SOBREMESA

14,00: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.—"La Dolores" (pasacalle), Breton; "Menuetto de la Sexta Sinfonía", Haydn; "Romanza", Dvorak-Kreisler; "Tristán e Iseo" (muerte de Iseo), Wagner (1); Boletín meteorológico.—Información teatral.—Bolsa de trabajo.—"La Arlesiana" (segunda suite), Bizet (2): a) Pastorale; b) Intermezzo; c) Menuetto; d) Farandola.—Intermedio poético.—"Danza española", Moszkowsky; "El minero" (pot-pourri), Teller; "El barbero de Lavapiés" (calesera y tirana), Barbieri; "El pájaro de fuego" (danza), Stravinsky (3).

15,25: Noticias de Prensa. Servicio especial para UNION RADIO suministrado por la Agencia "Febus".—Índice de conferencias.

15,30: Fin de la emisión.

TARDE

19,00: Campanadas de Gobernación.—Cotizaciones de Bolsa. Cotizaciones de mercancías de las principales bolsas extranjeras.

MUSICA DE CAMARA

"Sonata para violoncelo y piano", Porpora: a) Largo, Allegro; b) Adagio. Allegro; "Concierto para dos violines

Los discos de las emisiones puede adquirirlos en

REKORD

Avenida de Pi
y Margall, 22
MADRID

NOTAS MUSICALES

(1) "Tristán e Iseo" es el más intenso poema cantado al amor sin esperanza, al drama del amor imposible. Ya el preludio de esa ópera contiene en sí la expresión más honda y concentrada de la obra entera, que en la escena de la muerte de Iseo alcanza momentos sublimes. Ambas páginas, el preludio y el final de la obra, cuando la amorosa mujer muere en un éxtasis supremo ante el cadáver de su amado, son dos páginas que se complementan de tal modo, que su sucesión, hecha habitual en los conciertos, ha llegado a constituir un verdadero poema sin solución de continuidad, extracto y compendio de la obra entera, que vive en su prodigiosa intensidad dentro de esas páginas breves, acaso las más ricas en expresión, de sublime traducción sonora, del más intenso poema de amor y muerte que exista, a la par, en la literatura y en la música.

Imagen 25. Parrilla de Unión Radio Madrid, 12 de junio de 1930 (*Ondas*, 7 de junio de 1930)

Si el *poema sinfónico* consiste en una pieza musical *inspirada* en poesía, el *lied* es una canción cuya letra es un texto poético al que se ha puesto música para una voz solista y con acompañamiento, generalmente, de piano (Orrey y Warrack, 2002). En *Ondas*, se habla de ello el 19 de septiembre de 1926 en un artículo de «Nuestros programas», con el título de «*Lieder*» (plural, en alemán, de *lied*), como ampliación a la emisión prevista para el día 25 de ese mes. En particular: «Vamos hoy a resumir de la manera más breve posible los textos de los breves poemas sobre los que se tejen las canciones». El primero es un «‘lied’ delicioso de Schubert», que «se titula ‘Wohin?’ y que quiere decir ‘A dónde?’. El poema es del alemán Mueller, y dice como sigue: [se ofrece entonces la traducción de la letra]». Lo mismo se hace con otras piezas musicales (*Ondas*, 19 de septiembre de 1926).

En otro artículo dedicado a «*Lieder*», se desarrollan «Los cinco *Lieder* más célebres de Wagner» y se usa la palabra *poesía* para indicar el género literario del que parten: «cinco poesías para una voz de mujer, puestas en música por R. W.». Para re incidir en los textos poéticos, *Ondas* hace un ejercicio —poco habitual entonces— de visibilidad de la mujer:

Generalmente se atribuía a Wagner la paternidad de estos versos; pero hace algunos años, cuando se publicaron el *Diario* y las *Cartas* de Matilde Wesendonk y se conocieron los románticos amores del compositor con esa admirable mujer, se supo que las poesías eran de ella y que estos *Lieder* habían nacido de la unión de sus almas» (*Ondas*, 4 de abril de 1926).

Volviendo a Debussy, en una nota musical se abordan conjuntamente *poema sinfónico* y *lied*. Por un lado, se habla de «la influencia poética» de Verlaine en la cultura francesa, lo que sugiere formas semejantes a la *inspiración*. Por otro, se resaltan otras piezas de Debussy que musicalizaron de los textos de Verlaine:

La «Suite Bergamasque» [fue] escrita en 1860, cuando el compositor tenía veintiocho años [...] Era ése un momento en el que la influencia poética de Verlaine se extendía por

todo el mundo artístico francés, y en esos años Debussy puso en música muchas admirables composiciones poéticas del exquisito artista, cuyo lindo poema «Mandolina» es la primera de las obras de Debussy que haya alcanzado la celebridad y que fué escrita a los diez y ocho años. Esa composición pertenece al grupo de «Fiestas galantes», que comienza con la poesía titulada «Clair de lune». A ella pertenecen estos versos:

«Votre ame est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques».

Esos versos inspiraron a Debussy su «Suite Bergamasca», exquisito desfile de escenas galantes, estampas de una Italia de otro tiempo, cuyos personajes fueron los de la «comedia del arte»: Plerrot, Colombina, Pantalón, Arlequín... (*Ondas*, 28 de septiembre de 1929)

En Unión Radio se incluyen también piezas cultas de compositores españoles que se *inspiran* en poesía o que la musicalizan. En un artículo temprano de «Radiocrítica» se ilustra el primer fenómeno: «Un poema sinfónico de Álvarez Cantos» (*Ondas*, 30 de mayo de 1926): «Responden los tres tiempos del poema a otros tantos momentos de la poesía de Gabriel y Galán que ostenta ese mismo título: *La romería del amor*». El texto pertenece al poema *Campesinas* (1904), de Gabriel y Galán, y la pieza musical es de José Antonio Álvarez Cantos.

Las composiciones de este tipo fueron a menudo en Unión Radio de Salvador Bacarisse, aprovechando su cargo de director artístico. Al igual que las composiciones extranjeras —que se valieron de poetas consolidados del Fin de Siglo, como Verlaine—, Bacarisse recurrió en España a Rubén Darío. La revista *Ondas* se congratula del «Triunfo de un compañero. ‘Heraldos’, de Salvador Bacarisse», con motivo de su estreno bajo la batuta del maestro José Lasalle. Se reproduce una reseña del diario *El Sol*, que explica cómo el compositor se inspiró en las poesías: «Las tres estampas de Bacarisse responden a otros tantos momentos de la poesía de Rubén Darío así titulada» (*Ondas*, 2 de enero de 1927). Dicho en palabras de Christiane Heine (1990: 39): «El título *Heraldos* coincide con el poema del mismo título de Rubén Darío (1867-1916), contenido en la colección *Prosas profanas* [...] de la cual tomó

Bacarissem el primer, segundo y cuarto verso como subtítulo de los tres movimientos», que son «¡Helena!», «¡Makheda!» y «¡Líal!». Este concierto en concreto no se emitió, pero fue motivo de orgullo para la emisora y poco después la pieza empezó a ser interpretada y emitida desde los estudios de Unión Radio Madrid.

El 17 de abril de 1927 hubo un «Concierto de música española moderna organizado en homenaje al compositor madrileño Ernesto Halffter», que se emitió de manera especial a través de Radio Sevilla, Radio Bilbao y Radio Barcelona. El homenaje consistió en dar a conocer «la ‘Sinfonietta’ de este joven maestro, recientemente estrenada con clamoroso éxito por la Orquesta Sinfónica de Madrid». El propio Halffter fue ese día el director de la orquesta de Unión Radio, bajo cuya batuta se interpretaron piezas suyas y de otros compositores, incluyendo, precisamente, los «Heraldos» de Bacarissem (*Ondas*, 17 de abril de 1927). Posteriormente, los «Heraldos» aparecen varias veces en la parrilla. Por ejemplo, el 14 de julio se programa «Lía», y al hilo se da información en la parrilla, enfatizando su vinculación con la poesía: «La tercera de las piezas tituladas ‘Heraldos’, del joven compositor Salvador Bacarissem, inspiradas en el poema de Rubén Darío, es una bella ‘Pavana’, de grave y tersa línea metódica, cuyas delicadas armonías subrayan de un modo discreto la exquisitez del ambiente poético» (*Ondas*, 10 de julio de 1927). El 11 de febrero de 1929 se programan las «3 estampas sinfónicas» —variante de *poema sinfónico*— de «Heraldos», y se ofrece en una *nota musical* una explicación detallada: aunque no es una musicalización, se destaca la vinculación del texto con la melodía, toda vez que Bacarissem organiza las partes de su pieza de acuerdo con las establecidas por Darío, si bien «prescinde del primer trío de mujeres» y «del tercero elige la figura central, Lía» (imagen 26; *Ondas*, 9 de febrero de 1929).

TARDE		(4) Las tres estampas de Salvador Bacarisse responden a otros tantos momentos de la poesía de Rubén Darío. <i>Helena</i> , precedida por un clímax de deslumbradoras imágenes en donde se mezclan sus delicadas ondulaciones, y tras de las cuales, una frase apasionada dejó sospechar un <i>Páris</i> , un <i>Fausto</i> , quizás discretamente oculto tras la cortina. <i>Makhedá</i> , la roja, está transcrita al órgano sonoro mediante a mitad de páginas que reproducen discursos de vivo color que tejan un políptico mosaico. Una amplia "ochavona pinta", quizás al enanillo que sostiene el ropón de la hermosa. Bacarisse prescinde del primer trío de mujeres, que a seguida nos muestra <i>Rubén</i> ; y del tercero elige la figura central <i>Lía</i> , a quien anuncia aquel pajecillo, un lirio en la mano. Un suave aire de piano aparece en el óboe. Pasa luego al violoncello, que adapta intensidad, y en su segunda en la cuerda se apodera de él para hacerlo llegar a un momento de plenitud, hábilmente preparado, que conduce a la reticencia.
19.00 Campanadas de Gobernación.—Cotizaciones de Bolsa. Concierto por la Orquesta de la Estación: "1812" (obertura solemne),..... Tschalikowsky (3) "Heraldos" (3 estampas sinfónicas) S.Bacarisse (4) a) Helena! La anuncia el blancor de un cisme. b) Makhedá! La anuncia un pavo real. c) Lía! Anuncia un paje con un lirio. "Sinfonia núm. 48" (en "re" mayor) Mozart (5)	(5) Obra perfecta, tipo exquisito del ideal clásico en la música, modelo insuperable de la música de cámara dieciochesca, esta	

Imagen 26. Parrilla de Unión Radio Madrid, 11 de febrero de 1929
(*Ondas*, 9 de febrero de 1929)

Ernesto Halffter también recurrió a Rubén Darío. En un artículo sobre «Músicos modernos», *Ondas* se detiene en *Sonatina*, ballet en un acto con libro y música de Ernesto Halffter y coreografía de Antonia Mercé: «En su ballet 'Sonatina', Ernesto Halffter ha intentado revivir esa época [el Romanticismo] de tan luminosa musicalidad, a un tiempo tan europea y tan española». Y se señalan los interesantes caminos de ida y vuelta entre música y poesía: «aparece como género la 'Sonatina' para ese nuevo instrumento [el piano]. Este título, evocado por un poeta célebre en un poema de todos conocido, la 'Sonatina' de Rubén Darío, proporciona a Halffter el medio de aludir a ese momento y a esa época sin necesidad de puntualizar ni de insistir en la evocación, que se encomienda directamente a la imaginación del auditor» (*Ondas*, 23 de febrero de 1929). En efecto, la *sonatina* fue un género musical creado para aprovechar las cualidades del piano (Bellingham, 2002), ya que este instrumento en el siglo XIX era todavía una novedad: su invención se atribuye a Bartolomeo Cristofori a principios del siglo XVIII (Montagu, 2002). Desde este punto de vista, la «*Sonatina*» de Rubén Darío en *Prosas profanas* (1896), entre sus atributos de «sensibilidad musical» (Navarro Tomás, 1973: 219), toma su título indudablemente de la música. Por tanto, cuando Halffter compone su *Sonatina* pensando en Darío, lo hace volviendo al género musical que a su vez anteriormente había inspirado al poeta nicaragüense. Al margen de este reflujo de influencias, el lazo particular de la *Sonatina* de Halffter con la «*Sonatina*» de Darío es de inspiración, ya que el texto sirve para la estructura de la melodía, pero no hay

musicalización como tal: «algunas partes de la obra se estructuran sobre objetos y personajes mencionados» (Menéndez Sánchez, 2002: 556).

No fue Darío el único poeta del modernismo finisecular usado en la música culta de Unión Radio. El 17 de enero de 1930 se programa un concierto de la orquesta del Palacio de la Música dirigido por José Lasalle desde los estudios de Unión Radio. Entre las piezas musicales, están las *Canciones del hogar* (1917?), de Emilio Serrano. En una nota al margen de la parrilla, se ensalza a Serrano como «el decano de nuestros compositores, que, ya octogenario, conserva todavía un gran vigor mental y notoria claridad de pensamiento», y se informa de lo siguiente: «Las bellas poesías en que se basan se deben a la pluma del joven y prestigioso poeta [Luis] Fernández Ardavín» (*Ondas*, 11 de enero de 1930). Fernández Ardavín (Madrid, 1892-1962) fue un «Poeta modernista y autor dramático», especialmente prolífico en teatro lírico, con influencias de Eduardo Marquina (Bleiberg y Marías, dirs., 1964: 291).

Cercano al modernismo finisecular estuvo también Antonio Machado, especialmente sus *Soledades* (1903)⁹. Sus poesías aparecen mencionadas en radio como inspiración o para ser musicalizadas. Con él, puede traerse a colación una de las pocas mujeres que incluye Unión Radio en la programación de música culta. En un artículo a doble página sobre «María de Pablos Cerezo» (*Ondas*, 22 de febrero de 1930), se comentan varias canciones. Se atribuyen a la música cualidades poéticas, aun si no tienen textos de este tipo, como ocurre con la pieza *Sonata romántica*: «responde a su nombre, e intenta expresar la exaltada poesía del sentimiento romántico». En el Centro de Documentación de Música y Danza puede comprobarse que esta *Sonata* está compuesta por cuatro tiempos¹⁰, pero *Ondas* prefiere destacar «el 'Nocturno' y el 'Minueto'», por razones poéticas y líricas: «El ambiente típico de los nocturnos, con suave poesía,

⁹ El estudio de Ricardo Gullón, aunque antiguo, aborda los lazos del Machado con el modernismo finisecular a partir de la primera edición de *Soledades* (1963: 112-127) y su ampliación como *Soledades, galerías y otros poemas* (1963: 128-153).

¹⁰ Véase: <https://www.musicadanza.es/es/fondos-documentales/fondos-de-musica/fondo-maria-de-pablos-cerezo/catalogo-de-obra> [14/01/2025].

sirve de fondo a unos compases de serenata, cuyos giros se esfuman en seguida, perdiéndose en el discreto lirismo que constituye la página». Luego, *Ondas* pasa a las «canciones [...] escritas», que son «homenaje de admiración a los insignes poetas españoles Antonio Machado y Enrique Díez-Canedo. De Antonio Machado son los textos de las cuatro canciones para voz de soprano tituladas ‘La noria’, ‘El cadalso’, ‘Verdes jardínillos’ y ‘Yo voy soñando caminos’», todos procedentes de *Soledades*. De Díez-Canedo, son dos canciones para tenor: «‘Canción del siglo XVII’ y ‘Soldado de plomo’, así como el texto del dúo para soprano y tenor, con acompañamiento de violín, titulado ‘Faunos’, violoncello y piano» (*Ondas*, 22 de febrero de 1930). Como Machado, Díez-Canedo fue un autor del modernismo finisecular, especialmente en esos textos de su primera etapa (Correa Rodríguez, 1999-2000). Significativamente, el artículo sobre «María de Pablos Cerezoso» se publicó a doble página como información previa al día de emisión, el día 28 de febrero (imágenes 27a y b; *Ondas*, 22 de febrero de 1930), destacando que «la intención de la autora es servir a la intención poética expresada en el texto». No solo las ideas abundan en la importancia de la poesía, sino que en la segunda página se transcriben los textos en que se basan las canciones y fotografías de los poetas. Así, de manera intermedial, el receptor no solo podía disfrutar el día de la emisión de las poesías como canciones, sino que puede en cualquier momento leerlas como textos.

C a n c i o n e s d e l p r o g r a m a

L A N O R I A

*La tarde cala,
triste y polvorienta.
El agua cantaba
su copla plebeya
de la noria leñita.
Sueña la mula,
¡pobre mula vieja!
al compás de sombra
que en el agua sucna.
La tarde cala
triste y polvorienta.*

*Yo no sé qué noble,
divino poeta,
unió a la amargura
de la eterna rueda
del destino que suena,
y venga tus ojos,
¡pobre mula vieja!...
Mas si que fué un noble,
divino poeta,
corazón maduro
de sombra y de ciecia.*

E L C A D A L S O

*La aurora asomaba
lejana y sinistra.
El herizo de Oriente
sanjuante trágadas
pintarrafeadas
con sombras grotescas.
En la vieja plaza
de una vieja aldea,
ergüía su horrible
panteón esqueletico
el fosco y triste
de freixa madera...
La aurora asomaba
lejana y sinistra,
¡Verdes jardinitos,*

*claras plazuelas,
fresco verdínosa
donde el agua suena,
donde el agua muera
resonante la noche!...
Las hojas de mi verde
misterio, casi señas,
de la aurora, el viento
de septiembre bese,
y en las aguas
amarillas, secaas
jugando, entre el polvo
blanco de la sierra.
Linda doncellita,
que os cantaro flores*



Enrique Díez-Canedo



Antonio Machado

P O E S I A D E L S I G L O X V I I

*Jes tormentos de amor
que hacen desesperar,
el que tengo por mayor
es no poderse querer
el hombre de su dolor.*

*Cualquier mal es duro y fuerte
y tiene su furor loco;
mas el mío es de tal suerte
que consume poco poco
hasta llegar a la muerte.*

*No hay mal que con publicarlo
no se acabe aunque sea fiero,
mas yo, cuidado, me callo*

*Jé como es posible pasarlo
si de entrumbas cosas muero?*

*Joh tiempo para llorar!
Dona su sufrir y su esperar
y una para desesperarse,
pues quieres que tu triste muerte
sin el gusto de quejarse.*

*Y pues en todo recibo
que hagan bien, esto cierto
que está de mestreño, muerto,
de desesperado, vivo.*

*J Soldado!
Tu sable y tu escopeta,
tu rus y tu caballo.*

*J Soldado!
Tu espada imaginaria
siguian tu voz de mundo.*

*J Soldado!
Príncipe, celo y huyen
disgusto los contrarios.*

*J Soldado!
Toda la casa llena
de estrepe, te pase,
y tu soldado hijo;
¿quién te hizo adularlo?
Si eres como yo querer
rendrás que ser soldado
y soldado, aunque no quieras,
pero soldado vivo,*

*en palones ni estrellitas,
en combate diario.*

*J Soldado, aunque no quieras,
sólo con que habe alto
tu coraza y escudo
lo que tu hermano.*

J Soldado!

*Firme sin juramentos
y sin heridas bravas.
J Soldado!
Saldimio a todas horas,
alerta y armas al brazo,
J Soldado!*

*Corre a tu villa, y la guerra,
contra todo lo falso,
contra todo lo impuro.*

J Soldado!

Imágenes 27a y b. Recortes de «María de Pablos Cerezos» (*Ondas*, 22 de febrero de 1930), pp. 4 y 5.

En la sección de notas musicales al hilo de la parrilla, se anuncia con frecuencia la música de Conrado del Campo; en particular, sus *Caprichos románticos* (1924), que, según el archivo de la SGAE (heredado de la entonces Sociedad de Autores Españoles), entran dentro de la categoría de música *inspirada* en poesías, usando en este caso a un autor de pleno siglo XIX:

«Inspirados en algunos momentos de las Rimas de Bécquer»¹¹. En la información aportada para la programación del 18 de septiembre de 1929, se explica la relación poético-musical (Imagen 28; *Ondas*, 14 de septiembre de 1929).

(5) La ardiente expresión, la inspiración tumultuosa e inquieta de Gustavo Adolfo Bécquer, la intensa emoción que palpita en sus versos, parecen desbordar de los límites de la poesía y buscar manifestación más adecuada en el medio más lírico, más palpitable, de la música. La fantasía de Conrado del Campo, cuya principal característica es esa misma agitación, esa misma vehemencia y apasionamiento del poeta sevillano, se sintió estimulada por la rica veña emocional que constituyen las "Rimas", y, reconociendo la afinidad de sus inspiraciones con las del poeta, ha intentado una interpretación, exégesis o comentario de esa poesía por el desarrollo de las ideas musicales nacidas de su lectura. Algunos números de estos "Caprichos" reconocen como causa de su inspiración un verso, un momento determinado de la obra del poeta; otros, en cambio, se refieren más bien al carácter general en ella predominante; mientras aquéllos traducen un paisaje, un sentimiento, estos otros interpretan al poeta mismo, a su imaginación exaltada y calenturienta.

Imagen 28. Parrilla de Unión Radio Madrid, 18 de septiembre de 1929
(*Ondas*, 14 de septiembre de 1929)

Si en los primeros años de Unión Radio los poetas cuyas poesías *inspiran* o sirven de letra para la música culta son ampliamente del siglo XIX —desde Bécquer a Rubén Darío, pasando por Gabriel y Galán—, o poetas del siglo XX con raíces en el modernismo finisecular —como Machado—, conforme empieza a despuntar la generación del 27 aparecen autorías contemporáneas. Esto se debe a las sinergias, contactos y afinidades entre Bacarisso, como director artístico de Unión Radio, y los poetas del 27. No obstante, las estrategias son similares.

Cuando el 1 de abril de 1931 se anuncia un «Recital de órgano. Adaptación de dos églogas pascuales de Gil Vicente y Juan de la Encina» (*Ondas*, 28 de marzo de 1931), se puede sospechar la mano de la generación del 27 y, en particular, Alberti. No solo él había aparecido en 1930 en Unión Radio, sino que años antes había recurrido a la poesía y música de estos autores en su obra. El propio Alberti lo confesó en *La Gaceta Literaria*: «El Romancero general, el Cancionero de Barbieri y, sobre todo, Gil Vicente fueron

¹¹ Véase: <https://archivo.sgae.es/heritageobject/caprichos-romanticos--para-cuarteto-de-arco--inspirados-en-algunos-momentos-de-las-rimas-de-gustavo-a-becquer--conrado-del-campo-partitura-ed/> [14/01/2025].

mis primeros guías» (1929: 2). Sea como fuere, poco después aparecen las poesías de Alberti como base para diferentes compositores, como Óscar Esplá. En la programación del 6 de enero de 1931, se anuncia la tercera conferencia de un ciclo con acompañamiento musical, dedicada a Óscar Esplá, incluyendo sus *Canciones playeras* (1929), con la indicación de que son «poesías de Alberti» (imagen 29; *Ondas*, 3 de enero de 1931). En el mismo número hay un artículo al respecto: «En nuestros estudios. Óscar Esplá, tercera conferencia». Y se indican, además, otras piezas de este compositor relacionadas con poesía y, en general, la literatura: «la melodía popular levantina aparece reflejada en fuertes acentos, así como en su cantata escénica ‘La Nochebuena del diablo’, en el poema sinfónico ‘Don Quijote velando las armas’ y últimamente en sus bellas ‘Canciones playeras’, para canto y orquesta, o en su ‘Homenaje a Góngora’, para canto y orquesta de cámara, en su ‘ballet’ ‘El Contrabandista’ y en sus trozos para piano» (*Ondas*, 3 de enero de 1931).

En unas «Notas musicales» para toda la semana, *Ondas* vuelve a destacar las *Canciones playeras* de Esplá, cuya emisión se prevé para un miércoles. Si bien la relación entre música culta y las poesías de Alberti es semejante a las piezas musicales basadas en poetas del siglo XIX, aquí se destaca la *modernidad* de los textos poéticos: «La base melódica proviene del canto popular de [la costa levantina], pero las poesías pertenecen al género más moderno que se practica en España, y son debidas a la pluma tan inspirada de Rafael Alberti» (*Ondas*, 8 de octubre de 1932). En otras «Notas musicales», se ofrece nueva información sobre Alberti, destacando, no ya su modernidad, sino su juventud: «Los textos en que se basan esas canciones son del joven poeta andaluz Rafael Alberti, y la graciosa ironía que hay en los versos está traducida por Esplá en un lirismo delicado al que dan colorido y sabor reminiscencias de la canción popular levantina» (*Ondas*, 19 de noviembre de 1932). Quepa añadir que los textos de *Canciones playeras* proceden de *El alba de albelí* (1927), una de las obras en la que está presente la huella de Gil Vicente (Fortuño Llorens, 1995).

TERCERA CONFERENCIA.
CONCIERTO
sobre los compositores españoles contemporáneos,
 por
ADOLFO SALAZAR
 "Óscar Esplá"
 (Véase pág. 5.)
 con la colaboración de
CRISENA GALATTI
(soprano),
JULIO FRANCES
(violinista),
JOSE MARIA FRANCO
(pianista),

José María Franco:
 Núm. 1 de "La pájara pinta".
 Núms. 3 y 4 de "Impresiones musicales".

Julio Francés y José María Franco:
 "Sonata para violín y piano".
 (Tiempos primero y cuarto).

José María Franco:
 "Tres piezas para piano":
 I) Estudio.
 II) Danza antigua.
 III) Pasodoble.

Crisena Galatti:
 "Canciones playcas" (poesías de Rafael Alberti):
 I) Rutas.
 II) Pregón.
 III) Las doce.
 IV) El pescador sin dinero.
 V) Copilla.

José María Franco:
 "Suite de pequeñas piezas":
 I) Preludio.
 II) Canción de cuna.
 III) Danza pastoral.
 IV) Ronda levantina.
 V) Paso de opereta.

Imagen 29. Parrilla de Unión Radio Madrid, 6 de enero de 1931 (*Ondas*, 3 de enero de 1931)

Años después, *Ondas* pone en portada un evento especial: «la invitación que ha hecho la Unión Internacional de Radiodifusión a nuestra emisora para que organice un concierto español que será transmitido por todas las emisoras europeas». Como parte del programa, está la pieza *Nochebuena del diablo* (1928), de Óscar Esplá, lo que muestra la proyección internacional del compositor, así como la de Alberti, ya que él escribe la letra, a la que la revista se refiere como *poesías*: «'La Nochebuena del diablo', cantata escénica sobre una leyenda popular por Esplá, con poesías de Rafael Alberti» (*Ondas*, 21 de mayo de 1932). El concierto tuvo

lugar en el Monumental Cinema de Madrid el 25 de mayo (imagen 30; *Ondas*, 21 de mayo de 1932).

CONCIERTO EUROPEO ESPAÑOL

transmitido desde el

MONUMENTAL CINEMA

y retransmitido por línea telefónica a las principales emisoras europeas.

ORQUESTA FILARMÓNICA

Director: Planista:

Maestro Pérez Casas Rosita García Ascot

Soprano: :

Laura Nieto :

PRIMERA PARTE:

"Orgía" (número 3 de las danzas fantásticas), Turina; "Noches en los jardines de España" (para piano y orquesta), Falla; a) En el Generalife b) Danza lejana, c) En los jardines de la sierra de Córdoba (estos dos últimos tiempos se ejecutan sin interrupción). Al piano, Rosita García Ascot.

y aparición del diablo (andante misterioso y alegría scherzando); b) El ángel y los pastores (andante religioso o tempo pastorale); Poesías de Rafael Alberti. Soprano, Laura Nieto; c) El diablo y la vieja (tempo de schotis, Scherzo); d) En el portal de Belén (allegro non molto).

SEGUNDA PARTE:

"La Nochebuena del diablo" (cantata escénica sobre una leyenda popular infantil, versión de concerto), Esplá; a) Villancicos

TERCERA PARTE:

Música sinfónica, Brue-
risse (Allegro, Grave, Alle-
gro moderato, Allegro,
Lento, Maestoso, Grave,
Allegro); Preludio de "La
revoltosa", Chapí.

Imagen 30. Parrilla de Unión Radio Madrid, 25 de mayo de 1932 (*Ondas*, 21 de mayo de 1932)

De Federico García Lorca, amigo y compañero de generación de Alberti, cabe destacar, al margen de sus *canciones populares* —de las que se hablarán en el siguiente apartado—, la programación del 23 de junio de 1935 (*Ondas*, 22 de junio de 1935). A las 20.15 horas se anuncia un «Recital de canto, por Mercedes Dalvy», con varias canciones. Una de ellas es «Canción de jinete», indicándose autoría «de García Lorca y Morla». En una de las notas musicales de parrilla (imagen 31; *Ondas*, 22 de junio de 1935), se explica que Carlos Morla Lynch, diplomático chileno y músico aficionado, puso música a la «Canción de jinete. 1860», perteneciente al *Libro de poemas*, que Lorca posteriormente integró en *Canciones 1921-1924* (1927). Se suele considerar que la primera musicalización de este texto la hizo Paco Ibáñez en 1969 *En el Olympia* (González Lucini, 2021), porque las noticias que se tienen de la composición de Morla Lynch son pocas. Sin embargo, esta

musicalización ha sido resaltada por José Cárdenas (2013), desglosando el libro de Morla Lynch *En España con Federico García Lorca* (1957, reeditado en 2008). Con este recorte de *Ondas*, además, se puede ver que la musicalización de Morla Lynch no se quedó en un círculo de amigos, pero no se ha podido averiguar si se conservan partituras o grabaciones. En todo caso, a diferencia de la versión de Paco Ibáñez, la versión de Morla Lynch tuvo que ser en el ámbito de la música culta.

**(3) "CANCION DE JINETE",
de García Lorca y Morla:**

"Canción de jinete" es la primera composición de la serie titulada "Andaluzas" inserta en el "Libro de poemas" del gran poeta granadino Federico García Lorca. Es una estampa antigua, hacia mediados del siglo último:

En la lucha negra
de los bandoleros
cantan las espuelas,
Caballito negro,
¿dónde llevas tu jinete muerto?

La música de Carlos Morla interpreta sutilmente el sentimiento romántico de la poesía de Lorca y la suave melodía se mueve sobre un acompañamiento de expresiva armonía, en la cual refinadas disonancias se suceden en un ambiente de extremada musicalidad.

Imagen 31. Parrilla de Unión Radio Madrid, 23 de junio de 1935 (*Ondas*, 22 de junio de 1935)

2.3. Recuperación del folclore musical y poético

En «El arte popular y la radio» (*Ondas*, 5 de julio de 1930) queda claro el enfoque krausista de la música popular, con una referencia no casual a lo *culto*: «La palabra inglesa folklore es ahora usada por todos los países cultos para designar el estudio, la colección, la publicación y la recogida inherente a la historia de las costumbres y a la vida del pueblo». Y se explica que:

La utilidad práctica de este estudio, además de la de suministrar a la ciencia el dato inconfundible para conocer la verdadera historia del pueblo se basa en la clara y eficaz contribución a la formación de una mentalidad pedagógica progresiva, libre de la traba retardativa del método, en una especie de escuela superante moderna, ágil y viva.

Entre los distintos objetos susceptibles de análisis, coinciden en la lista poesía y canción:

la influencia del folklore no se detiene en la literatura y en la poesía, sino que se ejercita, además, en todas las artes. La música, el arte sublime que se acompaña de la poesía y de la cual es madre e hija al mismo tiempo, encuentra en los motivos folklóricos toda una inmensa gama de efectos creadores.

Por esta vía, que se entronca en el artículo con el Romanticismo y su mirada medieval, no se llega a la música *ligera*, sino a la culta, especialmente Wagner: «el medievo ha dado al poeta y al escritor romántico una fuente inagotable de temas». Y, frente a «la época presente de cultura mecanicista, de industrialización intensa», la cultura popular que se defiende es la que recupera el pasado: «La exhumación, en ciertas ocasiones, de canciones o de música antigua o que recuerde la perteneciente a épocas pasadas, llena de alegría el corazón popular». Significativamente, a través de la radio, esa música llega con un aura poética: «con esa delicada poesía de lo viejo».

Del proceso de exhumación del pasado folklórico da cuenta el trabajo de recuperación del romancero que dirigió Ramón Menéndez Pidal desde el Centro de Estudios Históricos. Además, dado que la estética krausista defiende «la fusión de la música popular y elaborada y de la tradición (histórica y folclórica) y la modernidad, para gestar un lenguaje musical español y culto, conforme a los tiempos modernos, simultáneamente nacional y universal» (Sánchez de Andrés, 2009b: 189-190), la reconstrucción de esas piezas del pasado era una oportunidad para, *de facto*, recrear, es decir, producir piezas musicales *nuevas* para el público contemporáneo, sin renunciar a su origen histórico. Esta reconstrucción/creación podía abordarse

de muchas maneras, y en las páginas de *Ondas* se ven algunas que ponen en relación música y poesía.

El 5 de junio de 1926 se programa de manera destacada la «Evocación medieval» de Conrado del Campo, como parte de un concierto especial de la Unión de Radioyentes, y se explica que se trata de «Cuatro romances para mediosoprano, coro reducido y pequeña orquesta, alternados con episodios de carácter popular. Obra premiada por el Estado en el concurso convocado en 1925» (imagen 32; *Ondas*, 30 de mayo de 1926). Esta emisión es remarcada en un artículo a toda página sobre «Evocación medieval. Conrado del Campo». Por un lado, se transcriben los textos, en un juego intermedial que permite al receptor disfrutar de los mismos como canciones el día de la emisión y como poesías escritas en cualquier momento. Por otro, el artículo exalta la base literaria, al señalar que los textos son «joyas poéticas» y explica que Conrado del Campo quiere «evocar el ambiente lírico» con sus melodías.

EVCACIÓN MEDIEVAL

CONRADO DEL CAMPO

El sábado 5 de junio se interpretará esta magnífica página musical.

Esta partitura fué premiada en el Concurso Nacional de Música correspondiente al año 1925. Intenta en ella su autor, conforme el título indica, evocar el ambiente lírico de la época medieval, tan profundamente penetrado de suave romanticismo, que vió nacer los bellos romances viejos, entre los que se incluyen hoy en el repertorio del salón el *Boumbo de la Infanta*, *Tina, El conde Arnaldos* y tantos otros.

En una tarde luminosa, serena, del mes de mayo, un Juglar llegó al castillo. Damas y caballeros escuchan sus romances en el salón sombrío, cuyo severo aspecto contrasta duramente con el paisaje campesino que por los ahiervos se ven a través de las ventanas, donde con rayos luminosos, entre uno y otro romance, del campo llegan rumores y perfumes, ecos y cadencias de poesía popular que apenas se definen y, precisamente hasta extinguirse la evocación en el misterio dulcísimo del atardecer."

He aquí el orden en que se desarrolla la parte musical del programa:

- Romance de la hija del Rey de Francia.
- Romance de la hija del Rey de Francia.
- Breve episodio coral.
- Romance del conde Arnaldos.
- Interludio, coro y orquesta.
- Romance "Triste estaba el caballero".
- Romance morisco.

ROMANCE I

La Francesa nació la niña,
de Francia es bien guardada:
Base para París,
que nadie y más temía,
Bueno es heredero el trono,
errando lleva la vida;
arriesgarse a un robo
por amor de su aman.
Vió venir a un caballero
que a París lleva la guía,
La Francesa nació la niña,
dicha suerte le dejan:

—Si te place, caballero,
Bueno es heredero el trono,
—Pídemelo—dijo—, señora,
Pídemelo—dijo—, mi vida.
Así lo hizo la señora,
por huelga cortesía,
Puso la niña en las ancas
y se la llevó a la silla.
En medio del camino
de amores la remería.
La Francesa nació la niña,
dijo con esas:

—Tete, tate, caballero,
no me dejas en villa.
Hija soy yo de un maestro
y de una doncella,
el maestro que en Legazpe
malato se torriana.
Con temor, el caballero
pálida me respondió,
y a la entrada de París
la Francesa nació la niña?

—De qué os refís, señora?
¡De qué os refís, vida mía?
—Dijo el caballero,
y de su gran soberbia:
—Tener la niña en el campo
y estarle cortesía!
Con vergüenza, el caballero

EL MAYOR STOCK

— DE —

Radiotelefonía

— A —

PRECIOS INCREIBLES

Radio Electra

Hortaleza, 2

ROMANCE II

EL CONDE ARNALDOS

¡Qulán hubiese tal ventura
sobre las aguas del mar
como hubo el conde Arnaldo
la mañana del San Juan!
En la noche de San Juan,
la caza iba a zarzal,
y vieron iba una gran
y bella dama de la mar.
Llegó a la playa de Begar,
Luz velina tráila de seda,
la jardín de su condado,
y en la noche de San Juan
diciendo viene a cantar
que la mar pasea en el cielo,
que la luna hace nubes,
los peces que andan al fondo
los que nadan en la mar,
las aves que andan volando
las buce el mestil posar;

—¡Qué! Gallo la mi gallo,
Dijo a mí que no me mal,
de los peligros del mundo
sobre aguas de la mar,
de los llanos de Almería,

del Estrecho de Gibraltar
y del golfo de Venecia,
y del golfo de León,
donde suchen peligro,
Allí se halló el conde Arnaldo,
bien oírás lo que dirá:
—Por Dios, te ruego, el marino,
dicen que no me mal,
Respondidle el marinero,
tal respuesta le fué a dar:
—Yo no dirás cosa enemiga
a quien conozco yo.

ROMANCE III

Triste estaba el caballero,
que está, sin niesgo;
con lágrimas en los ojos
a grandes voces decía:

—¿Qué fuerza pudo apartarme
de tu lado, señora?

—¿Cómo vivo siendo ausente
de la gloria que tenía?

—Cada día que pasa
me contemplo mejor y más
y con estos ojos miraba
luz que no me daban.
Malogró la triste estrella,
abalo mi fantasía
poco a poco y desplandeció
lo que tanto ver quería.
Aquí se aviva mi pena
y desespero, y en la mar
el rugido de mi deseo
que en mis entrañas ardía.

ROMANCE IV

ROMANCE DE ARENAMAR

¡Abermar, Abermar,
mío de la memoria,
el día que nos naciste
grandes señales habrá!
Estaba yo en el establo,
la luna crecía en el cielo;
movo que en tal signo nace
no de la luna, sino de mí.
Allí respondiera el peyo,
bien oírás lo que decía:

—Yo te diré mi secreto,
aunque me cueste la vida,
porque soy hijo de un mozo
y una doncella de mi tierra,
siendo yo niño y muchacho
mi madre me lo decía:
—no te dirás mi secreto,
o sea era grande villania;
por tanto, pregunta, rey,
que la luna nace de mí.
—Yo te agradezco, Abermar,
entrena tú cortesía,
¡Los que no tienen apellidos!
¡Los que son y relacionan!

—El Alhambra era, señor,
la fortaleza de la mar,
los otros, los Alhambres,
labrados a maravilla.
El Alhambra se acuerda
cien doblas ganadas al día,
y el día que no los labran
otras ganadas se pierden.
El otro es Generalife,
bucetas que por no tenerlas;
el otro es Alcazaba, que
castillo de gran valía.
Allí hablo el rey Don Juan,
hijo de la reina Doña Carlota.

—Si tú quieredes, Granada,
contigo me casaría;
otro que no es el que dala
a Córdoba y a Sevilla.

—Casada soy, rey Don Juan,
sólo que no me casé, y el
moro que a mí me tiene
muy grande bien me quería.

MAVORISTAS RADIO VIVOMIR

Avenida, 73

Imagen 32. Artículo «Evocación medieval. Conrado del Campo» (*Ondas*, 30 de mayo de 1936)

Podrían citarse numerosos casos de este tipo. Por la magnitud de su obra y su éxito, no hay espacio para abordar en profundidad a Manuel de Falla, que fue pionero en todas las tendencias, incluyendo «un nacionalismo de corte universalista» (Martínez González, 2010: 41), con «materiales folclóricos españoles» y «referencias históricas hispanas», pero que «estilizan la música popular para transformarla en un material utilizable por la música culta, buscando lo español con proyección universal»

(Nonnick, 2009: 413). Pero valga un ejemplo: el 16 de mayo de 1929 se programa su «Seguidilla murciana»; en la nota al hilo de la parrilla, se explica su origen popular, pero se destaca el trabajo propio del compositor —«la envoltura sonora con que Falla rodea a la melodía»— y se hace protagonista al texto, del que se transcriben algunos versos (Imagen 33; *Ondas*, 11 de mayo de 1929).

(2) La "Seguidilla murciana" pertenece a la colección de siete canciones populares españolas que, a través de la envoltura sonora con que Falla rodea a la melodía popular, han llevado sus ecos hasta los más apartados lugares de ambos continentes. En la "Seguidilla murciana", el comentarito del piano es un maravilloso ejemplo de garbo y de animación rítmica, que acompaña al texto:
 "Cuálquiera que el tejado
 tenga de vidrio,
 no debe tirar piedras
 al del vecino.
 Arrieros "semas":
 puede que en el camino
 nos encontremos."

Imagen 33. Parrilla de Unión Radio Madrid, 16 de mayo de 1929 (*Ondas*, 11 de mayo de 1929)

Merece la pena detenerse en Federico García Lorca, porque fue muy cercano a Falla —entre otros datos, el mencionado Concurso de Cante Jondo de Granada— y porque la *Colección de canciones populares españolas* (1931) —que él armonizó y que ejecutó Encarnación López Júlvez, La Argentinita— ofrece un ejemplo de recuperación del pasado folclórico, mezclando música y poesía, dentro de un corpus musical más reducido y manejable que el de Falla. De manera similar a la recopilación de romances emprendida por Menéndez Pidal y María Goyri grabando versiones con gramófono por diferentes enclaves de la Península Ibérica, Lorca buscó canciones tradicionales por la geografía española (De la Ossa Martínez, 2014: 96-97). Para fijar los textos, Lorca se había aprovechado de una metodología académica, y, al armonizar las melodías, estaba alineado con las aspiraciones krausistas de recuperación *modernizada* del pasado musical. Pero, si Conrado del Campo y otros compositores, al hacer estos ejercicios de *exhumación* musical, se quedaron en la música culta, el resultado de Lorca tuvo «un gran éxito comercial» (De la Ossa Martínez, 2019: 344), y desde entonces están arraigadas en el acerbo popular y en la industria cultural (Laín Corona, 2022: 442-443).

La primera vez que se programan estas *canciones populares* es el 2 de septiembre de 1931 (imagen 34a; *Ondas*, 29 de agosto de 1931), poco después de que La Voz de su Amo lanzara la colección en vinilo, lo que denota el éxito que ya las rodeaba o que estaba a punto de rodearlas. A pesar del éxito, *Ondas* no presenta las *canciones populares* como música de la industria cultural *ligera*. Por un lado, están entre compositores como Beethoven y Albéniz. Por otro, *Ondas* incluye información sobre las *canciones populares* en la información *dentro de parrilla*, que, como se ha explicado, es un espacio reservado habitualmente a la música culta. Lo que se dice en este espacio es, de hecho, representativo del enfoque krausista. Se refiere al origen regional: «poesía y música populares» que «las ha vuelto él a encontrar vivas en diferentes regiones españolas». Pero luego se aporta una visión cultista, al hablar del «buen gusto y fino sentido popular, como conviene al modelo» (imagen 34b; *Ondas*, 29 de agosto de 1931). Al margen de este debate, las explicaciones enfatizan la naturaleza poética de las canciones, dando protagonismo a Lorca, por «sus cualidades poéticas», y desplazando en importancia a La Argentinita, a pesar de que fue realmente ella quien logró la fama internacional con exitosas giras nacionales e internacionales.

S O B R E M E S A

14.30: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.—Boletín meteorológico.—Boletín de contratación.—«Coriolano» (obertura), Beethoven; «Payasos» («El rincón del payaso»), «Payasos» (romances de toro), Leoncavallo; «Ay misero de mí!» (de «La vida es sueño»), Calderón de la Barca; «Los peregrinitos», García-Lorca (1); Andante de la «Cassation», Mozart; «Sevilla», Albéniz; «Alrededor de mí» (música de llega), Freire; «La pasionaria» (canción a Castilla), Luna; «El huésped del Sevillano» (canto a la española), Guerrero; «Thalís» (meditación), Massenet.

M I E R C O L E S

(1) Los cancioneros españoles están llenos de preciosos ejemplos de poesía y música populares que pasan inadvertidos para muchos músicos de profesión, que hojean esas colecciones sin reparar en sus bellezas. A su calidad de poeta eminente, reúne Federico García Lorca un excelente sentido musical, junto a una cultura técnica eficaz. Muchas de esas canciones muertas entre las páginas de los libros, las ha vuelto él a encontrar vivas en diferentes regiones españolas, y las ha vuelto a recoger de labios del pueblo, armonizándolas con sencillez, buen gusto y fino sentido popular, como conviene al modelo. Entre muchas que lleva recogidas y que han sido impresionadas en discos, destaca el Romance de los Peregrinitos, que García Lorca ha recogido en la serranía malagueña y del que existen variantes en otras regiones. Es un ejemplo delicioso de sentimiento poético popular y de música de la más graciosa especie, dentro de su gran sencillez típica.

Imágenes 34a y b. Parrilla de Unión Radio Madrid, 2 de septiembre de 1931 (*Ondas*, 29 de agosto de 1931)

Las *canciones populares* se programaron con frecuencia y de manera cada vez más destacada. El 4 de octubre de 1931 se anuncian con tipografía grande y se ofrece una nota musical más amplia que la anterior, con alabanzas al poeta y al músico; aunque se

menciona a La Argentinita, queda relegada a la ejecución de la voz para la grabación en disco (imágenes 35a y b; *Ondas*, 3 de octubre de 1931). No es irrelevante que se programe junto a música flamenca, porque sugiere que tal vez se está estableciendo una relación de semejanza entre ese género y las canciones populares.

RECITAL DE CANCIONES POPULARES ANTIGUAS

Transcritas y armonizadas por Federico García Lorca (2)

"Las tres hojas"; "Romance de los peregrinos"; "Nana de Sevilla"; "Los cuatro muleros"; "El café de Chinitas"; "Sevillanas siglo XVIII"; "Romance de los mozos de Monleón"; "Canción antigua de las morillas".

MUSICA FLAMENCA

por el cantador Andrés Heredia (el Bizeo) y el guitarrista Lorenzo Ruiz (el Duque)

(2) El nombre de Federico García Lorca figura en primera línea entre nuestros poetas de última promoción. Su "Cancionero gitano" es un libro clásico de nuestra joven poesía, y a ese libro se añaden otros como el titulado "Canciones", el libro de "Poemas" y, recientemente, el "Poema del Cante jondo". El tono popular predomina en la poesía de García Lorca, que ha hecho infinitud de canciones que el pueblo andaluz canta ignorando quién es el autor y creyéndolas de invención común. Mucha gente ignora, asimismo, que García Lorca es un músico excelente, no porque precisamente sea lo que los profesionales llaman "un técnico", sino porque posee un agudísimo sentido musical, al que corresponde una buena instrucción del arte de la música. Su pasión por el canto popular ha hecho buscar a García Lorca infinitud de ejemplos de melodías y romances cantados que figuran algunos en los cancioneros, mientras que otros siguen viviendo en boca del pueblo por regiones más o menos apartadas de las vías de comunicación. Pero, en uno u otro caso, García Lorca ha sabido infundirles una vida nueva, y sus versiones, ejecutadas por él al piano o en la guitarra, y armonizadas por él con tanta sencillez como sentido popular y riqueza rítmica, tienen un espíritu y una vivacidad inconfundibles. En este sentido, su serie de "Canciones populares antiguas", impresionadas en discos por la Argentinita, constituye uno de los más ricos ejemplos vivientes de nuestra música popular de diferentes regiones.

Imágenes 35a y b. Parrilla de Unión Radio Madrid, 4 de octubre de 1931
(*Ondas*, 3 de octubre de 1931)

Como fruto de su éxito, las *canciones populares* aparecen en otras emisoras. Valgan algunos ejemplos: Radio Sevilla, 18 de noviembre de 1931 (*Ondas*, 14 de noviembre de 1931); Radio San Sebastián, 23 de junio 1933 (*Ondas*, 17 de junio de 1933), o Radio Santiago, 3 de marzo de 1934 (*Ondas*, 24 de febrero de 1934). En la emisora internacional de Unión Radio para América, Madrid EAQ, se programan las *canciones populares* en varias ocasiones, empezando el 9 de noviembre de 1934 (*Ondas*, 3 de noviembre de 1934). Seguramente, esta emisión quiso aprovecharse de que La Argentinita estaba preparando su gira por América para 1935 (Murga Castro, 2012: 38-39), si bien en estos anuncios sigue sin mencionársela prácticamente a ella, sino casi solo a Lorca.

En 1932, *Ondas* dedica un artículo a toda página y tres columnas, con titular en tipografía de gran tamaño, a «Las canciones de García Lorca» (imagen 36; *Ondas*, 27 de febrero de 1932), pero añade poco a las ideas ya señaladas. Se abunda en elogios al poeta, se hace explícita la impresión de que las canciones

«tienen íntimo parentesco con el cante jondo» y con Andalucía y se hace un reconocimiento a La Argentinita, pero es una mención única y breve, dejando el protagonismo a Lorca: «Sus canciones populares antiguas, transcritas y armonizadas por él y cantadas por la Argentinita, que se ejecutaron en la noche del día 18 en el estudio de la emisora de Madrid.

- A TRAVÉS DEL AURICULAR

LAS CANCIONES DE GARCÍA LORCA

Mezco un sutilísimo apagano el fino poeta García Lorca por su labor robusta en el folclor de canciones de su región: Andalucía. Recientemente, nadie con más delicado instinto de orientación que él para coger la linterna e internarse por la espiritualidad andaluza; y, de otro lado, nadie mejor para coger la mariposa para un sugar y penetrar rebujador, tantas joyas escondidas y muerdas que esperan un descubridor, un amador, para rehíbrillar nuevamente a los ojos de los espíritus enterrados y encandilarlos con su belleza.

Andalucía es su hogar. Sólo él cuenta en ella. Es el oro antiguo, depurado, limado y bruñido por milenios de existencia. Fuera del pueblo, lo que por sobre él trata de sobreponerse, no es más que falsificación. El estilo, la soledad genial y exquisita que radica en la tierra, y lo que en la tierra se vive, lo que se inventa y se recrean en ella, son los guardidores del misterioso espíritu que los siglos han ido decantando, de Cañada a Santlúcar, en todo el curso del río famoso.

Lorca es un producto de la tierra andaluza y de su genial adaptación y conexión perfectas entre su obra y el alma del pueblo que expresa.

Andalucía Lorca, a quien la vida política que le circunda y que él lleva en la mano de su sangre, no sólo no ha negado ningún secreto y matiz, por fulgaz e impalpable que éste haya sido, sino que los ha revalorizado al darles

un concreto lustro de canciones: Sus canciones populares antiguas, transcritas y armonizadas por él y cantadas por la Argentinita, que se ejecutaron en la noche del día 18 en el estudio de la emisora de Madrid.

Los oyentes para quienes no pasara inadvertida esta breve emisión de sorprendente belleza nocturna debieron sentir una

deseo con el cante jondo. No resiste, como en los cantos de otras épocas, en la tomada y seca voz de la copla, sino principalmente en la filosofía e intensión enjuta, tremenda, de las letras. Ellas son el nervio del cante popular andaluz, y las guitarras—el piano en las transmisiones de estas canciones de Lorca—son arañuelas que solo indican que las subraya o abrocha en música la herida de emoción que abre la letra. Por eso sería de desear que en nuevas audiciones las letras fuesen publicadas, para que así el oyente recogiera integralmente la belleza fina y delicada de estas ocho canciones.—B. M. II.



para delicia oyendo esas canciones, delicia que aumenta para los que encuentran placer en la angustia—el placer con angustia es placer de muerte, en los oídos inmóviles en que para una fortuna la panameña tuvo oscilaciones de intensidad que se reflejaron en la audición.

Ocho fueron las canciones: Estrictas en su armonización, que no es más que engendrar ritmo y melodía en canciones antiguas, nos supieron a gramos de sal o pimienta unas: «Las tres horas», «Romance de los peregrinos»; a rayo de sol o luna otras: «Sevillanas del siglo XVIII», «Nana de Sevilla»; a estremecimiento de fatalidad, brilla alabésticas sarganas, que son las de «El río de Moléden» y «Los cuatro malos». Pero todas ellas contenidas—tanlo en la ingenua gracia de su ritmo como en la tonadilla de su recitación—en límites políticos de tan sutil conformación que el ánimo del oyente se les quedaba prendido, y que sus andaluzas, suspirando la respiración queriendo, perturbando hasta el eco de la más leve nota, su perfume, su impenetrable «no sé qué».

Y junto a esto, una amargura: la de no poder entender claramente las letras de las canciones. Si el oyente pierde su interés musical, si algunos se asombran con las inflexiones de voz de la cantante, con quebranto del conjunto y resumen poético de la canción. Porque la belleza y emoción incomparables del canto popular andaluz—estas canciones de Lorca tienen íntimo parentesco con su genuina expresión viva en el verano—no ha sido efectivo este deseo de copiar a la letra y a la voz, en la noche morena escarchada de estrellas y a las acuquias de agua verde y limón los múltiples y ricos signos de su dramática, se ha adentrado en las entrañas de la tierra, en el límo de las aguas dormidas, y ha ascendido de ellas con

Los servicios de Radio Socorro

El día primero del corriente se personó en el Estudio de la emisora valenciana dos jóvenes demandando se lanzase un anuncio para que se buscara a su hermano de ojos de diez años llamado Fernando Bou, había desaparecido de su domicilio, junto con un amigo suyo, también de diez años llamado José Benedicto. Ambos residían con sus familias en el pueblo de Massanes, cercano a la capital, y su hermano había abandonado la marcha hacia Madrid, por la vía férrea, llevando consigo uno de ellos la cartera de ir al colegio y el otro un perro negro de su propiedad.

El radio socorro fué lanzado, y unas horas más tarde el teléfono de la emisora de Valencia, Radio Valencia, comunicando a ésta el vecino de Benifayó de Espioca D. Miguel Costa, que había visto en esta localidad, que dista de la capital 22 kilómetros, a unos niños cuyas señas coincidían con las radiales.

Unido P. R. Valencia, la emisión que se daba en aquél instante, comunicó esta noticia, llamando la atención de los vecinos y autoridades de Benifayó; y el resultado no se hizo esperar.

Las palabras del locutor de Unión Radio Valencia fueron oídas por la señora del jefe de la comisaría del Ayuntamiento de Benifayó, que entró a su esposo, y como les llamará la atención la circunstancia de que los niños hubieran podido ir siguiendo la línea férrea, auxiliados por los factores de la citada estación que eran de servicio en el minicinco pesquero, llamado a los dos niños dentro del almacén de mercancías y durmiendo justo a unos pasos.

Los despertaron, y al interrogarlos por qué habían abandonado sus domicilios, los pequeños respondieron muy seriamente que se dirigían hacia Madrid a pie «para hacer fortuna».

Intuitil será decir que se les reintegró a sus respectivos domicilios, devolviéndole con ello la tranquilidad a sus atribuidas familias.



Imagen 36. Artículo «Las canciones de García Lorca» (*Ondas*, 27 de febrero de 1932)

2.4. Música como acompañamiento de la poesía

El uso de la música como *acompañamiento* de la poesía ha quedado patente en algunos de los ejemplos de recitales, intermedios y programas analizados más arriba, ya que en la parrilla se habla de *fondo musical* o *ilustraciones musicales*. Valga añadir un par de ejemplos: la «Recitación de poesías con fondo musical» de Juanita Azorín el 18 de septiembre de 1927 en Unión Radio Madrid (imagen 37; *Ondas*, 18 de septiembre de 1927) y la declamación de un poema con ilustraciones musicales en una «Emisión organizada por la Agrupación Española de Bellas Artes» el 21 de mayo de 1930 (imagen 38; *Ondas*, 17 de mayo de 1930).

14.0 a 15.30.

SOBREMESA

JUANITA AZORIN (recitadora)

ORQUESTA ARTYS

La orquesta: «Entre palmeras» (pasodoble), *Torregrasa*, «Honolulu Song Bird» (fox), *Leslie*, «Manojito de flores» (vals y jota), *Vidal y Catonge*, «La Dolores» (fantasia), *Ercolán*. Juanita Azorín: Recitación de poesías con fondo musical: «Preludio», Ricardo Gil (preludio de *Chopin*), «Serenatas», Ricardo León («Serenatas», *Schubert*), «Pastorela de abanico», Juan Pujol («Pastorals», *Scarlatti*). La orquesta: «Cantos asturianos» (suite), *Vida*. Juanita Azorín: «Era un aire suave», Rubén Darío («*Lavanda*», *Fauré*), «Sortilegio», Gabriel y Galán («*Vals triste*», *Sibelius*). La orquesta: «Las castigadoras» (schotis y fox), *Alonso*, «Legionarios y regulares» (marcha), *Sacó del Valle*.

Imagen 37. Parrilla de Unión Radio Madrid, 18 de septiembre de 1927 (*Ondas*, 18 de septiembre de 1927)

Emisión organizada por la
AGRUPACION ESPANOLA
DE BELLAS ARTES

Declamación del poema
“Aveclillas y Avíos”
(autor novel)

con Ilustraciones musicales,
ejecutado por notables artistas.

Imagen 38. Parrilla de Unión Radio Madrid, 21 de mayo de 1930 (*Ondas*, 17 de mayo de 1930)

Fue habitual también el acompañamiento musical de poesía en otras emisoras de Unión Radio. Se registra desde pronto en Radio Barcelona, como el 23 de marzo de 1926, a cargo de María Luisa Fontova (*Ondas*, 21 de marzo de 1926); el 14 de julio de 1927, a cargo de José Moreta (*Ondas*, 10 de julio de 1927), o el 20

de septiembre de 1927, a cargo de Vicente Rafart (*Ondas*, 18 de septiembre de 1927).

José Moreta y Vicente Rafart fueron figuras recurrentes en Radio Barcelona en la presentación, precisamente, de contenidos poéticos. De hecho, durante mucho tiempo se emitió en Radio Barcelona un programa especializado sobre semblanzas literarias, a cargo de Miguel Nieto, titulado *Nuestros grandes poetas*, y Vicente Rafart recitaba ahí poesías del autor elegido para cada día, como Juan Alcover el 15 de octubre de 1926 (*Ondas*, 10 de octubre de 1926); aunque no se especifique en la parrilla, es plausible que, por su labor con ilustraciones musicales en otros casos, también aquí hubiera acompañamiento de este tipo.

Para analizar el *acompañamiento* musical de poesía, resulta interesante un artículo temprano sobre «El Cristo de la Vega», de Conrado del Campo:

Nos referimos a la música como «acompañante» de la poesía «hablada», no cantada. Con ser raros los casos en que este género de «acompañamiento expresivo» se ha practicado de un modo exclusivo en la escena, es aún más escaso el número de muestras que puedan presentarse dentro del terreno más restringido de la música de cámara.

Tal género de música es profundamente distinto del acompañamiento instrumental a la voz «cantada», de tal modo, que en aquél parece como si toda la expresividad, la íntima esencia del poema declamado se refugiase en los instrumentos para solicitar de ellos su verdadero modo de expresión. La poesía tiende a convertirse en lo que es quizá un grado más alto de evolución del sentimiento; en música. Y la música traduce y da forma al sentimiento que yacía infuso dentro de la forma poética; mas esta misma, poseedora de bellezas especiales, que le son propias, sigue manifestándose en la recitación del poema (*Ondas*, 11 de octubre de 1925).

Por un lado, se habla de musicalización, estudiada en el apartado anterior: la *conversión* de la poesía «en música», cuando el texto poético se *canta* con la voz dentro de la melodía. Con este procedimiento, se *eleva* la poesía al «grado más alto de evolución

del sentimiento», en sintonía con las ideas krausistas sobre la música como una de las artes superiores (Sánchez de Andrés, 2009b: 52-61). Por otra parte, el artículo menciona la música como «acompañante» de la poesía «hablada», indicando que es un fenómeno «escaso».

No sería fácil, ni siquiera fiable, una estimación cuantitativa del uso en radio del acompañamiento musical de poesía. A partir de secuencias léxicas como *fondo*, *ilustr* y *accompa* no se recuperan muchas referencias de poesía con *fondo musical*, *ilustraciones musicales* y *acompañamiento de*, pero estas sí se encuentran si se busca *poes*, *poet* o *recit*, por lo que es evidente que hay problemas de búsqueda en los archivos PDF. Ahora bien, a pesar de estas dificultades, hay indicios que parecen confirmar la hipótesis del artículo: que el acompañamiento musical de poesía no es frecuente en radio, o, al menos, no tanto como otros fenómenos que relacionan música y poesía.

En torno a 1933, parece haber una voluntad de aumentar el uso del acompañamiento musical de poesía. En un artículo sobre «Radioliteratura», se destaca el interés por «recitales poéticos en los que el recitador hallará eco justo para su voz en un fondo musical que, perfectamente armonizado con el poema al que haya de avalorar, será seleccionado y puesto en ondas con el mayor esmero, encaminado a obtener el más bello efecto de conjunto» (*Ondas*, 27 de mayo de 1933). Meses después, al hablar sobre «La mujer y la radio», se adelanta «Un recital poético», «dedicado a la mujer», que «se acompañará de algunos fondos musicales que sirvan para subrayar la delicadeza del verso» (*Ondas*, 26 de agosto de 1933). Y, en una noticia sobre «¡Seis mil chiquillos participan ya en los sorteos de juguetes que organiza semanalmente Unión Radio!», se apunta que los diferentes actos estarán «salpimentados de recitación de fábulas, de las mejores poesías de nuestra literatura, de lecciones de música o de ilustraciones musicales que acostumbran al niño a conocer nuestros cantos populares» (*Ondas*, 19 de agosto de 1933).

Hay también cierto repunte del acompañamiento musical de poesía en torno a 1934, gracias a los recitales y momentos poético-musicales, como «Poesías originales de Conrado Blanco,

recitadas por su autor, sobre ‘fondos musicales’, interpretados al plano por Mercedes García del Rey», el 15 de mayo de 1934 (*Ondas*, 12 de mayo de 1934).

Además, en un editorial de portada de ese mismo año con unas «Notas de la semana», se anuncia un nuevo proyecto «de audiciones de los más famosos poemas españoles», no con el formato «al uso» de los recitales, sino «exquisitas plasmaciones de arte puro, que permitan escuchar con agrado la recitación [...] subrayada con adecuadas ilustraciones musicales que faciliten la evocación o la ambientación indispensable para el más perfecto efecto en el auditorio» (*Ondas*, 21 de julio de 1934). Se vuelve a hablar de «Nuevos programas de Unión Radio» con una referencia a estos recitales, «subrayados y ambientados por fondos o ilustraciones musicales adecuados a la época y tema» de cada poesía (*Ondas*, 18 de agosto de 1934). Es la *Síntesis radiofónica de la poesía española*, que el 28 de agosto llega a su tercera audición con fondos musicales del siglo XVI (imagen 39; *Ondas*, 25 de agosto de 1934).

SÍNTESIS RADIODIFONICA DE LA POESIA ESPAÑOLA. Tercera audición. “El Renacimiento”, recital poético, por el primer actor Arturo de la Riva, con notas aclaratorias de C. Caballero y “fondos musicales” del siglo XVI.

Imagen 39. Parrilla de Unión Radio Madrid, 28 de agosto de 1934
(*Ondas*, 25 de agosto de 1934)

Significativamente, el mayor uso en esos años del acompañamiento musical de la poesía se da en relación, no con la música culta, sino con la música ligera y, en particular, el flamenco. El 5 de junio de 1934, un recital poético se realiza con «ilustraciones flamencas» (imagen 40; *Ondas*, 2 de junio de 1934). Poco después se habla, no de recital poético-musical, sino directamente poético-flamenco (imagen 41; *Ondas*, 4 de agosto de 1934). Y el 30 de diciembre hay una sesión aparentemente solo de flamenco, pero el cantaor tiene de apodo «El poeta» y viene acompañado del escritor Ramón Gómez de la Serna, lo que indica que las letras del flamenco están siendo valoradas por su dimensión poética (imagen 42; *Ondas*, 29 de diciembre de 1934).

21,30: RECITAL POÉTICO CON ILUSTRACIONES FLAMENCAS, por JOSE NIETO. — PRIMERA PARTE: "La Soleá", de Fernando Villa-Lobos; "Córdoba", de Emilio Carrere; "¡Y ella le decía!", de Guzmán Meriño. — INTERMEDIO por el guitarrista Vicente Fernández. — SEGUNDA PARTE: "Bodas líricas", de José María Zárraga; "Poema de la seguiriyah gitana", de García Lorca; "Mi moza", de Juan Manuel Prieto; "Cómo nacen las coplas", de Tomás Borrás.

Imagen 40. Parrilla de Unión Radio Madrid, 5 de junio de 1934
(*Ondas*, 2 de junio de 1934)

21,30: RECITAL POÉTICO - FLAMENCO, por MARCOS CEJUDO, con acompañamiento de guitarra.

Imagen 41. Parrilla de Unión Radio Madrid, 8 de agosto de 1934 (*Ondas*, 4 de agosto de 1934)

22,00: INTERVENCIÓN DE RAMÓN GOMEZ DE LA SERNA.
CANTE FLAMENCO, por JOSE CEPERO "EL POETA", acompañado a la guitarra por LUISITO MARAVILLA.
MUSICA DE BAILE. Transmisión de las orquestas que actúan en "SATAN".

Imagen 42. Parrilla de Unión Radio Madrid, 30 de diciembre de 1934
(*Ondas*, 29 de diciembre de 1934)

Destaca un recital de Manuel Machado acompañado a la guitarra por Ángel Barrios (imagen 43; 18 de noviembre de 1933). Aunque Barrios fue un compositor formado en la música culta, cultivó el flamenco y, junto con Falla y Lorca, lo fomentó en el célebre Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 (Ramos Jiménez, 2015: *passim*), por lo que probablemente su guitarra con Manuel Machado en Unión Radio sonara con esos ritmos. Al recital de Manuel Machado y Barrios se le dio especial importancia en la revista *Ondas* una semana después de su emisión, con una fotografía de grandes dimensiones (imagen 44; *Ondas*, 2 de diciembre de 1933).

RECITACION DE POESIAS
por
MANUEL MACHADO
acompañado a la guitarra por
ANGEL BARRIOS

Imagen 43. Parrilla de Unión Radio Madrid, 25 de noviembre de 1933 (*Ondas*, 18 de noviembre de 1933)



El notabilísimo poeta y crítico Manuel Machado y el maestro Ángel Barrios, durante su actuación ante el micrófono.

Imagen 44. Recorte de la revista *Ondas* (2 de diciembre de 1933)

Un nombre habitual en la poesía de Unión Radio fue Rafael Nieto, encargado desde pronto de recitar en diferentes espacios. Su voz empieza a aparecer para recitar poesía con fondo musical flamenco por las mismas fechas de antes, como ocurre el 28 de junio de 1934: «Recital poético, por Rafael Nieto, con ilustraciones flamencas a la guitarra, por Vicente Fernández», sin aportar datos de los textos recitados (*Ondas*, 23 de junio de 1934). La colaboración entre Rafael Nieto y Vicente Fernández se va consolidando, de modo que la parrilla empieza a incluir el listado de poesías recitadas y el tipo de música flamenco elegida para cada una. Así, el 14 de octubre de 1935 el programa incluye, entre los distintos textos, uno de Manuel Machado, acompañado por soleares, si bien no hay que pasar por alto otros ritmos de música popular: granadinas, fandangos, soleares, tonadas populares, etc. (imagen 45; *Ondas*, 12 de octubre de 1935). El poema de Machado, «Cantares», perteneciente a *Alma* (1902?) —luego con el título *Alma. Museo. Los cantares* (1907)—, es significativo porque el título apela a la música y el texto vincula explícitamente «guitarra y poesía», como idiosincrático de Andalucía, junto al vino y el sentimiento (Machado, 1967: 148-149). En alguna ocasión, Nieto no se acompaña de la guitarra de Fernández, sino otros artistas

flamencos, como Niño Posadas en el recital programado el 23 de diciembre de 1935 (*Ondas*, 21 de diciembre de 1935).

Recital poético, por RAFAEL NIETO, acompañado a la guitarra por VICENTE FERNANDEZ: "La guitarra empeñada" (granadina, fandango, soleares), J. Aguilar Catena (estreno); "La buena cosecha" (tonada popular zamorana), Enrique de Mesa; "La niña de los pies desnudos" (villancicos), José María de Onís (estreño); "Sevilla" (sevillanas, fandangos, campanilleros), Carlos M. Buena; "Cantares" (soleares), Manuel Machado; "Breve poema nupcial en tono menor" (tonada popular castellana), Manuel de Góngora.

Imagen 45. Parrilla de Unión Radio Madrid, 14 de octubre de 1935
(*Ondas*, 12 de octubre de 1935)

2.5. La poesía de la música ligera

Por los mismos días de la inauguración de la emisora, en «Una entrevista con Juan del Brezo» —seudónimo artístico del ya mencionado Juan José Mantecón—, este reivindica en *Ondas* la «música seria» frente al cuplé y el fox-trot, con la argumentación filokrausista de que las *élites* trabajen en *educar* y *elevar* a la gente: «alcanzar por la radiodifusión un nivel de cultura que signifique mayor capacidad de goce que el que ahora se posee» (*Ondas*, 5 de julio de 1925). Con el paso del tiempo, no obstante, Unión Radio va transformando este punto de vista. En un artículo de 1933, «El lenguaje propio de la radio», se ataca el enfoque *elitista* de los orígenes de la radio: «Por un vicio de pensamiento, bastante frecuente en ciertos intelectuales, los primeros radiofonistas» —a los que se refiere irónicamente como «la legítima élite»—, «hicieron las cosas a su propia imagen, en vez de hacerlas a la imagen de aquellos a quienes se destinaban», es decir, el público amplio, y se mofa «de lo que ellos llaman 'la buena música'»: «quieren lo que igualmente denominan 'la buena literatura', y no encuentran otro medio de ganar adeptos para sus aficiones que el de radiodifundir fragmentos de una y otra que resultan insopportables» (*Ondas*, 14 de enero de 1933).

No sería posible tampoco un cálculo cuantitativo exacto, pero, a la luz de esta evolución en el enfoque, es posible que, aunque la música ligera estuvo presente desde sus orígenes en

Unión Radio, su presencia fuera de menos a más a lo largo de los años. Igualmente, sería difícil determinar si fueron escasas las relaciones de la poesía con la música ligera, pero hay indicios que sugieren relaciones más frecuentes con la música culta y popular krausista. Tómese como ejemplo el 18 de septiembre de 1925. A las 22.15, en una emisión del programa *Poesía y música*, toda la música es culta o popular krausista, ya que el compositor en cabeza es José María Franco. A las 23:30, hora con un público más reducido, la sesión de *música de baile* no tiene poesía (imagen 46; *Ondas*, 13 de septiembre de 1925). Como muestra algo más amplia —con todas las salvaguardas derivadas de los problemas de búsqueda que se vienen comentando—, valga el rastreo de diez números de *Ondas* entre el 5 de octubre y el 7 de diciembre de 1935. La búsqueda de *música de baile* arroja 1.222 resultados. Ninguno, salvo uno, está en relación con la poesía, al menos en la información textual ofrecida; y ni siquiera coincide que se programe poesía antes o después de una sesión de *música de baile*. La excepción se encuentra el 22 de noviembre de 1935 (imagen 47; *Ondas*, 16 de noviembre de 1935), cuando se encuentra una sesión de música de baile antes de un recital de poesías originales de Aurelia Ramos; pero puede ser una mera coincidencia, porque estos contenidos están integrados dentro del programa *Emisión férmina*, en el que la programación cambia de unos días a otros.

POESIA Y MUSICA	EL QUINTETO:
Cuartillas de Juan del Brezo.	"Danza árabe" (Peer Gynt, segunda suite)..... <i>Orfeo</i>
JOSE MARIA FRANCO	"El clavicordio de la abuela" (tono musical)..... <i>Rubén Darío</i>
QUINTETO DE LA ESTACION	JOSE MARIA FRANCO:
JOSE MARIA FRANCO:	"Gavota en la menor con variaciones"..... <i>Ramón</i>
"Serranilla" (siglo XIV), fondo musical..... <i>Marqués de Santillana</i>	"Kasida o las fuentes de Granada" (fondo musical)..... <i>Villalpando</i>
"Pastoral" (de Scarlatti).	EL QUINTETO:
"Gaita galicia" (fondo musical). <i>Rubén Darío.</i>	"Los gnomos de la Alhambra". <i>Chaplin</i>
EL QUINTETO:	23.15.—Cuartilla de homenaje a Chile con motivo de celebrar este país su fiesta nacional.
"Alborada"..... <i>Veiga</i> .	23.30.—Música de baile.
"Letrilla" (1561-1627), fondo musical..... <i>Góngora</i> .	
JOSE MARIA FRANCO:	JAZZ-BAND UNION RADIO
"La gemmíscante" (rondo). <i>Dandricu</i> .	Peter-gui (one-step).
"Margarita"..... <i>Rubén Darío.</i>	"Only You" (fox)..... <i>Frank</i>
EL QUINTETO:	"De verbena" (chótis)..... <i>Worsey</i>
"Muerte de Violeta" ("Traviata"). <i>Verdi</i> .	"Rubores" (pasodoble). <i>Marqués</i>
"Era un aire suave" (fondo musical)..... <i>Rubén Darío.</i>	"Tom-tom" (fox)..... <i>Gendre</i>
JOSE MARIA FRANCO:	"La vuelta" (chótis).... <i>M. Torrealba</i>
"Les tendres plaintes"..... <i>Romeau</i> .	"La reina de Saba" (fox)... <i>Padilla</i>
"La felurie"..... <i>Couperin</i> .	"Cartagena" (pasodoble)..... <i>Bartolé</i>
"Oriental" (fondo musical). <i>Zorrilla.</i>	"Pobrecita castellana!" (tango). <i>Loyola</i>

Imagen 46. Parrilla de Unión Radio Madrid, 18 de septiembre de 1925
(*Ondas*, 13 de septiembre de 1925)

17,00: Campanadas de Gobernación.
MUSICA LIGERA.

17,30: "Guía del viajero".
CONTINUACION de la MUSICA LIGERA.

18,00: Relación de nuevos socios de la Unión de Radioyentes.

EMISION FEMINA (dedicada al público radioyente femenino).—**CRONICAS PARA LA MUJER**, por Mercedes Fortuny, leídas por la primera actriz Carmen Muñoz.—**INTERMEDIOS DE MUSICA DE BAILE**.—**RECITAL DE POESIAS ORIGINALES**, por Aurelia Ramos.—**GRAN SORTEO DE REGALOS ENTRE LAS SEÑORAS Y SEÑORITAS RADIOYENTES.**

Imagen 47. Parrilla de Unión Radio Madrid, 22 de noviembre de 1935
(Ondas, 16 de noviembre de 1935)

A pesar de todo, hay datos relevantes sobre la relación entre poesía y música ligera. El 12 de febrero de 1926 Radio Catalana programa una mezcla de «Tangos, canciones americanas y recitados de poesías, por Pedro de V. Lacosta, y música española por la orquesta Radio Catalana» (*Ondas*, 7 de febrero de 1926). De la formulación textual en la parrilla se infiere que la relación se basa en la habitual alternancia entre contenidos poéticos y musicales, pero no cabe descartar que el recitado de poesía tuviera acompañamiento de música. En todo caso, es significativa la presencia del tango, uno de los nuevos géneros de música ligera importados de América: si bien es un caso puntual en esos primeros años de la programación de Unión Radio, constituye un antecedente de una cuestión relevante posteriormente.

En un artículo titulado «Literatura del tango» (*Ondas*, 16 de abril de 1932), N. Marco se hace eco de la vuelta a Madrid de Ramón Gómez de la Serna «tras ocho meses de infatigables correrías con sus maletas de conferenciante por tierras de América», y para ello resume la primera intervención que este hizo al reincorporarse al trabajo en Unión Radio: «Su charla inicial versó sobre un tema de viva encarnadura suramericana: el tango». Marco recalca la impresión que ha dejado en Ramón: «las imágenes y metáforas —bellísimas en su certa expresión todas ellas—». Y añade un comentario que acerca el tango a la poesía: «Exacta, en su puro lirismo, fué la versión que sobre el tango dio el cronista oficial de la emisora madrileña». Marco reconoce que hay gente que «lo detesta», pero se adentra en una pregunta clave: «¿La

literatura del tango? ¿Sus letras?». No se da una respuesta clara, pero la forma de expresarlo invita al lector a pensar que sí:

la palabra, aun en el temblor del ruego y la caricia, tiene un perfil descamado y es algo así como el golpe de mano que da el naufrago a la tabla flotante. Un querer salir de sí, ansia de vincularse a algo y salvarse. Y de aquí el acento terrible del burlado o del que perdió a la amada: voz de aniquilado, de pelele humano perdido a la ilusión y la esperanza.

Muchas de estas ideas son las que el propio Gómez de la Serna desarrollaría más tarde en *Interpretación del tango* (1947). Según el análisis de Pablo Muñoz Covarrubias (2017: 115), «el tango es para Gómez de la Serna mucho más que su música o su danza: es poesía y es consuelo». Este enfoque, sin duda, supone un alejamiento de la postura desdeñosa de los primeros años en Unión Radio respecto a la música ligera, y precisamente lo hace mediante una *defensa* de las letras de esa música como poesía, adelantándose a una apreciación poética sobre el tango consolidada en la actualidad (Núñez Díaz, 2024).

Son pocos los textos en *Ondas* que valoran explícitamente la *poeticidad* de las letras de la música ligera, pero este enfoque se puede ver implícitamente si se atiende a circunstancias sociológicas; en particular, la relación de música y radio con el mundo del espectáculo. Como se ha dicho, la canción ligera se derivó en España de la zarzuela y el género chico, que eran espectáculos en origen literario, entre el teatro y el verso, con libretos escritos a menudo a cargo de poetas. De hecho, conforme tuvieron más éxito las canciones ligeras *fueras* de los libretos, esos mismos poetas se dedicaron a escribir específicamente letras de cuplés. En palabras de Serge Salaün (1990: 101-102):

Los Álvarez Quintero escriben para Carmen Flores [...], *La Goya*, Amalia Molina, Raquel Meller, etc. *La Goya* utiliza también los talentos de Benavente, de Martínez Sierra, Pedro de Répide, Linares Rivas, Joaquín Dicenta, Sinesio Delgado, Rocardo Baroja y el mismo Valle-Inclán. La Meller canta con textos de Eduardo Marquina, Nanuel Machado, Ángel Guimerá, Honorio Maura, Linares Rivas.

La frontera entre el campo de la poesía y el de la canción ligera no era, por tanto, nítida, sino que hubo sinergias inevitables. Por eso, cabe suponer que hay poeticidad implícita en Unión Radio cuando aparecen cuplés, e incluso se encuentran cuplés en la programación basados en poesías; inversamente, se encuentran en *Ondas* referencias a poesías que ensalzan el cuplé.

Enrique Borrás fue un exitoso actor, que trabajó con Margarita Xirgu en la puesta en escena de *Medea* en el Teatro Romano de Mérida en 1934. Su fama es anterior. El 11 de octubre de 1925, comentando emisiones de días previos, la revista *Ondas* informa de que «Los ilustres artistas Esperanza Iris y Enrique Borrás nos honraron el domingo, día 4 [de octubre], con su visita», y señala, entre otras intervenciones ese día, que él «leyó la preciosa poesía de Francisco Villaespesa titulada ‘A Pastora Imperio’». Años más tarde, se repite una situación similar: en la sección «A través del micrófono», la revista, repasando contenidos de la semana previa, se refiere a la visita de «Borrás, en Unión Radio», con motivo de la inauguración de la temporada teatral, «recitando ante el micrófono los Consejos de ‘El alcalde de Zalamea’, y un soneto de Villaespesa, titulado ‘A Pastora Imperio’» (*Ondas*, 21 de noviembre de 1931). Además de que Villaespesa, como se ha señalado, fue un dramaturgo de éxito y con mucha presencia en radio, Pastora Imperio fue una de las artistas de cuplé más aplaudidas. Por tanto, a través de una poesía se exalta en Unión Radio a una de las más destacadas representantes del cuplé. En efecto, Villaespesa, en su texto (*Panderetas sevillanas*, 1910), junto al retrato de su Sevilla natal, destaca la dimensión musical de la cantante: «danzas, creando nuevos hechizos» (1910: 30).

El 31 de mayo de 1929 hay una sesión de cuplés, uno de los cuales tiene letra de dos poetas, Luis de Tapia y Joaquín Dicenta, con música de Manuel Font de Anta: «El viaje» (Imagen 48; *Ondas*, 25 de mayo de 1929). Este cuplé se programa en no pocas ocasiones en las emisoras de Unión Radio, como también es frecuente «Cante jondo», a veces transcrita como «Cante hondo», con letra de Manuel Machado y música asimismo de Font de Anta. Por saltar en el tiempo, valga para ilustrarlo el 30 de enero de 1935,

en un recital de cuplés después de la intervención estelar de Ramón Gómez de la Serna (imagen 49; *Ondas*, 26 de enero de 1935). El texto de «Cante jondo» no es solo de un poeta, sino que la letra menciona a «la Lola, esa que se va a los puertos / y la isla se queda sola», en referencia a la obra de teatro que estrenó con su hermano Antonio: *La Lola se va a los puertos* (1929).

Cuplés.

"Rosa de Madrid", Soriano y Barta; *"Solera y Sol"*, Ibáñez y Ruiz de Azagra; *"A la luz de un farol"*, Villán y Quirós; *"El pingü de mi china"*, Pardo y De Torre; *"El cuplé regional"*, Luis de Tapia y Font de Anta; *"Mi viaje"*, M. de Tapia, Dicenta y Font de Anta; *"La Lola"* (de "Las cariñosas"), Lozano, Arroyo, Alonso y Belda; *"Tango rosa"*, Ballesteros y M. y V. Romero.

Imagen 48. Parrilla de Unión Radio Madrid, 31 de mayo de 1929 (*Ondas*, 25 de mayo de 1929)

19,30: INTERVENCION DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA.

RECITAL DE CUPLES: *"Rosa de Madrid"*, Soriano y Barta; *"Solera y sol"*, Ibáñez y Azagra; *"Muñequita de trapo"*, Terés; *"Cante jondo"*, Machado y Font de Anta; *"Vaya cabeza"*, Manzano y Font de Anta; *"Margaritina"*, Martínez Abades; *"Flor de té"*, Martínez Abades.

Imagen 49. Parrilla de Unión Radio Madrid, 30 de enero de 1935 (*Ondas*, 26 de enero de 1935)

Por la variedad de contenidos musicales, la radio paulatinamente fue introduciendo el uso de discos, para ahorrar los elevados costes de la interpretación en directo desde los estudios. Por lo que respecta a los cuplés, precisamente «El viaje» y «Cante jondo» habían sido grabados por La Voz de su Amo en 1928 con voz de La Argentinita. Esta misma cantante fue invitada a Unión Radio por esas fechas y se hizo propaganda de ello con el artículo «La 'Argentinita' en Unión Radio» (imagen 50; *Ondas*, 18 de mayo de 1929). Se hace aquí un listado de las canciones interpretadas por Encarnación López, entre las que está «Cante jondo», con la curiosidad de que entonces los discos estaban en estado de prueba

para la emisión de contenidos radiofónicos: «Como parte de estas canciones eran reproducción mecánica y otra parte fueron cantadas por la gran artista, se advirtió a los radioyentes que podían enviar a ONDAS su opinión acerca de la diferencia que hubieran notado entre las canciones oídas por voz natural y las transmitidas por medio de discos». Entre las canciones de voz natural, se destaca que al final La Argentinita «recitó con admirable dicción ‘Una vida de mujer’, del ilustre dramaturgo Gregorio Martínez Sierra»¹². No es casual la exaltación de la dicción, que, como se ha explicado en epígrafes anteriores, es un elemento central en la relación oral entre poesía y radio, por lo que posiblemente ese cuplé sí lo interpretara en directo, si bien hubo una grabación de esta canción en 1922, publicada por Odeón. Después de La Argentinita, Radio Barcelona incluye el 4 de septiembre de 1930 otra versión: «‘Una vida de mujer’, G. Martínez Sierra, recitado por Catalina Bárcena» (*Ondas*, 30 de agosto de 1930). Tampoco puede saberse si fue una actuación en directo, pero es posible que se tratara de un disco, ya que en la Biblioteca Digital Hispánica hay una grabación datada aproximadamente en 1931¹³, que bien pudiera ser 1930, a la luz de la información recogida en *Ondas*; sea como fuere, se trata de un documento excepcional para hacerse una idea de cómo sonaba este tipo de cuplés sin música.

¹² Como explica Pepa Anastasio (2007: 204), hay que atribuir la autoría del texto, «con casi total seguridad, a una mujer, María Martínez Sierra, quien firmaba sus obras con el nombre de su esposo Gregorio».

¹³ Véase: <https://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000150041>

**La "Argentinita"
en Unión Radio**



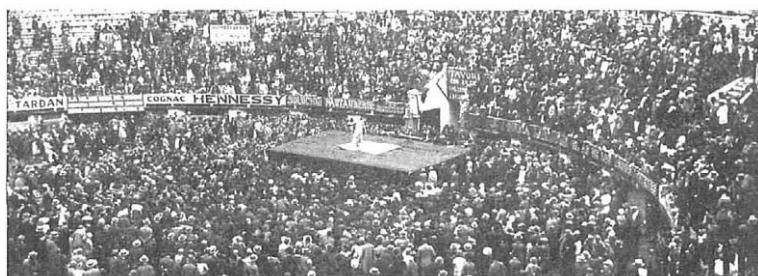
Imagen 50. Artículo «La 'Argentinita' en Unión Radio» (*Ondas*, 18 de mayo de 1929)

2.6. La poesía resuelta en canto y la industria cultural

Aunque «Una vida de mujer» no tiene «acompañamiento musical», Pepa Anastasio considera que ha de relacionarse con los espectáculos musicales: «se puede incluir en la categoría de cuplé cómico, pues era común que estos monólogos se interpretaran en los mismos escenarios» (2017: 169). A través de las páginas de *Ondas*, puede entenderse mejor esta relación de un texto poético con la música aun cuando *no tiene música*.

En uno de los últimos años de *Ondas*, un artículo comenta lo siguiente sobre lo más destacado de «Nuestra semana musical»: «se presentará un recitador y cantante mallorquín, Antonio Truyols, que recitará poesías, algunas de las cuales se resuelven en canto, según un estilo que ha logrado fervoroso aplauso primero en Berta Singerman, en seguida en el malagueño González Marín» (*Ondas*, 9 de noviembre de 1935). No se explica qué significa una recitación *resuelta en canto*, pero para entenderlo se pone tras la pista de Berta Singerman, artista argentina —con raíces bielorrusas— que logró hacer del recital de poesía un fenómeno de masas¹⁴.

La propia revista *Ondas* se había hecho eco de ello en 1929, con una interesante fotografía: «Audición poética de Berta Singerman en la Plaza de Toros de México y que fue transmitida por radiotelefonía» (imagen 51; *Ondas*, 14 de noviembre de 1926). La imagen está tomada de las páginas de curiosidades radiofónicas de todo el mundo, así que no fue una retransmisión en Unión Radio, pero en otros momentos sí se programó su peculiar manera de recitar.



Audición poética de Berta Singerman en la Plaza de Toros de México, y que fué transmitida por radiotelefonía.

Imagen 51. Recorte de *Ondas* (14 de noviembre de 1926)

El 4 de agosto de 1930 Radio Barcelona incluye en su parrilla «‘Dime la copla, Jimena’, recitado, por Berta Singerman» (*Ondas*, 2 de agosto de 1930); vuelve a programarse en la misma emisora el 26 de agosto de 1930 (*Ondas*, 23 de agosto de 1930). Se

¹⁴ Hay poca información en fuentes académicas. En periódicos, véase Pérez Adán (2018) o «Murió Berta Singerman, nacida para dar voz a grandes poemas» (2017).

trata de una poesía de Enrique de Mesa en su *Cancionero castellano* (1911). Es posible que no se emitiera en Unión Radio la voz en directo de Singerman, ya que ella residía en Argentina, sino que se usara un disco con la grabación. En la Biblioteca Digital Hispánica hay una edición grabada de «Dame la copla, Jimena», interpretada por Berta Singerman, de 1931¹⁵, así que no pudo ser la que se programó en 1930, pero no hay que descartar que hubiera habido otra edición ese año, ya que los discos y los vinilos entonces dejaban de funcionar después de solo unos pocos usos. Sea como fuere, la grabación de 1931 permite entender la peculiar manera de recitar poesía de Berta Singerman.

La entonación de Singerman *se resuelve en canto* en los versos del texto marcados por Mesa en cursiva en el libro, funcionando a modo de estribillo. Así ocurre en la primera cursiva de la poesía: «*Ya se van los ganados / a Extremadura*» (Mesa, 1911: 31). Aquí, además de la entonación, por así decir, *musical sin música*, Singerman emplea recursos habituales en las musicalizaciones de poesías, incluso si no se acompaña de ninguna melodía, como la alteración y la repetición de partes del texto: cambia *ganados* por *pastores* y repite los dos versos: «*Ya se van los pastores / a Extremadura. / Ya se van los pastores / a Extremadura*». En la tercera parte en cursiva de la poesía, este tipo de transformaciones están más marcadas: donde Mesa (1911: 32) escribe «*Ya van marchando. / Más de cuatro zagalas / quedan llorando*», Singerman canta «*Ya se van los pastores, / ya se van marchando. / Ya se van los pastores, / ya se van marchando. / Más de cuatro zagalas / quedan llorando. / Más de cuatro zagalas / quedan llorando*».

Al margen de entender en qué consiste la recitación *resuelta en canto*, Singerman muestra las sinergias entre poesía, música e industria cultural. A pesar de no tener música, se establece una relación con la poesía, porque se concibe una forma de recitar que emula los espectáculos musicales; en particular, los cuplés *sin música*. Por eso, este fenómeno captó el interés de la industria musical, que lo comercializó en formato disco, y la radio le prestó atención, como a otros fenómenos de poesía y música.

¹⁵ Véase: <https://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000149314> [14/01/2025].

3. Conclusiones

Seán Street, en *The Poetry of Radio: The Colour of Sound*, aborda multitud de cuestiones sobre radio, sonido y poesía, algunas ajena a los objetivos de este artículo, como la construcción de textos poéticos hechos sin palabras. Hay, no obstante, en este libro una cita del filósofo Rudolf Arnheim en 1936 que permite delimitar claramente lo que aquí se ha estudiado: «Poets should emphatically be brought into the wireless studio, for it is much more conceivable that they should be able to adapt a verbal work of art to the limits of the world of space, sound and music» (Arnheim en Street, 2012: 2). Al considerar que los poetas eran las personas más indicadas para adaptar a la radio los textos, Arnheim, tan solo diez años después del establecimiento de la radio comercial, muestra que en esa época la poesía se percibía como *compatible* en virtud de su común naturaleza oral; en particular, gracias al sonido y la música. Este artículo indaga en esta dirección, centrándose en un momento de esplendor cultural en España: los últimos años de la Edad de Plata, coincidiendo con las vanguardias, la generación poética y musical del 27, la consolidación de Unión Radio como emisora líder y el nacimiento de la industria cultural de masas.

La revista *Ondas* revela la estrecha relación entre la poesía y la radio. Así lo percibieron tanto los radioyentes como los escritores profesionales, como Ramón Gómez de la Serna y César González Ruano. De hecho, la poesía se utilizó en la formación de locutores profesionales de radio, buscando una dicción basada en la recitación. Con el tiempo, algunos locutores alcanzaron fama gracias a la recitación de poesía en radio, como González Marín y Juanita Azorín.

Ondas exploró la oralidad en la radio a través de la radioliteratura y el radioteatro, ya que sonidos y ruidos desempeñaron un papel crucial en la transmisión de textos, especialmente poesía. Así lo ejemplifica el texto de Francisco Villaespesa sobre los sonidos de una fuente.

La música fue particularmente relevante para la relación oral de la poesía con la radio, ya que fue el contenido más frecuente. La programación de Unión Radio se basó, por eso, en la alternancia de música con otros contenidos, entre ellos la poesía, que a menudo servía como intermedio entre emisiones musicales. Poco a poco, la poesía fue ganando espacio con programas especializados, como los recitales, si bien seguía ligada a la música, ya como interludios o en programas que combinaban ambos elementos.

En la música culta, *Ondas* destacó la inspiración de melodías a partir de poesías, como en los poemas sinfónicos, y la musicalización de textos poéticos, en composiciones como el *lied*. Es relevante el énfasis de *Ondas* en la naturaleza poética de esta música, ya que subraya el interés de la radio por esta relación. Con frecuencia, la música culta se inspiraba en textos poéticos del siglo XIX, principalmente el romanticismo y el modernismo finisecular, alternando autores que hoy han perdido relevancia en la historia de la literatura, como Gabriel y Galán o Villaespesa, y otros que se han mantenido, como Bécquer, Rubén Darío o Antonio Machado. Paulatinamente, se incorporaron textos de la nueva generación poética, como Rafael Alberti, y música de compositores contemporáneos, como Salvador Bacarisse, quien fue director artístico de Unión Radio.

Por lo que respecta a la música popular, hubo un enfoque cultista, relacionado en buena medida con el krausismo. En paralelo a la labor de Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos, la radio dio voz a composiciones musicales que reconstruían/creaban melodías para textos rescatados de la Edad Media, como los romances. Un caso singular fueron las *canciones populares* armonizadas por Federico García Lorca e interpretadas por La Argentinita, que alcanzaron gran éxito. *Ondas*, sin embargo, se centró más en la dimensión textual/poético de Lorca que en el aspecto musical, si bien este último fue clave en su éxito.

A pesar de la metodología de recuperación de textos antiguos, el éxito de las *canciones populares* permite relacionarlas con la llamada música ligera de la nueva industria cultural. El krausismo y Unión Radio en sus primeros años criticaron la música ligera,

pero esta fue ganando terreno en la programación, en gran medida para adaptarse a las demandas y gustos del público radioyente, cada vez más amplio.

También en la música ligera de la radio cabe establecer vínculos con la poesía, especialmente el cuplé, por lo que tiene de relación con los espectáculos del género chico y porque algunos textos fueron escritos por poetas, como Manuel Machado. Asimismo, *Ondas* se hizo eco de las reflexiones de Ramón Gómez de la Serna sobre la poeticidad del tango y la recitación de poesía con fondo musical se utilizó con el flamenco. La programación de flamenco era una continuación de la reivindicación iniciada por Lorca y Manuel de Falla y su relación con la poesía en radio supone el inicio de una sólida historia de relaciones entre flamenco y poesía hasta la actualidad (Homann, 2024).

La colaboración de la radio con la incipiente industria discográfica permitió la difusión de la recitación de poesía con rasgos de canción, como muestra Berta Singerman, a modo de cuplés sin música. *Ondas* programó recitaciones en disco de este tipo, lo que ha permitido analizar las modificaciones textuales para *musicalizar sin música*.

Por lo demás, el análisis de la programación de Unión Radio en la revista *Ondas* ha supuesto un trabajo de archivo que aporta información valiosa para la historia y la sociología de la literatura. Por su presencia en radio, la poesía tuvo una recepción importante en sociedad, con el aliciente de la música. Un análisis detallado probablemente mostraría que la presencia de poesía en la radio actual es menor, confirmando la escasa repercusión de este género en sociedad, al menos en comparación con otros, como la novela. Además, en el artículo se ha recurrido a ciertos aspectos, como la fonética, sin realmente entrar en ellos, por lo que posiblemente abran caminos de investigación para especialistas en esta y otras materias. Por último, se ha planteado la posibilidad de rastrear la poesía escrita por mujeres en Unión Radio, ya que podría repercutir en una revisión de la historia literaria desde un enfoque de género. Sin embargo, no ha habido espacio aquí para estas cuestiones, que habrá que abordar en otro lado.

Bibliografía

- AFUERA, Ángeles (2021). *Aquí, Unión Radio. Crónica de la primera cadena española (1925-1939)*. Madrid. Cátedra.
- ALBERTI, Rafael (1929). «Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti». *La Gaceta Literaria*. 49 (1 de enero). 2.
- ANASTASIO, Pepa (2007). «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío». *Journal of Iberian and Latin American Studies*. 13.2-3. 193-216.
- ANASTASIO, Pepa (2017). «La temerosa palabra: feminismo en los escenarios populares en la España de los años 1910-20». *Hecho Teatral. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. 17. 165-182. <https://hechoteatral.com/index.php/hteatral/article/view/166> [14/01/2025].
- ARCE, Julio (2008). *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid. ICCMU.
- BADÍA FUMAZ, Rocío y MARÍAS, Clara (2024). «El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 33. 159-175. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820> [14/01/2025].
- BALSEBRE, Armand (2001). *Historia de la radio en España. Vol. I: 1874-1939*. Madrid. Cátedra.
- BAREA MONGE, Pedro (2002). «70 años de *Todos los ruidos de aquel día*». *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*. 7.12. s. p.
- BELLINGHAM, Jane (2002). «Sonatina». *The Oxford Companion to Music*. Allison Latham (ed.). Oxford / New York: Oxford University Press. 1182.
- BERNAL ROMERO, Manuel (2018). *El flamenco y la generación del 27*. Valencina de la Concepción [Sevilla]. Renacimiento.
- BLEIBERG, Germán y Marías, Julián. (Dirs.) (1964). *Diccionario de literatura española*. Madrid. Revista de Occidente.
- BORRÁS, Tomás (1931). *Todos los ruidos de aquel día*. Madrid / Buenos Aires. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- BRIOSCHI, Franco y Di Girolamo, Constanzo (1988). *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona. Ariel.
- CÁRDENAS, José (2013). «Morla Lynch y la música». Blog *Música y poesía*. 5 de junio. <https://cancionypoema.blogspot.com/2013/06/morla-lynch.html> [14/01/2025].
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro (1999-2000). «Enrique Díez Canedo poeta de encrucijadas: análisis de su testamento literario». *Cance. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*. 22-23. 49-66. <http://hdl.handle.net/11441/30594> [14/01/2025].

DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio (2014). «García Lorca, la música y las canciones populares españolas». *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía.* 39, 93-121. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012014000200008> [14/01/2025].

DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio (2019). «Federico García Lorca y la música». *Cuadernos de Investigación Musical.* 6. 335-351. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i6.1950> [14/01/2025].

DÍAZ, Lorenzo (1997). *La radio en España: 1923-1997.* Madrid. Alianza Editorial.

FAULÍN HIDALGO, Ignacio (2015). *JiBienvenido Mr. USA!! La música norteamericana en España antes del rock and roll (1865-1955).* Lleida. Milenio.

FERNÁNDEZ SANDE, Manuel (2005). *Los orígenes de la Radio en España,* 2 vols. Madrid. Fragua.

FORTUÑO LLORENS, Santiago (1995). «La lírica tradicional en Lorca y Alberto». *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993).* J. Paredes (eds.). Granada. Universidad de Granada. 279-296.

FRITH, Simon (1987). «Towards an Aesthetic of Popular Music». *The Politics of Composition, Performance and Reception.* R. Leepert & S. McClary (eds.). Cambridge: Cambridge University Press. 133-172.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal; Martínez González, Francisco y Ruiz Hilillo, María. (Coords.) (2010). *Los músicos del 27.* Granada: Universidad de Granada.

GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2021). «Discografía completa de Federico García Lorca». *PoeMAS. Poesía para más gente.* <https://poemas.uned.es/discografia/federico-garcia-lorca/> [14/01/2025].

GUARINOS, Virginia (1999). *El teatro radiofónico. Una narración radiofónica inaudible.* Tesis doctoral dirigida por Manuel Carlos Fernández Sánchez. Universidad de Sevilla. <https://hdl.handle.net/11441/92383> [14/01/2025].

GULLÓN, Ricardo (1963). *Direcciones del modernismo.* Madrid. Gredos.

HALL, Alan (2010). «Cigarettes and Dance Steps». *Reality Radio. Telling True Stories in Sound,* J. Biewen & A. Dilworth (eds.). Chapel Hill, NC. The University of North Carolina. 96-107.

HEINE, Christiane (1990). *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse.* Madrid. Fundación Juan March. <https://www2.march.es/bibliotecas/publicaciones/ficha/fjm-pub/1152/> [14/01/2025].

HOMANN, Florian (2024). «Portal de Cante flamenco». *PoeMAS. Poesía para más gente*. 20 de febrero. <https://doi.org/10.5944/poemas.04> [14/01/2025].

LAÍN CORONA, Guillermo (2022). «Versiones de canciones de poemas de la Edad de Plata. Musicalización, recepción y consumo en la posmodernidad». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. 10.2. 433-460. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1546> [14/01/2025].

LÓPEZ GARCÍA, Bernardo (1867). *Poesías*. Jaén. Est. Tip. de F. Lopez Vizcaino. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/poesias-de-bernardo-lopez-garcia/> [14/01/2025].

MACHADO, Manuel (1967). *Alma. Apolo*. A. Carballo Picazo (ed.). Madrid. Ediciones Alcalá.

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2022). «El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. 10.2. 409-432. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526> [14/01/2025].

MARTÍNEZ DOMINGO, Carlos (2021). “Teorías y prácticas en la comparación música-literatura: El caso de la música popular en español”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*. 3.1 [número monográfico *Nuevos cauces de la poesía en la música popular española, y su recepción*, ed. Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona]. 7-22.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1995). «Oralidad y escritura. Poesía oral y poesía escrita». *Estudios humanísticos. Filología*. 17. 229-244. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i17.4114> [14/01/2025].

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco (2010). «La generación musical del 27: principales figuras». *Los músicos del 27*, C. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (coords.). Granada. Universidad de Granada. 41-51.

MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria (2002). «‘Sonatina’ de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español». *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. B. Lolo Herranz (coord.), vol. 1. Madrid. Sociedad Española de Musicología. 553-570.

MENÉNDEZ UREÑA, Enrique (1991). *Krause, educador de la Humanidad. Una biografía*. Madrid. Universidad Pontificia de Comillas.

MESA, Enrique de (1911). *Cancionero castellano*. Madrid. Imp. P. Fernández.

MONTAGU, Jeremy (2002). «Pianoforte». *The Oxford Companion to Music*. Allison Latham (ed.). Oxford / New York: Oxford University Press. 954-959.

MUÑOZ COVARRUBIAS, Pablo (2017). «Algunas notas acerca de Ramón Gómez de la Serna y el tango». *Signos Literarios*. 13.25, 100-117. <https://signosliterarios.itz.uam.mx/index.php/SL/article/view/204> [14/01/2025].

MURGA CASTRO, Idoia (2012). «La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934). Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías». *La investigación en danza en España 2012*. C. Giménez Morte (coord.). Alzira (Valencia). Ediciones Mahali. 33-40. https://digital.csic.es/bitstream/10261/267413/1/Compañía_Bailes_Españoles_1933-1934.pdf [14/01/2025].

«Murió Berta Singerman, nacida para dar voz a grandes poemas» (2017). *Clarín*. 27 de marzo. https://www.clarin.com/sociedad/murió-berta-singerman-nacida-dar-voz-grandes-poemas_0_HJ8fl4f1I3g.html [14/01/2025].

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1973). *Los poetas en sus versos*. Barcelona. Ariel.

NEIRA, Julio (2018). «Construcción crítica y realidad histórica de la generación del 27». *Epos. Revista de Filología*. 34. 191-209. <https://doi.org/10.5944/epos.34.2018.22304> [14/01/2025].

NETTL, Bruno (1995). *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Champaign, IL. University of Illinois Press.

NONMICK, Yvan (2009). «La Edad de Plata de la música española en el contexto europeo. ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores de su entorno?». *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.). Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. 411-430.

NÚÑEZ DÍAZ, Pablo (2024). “Portal de Tango”. *PoeMAS. Poesía para más gente*. 20 de febrero [actualizado: 9 de agosto]. <https://doi.org/10.5944/poemas.08> [14/01/2025].

ONG, Walter J. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México. Fondo de Cultura Económica.

ORREY, Leslie y Warrack, John (2002). «Lied». *The Oxford Companion to Music*, Allison Latham (ed.). Oxford / New York: Oxford University Press. 690-692.

PAZ, Octavio (1973). *El signo y el garabato*. Barcelona. Seix Barral.

PAZ, Octavio (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.

PALACIOS, María (2008). *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

PÉREZ ADÁN, Luis Miguel (2018). «Berta Singerman, mucho más que una recitadora». *La Verdad*, 5 de mayo.

<https://www.laverdad.es/murcia/cartagena/berta-singerman-recitadora-20180505012901-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.laverdad.es%2Fmurcia%2Fcartagena%2Fberta-singerman-recitadora-20180505012901-nt.html>

[14/01/2025].

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael (2015). *Ángel Barrios: El compositor en su época*. Tesis doctoral dirigida por Gemma Pérez Zalduondo. Universidad de Granda. <http://hdl.handle.net/10481/40612> [14/01/2025].

SALAÜN, Serge (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid. Espasa-Calpe.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2009a). «Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner». *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds.). Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. 49-68.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2009b). *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid. Sociedad Española de Musicología.

SPENCER, Piers *et al.* (2002). «Symphonic poem [tone-poem]». En *The Oxford Companion to Music*. Allison Latham (ed.). Oxford / New York. Oxford University Press. 1233-1234.

STREET, Sean (2012). *The Poetry of Radio: The colour of Sound*. London / New York. Routledge.

VILLAESPESA, Francisco (1910). *Panderetas serillanas*. Barcelona. Casa Editorial Maucci.

VILLAESPESA, Francisco (1912). *El alcázar de las perlas. Leyenda trágica, en cuatro actos y en verso*. Madrid. Renacimiento.

ZUMTHOR, Paul (1983). *Introducción a la poesía oral*. Madrid. Taurus.