Satán negro y Lucifer blanco: el diablo en el blues.

Miguel Salmerón Infante
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

El origen del blues se sitúa en el Delta del Mississippi. Las presiones migratorias desplazaron esta forma musical al norte, fundamentalmente a Chicago, lo que introduce la guitarra y bajo eléctricos en su interpretación así como su subsiguiente transformación en rythim'n'blues. La industria fonográfica lo difunde y llega a Europa. Allí se produce su fusión con el rock británico. La marginalidad maldita penetra el blues del Delta. Sin embargo el blues británico se fue introduciendo en el star system. En esa diferente evolución influye el contraste de las estéticas satánicas del blues negro y el blanco. Los negros ven a Satán como una realidad hipostasiada a afrontar, valorando el blues como música satánica y el gospel como divina. Así Robert Johnson afirmó que su virtuosismo con la guitarra se debía a un pacto con el diablo en un cruce de caminos. Los músicos británicos de blues, mucho más leídos, entablan una relación más bien lúdica y estética con lo diabólico.

En los orígenes del blues se mezclan la historia y la leyenda. El aroma de leyenda se disipa si tenemos en cuenta la realidad objetiva del lugar en que nació. El Estado que lleva el nombre del Gran era y sigue siendo el menos desarrollado de la Unión con altas tasas de desempleo y pobreza[1].

La repetición, tan habitual en el blues, tiene su origen en las prácticas musicales de los esclavos de África occidental trasladados a Norteamérica. En los cantos de trabajo colectivo, la frase inicial es contestada a

1. http://www.ms.gov/Pages/default.aspx (página web oficial del Estado de Mississippi, visitada el 7 de noviembre de 2014.

coro repitiendo o completando la línea melódica. Esta es la raíz común de góspel y blues que responde a una forma idéntica[2], siendo ambas en su evolución la cara sacra y la profana de la misma moneda.

El góspel se mantiene fiel a la estructura de los cantos de trabajo de contestación de la frase principal por la masa coral. Sin embargo, en el blues esta contestación es efectuada por unos compases de guitarra. En el blues la guitarra desempeña la función de segunda voz respecto al cantante, unos tonos por debajo de la de este. Sin embargo, en algunos pasajes también hace ascensos y descensos libres por la escala. La guitarra adquiere un papel protagonista en el blues y a partir de entonces en la música popular contemporánea[3]. La guitarra del desarraigado reemplaza al coro o comunidad de fieles; así las seis cuerdas pasan a ser el instrumento del diablo[4].

Blues y góspel representan muy diferentes actitudes ante la vida. Las letras del góspel, proviniendo algunas de las Escrituras, muestran alegría en la vida terrena y esperanza por la ultraterrena; las del blues, en cambio, son pesimistas. La Guerra de Secesión (1861-1865) eliminó la esclavitud, no la segregación. Las Leyes de Jim Crow, promulgadas en 1876 y vigentes hasta 1965, consolidaron diferencias económicas, educativas y sociales desfavorecedoras para los no blancos[5]. Esta realidad social dio lugar a dos actitudes muy diferentes en la música del sur de los Estados Unidos. El góspel siguió proclamando la igualdad de los hombres ante Dios esperanzado de que ella alcanzara las leyes de la Unión. En el blues se mantuvo la convicción fatalista de que era fútil la aspiración a adquirir la igualdad con el blanco. El góspel es cada vez más sacro, gregario, integrador, moralizante y religioso; el blues, cada vez más profano, individualista, marginal, desviado y *outsider*, licencioso y maldito. El góspel se hizo música de Dios, y el blues del diablo.

Góspel y blues van cerrando y abriendo respectivamente cada vez más sus formas. El góspel mantiene invariable su estructura responsorial y antifonaria, mientras que el blues se abre en todas sus dimensiones musicales. Están presentes, las *blue notes*, los intervalos disonantes de quinta disminuida o de cuarta aumentada, ese acorde que había sido denominado en el medievo *acorde del diablo* o *diabolus in musica*. En lo melódico es habitual que, vía improvisación, las partes instrumentales

2. Moore, Allan, "Surveying the field: our knowledge of blues and gospel music", en Allan Moore (ed.), *The Cambridge Companion to blues and Gospel Music*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 1.
3. Macker, Matt, "The guitar", en Moore (ed.), *The Cambridge Companion to blues and Gospel Music*, p. 116.
4. James, Elmore, *Sleeve notes to Los Blues de Elmore James*, Caracas, Disco es cultura, 1969. Citado según Macker, *op.cit.*, p. 124.
5. Woodward, C. Vann / McFeely, William S., *The Strange Career of Jim Crow*. (Oxford: Oxford University Press, 2001), p. 7.

y las cantadas intercambien su lugar. De ese modo, lo cantado pasa a ser instrumentado y viceversa. Por otra parte, en el texto de blues es capital lo pre-lingüístico, lo pre-textual. El falsete, los gimoteos, el gruñir, el gritar, evidencian la centralidad que adquieren las emociones del ejecutante durante la interpretación. Las habituales letras de infortunio se centran en el estado emocional del *narrador*; por eso no suele haber una exposición exhaustiva de la *historia*[6]. En el góspel lo sacro exige fijación del texto, pero en el blues el anacoluto no solo está permitido, sino que se entiende como lo más pertinente para acercarse a la emoción descarnada.

Pero si se considera el blues como música del diablo, tal vez sea bueno hacer un interludio para ver de qué diablo hablamos. Hay dos figuras del diablo en el cristianismo. La primera aparece en las Escrituras, en Mateo 4, 1-11. En ese pasaje, el Señor de este Mundo tienta a Cristo con poder y riquezas para que se convierta en su servidor. Los atributos de este diablo, Satán, son los de Rival y Adversario de Dios, Señor de este Mundo y Tentador.

Es Rival y Adversario, si bien en pie de desigualdad. Dios crea, Satán solo tiene poder para aniquilar; así su ser solo consiste en privación de todo lo que es, que, a su vez, solo puede proceder del auténtico Ser y, por lo tanto, creado ("Yo soy el que soy": Éxodo 3, 13-14).

Es Señor de este Mundo y, así pues, le ofrece a Cristo todos los reinos que puede contemplar. Sin embargo, este mundo, el material, no cuenta, a diferencia del "otro", el espiritual, el válido para la religión. Los teólogos cristianos del siglo III al V, Ireneo de Lyon, Agustín de Hipona y Gregorio de Nisa, confirmando la insignificancia de lo terreno, defendieron la teoría del rescate. Para la liberación de Adán, Dios ofreció a Cristo al Diablo, pero, engañándolo, le entregó solo su cuerpo, no su alma[7].

Y finalmente es Tentador, pues antes de ofrecerle riqueza a Cristo, somete a prueba su resistencia, instándole a que convierta piedras en pan tras cuarenta días de ayuno y también prueba su vanidad incitándolo a que vuele.

Con Lucifer nos encontramos con una soberbia retadora y castigada, que en Isaías 14, 12-14, es parangonada con el planeta Venus. El Lucero de la mañana, Venus, cayó de la esfera de las estrellas fijas y se convirtió en un modesto planeta. Su caída se produjo por tener la pretensión de alcanzar un lugar más elevado que el Altísimo. Aquí se intuye la figura de Lucifer (*Apocalipsis* 12, 9-11), el Ángel Rebelde, que, pretendiendo usurparle el poder a Dios, fue arrojado a la tierra con todos sus seguidores.

---

6. Gioia, Ted, Blues. *Música del Delta del Mississippi*, (Madrid: Turner, 2010), p. 6.
7. Link, Luther, El diablo. *Una máscara sin rostro*, (Madrid: Síntesis, 1995), p. 38.

The Crossroads

Tenemos, pues, dos figuras bien diferentes. Una es Satán: Adversario, Señor de este Mundo y Tentador. Otra es Lucifer: Ángel Caído, Rebelde y Soberbio castigado.

En el Delta, al que volvemos, dos músicas nacidas de un mismo tronco son valoradas de Dios, el góspel, y del Diablo, el blues. La antítesis de integración y soledad, sumisión y vagabundeo, coro y órgano por un lado y guitarra por otro, es propia de los *bluesmen* negros del Mississippi. Son House dudó toda su vida si ser pastor evangélico o cantante de blues[8]; así Nehemiah Skip James, cuando se le diagnosticó un cáncer, prometió a Dios dedicarse solo a la música religiosa si se curaba[9]. La vida de los grandes del blues del Delta fue muy azarosa. Son House pasó dos años, después de que se le conmutaran los quince iniciales de su condena, acusado de haber matado a un hombre en defensa propia[10].

8. Beaumont, Daniel, *Preachin' The Blues, The Life and Times of Son House*, (Oxford: Oxford University Press, 2011), pp. 30-35.
9. Gioia, *Blues. Música del Delta del Mississippi*, p. 446.
10. Davis, Francis, *The History of the Blues: The Roots, the Music, the People From Charlie Patton to Robert Cray*, (Boston: Da Capo, 2000), pp. 106-109.

El padre de Skip James había sido contrabandista y se convirtió en predicador[11]. Como House, Skip alternó el góspel y el blues[12].

Sin embargo, la figura central de la constelación de blues y diablo es Robert Johnson.

Johnson atribuye su virtuosismo con la guitarra a un pacto con el diablo. Este habría tenido lugar en las cercanías de Clarksdale (Mississsippi), en el cruce de caminos de las carreteras 49 y 61, e inmortalizado en su *Crossroads Blues*[13]. Johnson comenzó a tocar blues al lado de Son House, y aquí empieza la leyenda.

Según declara el propio House, Johnson era mediocre; más que tocar, hacía ruido. De pronto, tras reaparecer después de seis meses, testimonio de House, se viene convertido en un magnífico guitarrista. Este cambio, por ser inexplicable, hace verosímil para House la hipótesis del pacto. La leyenda prosigue diciendo que paraba poco en cada ciudad, que grababa de espaldas para no dejar ver sus ojos de poseído, que impedía ver cómo recorría su mano el mástil de la guitarra y que solo tenía una desvencijada Gibson que conservó hasta su muerte. Se dice que murió envenenado por un marido celoso de los coqueteos del músico con su mujer. El esposo afrentado, dueño de un local en el que tocaba Johnson, le echó estricnina en el whisky[14]. La estricnina acabó con su vida tres días después de la ingesta, algo raro si era estricnina, mucho más rápida de efecto[15]. Y tres detalles legendarios más: Johnson tiene tres tumbas[16]. El segundo detalle es la pregunta de Keith Richards: "Yeah, who´s the other who´s playing with him?" ("¿Quién es el otro que toca con él?"). Según su apreciación no es concebible que solo una persona tocara la guitarra. El tercero es que a Johnson le enseñó a mejorar su técnica con la guitarra Isaiah Ike Zinerman, pero de Zinerman se dice que había aprendido a tocar el instrumento de las seis cuerdas visitando cementerios a media noche[17].

Volviendo a una perspectiva más realista y más allá de mitos y apariciones, el diablo es una creación occidental. Detrás de ella se proyectan

---

11. Russell, Tony, *The Blues. From Robert Johnson to Robert Cray*, (Dubai, Carlton Books Limited, 1997), p. 123.
12. Cook, Bruce, *Listen to the blues*, (New York: Charles Scribner´s Sons, 1973), p. 79.
13. Wardlow, Gayle Dean, *Chasin' that Devil Music*, (San Francisco: Miller Freeman Books, 1998), pp. 196-201.
14. Trulls, Alfonso, *Blues: vieja música, nueva música*, (Madrid: Cátedra, 1996), p. 57.
15. Graves, Tom / LaVere, Steve, *Crossroads: The Life and Afterlife of Blues Legend Robert Johnson*, (Spokane (Washington), Demers Books, 2008), pp. 39-43.
16. Cheseborough, Steve, *Blues Traveling: The Holy Sites of Delta Blues,* (Jackson, University Press of Mississippi, 2008,) pp. 145-146.
17. Pearson, Barry Lee / McCulloch, Bill, *Robert Johnson: Lost and Found*, (Chicago: University of Illinois Press, 2003), p. 7.

miedos, se compensan carencias, se intenta paliar frustraciones, se pretende explicar lo inexplicable y se racionaliza el mal por no soportar su crudeza.

Los silencios de Dios, para el negro del Mississippi, se aúnan con los silencios de Satán. Estos se evidencian en *Canned Heat Blues* (El blues del alcohol enlatado) de Tommy Johnson, quien, arruinado y alcoholizado, no tenía otro remedio que beber alcohol metílico industrial. Este hábito era peligroso, pues implica un riesgo de muerte entre las doce y las treinta y seis horas después de la ingesta, nivel de conciencia deprimido, coma convulsivo o acidosis metabólica. Incluso tras una recuperación, puede haber graves secuelas neurológicas u oculares. Tommy Johnson, un músico brillante, se atribuía a sí mismo la leyenda de Robert. Sin embargo, a la luz de su biografía, cabría preguntarse si ese recurso a la leyenda era algo más que un episodio de *delirium tremens*[18].

En definitiva, la estancia de cuarenta días de Cristo en el desierto es equiparada por los negros blueseros de Mississippi a los años de esclavitud y a la segregación de Jim Crow. Y Satán, ofreciendo al negro este mundo que se le ha negado, alivia sus penas, mientras que Cristo solo ofrece ese alivio en el Más Allá.

La emigración al norte desempeñó un papel decisivo en el blues. La emigración tuvo lugar en dos tandas. La primera por la Gran Depresión, y la posterior en 1941 tras el bombardeo de Pearl Harbour y la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Es en Chicago donde se desarrolla una forma de blues tocado con guitarra y bajo eléctrico, instrumentos cuyas cuerdas eran fabricadas con el acero de la siderurgia de los Grandes Lagos[19]. Precisamente la distinción que los musicólogos establecen entre *rural-blues* y *urban-blues*, el blues previo y el posterior a la Segunda Guerra Mundial, se piensa que estriba más que nada en la instrumentación[20]. El *urban-blues*, el blues de Chicago deriva 'rythm'n'blues' y se internacionaliza. El desarrollo de la fonografía lo llevó a Europa, donde se hace pariente del rock británico. Así como la marginalidad, *outsider* y maldita, tiñe al blues del Delta, los blueseros británicos se van convirtiendo en parte del 'star system'. De hecho, personalidades del blues y del rock contemporáneos (Eric Clapton, John Mayall, Keith Richards, Bono, etc.) han adoptado a los grandes del blues del Delta (House, Skip James, John Lee Hooker) y del blues de Chicago (Muddy Waters y B.B. King) impulsando una nueva recepción de ellos[21]. La diferente posición social de unos y otros queda simbolizada por la diferente vivencia dia-

18. Charters, Samuel Barclay, *The Blues Makers*, (Boston: Da Capo, 1991), pp. 132-135.
19. Evans, David, "The development of the Blues", en Moore (ed.), *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, p. 41.
20. Todd Titon, Jeff, "Labels: identifying categories of blues and gospel", en Moore (ed.), *The Cambridge Companion to blues and Gospel Music*, p. 16.
21. Gioia, *Blues. Música del Delta del Mississippi*, pp. 418-431.

William Blake
Satan en su gloria original
(1805)

bólica del blues negro y del blanco. Su analfabetismo hace a los negros ver a Satán como una realidad a encarar o salvar, tomando blues por la música de Satán y góspel por la de Dios. Además, Gran Bretaña es lugar del goticismo literario y artístico. De allí son Lord Byron, Bram Stoker, Mary Shelley o William Blake. Por eso los vástagos del blues británico son muy leídos, y a las lecturas anteriormente citadas aúnan las de Baudelaire, Poe y Lovecraft. Así, en Gran Bretaña hay una relación lúdica y propiamente estética con lo diabólico. Por ello, el diablo del blues blanco es fundamentalmente esteticista y luciferino, no satánico. El romanticismo británico tomó al diablo por Lucifer o Ángel Caído, y también como un héroe y mártir. Se toma a Lucifer como un ser que se rebela contra el orden establecido y la lógica social dominante[22], y así el Ángel Caído protege al rebelde contra este orden. Por eso su imagen se embellece e idealiza, como en el grabado de Blake *Satán triunfante*.

El grupo del mundo del rock más asociado a lo diabólico es Led Zeppelin. Hay la extendida creencia de que Jimmy Page, su gran guitarrista,

22. Wittreich Jr., Joseph Anthony, "The Satanism of Blake and Shelley reconsidered", *Studies in Philology*, vol. 65, nº 5 , 1968, p. 816.

hizo un pacto diabólico en pos de la excelencia de la banda. Independientemente de que mediara pacto, este es uno de los grupos más influyentes de la historia del rock[23]. También pertenece a la leyenda que son fruto del pacto de Page[24] las desgracias acaecidas a los miembros del grupo desde 1975, el accidente de coche del vocalista Robert Plant, la muerte de Karak, el hijo de Plant, la demanda por brutalidad temeraria al representante Peter Grant y a John Bonham, y la muerte del propio baterista, ahogado en su vómito tras la ingesta de cuarenta vodkas con naranja[25].

En las letras de Led Zeppelin está presente la tosquedad satánica mundana, tanto en el blues del Delta como en *Black Dog*:

> *Hey, hey, mama, said the way you move,*
> *Gonna make you sweat, gonna make you groove.*
> *Ah, ah, child, way you shake that thing,*
> *Gonna make you burn, gonna make you sting.*
> *Hey, hey, baby, when you walk that way,*
> *Watch your honey drip, can't keep away.*

En el texto solo se aprecian procacidades sexuales: una mujer de mediana edad a la que el *narrador* quiere dar placer, un joven que se masturba y una joven que mientras camina va dejando caer sus gotas de miel, metáfora de su flujo vaginal. Sin embargo, veamos una parte de la letra de *Starway to heaven*:

> *If there's a bustle in your hedgerow don´t be alarmed now.*
> *It´s just the spring clean for the May Queen.*
> *Yes there are two paths you can go by, but in the long run,*
> *there's a time to change the road you´re on.*

Si se oye la canción con una cinta magnetofónica reproducida de modo inverso, puede oírse, al parecer, lo siguiente:

> *Oh here´s to my sweet Satan, the one whose*
> *little path would make me sad,*
> *whose power is Satan. He´ll give you 666.*
> *There was a little toolshed where he made us suffer, sad Satan.*

Aquí tenemos una proclama luciferina en la que se canta al Ángel Caído, héroe contracultural. Un héroe sufriente por sus ahijados, los rebeldes contra el orden establecido. Aquí tenemos al Lucifer de la cultura gótico-romántica británica.

---

23. Schinder, Scott; Schwartz, Andy, Icons of Rock, (Westport (Connecticut): Greenwood, 2008), p. 380.
24. Cabezas, Gus, *Led Zeppelin*, (Madrid: Cátedra, 1997), p. 291.
25. Welch, Chris, *Led Zeppelin*, (London: Orion, 1994), p. 92.

En todo caso, Jimmy Page gustó y gusta del ocultismo. Fue admirador de Aleister Crowley y compró la mansión en la que este habitó, Boleskine, la cual fue edificada sobre una iglesia quemada con los feligreses dentro. Casualmente, cuando tuvo lugar el accidente de Plant, Page disfrutaba de sus vacaciones junto a él en Rodas. Había elegido esta isla para sus vacaciones, para intentar el hallazgo y la compra de la Abadía de Thelema (orden ocultista fundada y presidida por Crowley), que entonces se creía que estaba allí[26].

Page también actuó en *Lucifer Rising* de Kenneth Anger, y compuso la primera versión de su música. Sin embargo, ante el descontento de Anger con el trabajo de Page[27], otro encargo de composición recayó sobre Bobby Beausoleil (músico que hizo el trabajo en la cárcel donde estaba confinado por un asesinato que le ordenó Charles Manson).

Crowley tiene dos lemas: "Haz lo que tú quieras y será toda Ley" y "Amor es la ley, amor bajo voluntad". Su apuesta filosófico-vital es la contracultura thelémica. Según él, estábamos a punto de pasar del Eón de Osiris, el de la sombra desvitalizada, al de la luz, el Eón de Horus. El Eón de Horus implicaría que el ser humano asumiría su destino; en el de Osiris eso no era posible por el dominio de las religiones paternalistas, esto es, el cristianismo, el islam y el budismo[28.]

En definitiva, Crowley era un profeta de la apertura de los límites corporales por la bisexualidad, y de los límites psíquicos por las drogas[29].

Esta relación de Jimmy Page con Lucifer se distingue de la más claramente expuesta de los Rolling Stones con esta figura. El coqueteo de sus Satánicas Majestades con Lucifer ha sido mucho más incidental. En 'Rock´n´Roll Circus', Mick Jagger desgarró la pechera de su camisa para dejar ver un tatuaje satánico. Keith Richards estima que el diablo es "Algo que todo ser humano debe investigar". Igualmente puede mencionarse la canción *Sympathy for the Devil*, convertida en clave de la película de Godard One plus one[30] en 1968. Sin embargo, detrás de todos estos guiños de los Stones no hay más que una apuesta por lo excitante y lo permisivo. Como dicen en *Paint it black*, la clave está dentro: "I look inside myself and see my heart is black". El diablo es proyección de miedos, compensación de carencias, recurso ante las frustraciones,

26. Cabezas, *op.cit*, p. 239.
27. Landis, Bill, *Anger, The unauthorized Biography of Kenneth Anger*, (New York, Harper Collins, 1995), p. 208.
28. DuQuette, Lon Milo, *The Magick of Aleister Crowley: A Handbook of Rituals of Thelema*, (San Francisco: Weiser, 2003), pp. 14-21.
29. DuQuette, *op.cit.*, 5-7.
30. Davis, Stephen, *Rolling Stones. Los viejos dioses nunca mueren.* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002), p. 290.

explicación de lo inexplicable y racionalización del mal por no soportar su crudeza.

Los miedos, las carencias, las frustraciones, las perplejidades son nuestras. Y el mal que recibimos y hacemos es también obra del ser humano.

Referencias Bibliográficas:

- **Beaumont, Daniel**, *Preachin' The Blues, The Life and Times of Son House*, (Oxford: Oxford University Press, 2011).
- **Cabezas, Gus,** *Led Zeppelin*, (Madrid: Cátedra, 1997).
- **Charters, Samuel Barclay,** *The Blues Makers*, (Boston: Da Capo, 1991).
- **Cheseborough, Steve,** *Blues Traveling: The Holy Sites of Delta Blues*, (Jackson: University Press of Mississippi, 2008).
- **Cook, Bruce,** *Listen to the blues*, Boston, (New York: Charles Scribner´s Sons, 1973).
- **Davis, Francis,** *The History of the Blues: The Roots, the Music, the People From Charlie Patton to Robert Cray*, (Boston: Da Capo, 2000).
- **Davis, Stephen,** *Rolling Stones. Los viejos dioses nunca mueren*. (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002).
- **DuQuette, Lon Milo**, *The Magick of Aleister Crowley: A Handbook of Rituals of Thelema*, (San Francisco: Weiser, 2003).
- **Evans, David,** "The development of the Blues", en **Allan Moore (ed.),** *The Cambridge Companion to blues and Gospel Music*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 20-43.
- **Gioia, Ted,** *Blues. Música del Delta del Mississippi*, (Madrid: Turner, 2010).
- **Graves, Tom / LaVere, Steve,** *Crossroads: The Life and Afterlife of Blues Legend Robert Johnson*, (Spokane (Washington): DeMers Books, 2008).
- **James, Elmore,** *Sleeve notes to Los Blues de Elmore James*, (Caracas: Disco es cultura, 1969).
- **Landis, Bill,** *Anger, The unauthorized Biography of Kennerh Anger*, (New York: Harper Collins, 1995).
- **Link, Luther,** *El diablo. Una máscara sin rostro*, (Madrid: Síntesis, 1995).
- **Macker, Matt,** "The guitar", en **Allan Moore (ed.)**, *The Cambridge Companion…* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 116-129.
- **Moore, Allan,** "Surveying the field: our knowledge of blues and gospel music", en **Allan Moore (ed.),** *The Cambridge Companion…* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 1-12.
- **Pearson, Barry Lee / McCulloch, Bill,** *Robert Johnson: Lost and Found*, (Chicago: University of Illinois Press, 2003).
- **Russell, Tony,** *The Blues. From Robert Johnson to Robert Cray*, (Dubai: Carlton Books Limited, 1997).
- **Schinder, Scott / Schwartz, Andy**, *Icons of Rock*. (Westport (Connecticut): Greenwood, 2008).

- **Shuker, Roy,** *Understanding popular musical culture,* (Abingdon Oxon / New York: Routledge, 2012).
- **Todd Titon, Jeff,** "Labels: identifying categories of blues and gospel", en **Allan Moore (ed.),** *The Cambridge Companion…* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 13-19.
- **Trulls, Alfonso,** *Blues: vieja música, nueva música,* (Madrid: Cátedra, 1996).
- **Wardlow, Gayle Dean,** *Chasin' that Devil Music,* (San Francisco: Miller Freeman Books, 1998).
- **Welch, Chris,** *Led Zeppelin, (*London: Orion, 1999).
- **Wittreich Jr., Joseph Anthony,** "The Satanism of Blake and Shelley reconsidered", *Studies in Philology*, vol. 65, nº 5, 1968, pp. 816-833.
- **Woodward, C. Vann / McFeely, William S.,** *The Strange Career of Jim Crow*, (Oxford: Oxford University Press, 2001).